

L'IMAGE DES FRANÇAIS DANS LE CINÉMA ESPAGNOL DES ANNÉES QUARANTE

EMMANUEL LARRAZ

Université de Bourgogne

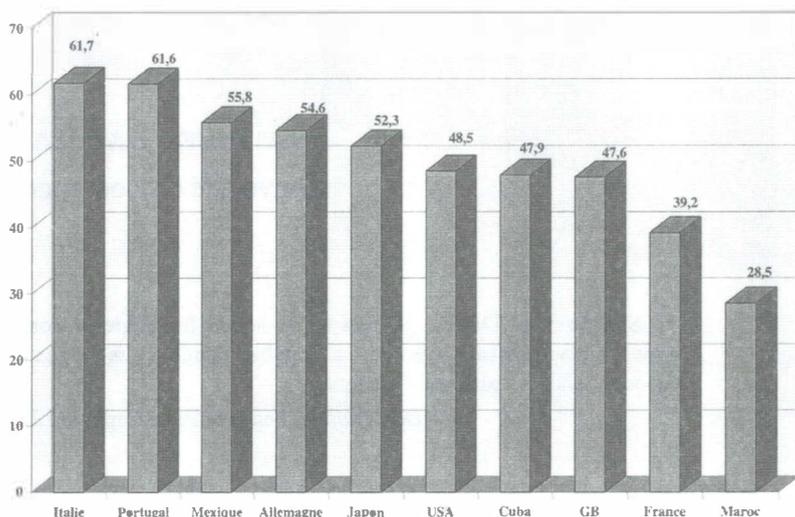
Sancho : — Díme : ¿Quién te ha hecho franchote, y cómo tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás hasta mala ventura?

Don Quijote, Segunda Parte Capítulo LIV.

A l'origine de cette communication se trouve la surprise provoquée par la lecture d'un article de *El País*, du mois d'août 1997, où l'on montrait, à partir d'une enquête d'opinion du très sérieux *Centro de Investigaciones Sociológicas* (C I S), que l'image des Français dans l'opinion publique espagnole était bien plus mauvaise qu'on n'aurait pu l'imaginer. C'est ainsi que dans le classement des citoyens de dix pays auxquels les Espagnols accordaient plus ou moins leur confiance, les Français arrivaient piteusement au neuvième rang, juste avant les Marocains qui fermaient la marche.

L'on sait que les relations hispano-françaises ont souvent été tumultueuses au cours des siècles et que le sentiment anti-français qui est ancien, peut être ravivé à tout moment, avec une grande facilité. Je me propose de montrer, dans cette réflexion sur les relations entre le cinéma et l'histoire, comment ce spectacle qui a longtemps été le plus populaire, et qui était donc l'arme la plus efficace de la propagande politique, a pu jouer un rôle non négligeable dans l'élaboration et la diffusion d'une image dévalorisée des Français.

Cela était particulièrement marquant dans les superproductions historiques qui faisaient, dans les premières années de l'après-guerre, de 1940 à 1951, la fierté des dirigeants de la cinématographie franquiste.



Classement de 10 pays selon la confiance qu'inspirent leurs citoyens aux Espagnols

L'ENNEMI HÉRÉDITAIRE

Dès la reprise de la production, en 1940, les responsables du Département de Cinématographie qui avait été créé en 1938, en pleine guerre civile, dans le but « d'orienter » les films réalisés par l'Etat Nouveau, favorisèrent le tournage de toute une série de superproductions historiques qui exacerbèrent le nationalisme et tendaient à populariser une interprétation providentialiste de l'histoire. Il s'agissait en fait de justifier le Coup d'Etat du 18 juillet 1936, et d'essayer de donner une assise légale au nouveau régime installé par la force des armes. L'on évoque ainsi, dans un premier temps, le passé immédiat de la lutte fratricide dans des films bellicistes tels que *Escuadrilla* (1941) d'Antonio Román, *A mí la Legión* (1942) de Juan de Orduña ou *Boda en el infierno* (1942) à nouveau d'Antonio Román. *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia, à partir

d'un scénario écrit par le général Franco lui-même, occupe une place à part, à cause des moyens exceptionnels mis en œuvre, et du fait que l'on peut y trouver l'interprétation de l'histoire d'Espagne qu'offrait le *Caudillo*. Signalons que dans la première version du film qui fut remanié par la suite, pour d'évidentes raisons politiques après la défaite des puissances de l'Axe, les Français n'étaient pas attaqués. L'on s'attachait à montrer plutôt le rôle néfaste joué par les Anglais d'abord qui, par leur victoire à Trafalgar, en 1805, annonçaient la décadence de la puissance militaire et politique de l'Espagne, puis par les « yankees », qui précipitèrent ce déclin, lors de la guerre hispano-américaine de 1898. Dans cette perspective, le *Glorieux Soulèvement National* du 18 juillet 1936 était présenté comme le signal envoyé par la Divine Providence pour marquer la résurgence d'une Espagne nouvelle.

D'autres films, également fort coûteux à cause de la recherche d'une mise en scène grandiloquente et prétentieuse du passé le plus lointain, avec reconstitution de batailles en extérieurs et de grandes fêtes dans les châteaux, évoquaient le Moyen Âge et l'époque des Rois catholiques.

Les liens étroits qui existaient alors entre l'Espagne du *Caudillo* et le Portugal du *Docteur Oliveira Salazar*, firent que l'on tourna, par exemple, deux films, *Inés de Castro* (1944) du réalisateur portugais Leitao de Barros et de l'Espagnol Manuel Augusto Viñolas et *Reina Santa* (1946) de Rafael Gil, qui inscrivait le « Pacte Ibérique », la collaboration entre les deux pays, dans une longue tradition de coopération et d'amitié.

La France apparaissait en revanche comme un pays hostile, comme un ennemi traditionnel qui, dès l'époque des Rois catholiques déjà, avait essayé de contrecarrer la politique du royaume de Castille. Le film où l'on trouve l'image la plus défavorable des Français est sans nul doute *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña. Ce film très ambitieux a été la dernière superproduction de la maison de production CIFESA (Compañía Industrial Film Español) qui s'était spécialisée dans les films d'exaltation nationaliste. Il est par ailleurs intéressant de noter que cette dernière superproduction historique qui évoque la geste de Christophe Colomb, allant découvrir et conquérir le Nouveau Monde en 1492, a été réalisée à une époque où la lente évolution de la société et du régime faisait que de nouveaux courants esthétiques commençaient à se manifester. L'année 1951 est également, en effet, l'année où José Antonio Nieves Conde présente sur les écrans madrilènes *Surcos*, un film influencé par le néoréalisme italien et où il essayait de montrer, en se détournant de

l'évocation d'un passé plus ou moins vain, la dureté de la vie dans le Madrid de l'époque. Cette même année, fondamentale dans l'histoire du cinéma espagnol, voyait les débuts de deux jeunes réalisateurs pleins d'audace, Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga qui, dans leur premier long métrage, *Esa pareja feliz*, se permettaient non seulement de donner une vision ironique de la société espagnole contemporaine, mais également de se moquer des films historiques tels que les tournait Juan de Orduña. L'une des séquences les plus savoureuses de cette comédie douce-amère était en effet une parodie du tournage d'un film historique qui rappelait fortement *Locura de amor* (1948), l'un des plus grands succès commerciaux de Juan de Orduña.

Alba de América, qui était donc la dernière superproduction de CIFESA, apparaissait, dès le générique, comme un film pompeux qui avait bénéficié amplement de l'aide de l'Etat. Il était signalé en effet qu'il avait reçu l'aide du Crédit Cinématographique du Syndicat du Spectacle, celle de la Junte du Centenaire des Rois catholiques, puis d'une longue liste de collaborateurs exceptionnels : Ministère de la Marine, Musée Naval, Direction Générale des Beaux-Arts, Archives de la Cathédrale de Tolède. Il était clair que cette entreprise avait été, en 1951, une véritable affaire d'Etat et la participation de tous ces organismes était présentée comme une garantie de « l'authenticité » de cette production qui était également patronnée par l'Institut de Culture Hispanique dans la perspective d'une diffusion dans les pays d'Amérique latine. Christophe Colomb, dont le personnage était interprété par le jeune premier portugais Antonio Vilar, apparaissait au début du film comme un homme encore jeune, qui se rendait en Castille dans l'espoir de convaincre les Rois catholiques de l'aider à construire une flotte pour partir à la recherche de terres inconnues. Il avait une belle prestance et était profondément croyant, ce qui faisait qu'il trouvait un refuge et de l'aide auprès des moines du monastère de La Rábida lorsqu'il allait jusqu'en Andalousie, en suivant les Rois catholiques dans leur campagne contre le royaume maure de Grenade. Le Portugal d'où il venait était toujours présenté de façon favorable, comme un pays ami du royaume de Castille, qui simplement n'avait pas su comprendre l'importance des projets du navigateur. La France était, au contraire, représentée par un personnage trouble du nom de Gastón Darmagnac dont l'ambition était de s'opposer, par des moyens déloyaux, aux glorieux projets des Espagnols. Gastón qui avait connu Christophe Colomb autrefois à Gênes, était tout de suite présenté comme un aventurier sans principes de morale ou de religion. C'est ainsi que, dans

l'auberge où il avait rencontré Christophe Colomb, il essayait de violenter une belle et pure jeune fille nommée Beatriz, qui ne sauvait sa vertu que grâce à l'intervention providentielle du navigateur.

Signalons que pour jouer le rôle de Gastón, Juan de Orduña avait choisi l'acteur Manuel Luna qui s'était précisément spécialisé dans l'interprétation de personnages antipathiques. L'on trouve par ailleurs dans *Alba de América*, de même que dans d'autres films historiques de l'époque, tels que *A mí la Legión*, un relent d'antisémitisme qui n'a jamais été relevé à ma connaissance par les historiens du cinéma espagnol. Afin de noircir le portrait de Gastón Darmagnac, il est opposé point par point au personnage fortement idéalisé de Christophe Colomb. Si ce dernier n'était pas espagnol de naissance, ce qui était fâcheux, il était bien précisé qu'il était par contre profondément espagnol de cœur. « No se es de donde se nace a la vida, sino de donde se nace al destino », déclare-t-il fièrement. Si Christophe Colomb est beau et galant avec les dames, Gastón a, au contraire, un physique ingrat et se conduit comme un goujat. Le navigateur apparaît comme un idéaliste mû par la foi qui lui fait rechercher tout naturellement la compagnie des moines du monastère de La Rábida. Gastón, qui n'est qu'un aventurier cupide, n'hésite pas, pour essayer d'arriver à ses fins, de s'allier à un juif intrigant nommé Isaac. Ce dernier ne pense quant à lui qu'à la possibilité de réaliser d'énormes bénéfices. Le film peut se résumer en grande partie à l'évocation des machinations d'Isaac le juif et de Gastón le Français pour essayer d'empêcher que Christophe Colomb ne se mette au service des Rois catholiques. Ils échouent bien évidemment, et le navigateur, ébloui par la grandeur de la reine Isabelle qui n'avait pas hésité à vendre ses propres bijoux pour lui venir en aide, ne pouvait que traiter par le mépris les propositions de Gastón pour l'attirer en France :

La corte de París os aguarda. ¿Oro? ¡Todo el que queráis!
¿Mujeres? Allá no os discutiré ninguna, y os amarán todas.

Un tel personnage ne pouvait avoir qu'une fin misérable, et lorsque Gastón se permet d'exprimer tout haut son dépit, en déclarant à Christophe Colomb qu'il a fait un mauvais choix en préférant « un peuple misérable et des Rois mesquins », il est provoqué en duel par un soldat espagnol qui le laisse raide mort au bord de l'océan. Isaac, quant à lui, sera bientôt arrêté par la justice alors qu'il essayait de décourager les marins de s'embarquer sur les caravelles, en leur affirmant qu'ils couraient à leur perte.

Le dix-huitième siècle n'était pas une époque considérée avec sympathie par les idéologues du franquisme, hostiles aux Lumières et à l'influence française qui s'était alors fortement manifestée en Espagne. Luis Lucia tourna cependant, en 1947, une superproduction historique, *La Princesa de los Ursinos* qui évoquait la vie à la cour de Philippe V, roi d'Espagne de 1700 à 1746.

Le cinéaste s'était habilement inspiré de la vie de la Princesse des Ursins (1642-1722), « camarera mayor » de la première femme de Philippe V, la reine Marie-Louise de Savoie. Madame des Ursins dont Saint-Simon vantait dans ses mémoires la grâce et l'habileté, ainsi que « les vastes ambitions, fort au-dessus de son sexe », avait joué un rôle prépondérant à la cour de Madrid où elle avait essayé d'imposer une ligne politique dictée par la France. La presse cinématographique de 1947 insistait sur l'ambition du film de Luis Lucia, produit encore une fois par CIFESA. La revue *Primer Plano*¹, qui publiait par ailleurs des photos des somptueux décors fabriqués pour le tournage, donnait des chiffres destinés à frapper l'imagination de ses lecteurs : « 15 primeras figuras, 5.000 figurantes y 40 espectaculares decorados se han necesitado para montar este impresionante film ». Le rôle de la Princesse des Ursins était joué par la belle Ana Mariscal, alors au faîte de sa popularité, tandis que Fernando Rey jouait le rôle de Philippe V et Juan Espantaleón, spécialiste des interprétations de personnages d'ecclésiastiques, celui du Cardinal Portocarrero. Contrairement à Juan de Orduña qui, comme nous l'avons vu, insistait dans le préambule de *Alba de América* sur l'illusoire « authenticité » de ce qui n'était en fait qu'un film de propagande, Luis Lucia affirmait, au début de son film, que l'histoire n'avait été pour lui qu'un point de départ. Il disait s'être inspiré des aventures d'Anne-Marie de la Trémoille, Princesse des Ursins, dans le but de développer l'idée que les Pyrénées ne disparaîtraient jamais et que les Espagnols seraient toujours prêts à défendre leur indépendance contre les intrigues de leurs voisins du Nord :

No hemos pretendido hacer historia — nombres, fechas y recuentos de batallas — sino reflejar el ambiente espiritual de España en un momento del siglo XVIII. Luis XIV de Francia, el *Rey Sol*, acaba de lograr que su nieto ocupe el trono de España con el título de Felipe V. No se conforma con este triunfo. Quiere más y su ambición se enfrenta con el carácter español, indómito,

¹N° 362 du 21 septembre 1941.

L'image des Français dans le cinéma espagnol des années 40

independiente, forjado en siglos de lucha y para quien los Pirineos ni han desaparecido ni desaparecerán jamás. Entre realidad y fantasía, conoceréis un famoso duelo diplomático cuyas vicisitudes silencia la historia.

Le personnage entièrement créé par l'imagination du cinéaste est le fringant capitaine espagnol, Luis Carvajal (Roberto Rey), dont la Princesse est rapidement tombée amoureuse, séduite par sa prestance et la douceur de sa voix, lorsqu'il chante en s'accompagnant à la guitare. Cet amour transforme la Princesse des Ursins qui, au lieu d'intriguer pour attirer Philippe V dans la zone d'influence française, se met au contraire au service de l'Espagne. Le roi, lui-même, oubliant le sang français qui coule dans ses veines, affirme fièrement qu'il se sent aussi espagnol que les Rois catholiques :

Me considero un Rey tan español como Isabel y Fernando; ¡Ah! Pero aunque como rey fuese tan ingrato que olvidara que a esta tierra debo el trono, como hombre, me siento orgulloso de mi nueva tierra y quisiera demostrárselo con mi sacrificio... Cada día estoy más orgulloso de gobernar a este pueblo y tengo fe en su destino.

L'ambassadeur français qui, comme tel, ne pouvait apparaître que comme un personnage brutal et fourbe, est bien obligé de constater, avec dépit, que Philippe V a été gagné à son tour par l'orgueil et une volonté farouche d'indépendance, les deux qualités qui selon la rhétorique franquiste constituaient l'essence du caractère espagnol :

Hay entre los españoles, *por espíritu de raza*, un decidido propósito a no dejar que nadie les imponga sus destinos.

La séquence la plus spectaculaire est sans doute celle qui oppose, en présence du cardinal Portocarrero, représentant de l'Eglise omnipotente à l'époque, l'ambassadeur qui doit en rabattre malgré son arrogance et le roi qui est devenu l'incarnation des vertus « de la race espagnole » :

Embajador : El orgullo no crea ejércitos, Majestad.

Rey : Pero decide batallas. ¡Ay del pueblo que no tenga orgullo! España y yo con ella lucharemos contra esta invasión y contra

Emmanuel LARRAZ

todas, vengan del Oeste, del Sur o del Norte. Comunicádselo a Vuestro Rey, Señor Embajador, y añadid, si os place, que no son precisamente la falsedad ni la fuerza los caminos por los que se conquista el ánimo de este pueblo al que yo rindo mi admiración aunque haya nacido en Francia.

LE CYCLE DE FILMS SUR LA GUERRE D'INDÉPENDANCE

La Guerre d'Indépendance (1808-1814) était une époque spécialement propice à la réalisation de films historiques qui dénigraient les envahisseurs français et exaltaient le courage des patriotes espagnols. Cette guerre qui avait été une guerre civile entre patriotes et « afrancesados », puis entre « serviles » et « liberales », avait également pris une dimension internationale avec l'intervention des troupes anglaises qui étaient allées en Espagne pour affronter les armées de Napoléon. Il était donc aisé d'établir un parallèle avec la guerre qui venait d'ensanglanter l'Espagne de 1936 à 1939.

Les cinéastes favorables au franquisme ne manquèrent pas de reprendre à leur compte l'interprétation la plus conservatrice de la guerre d'Indépendance, en oblitérant son caractère révolutionnaire. C'est ainsi que l'irruption sur la scène politique du peuple dont une minorité, les « liberales », se battait contre les troupes napoléoniennes au nom des principes mêmes de la Révolution française qu'ils essayèrent de mettre en œuvre dans la constitution de Cadix, va être systématiquement occultée. L'on va mettre l'accent au contraire sur le fait que l'Eglise avait joué un rôle important dans cette lutte contre les Français, présentée comme une nouvelle croisade. Dans l'interprétation providentialiste de l'histoire qui s'imposait alors dans l'Espagne franquiste, les hommes n'apparaissaient que comme les jouets de la Divinité qui se manifestait, par exemple, pour leur inspirer le châtement des Français diaboliques. Le peuple, versatile et ignorant, ne faisait que suivre quelques hommes providentiels, le plus souvent des militaires ou des religieux, qui l'entraînaient dans la lutte contre l'immoralité des Français.

Lola la piconera (1951), film de Luis Lucia produit la même année que *Alba de América*, s'inspirait d'une pièce de théâtre de José María Pemán, *Cuando las Cortes de Cádiz* et peut être considéré comme une œuvre patriotico-folklorique. Le film tourne en effet en grande partie autour des numéros de chant et de danse de l'actrice Juanita Reina qui, dans le rôle

titre, incarne une intrépide gaditane. Lola qui chante pour distraire et redonner du courage à ses compatriotes assiégés par les Français, n'hésite pas à risquer sa vie pour la Patrie. Arrêtée et condamnée à mort par les ennemis, elle leur donne une leçon de courage en refusant d'avoir les yeux bandés lorsqu' elle est conduite sur la plage pour être fusillée. L'image des Français est plus nuancée que dans d'autres films du même genre, puisque c'est un officier napoléonien, Gustavo, amoureux de Lola, qui s'offre à rapporter le cadavre de la jeune femme à Cadix. Il se retrouve alors en présence de son rival espagnol, Rafael, et les deux hommes se serrent la main avec émotion, tout en sachant qu'ils vont bientôt se retrouver face à face. Le rôle du méchant Français revient au personnage du maréchal Victor, homme froid et calculateur, interprété par l'acteur Manuel Luna qui, comme nous l'avons vu, s'était spécialisé dans l'interprétation de personnages haïssables.

Dans *El tambor del Bruch* (1948), c'était la résistance des Catalans à l'invasion française qui était évoquée par Ignacio Farrés Iquino. Ce film dont la vedette féminine était Ana Mariscal, dans le rôle de la patriote Montserrat, commençait par un texte préliminaire qui s'inscrivait sur l'écran, afin de bien rappeler aux spectateurs toutes les exactions commises par les Français en Catalogne :

El eco del 2 de mayo en Madrid vibra aún en el corazón de los Españoles cuando las tropas de Napoleón que marchan hacia Zaragoza y Valencia reciben la orden de *castigar* a los pueblos catalanes en rebeldía. En la comarca del Bruch, al amparo de la Santa Montaña de Montserrat, esperan los patriotas al invasor con una agresiva hostilidad que, al pasar los años ha de quedar grabada con gesta heroica en el glorioso libro de la historia de España.

Une fois encore, les soldats français sont présentés comme des soudards, ivrognes et pillards, qui ne respectent ni les enfants ni les femmes. Leur conduite indigne fait très vite l'union de tous les patriotes contre eux et permet aux quelques rares « afrancesados » catalans de comprendre l'étendue de leur erreur. Montserrat elle-même participe au combat, et un moine s'empresse de rassurer un enfant tourmenté par le fait qu'il ne ressent aucun remords d'avoir tué un Français. Le religieux l'absout aussitôt, tout en lui conseillant cependant de prier pour le salut de l'âme de cet ennemi. Il est suggéré à nouveau que cette lutte contre les « gabachos » ou « franchutes » est une guerre sainte contre des zélateurs

de l'impiété. La dernière image du film montre la Vierge de Montserrat, la patronne de la Catalogne devant laquelle viennent s'agenouiller et prier les vaillants soldats.

L'on trouve dans ces films d'exaltation patriotique un grand nombre de femmes héroïques, telles que Lola ou Montserrat, ce qui était une façon de glorifier le fameux « caractère indomptable de la race espagnole ». De simples femmes, animées par l'amour de la Patrie, se montraient capables d'affronter les soldats de Napoléon qui avaient fait trembler l'Europe entière. La plus célèbre de ces héroïnes était Agustina de Aragón qui avait su redonner courage aux défenseurs de la ville de Saragosse, et à laquelle Juan de Orduña, le spécialiste des superproductions historiques, consacra un film en 1950. La maison de production CIFESA s'était surpassée à cette occasion en faisant évoluer plus de trois mille figurants pour la reconstitution des scènes de bataille. Plus de dix mille costumes avaient également été confectionnés pour habiller les troupes françaises et les soldats qui défendaient la capitale de l'Aragon. C'était Aurora Bautista, encore auréolée du triomphe qu'elle venait d'obtenir dans le rôle de Jeanne la folle dans *Locura de amor* du même Juan de Orduña, qui interprétait le personnage d'Agustina. Le metteur en scène a montré au début du film un Napoléon Bonaparte, interprété par l'acteur Guillermo Marín, qui apparaît comme un général trop sûr de lui et convaincu que ses armées ne rencontreraient aucune résistance sérieuse dans cette Espagne qu'il considérait comme un pays de pouilleux. Le film montre comment les soldats français doivent bien vite déchanter alors que, malgré la sauvagerie de la répression qu'ils exercent, ils n'arrivent pas à asseoir leur autorité. L'on montre par exemple comment un officier essaie d'abuser d'Agustina et comment un détachement de cavaliers qui fait irruption dans un village aragonais assassine les paysans et même le curé dans son église. Lors de la reconstitution du terrible siège de Saragosse, Juan de Orduña montre comment le général Lannes n'hésita pas à bombarder, au mépris de toutes les lois de la guerre, l'hôpital de la ville. Contre cette barbarie des Français, les patriotes trouvent la force de résister grâce à la foi qui les pousse à se rassembler dans la cathédrale de Saragosse pour prier avec ferveur. L'aspect révolutionnaire de la lutte du peuple aragonais avait par ailleurs été soigneusement gommé dès la censure du scénario. Il avait été recommandé aux producteurs du film de ne pas accorder trop d'importance aux scènes où le peuple en armes se manifestait contre les autorités locales qui collaboraient avec les Français :

L'image des Français dans le cinéma espagnol des années 40

Se debe hacer a la Casa Productora la advertencia de que no se imprima en la película demasiado realce a las escenas en que el pueblo en armas invade los despachos de los jefes y oficiales del ejército español, maltratando y en algunos casos fusilando a los militares de graduación sospechosos de afrancesamiento¹.

El verdugo (1947), premier film d'Enrique Gómez, était loin d'être une superproduction comme celles que tournait Juan de Orduña, mais les attaques contre les Français étaient tout aussi efficaces. La première partie du film se situe dans la France de 1940 et montre la débâcle de la population qui quitte la capitale en direction de Bordeaux. Dans un train bondé se trouve un groupe de jeunes filles de bonne famille qui avaient fui le lycée international où elles étudiaient pour se réfugier en Espagne et plus précisément en Galice. Elles se retrouvent ainsi chez le cousin d'une étudiante espagnole, un véritable hidalgo qui, après avoir médité de ceux qui négligent l'histoire de leur pays, raconte l'extraordinaire destin de l'un de ses ancêtres que l'on avait surnommé « le bourreau ». Un long flash-back permet alors d'évoquer la guerre d'Indépendance en Galice et, encore une fois, la barbarie des Français. L'échec d'une tentative d'insurrection du marquis de Leganés avait entraîné la condamnation à mort de tous les membres de sa famille. Clara, la fille aînée, réussit à avoir une entrevue avec le général français pour lui demander la vie sauve pour son jeune frère, afin que la lignée puisse se perpétuer. Le cruel général ne consent qu'à la condition que le châtiment soit terrible : le jeune homme aura la vie sauve pourvu qu'il accepte d'exécuter lui-même les autres membres de sa famille, d'être leur bourreau. Au moment où elle allait avoir la tête tranchée à la hache, Clara se voyait offrir la vie sauve à son tour si elle acceptait d'épouser le capitaine français dont elle avait été éprise. Mais elle préférerait bien évidemment mourir comme une vraie patriote plutôt que de mêler son sang à celui des ennemis de son pays. Des documents conservés dans les archives de la censure sur la réception du film, montrent qu'il n'avait pas eu un très grand succès et que le public appréciait plutôt la première partie où l'on montrait la peu glorieuse déconfiture des Français en 1940. Le censeur ecclésiastique considérait, quant à lui, que l'on ne pouvait condamner comme immoral le fait que le propre fils fût l'exécuter de la sentence, à condition toutefois, précisait-il, de bien

¹ Archivo Central, Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, C/13131, Exp. 3150.

montrer qu'il s'agissait d'un fait qui devait nécessairement se produire et qu'il n'y avait de la part du jeune homme aucune cruauté¹.



Photogramme du film *El verdugo* d'Enrique Gómez (1947).

Pour avoir la vie sauve, les Français obligent le jeune aristocrate galicien à exécuter lui-même les membres de sa famille. Avoir la tête tranchée à la hache était un privilège de la noblesse.

Le refus catégorique de mêler son sang à celui des Français, considérés à jamais comme des ennemis irréconciliables après la terrible répression qui suivit le soulèvement du 2 mai 1808, est également au cœur du film de César Fernández Ardavín, *El abanderado* (1942). Le rôle-titre était joué par Alfredo Mayo, le jeune premier le plus populaire dans l'immédiate après-guerre. Le porte-drapeau qu'il interprétait se nommait Javier Torrealta et il était amoureux d'une belle jeune fille, Renata Laroche Giménez, dont la mère espagnole avait épousé un général français. Après avoir découvert, à son retour de l'Escorial où il avait été envoyé en mission, la sauvagerie de la répression des militaires français qu'il avait considérés jusque-là comme des amis, Javier fait le serment de sacrifier

¹ Archivo Central, Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, C/ 7.640.

son amour sur l'autel de la patrie. Il rompt donc avec Renata et se laisse même aller à maudire les « gabachos » sanguinaires. Le summum du pathétique est atteint lorsque l'on découvre, trois ans plus tard, que ce valeureux capitaine a été désigné par le sort pour commander le peloton d'exécution qui doit fusiller une espionne française. Il s'agit bien sûr de Renata et Javier, perdant la tête, s'enfuit avec la prisonnière, la veille de l'exécution. Ayant été repris il est condamné à mort à son tour, pour trahison. Il ne comprend pas la raison de la force qui l'avait irrésistiblement poussé à sauver la jeune fille, que lorsque cette dernière, croyant leur dernière heure venue, lui avoue qu'elle est en réalité espagnole. Le général Laroche avait épousé sa mère alors qu'elle était déjà née. « Por mis venas no corre ni una gota de sangre francesa » dit-elle alors, fièrement, soulagée de s'être délivrée d'un secret qui mettait en jeu la réputation de sa mère. Désormais unis par leur amour et une égale dévotion pour leur Patrie, les deux jeunes gens s'apprentent à affronter la mort, lorsqu'ils sont sauvés, in extremis, par une attaque surprise des ennemis français. Le porte-drapeau se couvre alors de gloire, ce qui lui permet d'être réhabilité et de pouvoir épouser Renata qui s'est également battue comme une vraie patriote.

La finalité première de toutes ces superproductions historiques était sans nul doute l'exaltation du patriotisme par la référence aux gloires d'un passé légendaire. Ces films extrêmement spectaculaires pouvaient permettre aux spectateurs d'échapper un instant à la grisaille et à la désolation de l'Espagne de l'immédiate après-guerre. Les responsables de l'orientation de la production cinématographique avaient également formulé l'espoir que l'évocation d'un passé prestigieux contribuerait au rassemblement de la communauté nationale qui venait d'être si violemment divisée. Certains de ces films évoquaient l'époque lointaine des Rois catholiques ou le dix-huitième siècle, mais c'était bien la représentation à l'écran de la guerre d'Indépendance qui s'était montrée la plus féconde. Il était en effet relativement facile d'établir un parallèle entre cette guerre et celle qui venait de s'achever. Il n'est donc nullement surprenant de trouver, de 1942 à 1951, un véritable cycle de cinq films qui évoquent la lutte des patriotes espagnols contre les Français dont l'on donne une image bien peu flatteuse. Il est probable que ces films, associés à tous les autres moyens de communication qui reprenaient les mêmes consignes, ont dû contribuer à la réactivation du sentiment anti-français. Il est curieux de constater qu'à l'époque, alors que la frontière avec la France avait été fermée de 1946 à 1948, même les films étrangers étaient mis à

Emmanuel LARRAZ

contribution pour dénigrer les « gabachos ». C'est ainsi, par exemple, qu'un film historique anglais de Carl Reed qui retraçait la jeunesse de l'homme d'Etat William Pitt (1759-1806) et qui s'intitulait logiquement *The young Mr Pitt* était présenté, en 1946, sur les écrans madrilènes sous le titre de *El vencedor de Napoleón*.