

## Corporatisme et anticommunisme dans les médias franquistes

Javier Jurado

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/5376>

DOI : [10.4000/agedor.5376](https://doi.org/10.4000/agedor.5376)

ISSN : 2104-3353

### Éditeur

Laboratoire LISAA

### Référence électronique

Javier Jurado, « Corporatisme et anticommunisme dans les médias franquistes », *L'Âge d'or* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2020, consulté le 15 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/5376> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.5376>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 octobre 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéroaméricain

---

# Corporatisme et anticommunisme dans les médias franquistes

Javier Jurado

---

- 1 Afin de guider notre analyse des discours anticommunistes dans les médias franquistes, nous étudierons les divers personnages ainsi que les sujets récurrents dans les productions commanditées par l'administration du régime. Notre sélection de films est basée sur plus de cent cinquante longs-métrages récompensés par le *Sindicato Nacional del Espectáculo* (SNE) et/ou bénéficiaires des crédits syndicaux. Elle inclut également les lauréats des mentions d'*Interés Nacional* et *Especial* décernées par le *Departamento Nacional de Cinematografía* (DNC) durant les quinze premières années de la dictature.
- 2 Cela nous permettra de souligner l'importance des relations économiques formelles et informelles dans la configuration de la cinématographie de la période ainsi que de mettre en lumière les genres et les idéologies promus par le régime. En nous éloignant de l'analyse faisant du cinéma franquiste un simple outil inscrit dans le fonctionnement des totalitarismes<sup>1</sup>, notre développement s'appuiera davantage sur la configuration d'une industrie privée, favorisée par des institutions publiques incapables de construire par elles-mêmes un cinéma national selon le modèle de l'Allemagne nazie, l'Italie fasciste ou la Russie stalinienne.
- 3 La configuration de l'industrie du cinéma nous amène, par conséquent, à prendre en compte le double caractère de la production cinématographique défini par Pierre Sorlin : celui d'appareil culturel et celui de marchandise. Au regard de ces deux dimensions, nous découvrirons comment l'expression idéologique s'inscrit dans une production à l'échelle industrielle<sup>2</sup>.
- 4 D'un point de vue économique, les retombées lucratives assurées aux producteurs qui suivent les directives du DNC permettent à ceux-ci de produire toujours plus de nouveaux films. CIFESA en est l'un des exemples les plus connus et les mieux documentés. Il ne doit cependant pas occulter le rôle des autres sociétés de production comme Suevia, CEA, Manuel del Castillo, Emisora Films, Chamartin ou encore Aspa Films, issues de cette politique de subventions et crédits publics.

- 5 Du point de vue culturel, nous aborderons l'analyse cinématographique à travers le prisme de l'anthropologie culturelle en nous référant à la théorie de Clifford Geertz. Pour lui, celle-ci consiste à « appréhender des structures de signification et à déterminer leur domaine/cadre social et leur portée »<sup>3</sup>. Nous appliquerons sa méthode sémiologique pour étudier l'idéologie présente dans les productions cinématographiques. Il nous fournit ainsi un cadre privilégié pour analyser les systèmes symboliques à l'œuvre dans la construction d'une esthétique particulière, où rien n'est laissé au hasard.
- 6 Ainsi, nous fonderons notre analyse filmique sur la formule établie par Aumont<sup>4</sup> posant trois niveaux d'interprétation : primaire ou élémentaire, par la description du fait représenté ; secondaire ou conventionnel, qui détermine une valeur donnée en fonction de sa référence culturelle ; tertiaire par l'analyse de la signification inhérente ou essentielle. Cette dernière nécessite une analyse symbolique qui « découvre les symptômes de l'esprit, de l'essence d'une période historique, d'un style ou d'une école ». On apprécie alors l'héritage des recherches de Gombrich, en particulier dans son *Art and Illusion*, qui trouve en Vicente J. Benet son application à l'histoire du cinéma espagnol<sup>5</sup>.
- 7 On partage avec ce dernier auteur l'idée que les productions filmiques sont à présent des documents qui ne doivent plus être uniquement analysés avec les outils de l'historien, selon la tradition fondée par Robert Rosenstone ou Marc Ferro. Il est nécessaire d'amorcer « une réflexion autour du style et des formes d'expression, de la connaissance des formats, de l'étude des méthodes de production et du contexte de réception »<sup>6</sup>.

## Le nationalisme des militaires africanistes

- 8 La Grande Guerre avait suscité en Europe l'émergence de mouvements de masse, dans un renforcement du nationalisme qui peut être conçu comme un précédent aux alliances entre régimes conservateurs et fascistes pendant les années 1930.
- 9 La militarisation en cours durant cette période avait l'avantage de discipliner la population grâce des moyens beaucoup moins coûteux que la généralisation de l'instruction publique par exemple.
- 10 En Espagne, les recrutements provoqués par la Guerre du Maroc ont, par conséquent, joué un rôle majeur de « socialisation nationale » pour une grande partie de la jeunesse.
- 11 En outre, la guerre coloniale commençait également à définir les orientations idéologiques d'un nombre important de généraux de l'armée déployés au Maroc. Ce sont les *africanistas*, qui se méfiaient de plus en plus de la politique et du parlementarisme des années de la *Restauración*. La Grande Guerre et le cycle des mobilisations, déclenché en 1917, vont créer en Europe les conditions nécessaires à un renouveau du concept du corporatisme, particulièrement au sein des cadres des armées du continent. En Espagne, ce point d'inflexion peut se dater précisément. Il naît entre le printemps et l'été 1917, parallèlement à la mobilisation des *Juntas Militares*, mais aussi des parlementaires catalans et républicains, et enfin des deux grands syndicats (l'UGT socialiste et la CNT anarchiste), qui font face à l'apparente stabilité monarchique d'Alphonse XIII.

- 12 Les militaires, quant à eux, sont critiques à l'égard du système politique qu'ils jugent faible et trop passif vis-à-vis des mobilisations ouvrières. Ainsi se formait, dans l'imaginaire collectif des casernes, la figure d'un révolutionnaire ennemi de l'arrière-garde. La dictature de Miguel Primo de Rivera (1923-1929), dans ce sens, était perçue comme une réponse logique à l'incapacité de la démocratie de la *Restauración* à combattre l'avancée du séparatisme, de l'anarchisme et du socialisme.
- 13 La fin de la monarchie et la proclamation de la République entraînent la radicalisation des cadres militaires – dont les africanistes – ainsi que la consolidation de leurs liens avec les éléments les plus conservateurs et réactionnaires de la société<sup>7</sup>.
- 14 Cette polarisation et militarisation avaient atteint leur paroxysme à l'orée du coup d'État du général africaniste qu'était Francisco Franco à la tête de l'armée du Maroc. Elles s'inscrivaient alors dans les canons de la politique européenne de ces années durant lesquelles le corporatisme était devenu l'idéologie officielle de l'Italie, du Portugal, et de l'Allemagne<sup>8</sup>.
- 15 Grâce au monopole de la propagande acquis après 1939, les militaires, sortis victorieux de la guerre civile Espagnole, créent le mythe d'un ennemi antithétique et absolu en s'appuyant sur la dense symbolique du communisme. Un mythe persistant et répété pendant les quarante années de dictature ; notamment, comme nous allons l'étudier, dans les produits culturels émanant du secteur privé.
- 16 L'idée de l'anti-Espagne, particulièrement utile et utilisée pendant la Guerre civile, était construite à partir de la dépersonnalisation ou déshumanisation de « l'autre », de l'ennemi. Cette conception, issue de la mentalité coloniale de l'armée dirigée par Franco incluait, comme l'a signalé Francisco Sevillano, combattants et populations civiles sans distinction<sup>9</sup>.
- 17 La dictature nationale-catholique tirait ainsi sa légitimité d'une vision ostracisante : la Nation était essentiellement catholique et douter de ce principe entraînait l'exclusion de la communauté nationale. Les organisations ouvrières, caractérisées notamment par leur orientation internationaliste, étaient pour l'essentiel sceptiques face à l'identité espagnole. Cette conception, bien entendu, n'était pas une idée originale du franquisme ou des militaires africanistes en général. Elle reposait sur l'argumentation de Menéndez Pelayo, popularisée au début du siècle par *Acción Católica* puis par le parti de la dictature de Primo *Unión Patriótica* et encore par la CEDA. Enfin, Pedro Sáinz Rodríguez, en tant que ministre de l'Éducation sous Franco, fermait la boucle en faisant des thèses de M. Pelayo la base doctrinale du programme d'Éducation Nationale en 1938<sup>10</sup>.
- 18 Après la chute des puissances fascistes en 1945, ce fut la guerre froide qui permit la revalorisation du discours anti-communiste. Il était utilisé autant par la dictature de Franco que par celle de Salazar dans le but de consolider leur statut international auprès des régimes occidentaux et de renvoyer l'image de démocraties « organiques ».
- 19 Pour la propagande franquiste, la célébration des 25 années de paix en 1962 symbolisait cette consolidation et cette confiance, mais sans évacuer pour autant la persistance de menaces envers le régime. Ainsi, nous avons extrait des actualités *No-Do* du 4 avril 1962 (Núm 1013C), un « important et fondamental discours » du dictateur qui retrace les fondements de la pensée corporatiste dont nous venons de faire état :
- Cuando la guerra de Marruecos y los escándalos para que no embarcasen nuestros soldados, cuando levantaban estatuas a los criminales y a los anarquistas por Europa, y cuando se maquinaba en todos los momentos de nuestro resurgimiento para evitar la grandeza y la prosperidad de España. En esta orquestación de

adversarios lleva la dirección la Rusia de los soviets, que gasta centenares de millones en la propaganda radiada, en la compra y captura de agentes y en la financiación de las intrigas de sus “compañeros de viaje”.

Constituimos el punto clave más importante de la resistencia política occidental; somos el país donde, con vuestro esfuerzo, el comunismo ha sido por primera vez derrotado, y sabe también que en este orden somos el baluarte más firme de todo Occidente. Si no queremos perder esta gloria, hemos de resignarnos a ser blanco de sus ataques.

El liberalismo es una de las puertas principales por las que el comunismo penetra, y no se nos perdona que en España hayamos cerrado esa puerta y ese camino.

- 20 L’anachronisme qui semble apparaître dans l’allocution du *Caudillo* trouve son explication dans la consécution d’événements qui menaçaient la stabilité du régime : la réunion à Munich des diverses branches d’opposition allant des monarchistes jusqu’aux communistes ; la grève minière en Asturies ; la préparation de la première du très critique documentaire *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1963)<sup>11</sup>.
- 21 La dictature commence à rompre avec l’isolement et l’autarcie de la période d’après-guerre avec la libéralisation de l’économie promue par les technocrates de l’*Opus Dei* qui gagnent en influence au sein de l’administration. La stratégie organisationnelle de Josémaría Escrivá de Balaguer s’adaptait au rythme et à l’idéologie du Général, pourtant réticent à tout changement social d’importance. Il était question de moderniser le pays tout en évitant les périls de la démocratie. Libéraux dans l’ordre économique, la libéralisation de la société espagnole n’était pour eux en revanche pas envisageable : cela aurait signifié risquer de perdre l’essence catholique et traditionnelle de la communauté nationale.
- 22 Dans ce cadre, le *desarrollismo* commençait ses années de gloire en réunissant le conservatisme réactionnaire des africanistes et un capitalisme catholique qui cherchait à « servir Dieu à travers le travail »<sup>12</sup>. À vrai dire, ces deux aspects étaient déjà présents au sein du bloc du pouvoir<sup>13</sup> depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, testés sous un régime autoritaire avec Miguel Primo de Rivera et se consolidant après le renversement violent de la II<sup>e</sup> République.
- 23 Comme le dictateur le proclame lui-même lors de la présentation de la Loi des principes du *Movimiento Nacional* face aux procureurs des *Cortes* organiques : “Nuestro régimen vive de sí mismo, no espera nada fuera de él, se sucede a sí mismo y no se preparan otras sucesiones. No somos ni un paréntesis ni una dictadura entre dos tiempos...” Les fondements des valeurs espagnoles pures étaient reflétés dans le texte légal<sup>14</sup> et dans ce discours qui avait été préparé par son proche collaborateur l’amiral Luis Carrero Blanco et par le juriste de l’*Opus Dei* Laureano López Rodo. Ils incarnent ainsi cette nouvelle alliance au sommet du pouvoir.
- 24 Selon l’historien Juan Pablo Fusi, le général définit ici ce qu’il pensait être son œuvre et son régime, basés sur l’essence des valeurs de la *Revolución Nacional* et sur son adaptabilité aux divers événements politiques et économiques mondiaux. Il permet la justification de sa politique internationale, qui s’inscrit dans la continuité de son anticommuniste fondateur, ainsi que la caractérisation du régime comme une monarchie traditionnelle, catholique, sociale et « représentative »<sup>15</sup>.

## L'Arcadie nationale-catholique

- 25 Selon Franco, la dictature n'est pas une parenthèse historique, il alloue au contraire ce rôle aux expériences démocratiques des républiques et – dans une moindre mesure – à la *Restauración*. L'auto-affirmation du dictateur comme personnification des valeurs éternelles de la Nation appelait la création d'une fiction narrative à son service. Il s'agissait d'une construction historico-conceptuelle marquée par l'enchaînement linéaire des événements : les Wisigoths, la *Reconquista* et l'Empire espagnol, le tout dans un *illud tempus* resplendissant<sup>16</sup>.
- 26 Cette idée de temps mythique réincarné est l'un des piliers de la propagande franquiste, désireuse de faire état d'une communauté idyllique et exempte de conflit. Ce discours tente alors de construire un substitut à la politique, justifiant l'absence de citoyenneté des sujets et cachant la répression<sup>17</sup>.
- 27 L'un des outils phares utilisés pour propager cette vision est la production audiovisuelle. Le cinéma avait accompagné la propagande de guerre et était même devenu un média précieux pour la diffusion à caractère politique. Par conséquent, l'établissement d'une stratégie de régulation de l'industrie cinématographique devenait indispensable. Le directeur du DNC, José María García-Escudero, défendait ainsi ce point de vue dans le plus important magazine de cinéma, *Primer Plano*, en 1941 :
- Dado el predominio que el avance de la cinematografía va ejerciendo en el ambiente psicológico de los pueblos y en su vida privada se hizo preciso un control del Estado que velase por el buen nombre de nuestra producción.
- No podía quedar este poderoso medio de difusión al exclusivo abandono del productor o realizador cinematográfico, que sólo miraba en argumentos un máximo beneficio y prestigio para sus firmas. Era necesario recoger estos vuelos de ambiciones particulares y aunarlos en interés de la empresa nacional. Por ello, el Estado español, comprendiendo la gran influencia que el cinematógrafo ejerce en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, determinó crear la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura para adaptar a la producción de aquellos temas que pudieran desvirtuar nuestra realidad.<sup>18</sup>
- 28 Cette "réalité" de la dictature était établie par les productions documentaires sous la houlette du même monopolistique DNC, puis par la section de cinématographie du vice-secrétariat d'Éducation Populaire. En effet, la loi du 22 décembre 1942 réservait aux flamboyants *Noticiarios* y *Documentales (No-Do)* l'exclusivité absolue des reportages et rendait obligatoire la diffusion de ces actualités avant chaque projection cinématographique.
- 29 Dans les *No-Do*, le régime présentait le pays comme un État atemporel et apolitique, ayant réussi à ramener le calme au service des Espagnols après la victoire de 1939. La succession de reportages anodins en apparence et des cérémonies institutionnelles étaient émaillés de références à la politique internationale totalement décontextualisées et ayant la *lutte contre le communisme* comme sujet de prédilection.
- 30 Cette structure visait à confirmer que l'Espagne était sauvée de tout conflit depuis l'arrivée au pouvoir des franquistes. Aussi, les maquis, les grèves, les altercations de rue ou les tentatives d'attentat contre Franco et ses ministres étaient-ils systématiquement étouffés.
- 31 Les médias de l'État établissaient le modèle auquel les fictions devaient s'adapter. C'est ainsi qu'une ambiance de paix et d'ordre s'affirmait, en contraste avec le reste du

monde. Ce dernier, en effet, était soit tombé dans les affres du communisme, soit en passe de se laisser envahir par cette par cette idéologie entretenue par un matérialisme et par des politiciens coupables d'avoir éloigné les nations occidentales de leurs racines catholiques.

- 32 La Révolution, empruntant la porte du libéralisme politique, est en tout point contraire à la nation espagnole, comme nous le montre dans ses films Antonio Román, l'un des réalisateurs les plus primés par le système de subventions versées au cinéma par l'administration franquiste. C'est le cas dans *Boda en el infierno* (Román, 1942) ou encore dans *Los últimos de Filipinas* dans lesquels les héros opposent les intérêts obscurs des politiciens à la valeur des militaires.
- 33 Les « derniers de Philippines » surnommés sont ces soldats espagnols qui résistèrent dans l'ancienne colonie sans savoir que leur gouvernement avait déjà renoncé à sa souveraineté. La critique faite aux politiciens de la *Restauracion* est ici évidente, comme elle l'est dans *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) dans lequel Franco expose sa propre conception du pouvoir et justifie la gouvernance dictatoriale mise en place suite au coup d'État. Le système représentatif n'avait en effet eu cesse de dégénérer jusqu'à l'établissement de la II<sup>e</sup> République, et ce sont ce type des désordres auxquels Franco et les militaires avaient prétendu mettre fin.
- 34 C'est également l'idée directrice de *Boda en el infierno* qui raconte l'histoire de Blanca, une chanteuse russe interprétée par Conchita Montenegro. Au début du film, l'artiste doit tuer un commissaire soviétique pour sauver son « honneur de femme ». L'intrigue se déroule dans l'Espagne des années 1930, toujours infestée par le péril rouge. Devenue une héroïne nationaliste, Blanca s'infiltré dans le Madrid républicain de la Guerre civile, dépeint dans des scènes d'orgie. Enivrés par l'alcool et par un violent anticléricalisme (fig. 1-2), les ouvriers et miliciens jettent leur verre aux images de la Vierge et de l'Enfant. Ils s'en prennent même à Blanca lors d'une représentation et dansent sur les tables des grandes propriétés bourgeoises confisquées à leurs propriétaires exterminés pour des raisons politiques. Alors que les communistes ont pris le pouvoir, ils reproduisent les modes de vie des politiciens de la monarchie, se vautrent dans l'opulence et se servant des femmes et des richesses pour asseoir leur pouvoir tyrannique tandis que population civile est en proie aux pénuries.

Séquence de la fête républicaine dans un hôtel particulier. Boda en el infierno ( Figs. 1 et 2)



- 35 Dans cet effort de propagande, ces films vont créer un *corpus* nommé par la suite cinéma de croisade<sup>19</sup> en référence à l'union sacrée de la croix et de l'épée pour contrer le péril rouge qui voulait achever de détruire la spiritualité humaine<sup>20</sup>. C'est dans cette perspective que le Père Andrés Manjón, protagoniste de *Forja de Almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942), est chargé de former la jeunesse à cet idéal et à les préparer



à une mobilisation armée. Le film est une hagiographie du fondateur des écoles *Ave Maria*, situées dans la capitale grenadine. À la 25<sup>e</sup> minute, on peut voir un défilé d'enfants suivi à la 55<sup>e</sup> par un discours du prêtre à ses ouailles en formation militaire. Il les exhorte ainsi :

Después de Dios, está la patria, y es obligación nuestra defenderla ¡Hasta morir! La patria es amor, respeto y veneración, a nuestra historia, lengua y creencia. El que no ama a su madre, es un tipo repugnante que no merece el respeto de la sociedad. El que no ama a nuestra madre España, es un ser degenerado y no merece vivir en la patria a la que odia. Quien dice patria, dice historia propia (55:40)

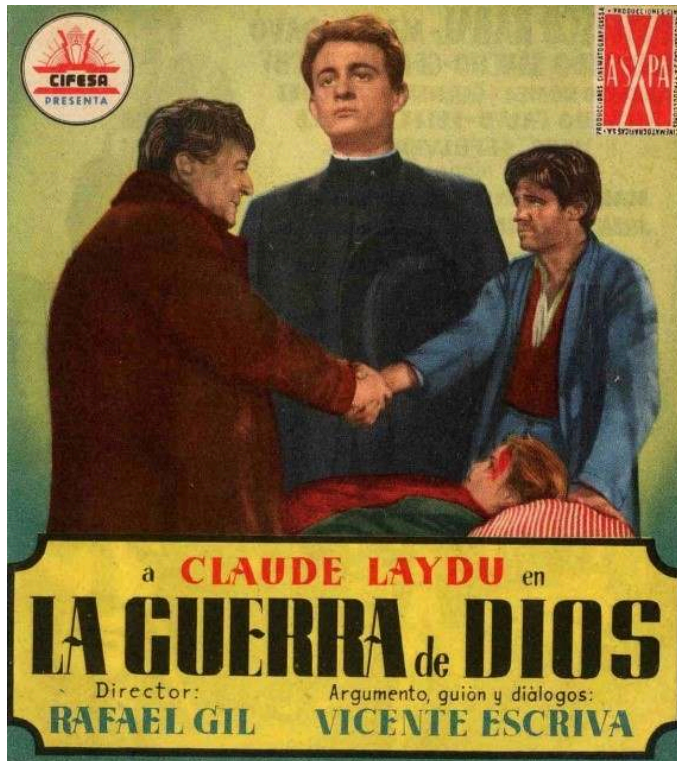
- 36 La purge des « anti-Espagnols » était nécessaire et devait être inculquée aux plus jeunes – ici les élèves n'ont pas plus de dix ans. Ce cinéma de croisade faisait partie du processus de nationalisation réactionnaire des années dominées par les velléités fascistes puis l'isolement international. Le combat face au libéralisme et aux mouvements ouvriers serait ainsi l'un des piliers de cette dynamique nationaliste, plongeant ses racines dans la mentalité militariste et coloniale des africanistes où la discipline, l'ordre et la religion sont les fondements de l'Espagne nouvelle.
- 37 Les productions mettent donc en lumière des exemples de cette idéologie : d'une part, en affirmant la nécessité de défendre les valeurs nationales-catholiques face au matérialisme marxiste et capitaliste ; d'autre part, en vantant les bonheurs d'une société où règne un ordre basé sur l'obéissance et le travail. Ce projet de société, archaïque, repose en fait sur une forte répression politique et sociale.

## La nécessaire éducation des ouvriers

- 38 Seule la stratégie de légitimation du pouvoir, à la fois interne et internationale, a permis à la dictature une telle longévité. Ainsi, dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la propagande commençait à cacher les symboles fascistes et à faire reposer le discours politique et culturel sur les racines catholiques du pays.
- 39 Ce virage est aussi une opportunité pour certains producteurs qui se lancent ainsi dans une carrière très lucrative au service de l'État. C'est notamment le cas de Vicente Escrivá et sa maison de production Aspa Films, qui entame en 1951 un ambitieux projet en collaboration avec le célèbre réalisateur phalangiste José Antonio Nieves Conde. Le projet de création d'un cinéma catholique s'inscrivait dans la lignée des valeurs de la nouvelle stratégie de communication de la dictature. Le producteur valencien écrivait la plupart des scénarios, comme en témoigne le premier film de cette entreprise, qui représente de manière stéréotypée l'évolution idéologique du régime.
- 40 *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950), primé de la mention d'Intérêt National, incarne le changement narratif des films privilégiés par l'administration. Ici, le personnage principal est un légionnaire qui trouve refuge dans une église et décide de devenir prêtre suite à la mort d'un ami. C'est alors une nouvelle guerre qui débute : celle des âmes, celle de la spiritualité face au matérialisme.
- 41 En ces années 1950, le conflit civil disparaît des écrans espagnols. Le communisme devient une menace présentée comme abstraite, personnifiée par l'ouvrier cultivant la haine de classe et le mépris pour le clergé. On retrouve par exemple ce fil conducteur dans *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953. Aspa films), où le Père Andrés réussit à éradiquer ce fléau des mines des Asturies. Il impose ainsi la vision mythique de relations

harmonieuses et pacifiées entre ouvriers, patrons et Église catholique, vision qui est d'ailleurs parfaitement mise en avant par l'affiche (fig. 3).

Figure 3 Affiche commercial de *LA guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953)



- 42 L'utilisation de la figure du milicien comme symbole du communisme dans le cinéma de croisade laisse alors la place à une présentation qui fait de l'idéologie marxiste un danger en soi. Le péril de contagion était une construction bien loin de la réalité, alors que la CNT se réorganisait et créait *Defensa Interior*, prenant le relais du PCE. En effet, le parti de Santiago Carrillo avait abandonné la lutte armée et embrassé la stratégie d'infiltration du Syndicat vertical et des associations catholiques de base.
- 43 Si dans beaucoup de films de la maison Aspa, les références au communisme sont voilées, comme dans *La guerra de Dios* ou encore dans *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954), son grand succès *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) est une production ouvertement antisoviétique. Film lauréat de la mention d'Intérêt National, il est l'adaptation du roman de José Antonio Giménez Arnau traitant de l'exil des enfants républicains vers la Russie durant la Guerre civile.
- 44 Au début du film, le protagoniste, Diego, joué par Carlos Acevedo, refuse de monter à bord du bateau amarré dans le port de Bilbao et prêt à partir vers les côtes russes. Après son altercation avec le commissaire, qui lui arrache le crucifix du cou et lui conseille d'oublier sa famille, le spectateur assiste à l'évolution physique et mentale du jeune Diego (à présent incarné par Paco Rabal) au sein des établissements éducatifs soviétiques.
- 45 Alors que le manichéisme présent dans les premières séquences du film sert à définir les protagonistes, la psychologie des personnages négatifs tend à se complexifier, afin de les rendre plus crédibles. Dès lors, les circonstances atténuantes qu'on leur prête

- permettent au spectateur de comprendre comment certaines personnes peuvent céder à une idéologie pourtant si nocive.
- 46 C'est le cas du héros, qui, après son endoctrinement quasi pavlovien, se montre distant avec sa famille et dépourvu d'humanité lorsque, en mission pour Moscou, il est amené à revenir en Espagne.
- 47 Heredero et Sánchez Biosca<sup>21</sup> ont travaillé sur cet archétype dans le cinéma franquiste. Ils s'accordent à qualifier le communisme de maladie, une pathologie qui mènerait à une société dépourvue de sentiments, ce qui n'est pas étranger au cinéma hollywoodien de la guerre froide.
- 48 Montrer le communisme sous ce jour permet d'acquitter celles et ceux qui y ont succombé. C'est également cette approche qui mène au repentir de notre protagoniste. Il permet de clore le cycle par la rencontre avec la famille comme métaphore du retour à la paix avec sa patrie.
- 49 Il s'agit néanmoins d'un film à la fin atypique qui, le premier depuis *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), laisse la vie sauve à un héros communiste suite à la reconnaissance de ses errements. Il est également remarquable par le langage esthétique qu'il déploie, de manière très efficace, dans une intention métaphorique.
- 50 Nous pouvons remarquer son influence sur une production comme *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960) qui marque l'entrée dans les années de la modernisation sans démocratie, ou *desarrollismo*.
- 51 Basé sur un roman d'Emilio Romero, l'adaptation semblait au début vouloir atténuer le phalangisme furibond du texte et insister sur l'idée de réconciliation identifiable dans certains passages. Le résultat, en revanche, apparaît comme une des productions les plus idéologiques et décalées – ainsi qu'inexplicablement longue – de la période.
- 52 Dans cette fiction, Adolfo Marsillac endosse le rôle d'un jeune phalangiste imprégné d'idéalisme qui voit dans le parti de José Antonio Primo de Rivera le véritable défenseur de la classe ouvrière. Il semble que cette lecture corresponde à la première intention, comme on le voit lorsque le personnage subit l'attaque des Républicains au début du film. La montée de l'anticléricalisme est aussi présente dès les premières scènes, afin de replacer l'intrigue dans le contexte précédant le coup d'État. Elle continue ensuite en suivant un parcours chronologique : guerre, « pacification », isolement international, etc. Le dernier point révèle un traitement filmique particulièrement intéressant. Durant plus d'une minute, des images du *No-Do* sont intercalées avec celles de la fiction pour donner le contexte des années 1939-1946.
- 53 Des scènes d'une Europe en guerre ouvrent la séquence, accompagnées d'une musique dramatique : flammes, défilés d'Allemands sous la Tour Eiffel, villes bombardées. Après la très brève scène de mariage du protagoniste, un panneau présente : « L'Espagne en 1941 ». Le ton de la bande-originale change alors subitement, des notes aiguës et ascendantes suggèrent une renaissance : des pêcheurs dans leurs bateaux, des usines tournant à pleine vitesse, des ouvriers en train de construire des bâtiments... Immédiatement, un nouvel encart annonce que la scène se déroule à l'assemblée générale de l'ONU en 1946. De nouveau, la musique dramatique rythme l'apparition des titres suivants : « Isolement de l'Espagne », « Rappel des ambassadeurs », « Blocage politique », « Blocage économique », « L'Espagne condamnée à la misère ». Le protagoniste déambule dans le centre de Madrid vers la Place d'Orient pour rejoindre une des manifestations supposément spontanées en soutien à la dictature. On peut lire

sur les pancartes brandies par la foule : « Nous n'admettons pas d'ingérences étrangères », « Franco, l'Espagne à tes ordres » et « Ni rouges ni bleus : espagnols ». L'apothéose – y compris musicale – éclate lorsque le dictateur, au balcon du Palais Royal, prononce son discours face à des milliers de mouchoirs blancs agités dans les airs.

- 54 L'Espagne avait subi l'injustice d'être condamnée par les Nations Unies, contre sa volonté, à lutter contre le communisme qui, malgré les efforts de Franco, constituait toujours une menace en 1960 – année de parution du film. La suite de la trame prend place dans les montagnes asturiennes où un groupe de maquisards s'oppose à l'État. Il s'agit bien là d'une menace constante, comme le dira le dictateur à l'orée de sa mort : « N'oubliez pas que les ennemis de l'Espagne et de la civilisation chrétienne sont alertes ». Ce type de discours trouve sa continuité dans les commentaires du *No-Do* qui accompagnaient les images du discours Place d'Orient :

...el pueblo de Madrid, como la nación entera, expresa su digna y viril protesta contra la actitud de ciertos países de la Organización de las Naciones Unidas [...] para decir al mundo cómo España permanece en pie junto al Jefe del Estado que supo llevar a feliz término la cruzada liberadora contra el comunismo y mantener en todo instante, la paz, la dignidad y la soberanía de la patria [...]  
La actitud de la nación entera, unida inquebrantablemente a Franco [...] frente a los que quisieran hacernos volver a vivir las horas del terror soviético y menoscabar nuestra soberanía inquebrantable.<sup>22</sup>

- 55 En 1946 et en 1960, le pays avait été pacifié grâce au Général qui avait ramené les Espagnols à leurs vraies racines : l'autorité, la discipline et le travail. Le message corporatiste, déjà présent dans le premier numéro du *No-Do*<sup>23</sup>, excluait toute mention faite aux conditions de vie des travailleurs. Cette catégorie de la population constitue un réel trou noir dans les produits audiovisuels du franquisme.
- 56 Le prolétaire était, durant toute la période cinématographique « officielle » du franquisme, une espèce de fantôme, un élément à éviter. La composition sociale du pays et la réorganisation du mouvement ouvrier dans les années 1950 et 1960, les inégalités de revenus, ainsi que le manque d'investissements publics dans les équipements destinés aux classes sociales plus modestes, ne donnaient pas matière à nourrir les intrigues et les personnages de ces films.
- 57 En outre, plus les années 1960 avançaient, plus la Guerre civile, les ouvriers et les miliciens disparaissaient de la fiction nationale qui trouvait dans le père de famille de profession libérale son nouveau héros. Ainsi, avec l'avènement de la technocratie, l'idéologie du travail évolue. On assiste à la consécration de ces figures de l'ordre patriarcal qui subviennent aux besoins des membres du foyer en lui ouvrant l'accès à la société de consommation. Le succès de ce type de personnages est marqué par la notoriété publique, mais surtout par des prix : *Las chicas de la cruz roja* (Rafael J. Salvia, 1958), *091, policía al habla* (José María Froqué, 1960), *La gran familia*, (Fernando Palacios, 1962) et ses suites *La familia y uno más* (1965), *La familia bien, gracias* (Pedro Masó, 1979), etc., ainsi que le sous-genre qui continue cet élan de cinéma familial du *desarrollismo* avec, par exemple, *La ciudad no es para mí* (1966), *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), *El turismo es un gran invento* (1968) ou *Abuelo Made in Spain* (1969), tous dirigés par Pedro Lazaga. De cette manière, les classes ouvrières et les luttes disparaissent virtuellement de la réalité des écrans, chassées sous le manteau du dogme technocratique.

## Conclusion

- 58 L'organisation de la société fondée sur l'idée de corporatisme avait réussi à tempérer le concept de classe sociale tant usité dans les dernières années de la République et de la Guerre civile. Le triomphe de la bourgeoisie par les armes, dans un pays aussi inégalitaire que l'Espagne au XX<sup>e</sup> siècle, constituait un tournant. L'intérêt n'était plus tourné vers les conditions de vie d'une grande partie de la population, mais se focalisait sur des rêves d'ascension sociale qui ne pouvaient se réaliser qu'à force de travail et de discipline.
- 59 Le communisme, dont est suspectée toute organisation de travailleurs après la guerre, était présenté comme un phénomène étranger aux traditions espagnoles. C'était un mythe, dissocié de la réalité des sujets malgré la présence du PCE dans les organisations ouvrières et son infiltration dans le Syndicat vertical à partir des années 1950, auxquelles venait s'ajouter la réorganisation de la CNT après 1961.
- 60 Par conséquent, l'image de l'ouvrier se trouvait effacée de l'écran, systématiquement occultée, dans une politique où la démobilisation des masses était une des fortes garanties de la stabilité du régime. De cette manière, ils prétendaient annuler la présence réelle d'un mouvement ouvrier croissant et diversifié, et créer l'illusion d'une société libérée du conflit de classe. La contradiction est toutefois encore plus flagrante au sein d'un régime issu de la violence et qui se maintenant par la coercition physique et l'intimidation politique.
- 

## NOTES

1. Fátima Gil Gascón et Salvador Gómez García "Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959", *Revista latina de comunicación social*, n° 65, Tenerife, 2010, p. 461.
2. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p. 12.
3. Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 24. Nous traduisons.
4. Jaques Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005, et Jaques Aumont et Michel Marie *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988.
5. Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
6. *Ibid*, p. 15
7. Un processus caractéristique dans l'Europe d'entre-deux-guerres comme l'étudie Charles S. Maier dans *Recasting bourgeois Europe*, New Jersey, Princeton University Press, 2016.
8. Alain Cotta, *Le corporatisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 62.
9. Francisco Sevillano, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Alicante, Universidad de Alicante, 1998, p. 20.

10. José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2009, p. 460.
11. Le réalisateur français avait eu l'autorisation de filmer dans le pays, officiellement pour tourner un reportage folklorique autour de la diversité culturelle et de la richesse de l'Histoire de l'Espagne. Le résultat avait été un film dénonciateur sur les origines du pouvoir tyrannique du général Franco.
12. Josemaría Escrivá de Balaguer, *Conversaciones*, Madrid, Rialp, 1969, p. 26.
13. Manuel Tuñón de Lara, *Historia y realidad del poder*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1967.
14. "Art. 1: España es una unidad de destino en lo universal [...]. Art. 2: La nación española considera como timbre de honor el acatamiento a la Ley de Dios, según la doctrina de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana, única verdadera y fe inseparable de la conciencia nacional, que inspira su legislación." "Ley de principios del movimiento nacional de 17 de mayo de 1958", in *BOE*, núm. 95, 21-IV-1967, p. 5251.
15. Juan Pablo Fusi, *Franco: Autoritarismo y poder personal*, Barcelona, Suma de letras, 2001, p. 142.
16. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1972, p. 60-61.
17. Marie-Aline Barrachina, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste. 1936-1945*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 221.
18. *Primer Plano*, 5-I-1941.
19. Román Gubern, *La Guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 82, Nancy Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 70-72 ; Nuria Triana Toribio, *Spanish National Cinema*, Londres, Routledge, 2003, p. 46.
20. Giuliana Di Febo, "El 'Monje Guerrero': identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil", *Las mujeres y la Guerra Civil española : [ponencias] / III Jornadas de Estudios Monográficos*. Salamanca, 1991, p. 206.
21. Carlos F. Heredero, *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, San Sebastián, Festival Internacional de cine de Donosita, 1996 et Vicente Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.
22. No-Do 19-dec-1946, núm. 206B, aussi en Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra. 2001, p. 413.
23. Vicente Benet, *El cine español...*, op. cit., p. 172-175.

## RÉSUMÉS

Héritière de l'idéologie fasciste sur laquelle se fondait la propagande de guerre pendant les années du conflit, la dictature considérait le communisme comme son ennemi le plus dangereux et elle a fait des ouvriers – plus ou moins politisés – des éléments suspects de la société.

Analyser le cinéma promu par ce régime nous permettra d'identifier le message politique dont la propagande et les médias franquistes se font le relai, et de comprendre comment il a été utilisé pour neutraliser ces périls supposés. Cela nous permettra, en outre, d'expliquer les origines de l'aversion anticommuniste au sein d'une frange de la hiérarchie militaire dès 1917, ainsi que la prévisible militarisation de la société brandie comme solution face à cette prétendue menace.

Heredera de la ideología fascista que articuló la propaganda de guerra durante los años del conflicto, la dictadura consideró el comunismo el enemigo más peligroso y a los obreros –más o menos politizados– como elementos poco fiables de la sociedad.

El cine promovido por la dictadura nos va a servir para identificar el mensaje político difundido por la propaganda y los medios de comunicación y su uso como neutralizador de estos supuestos peligros. Esto nos va a permitir, por otro lado, explicar los orígenes lejanos de esta animadversión de ciertos cuadros militares así como apreciar la militarización enarbolada como solución a todas estas amenazas

## INDEX

**Mots-clés** : corporatisme, militaires africanistes, production audiovisuelle, anticommunisme, national-catholicisme

**Palabras claves** : corporativismo, africanistas, producción audiovisual, anticomunismo, nacional-catolicismo

## AUTEUR

**JAVIER JURADO**

Université Lille 3, CECILLE