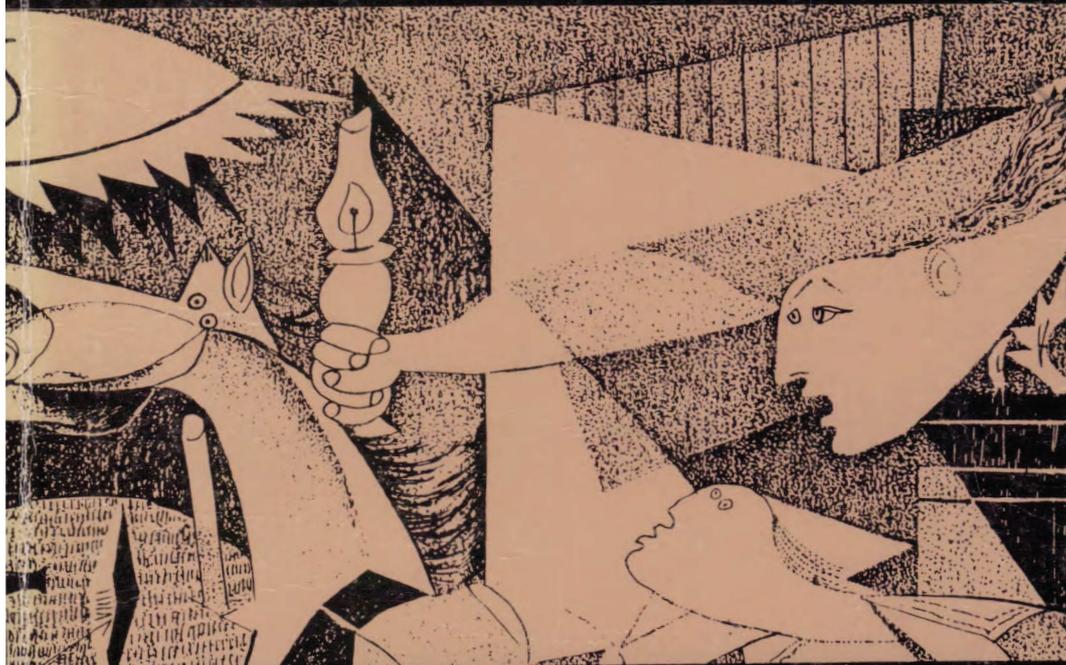
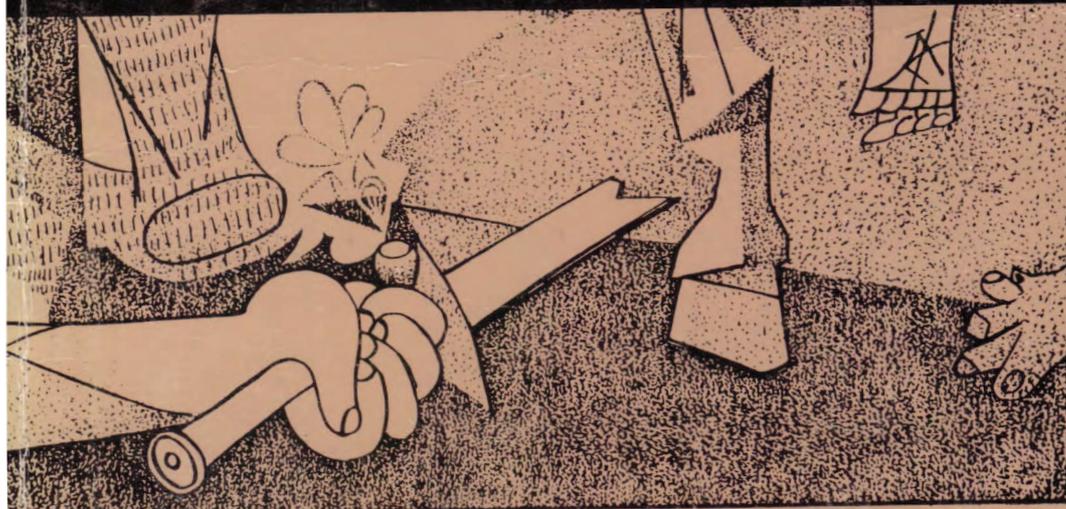


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIKES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIKES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

RAZA ET LE MYTHE DE LA CROISADE DANS LE CINEMA FRANQUISTE

Emmanuel LARRAZ
Université de Provence (France)

Dans un livre célèbre, publié en 1964, l'historien américain H.R. Southworth dénonçait *Le mythe de la croisade de Franco* ⁽¹⁾, c'est-à-dire, un travestissement de la vérité, une manipulation de l'opinion publique qui tendait à présenter la guerre civile espagnole comme une guerre sainte. Le "mythe" dans l'acception usuelle de ce terme, y était synonyme de "fable", de "fiction", ou plus crûment, de "mensonge" fabriqué et véhiculé par la propagande. Mais l'on peut également, en adoptant un point de vue plus proche de celui des ethnologues, émettre l'hypothèse que la présentation du conflit de 1936 à 1939 comme une croisade a fonctionné dans l'Espagne nationaliste comme un "mythe vivant", au sens où l'entend Mircea Eliade, c'est-à-dire, un récit exemplaire et sacré, capable de fournir "des modèles à la conduite humaine et de conférer par là même, signification et valeur à l'existence" ⁽²⁾. Il s'agirait, dans cette perspective, d'un véritable "mythe d'origine", évoquant et justifiant une création, celle d'un Etat qui précisément se proclamait "nouveau".

La manipulation de l'histoire

Si l'écrit (la presse et les livres), la radio et les affiches ont joué un rôle important dans la diffusion de ce "mythe de la croisade", l'on sait que les responsables de la propagande franquiste ont également accordé une place très importante au cinéma. L'évocation rapide de quelques titres de films suffit à rendre compte de la volonté de présenter l'histoire de la guerre civile comme une histoire sacrée : *Vía Crucis del Señor en las tierras de España* (1940) de José Luis Sáenz de Heredia, *Boda en el infierno* (1942) d'Antonio Román, *Cerca del cielo* (1951) de Domingo Viladomat et Mariano Pombo, *El frente infinito* (1956) de Pedro Lazaga...

(1) L'Espagne contemporaine. Ed. Ruedo Ibérico. Paris.

(2) *Aspects du mythe*, Coll. Idées, Ed. Gallimard, Paris 1963, p. 10.

Grâce à tout un système de censures multiples, associé à des aides à la production très généreuses pour les films qui étaient considérés comme étant "d'intérêt national", l'Administration a orienté le répertoire vers la présentation d'un passé mythifié, conforme à l'idéologie officielle. L'on peut constater, par exemple, qu'après le passé récent de la guerre civile que l'on tente inlassablement de justifier et de magnifier, l'époque la plus fréquemment évoquée dans les films "historiques" alors en vogue, est celle de la Guerre d'Indépendance. Or, elle est présentée comme un glorieux précédent du non moins glorieux "Soulèvement National" du 18 juillet 1936, comme une croisade déjà, contre l'impiété des Français.

C'est ainsi que de 1943 à 1951, cinq superproductions au moins ont été consacrées à l'exaltation de la lutte des patriotes espagnols contre les troupes de Napoléon, présenté comme un suppôt de Satan : *El abanderado* (1943) d'Eusebio Fernández Ardavín, *El verdugo* (1947) d'Enrique Gómez, *El tambor del Bruch* (1948) d'Ignacio Farrés Iquino, *Agustina de Aragón* (1951) de Juan de Orduña et *Lola la Piconera* (1951) de Luis Lucia⁽³⁾.

L'évocation des exploits des "guerrilleros" permettait d'affirmer la grandeur de la "race espagnole" et sa supériorité sur les Français et les Anglais, à une époque où le doute aurait pu s'emparer des Espagnols dont le pays se retrouvait au ban des nations. L'Espagne apparaissait dans tous ces films comme le pays élu par Dieu pour le triomphe de la foi. C'est ainsi que dans *Agustina de Aragón*, c'est la Vierge du *Pilar* qui donne aux habitants de Saragosse assiégés la force de résister jusqu'au dernier. Et la Vierge de Montserrat qui a guidé les Catalans lors de leur combat victorieux contre les envahisseurs français, apparaît en gros plan à la dernière image de *El Tambor del Bruch*.

La même idéologie inspirait les nombreux films sur la guerre civile tournés, dès 1940, afin d'offrir au public une version du conflit favorable aux vainqueurs. Les militaires des différentes armes se montraient alors désireux de voir leurs exploits portés à l'écran. Pour la marine, ce fut *El crucero Baleares* (1941) d'Enrique del Campo, pour l'aviation, *Escuadrilla* (1941) d'Antonio Román et *Alas de paz* (1942) de Juan Parellada, pour les troupes africaines, *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, du nom que portaient les unités indigènes au Maroc, pour la Légion, *A mí la Legión!* (1942) de Juan de Orduña...

La lutte des partisans de *Caudillo* y était systématiquement montrée comme une croisade contre le communisme international, comme une guerre sainte. Signalons parmi les films qui connurent alors une très large diffusion, *Boda*

(3) E. Larraz : *La Guerre d'Indépendance dans le cinéma franquiste*, in : *Les Espagnols et Napoléon*, Ed. Hispaniques n°7, Publications de l'Université de Provence, 1984, p. 241 à 253.

en el infierno (1942), le second long métrage d'Antonio Román et *Via Crucis del Señor en las tierras de España* (1940), un court métrage de José Luis Sáenz de Heredia.

Le film d'Antonio Román avait été jugé digne d'être projeté en avant-première, le 5 juin 1942, aux volontaires de la *División Azul*, les modernes croisés, qui partaient lutter sur le front russe aux côtés des troupes nazies. Le titre faisait bien évidemment référence à l'enfer communiste. L'on y voyait un séduisant et généreux capitaine de navire espagnol (José Nieto) qui acceptait d'épouser une jeune russe, la fille du dernier Ambassadeur du Tsar en Espagne, dans le seul but de l'arracher à la barbarie des rouges. Le même anticommuniste véhément, et la même dimension sacrée attribuée à la lutte menée par les franquistes se retrouvent scène, cousin de José Antonio Primo de Rivera, le fondateur de la Phalange, avait dans le court métrage de J.L. Sáenz de Heredia. Les républicains, abusivement assimilés aux communistes, y prenaient même une coloration satanique. Le jeune metteur en failli être exécuté au début de la guerre civile, et il n'avait dû la vie sauve, en 1936, qu'à l'intervention de Luis Buñuel. Quatre ans plus tard, il avait pris le parti d'illustrer de façon extrêmement dramatique la thèse de la guerre sainte, en établissant un parallèle entre les quatorze stations du Chemin de Croix du Christ et les souffrances infligées selon lui à l'Espagne, à la mère Patrie, par les républicains présentés comme les ennemis de Dieu. Les pires étaient les femmes, et la première image de ces êtres diaboliques est celle de Dolores Ibarruri, *La Pasionaria*, qui apparaît, dans une brève séquence tirée d'un documentaire, en train d'haranguer la foule.

Or, l'on retrouve ces deux jeunes cinéastes, Antonio Román et José Luis Sáenz de Heredia, au générique de *Raza* (1942), un film qui occupe dans l'abondante production encouragée et subventionnée par le *Département National de Cinématographie*, une place tout à fait exceptionnelle. Et ceci, à la fois par l'importance des moyens matériels mis en oeuvre pour sa réalisation, et par la personnalité de l'auteur du scénario ; Jaime de Andrade, pseudonyme de Francisco Franco Bahamonde lui-même.

Raza développe à son tour le "thème persistant" relevé par H.R. Southworth, et selon lequel, "la guerre civile d'Espagne fut une croisade contre le communisme, une guerre menée non seulement pour l'Espagne et la civilisation chrétienne, mais pour tout l'Occident."⁽⁴⁾

Le soulèvement militaire y est justifié par une voix "off" qui le présente comme un sursaut de bons Espagnols qui en étaient arrivés à craindre pour l'existence même de leur patrie

"L'ouragan politique entraînait irrémédiablement la Nation vers l'abîme

(4) *op. cit.* p. 3.

communiste. Le front populaire... allait détruire les pures essences de la tradition espagnole. L'heure de la vérité avait sonné. L'Espagne ne pouvait périr."

Un peu plus loin, alors que José Churruga, l'arrogant capitaine des *Regulares*, les troupes marocaines que Franco avait commandées à Mellila, rejoint les combattants qui assiègent Bilbao, on annonce la destruction de dix brigades internationales, ce qui fait dire à l'un des officiers présents

"Nous sommes en train de rendre un fier service à l'Europe en la débarrassant de tous les indésirables de toutes les révolutions."

Le film s'achève sur des images tirées de documentaires du défilé de la Victoire, à Madrid, en 1939. Ce que l'on aurait pu considérer comme le point final de l'écrasement d'un peuple par son armée qui "n'avait pas connu la gloire de la victoire depuis plus d'un siècle" ⁽⁵⁾, est présenté comme le triomphe de l'"esprit d'une race".

Il s'agit là en effet d'un autre thème constant de la propagande. Les franquistes qui se disaient guidés par "la grâce de Dieu", affirmaient mener la croisade de l'esprit contre le matérialisme athée.

Rappelons à ce propos que vingt-cinq années après la fin de la guerre civile, dans *Franco ese hombre* (1964), un autre film de propagande de José Luis Sáenz de Heredia, le *Caudillo* s'adressait encore aux Espagnols, à l'occasion de la commémoration des "vingt-cinq années de paix", en leur affirmant qu'ils constituaient "la réserve spirituelle de l'Occident".

Raza qui avait été présenté hors-concours, en 1942, à la Biennale de Venise, fut remanié en 1950 et rediffusé sous le titre de *Espíritu de una raza*. On avait dans cette nouvelle version retouché certains dialogues et supprimé quelques scènes devenues gênantes, par exemple, celles où les héros faisaient le salut fasciste qui n'était plus de mise. Mais la thèse défendue était toujours la même : la guerre avait été la croisade de l'esprit et de la religion contre le matérialisme athée et le communisme.

La logique du mythe

La présentation de la guerre comme une croisade permet aux nombreux récits qui voient alors le jour de fournir, selon la célèbre définition du mythe par Lévi-Strauss, "une sorte d'instrument logique" ⁽⁶⁾ permettant à la société espagnole de résoudre une contradiction. Dans le cas présent, le scandale qu'il y avait pour l'esprit à voir une armée se dresser contre son propre peuple. Cette contradiction, incontournable dans la réalité, ne pouvait être levée que si l'on se référait à un

(5) id. p. 230.

(6) C. Lévi-Strauss : *Anthropologie structurale*. Librairie Plon, Paris, 1974, p. 239 et 254.

au-delà, au monde divin dont le mythe maintient la conscience. Ce procédé est constant dans *Raza*, et l'on sait par ailleurs que Franco s'était auto-proclamé *Caudillo* de l'Espagne "par la grâce de Dieu". Et les phalangistes qui surent jouer habilement de la symbolique de couleurs arboraient des chemises bleues, et s'engageaient dans la Division *Azul*, car cette couleur qui s'opposait au rouge des communistes, représentait disaient-ils la couleur de la Vierge.

L'intervention du sacré apparaît dans *Raza* dès les premières séquences qui montrent le retour des vaillants marins depuis les dernières colonies, à la fin du siècle dernier. Un jeune matelot manque à l'appel, et le capitaine Churruca console son grand-père, un vieux loup de mer, en lui disant que "la Patrie avait réclamé le plus courageux", et que la Vierge l'avait emporté". Mais la divinité a, comme toujours, "une face de Rigueur et une face de Miséricorde" ⁽⁷⁾ et elle va par la suite se montrer extrêmement bienveillante avec José Churruca qu'elle va ramener à la vie, après qu'il eût été fusillé par les rouges. Marisol, la chaste fiancée qui avait demandé à recueillir le corps de son bien-aimé, reconnaît qu'il s'agit d'un véritable miracle : "On aurait obtenu bien peu de chose sans l'intervention de Dieu".

Cette assurance d'un destin réglé par des forces surnaturelles permet à ceux qui la possèdent d'échapper à l'agitation mesquine de ceux qui sont uniquement mûs par une ambition terre à terre et dérisoire. La mère du héros José Churruca, la très digne veuve du capitaine de navire mort à Cuba en 1898, reconnaît que "Dieu lui a donné avec aisance plus que le nécessaire", et elle méprise ceux qui, comme les membres de la famille de Luis Echeverría son gendre sont habités par "l'esprit bourgeois".

Le mythe raconte en effet les exploits d'êtres surnaturels, de héros supérieurs à leurs contemporains, et qui servent en quelque sorte de médiateurs entre la divinité et la simple humanité.

Dans *Raza*, ce rôle est clairement dévolu à une caste, celle des militaires, qui sont présentés comme des êtres exceptionnels, investis de la responsabilité de veiller sur le destin de leur Patrie. Ils ont le devoir d'intervenir, lorsque la société civile, aveuglée par les intrigues des politiciens et les ambitions de ceux qui sont habités par "l'esprit bourgeois", est sur le point de se fourvoyer. La mort pour eux n'est rien, simplement "un acte de service". Ainsi, le capitaine de vaisseau, Churruca, le père de José était mort content, devant Cuba, car il était écoeuré par la décadence de la société civile en 1898. Comme le rappelle sa veuve :

"Il était supérieur à tout ce qui l'entourait, et son esprit ne pouvait survivre dans une atmosphère d'une valeur morale si insignifiante."

(7) Gilbert Durand : *L'imagination symbolique*, Collection sup, P.U.F., Paris 1976, p. 129.

José Churruga, le héros de *Raza*, projection idéale du *Caudillo*⁽⁸⁾ est le seul digne émule de ce valeureux capitaine dans une famille où l'on retrouve la tripartition fondamentale de la société indo-européenne mise en lumière par Dumézil. Le militaire est le chef de famille, alors que Luis, le prêtre est assez effacé et finit par trahir sa Patrie. José apparaît comme un homme parfait, paré de toutes les vertus. Il est généreux, désintéressé, courageux, chaste et séduisant. Ses préoccupations constantes sont, comme le déplore Pedro le politicien, "le culte des vieilles pierres, de l'histoire et de la tradition". Comme tous les héros mythiques, José se réfère en effet à un passé glorieux qu'il prétend retrouver en luttant contre la décadence momentanée de son pays. Mircea Eliade a rappelé fort justement, à propos de cette référence à un passé mythique que même les révolutionnaires français se considéraient comme des restaurateurs d'un passé qu'ils idéalisait lorsqu'ils prétendaient retrouver "les anciennes vertus exaltées par Tite-Live et Plutarque"⁽⁹⁾. Les phalangistes qui avaient adopté l'emblème des Rois Catholiques, le joug et les flèches, proclamaient quant à eux qu'ils voulaient redonner à l'Etat Nouveau la splendeur de l'Espagne impériale.

Il est clairement indiqué dans *Raza* que la décadence de l'Espagne qui s'est précipitée après la défaite de Trafalgar et la destruction de la marine espagnole, puis s'est encore accentuée, en 1898, avec la perte des dernières colonies (Cuba, Puerto Rico et les Philippines), a pris fin en 1936, avec le "Glorieux Mouvement National". Aux drapeaux des navires en perdition qui s'enfonçaient lentement dans la mer, répondent les drapeaux qui défilent, victorieux, devant le *Caudillo* en 1939. José Churruga, présent à ce défilé dans sa tenue d'officier des troupes maures est bien le digne héritier des mythiques "almogávares" dont lui parlait son père, "ces soldats élus, ces volontaires pour les entreprises les plus périlleuses, pour les forces de choc et d'assaut".

Pour que le triomphe de José et de ses partisans soit complet, il fallait que Pedro, le frère ennemi, le traître qui, aveuglé par l'ambition s'était élancé dans une carrière politique qui l'a conduit à devenir l'un des dirigeants de la République,

(8) Román Gubern a été le premier à étudier dans *Raza : un ensueño del General Franco*, Historia secreta del franquismo, Ediciones 99, Madrid, 1977, l'importance des éléments autobiographiques dans *Raza*.

Il y voit l'expression des complexes du général, de ses "mythes personnels" selon la terminologie de Levi-Strauss, et une illustration éclatante de la thèse d'Alfred Adler sur "la corrélation entre l'infériorité constitutionnelle et la surcompensation psychique".

Franco, un "officier timide, de petite taille et à la ridicule voix suraiguë" aurait ainsi dépassé et sublimé par l'imagination et la volonté une frustration historique et personnelle.

Voir aussi de Benito Pelegrin : *Autobiographie mythique de Franco à travers Raza*, *Diario de una bandera et divers discours*, in, *L'autobiographie en Espagne*, Etudes Hispaniques n°5, Publications de l'Université de Provence, 1982, p. 295 à 321.

(9) *op. cit.* p. 220.

reconnût lui-même son erreur. Ayant essayé de se racheter, vers la fin du film, en communiquant aux franquistes des renseignements militaires, il est arrêté, et, sur le point d'être fusillé, il proclame la victoire inéluctable de ceux qui comme José, "luttent contre le communisme barbare et athée", de ceux qui "ressentent au fond de leur esprit la semence supérieure de la race, ceux qui sont les élus pour la grande entreprise de rendre l'Espagne à son destin."

La logique du mythe débouchait enfin sur l'opposition systématique des vertus des héros et des diverses tares des mauvais Espagnols qui sont assimilés à des monstres. Le personnage de Luis le prêtre restant assez falot, cette opposition systématique s'établit entre José et Pedro qui représentent deux mondes antagonistes. Aux qualités déjà recensées de José répondent la cupidité des politiciens ambitieux et traîtres à leur Patrie, l'athéisme, la dépravation morale, l'ignorance et la laideur des miliciens. Alors que José vit un amour chaste avec Marisol, la vierge qui sauve la vie de son preux chevalier avec l'aide de Dieu, Pedro se trouve à Barcelone dans une ville où règnent la débauche et la grossièreté. On y trouve une foule de femmes vénales, et même un inverti pitoyable dont la timidité contraste avec la mâle assurance et la superbe de José.

Le cinéma au service du mythe

Le cinéma permet à une foule de revivre dans une obscurité complice les exploits des héros, et il est extrêmement favorable à l'expression des mythes qui se prêtent plus "à la répétition qu'à la commémoration" ⁽¹⁰⁾. Le temps du cinéma, le présent revêtu à chaque projection, ce qui faisait dire au pionnier Abel Gance "qu'avec cette invention, la mort avait cessé d'être absolue" ⁽¹¹⁾, permet aux spectateurs de quitter le temps de leur réalité historique pour entrer dans celui du récit mythique, et devenir pour quelques instants, les contemporains des héros. Le cinéma se prête fort bien également à l'expression de la puissance sacrée et des événements surnaturels grâce aux trucages. Le choix des décors est aussi très important. Le spectacle de paysages grandioses qui sont plus qu'un simple environnement, et peuvent suggérer l'accord des héros avec la nature et la divinité, est par exemple l'un des procédés utilisés au début de *Raza*, qui s'ouvre sur des images de l'océan. Les héros eux-mêmes peuvent être grandis par la caméra, selon l'angle de prise de vue choisi. Ainsi dans la scène particulièrement bien composée de l'exécution des moines sur la plage déserte, les religieux apparaissent magnifiés par une forte contre-plongée. La musique qui souligne assez lourdement les moments les plus pathétiques concourt de façon très importante à la création de

(10) Mirecea Eliade, *op. cit.* p. 31.

(11) Cité par Barthélemy Amengual, *Clefs pour le cinéma*, Ed. Seghers, Paris 1971, p. 32.

fortes émotions chez le spectateur. La voix "off", qui tire son pouvoir extraordinaire du fait qu'elle n'est, dans *Raza*, attribuable à aucun personnage, permet également d'orienter la perception des images qu'ont les spectateurs. L'on sait que tous les films de propagande l'utilisent systématiquement. C'est cette voix "off" qui résume en une phrase le sens de l'évolution politique de l'Espagne, à la veille de la guerre. Elle établit un parallèle entre la défense de la famille traditionnelle et la défense de la nation, ce qui est l'un des thèmes constants de la propagande fasciste ⁽¹²⁾ :

"On commençait à sentir, les premières brises de la tempête matérialiste qui, menaçant la famille, devait terminer par ébranler toute la Nation."

Cette voix "off" qui est censée énoncer la vérité prend d'ailleurs, dans tous les films espagnols de cette époque des intonations grandiloquentes, comme pour renforcer son autorité.

Car le récit filmé, et c'est le cas dans *Raza*, se présente comme un récit véridique, une histoire exaltante, et exemplaire, précisément du fait que l'on ne peut mettre en doute son authenticité. Pour accentuer cette nécessaire impression de vérité, José Luis Sáenz de Heredia avait mêlé, au cours du montage, des séquences tirées de documentaires (les scènes de combat, le défilé de la victoire à Madrid), aux séquences qu'il avait tournées. Et il déclarait, lors de la sortie du film qu'il s'était surtout soucie d'obtenir une impression de "réalité historique", susceptible de "mettre en relief l'enchaînement des germes, des origines et du style de vie nationale qui, le 18 juillet, a commencé à vivre en Espagne" ⁽¹³⁾.

Cette déclaration est la confirmation que *Raza* est bien un film exemplaire de la propagande franquiste qui, appliquant les théories de Goebbels sur l'efficacité des mensonges systématiquement répétés, cherchait à justifier par tous les moyens le déclenchement de la guerre et l'avènement de l'*Espagne Nouvelle*. Selon la logique des mythes d'origine, le mythe de la croisade présentait cette naissance comme la fin d'un désordre, le retour à la normale, à l'essence de l'Espagne après une longue décadence, et grâce à l'action providentielle du *Caudillo*, auteur quelque peu honteux du scénario, qui s'érigait ainsi en égal des plus grands monarques.

(12) Voir : Reich : *La psychologie de masse du fascisme*, petite bibliothèque Payot, Paris, 1979, p.71 : les représentations de *patrie* et *nation* sont, dans leur noyau subjectif émotionnel, des représentations de la mère et de la famille. Dans la petite bourgeoisie, la mère représente la patrie de l'enfant, la famille sa "nation en miniature". Ce fait éclaire les raisons qui ont amené le national-socialiste Goebbels à choisir, sans la moindre connaissance des implications profondes de son choix, pour les mettre en exergue à ses "dix commandements" du "Calendrier populaire national-socialiste", en 1932, les mots suivants : "La patrie est la mère de ta vie, ne l'oublie jamais !"

(13) Déclaration à la revue *Primer Plano*, n° 65 du 11 janvier 1942.