

Madrid au cinéma 1939/1961, de la modernisation à la modernité la plus radicale

Marguerite Azcona

Sorbonne Université

Résumé : S'il est un art qui inclut les transferts culturels, c'est le 7^e Art. Or, dans les documentaires de propagande franquiste de 1939 comme dans certaines comédies de divertissement grand public du cinéma espagnol des années 50, des références iconiques empruntées aux modèles transnationaux des alliés de l'Espagne ont structuré documentaires et films. De l'empreinte nazie à celle de l'Amérique d'Eisenhower, une partie du cinéma espagnol a fait preuve d'une étonnante plasticité pour y accueillir le modèle culturel du vainqueur du moment. Les matrices cinématographiques allemandes puis américaines ont forgé, au service de la dictature franquiste, un cinéma toujours moderne : modernité technique et militaire en 1939 de l'Allemagne nazie, modernité de la société civile et du mode de vie de l'Amérique à partir de 1953. A l'aide du cinéma, le régime franquiste démontre qu'être

moderne, c'est savoir et pouvoir se situer du bon côté de l'histoire, c'est-à-dire des vainqueurs qui écrivent l'histoire.

Mots clés : cinéma, palimpseste, modèles culturels, propagande

Resumen: Tanto los noticiarios de propaganda como ciertos largometrajes de entretenimiento de los años 50 rebosan de símbolos y están plagados de íconos pertenecientes a los aliados del Régimen. De las huellas nazis a las de la América de Eisenhower, una gran parte del cine español demostró tener una gran plasticidad al retomar y ensalzar los modelos culturales de los vencedores históricos del momento. Estos modelos, primero alemanes en 1939 y luego americanos en 1953, le brindaron a la dictadura franquista un cine siempre moderno. El franquismo los

amparó para meter de matute su propia ideología, y con el cine, el Régimen aseveró que ser moderno consiste en situarse siempre en la buena

vertiente de la historia, es decir estar a favor de los vencedores que la van escribiendo.

Palabras clave: cine, palimpsesto, modelos culturales, propaganda

Las chicas de la Cruz Roja de Rafael J. Salvia, 1958, et *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios, 1962, sont deux longs métrages de divertissement grand public, deux comédies sentimentales à grand succès (selon les critères de l'époque¹), qui construisent l'imaginaire de Modernité de Madrid à l'écran, à la fin des années 50. Dans ces deux comédies à l'eau de rose, Madrid, loin de constituer un simple décor, devient à la fois personnage central du film et théâtre des progrès technologiques et des transferts commerciaux et culturels qui les accompagnent. Eu égard au genre des deux films et contre toute attente, Madrid se présente comme le cœur cinématographique d'un pays ancré dans l'actualité historique de son temps, parfaitement adossé à la forme de modernité qui la caractérise. Ce n'est guère nouveau. Vingt ans plus tôt, Madrid s'est déjà trouvée au cœur de l'actualité cinématographique, en qualité de personnage central et sous les feux de la modernité. Alors que l'Espagne maintient ses frontières fermées de 1937 à 1947, nous verrons de quelle manière, au cinéma, une première fois en 1939 puis une seconde en 1958, les grandes puissances internationales, alliés du moment de l'Espagne, s'invitent tour à tour à l'écran, sous forme de marquage traces et de marquage présences, selon le concept emprunté à Thierry Bulot et Vincent Vestchambre et utilisé ici pour l'analyse². Cependant, et fait qui retiendra notre attention, alors qu'en 1958, *Las Chicas de la Cruz Roja*, fait de Madrid à l'écran une ville américaine où se déploient à travers les publicités, l'architecture et la mode vestimentaire les icônes des Etats-Unis, nouvel allié du Régime franquiste³, le même film s'ancre avec obstination dans la seule et unique trajectoire qui fut – en 1939 – celle du *Desfile de la*

1 HEREDERO, Carlos, *Las huellas del tiempo – Cine español 1951– 1961*, Madrid, Ediciones Documentos Filmoteca española ICAA Ministerio de la cultura – N°5, 1993, p. 99, 100.

Carlos Heredero avance que dans ces années-là, l'un des critères les plus fiables pour mesurer le succès commercial d'un film serait le nombre de jours durant lesquels le film est resté à l'affiche dans la Capitale. « El único dato del que se dispone son los días de permanencia en cartel, y en atención a estos se puede establecer (de 1950 a 1961) la siguiente lista de películas que rebasan, en uno o más locales de estreno y de Madrid los 50 días de exhibición ». *Las chicas de la Cruz Roja* est demeuré à l'affiche 60 jours, arrivant ainsi après *Historia de la Radio* de José Luis Sáenz de Heredia (91 jours) et bien avant *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga. Le film fut primé en 1958 et reçut « el Premio del sindicato nacional de espectáculo », ce prix correspondait aux canons fixés par la censure franquiste, en l'occurrence : « un premio especial a la película de más profundos valores políticos y espirituales ».

2 BULOT, Thierry et Vincent Vestchambre, *Mots, traces et marques. Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, 2006, Paris, L'Harmattan.

3 DE LA FUENTE, Manuel, *Madrid, « Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Paris, Atalante, 2014, p. 162. Dans le cadre de la guerre froide, et sous la dictature du Général Franco, trois accords entre l'Espagne et les Etats-Unis d'Amérique sont signés à Madrid le 23 septembre 1953. En échange du soutien économique, militaire et diplomatique des Etats-Unis, l'Espagne accueille quatre bases militaires américaines sur son territoire.

*Victoria*⁴. Le film de Rafael J. Salvia enchevêtre à qui mieux-mieux les tracés, trajets et parcours d'une capitale redessinée en 1939 lors de la marche militaire de la célébration de la victoire de la Guerre Civile par les vainqueurs nationalistes, avec les registres et les images, empruntés à l'ami américain des années 50. C'est dire si Madrid se déploie comme le théâtre d'une double modernité, la présence et le marquage des puissances fascistes de l'Axe, alliés de 1939, à quoi se surajoutent la présence et le marquage de la 1^{ère} puissance de l'Atlantique Nord, nouvel allié à partir de 1953. En 1962, *Vuelve San Valentín*, la comédie de Fernando Palacios, franchit un pas de plus et propulse les spectateurs dans les soubresauts de la plus radicale des modernités : celle ouverte par la bombe atomique, portée à l'écran dans le générique. Aussi de 1939 à 1958, puis en 1962, tout se passe comme si Madrid à l'écran devenait le théâtre urbain de l'Ailleurs lointain des puissants vainqueurs, lesquels viendraient tour à tour marquer la capitale de leur sceau de modernité. De quoi surprendre pour des comédies sentimentales à l'eau de rose, censées simplement divertir les Espagnols.

Madrid, vaincue et modelée par la modernité

Dans *Las chicas de la Cruz Roja*, quatre jeunes filles pimpantes parcourent Madrid en tous sens pour collecter en ce jour « de las banderitas » les dons des madrilènes pour la Cruz Roja⁵. Au cours de cette collecte, chacune trouvera également le fiancé qui lui convient. Madrid y devient une ville américaine jusqu'au bout des ongles et la plasticité cinématographique permet de déployer icônes et symboles du nouvel allié de l'Atlantique Nord dans la capitale espagnole. Ainsi, avec le film de Rafael J. Salvia, Madrid s'est-elle modernisée dans l'acception précisée par Jacques Le Goff⁶ : elle aurait rattrapé son retard par rapport aux grandes puissances. Et cela commence par l'architecture⁷.

Avec une verticalité de près de 150 mètres de hauteur qui font d'elles les tours les plus hautes d'Europe, el Edificio España et la Torre de Madrid⁸ sont le parfait reflet de l'archétype urbain de la modernité américaine, surtout à l'heure où de nombreuses villes du monde gisent dans les

4 Documentaire de célébration de la prise de Madrid par les nationalistes qui scelle leur victoire de la Guerre Civile espagnole et l'installation au pouvoir du régime franquiste qui durera 40 ans.

5 « El día de las banderitas », organisé chaque année au profit de la quête publique de la Croix Rouge, institué en 1937, par les nationalistes, serait l'héritier « de la fiesta de la Flor » qui lui préexistait. « Otra institución que se vio obligada a realizar cuestaciones fue la Cruz Roja Española (...) Según explicaban los periódicos, la Fiesta de las Banderitas era la continuación de la antigua y popular Fiesta de la Flor y se llamaba así desde que en 1937 en zona nacional se había sustituido la flor por la banderita blanca con una cruz roja en el centro ». Pedro Montoliú, *Madrid en la Posguerra 1939-1946: los años de la represión*, Madrid, Silex ediciones, 2005, p. 35.

6 LEGOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1988

7 1958 : *Las chicas de la Cruz Roja*. Torre de Madrid 147 m de hauteur, une architecture américaine. La Torre Madrid, plaza de España, telle qu'elle apparaît à plusieurs reprises dans *Las chicas de Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, comme dans *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios.

8 La Compañía metropolitana de Madrid construisit d'abord El Edificio España en 1953. Elle est l'œuvre de l'ingénieur José María Otamendi et l'architecte Julián Otamendi, elle compte 25 étages et 117 mètres de hauteur. Puis, en 1957/60, ce fut le tour de « La Torre Madrid », œuvre du même ingénieur et architecte, laquelle compte 142 mètres de hauteur et composa l'acmé de l'accueil du Président américain Eisenhower à Madrid, où il rendit sa première visite à l'Espagne franquiste, en décembre 1959. La Torre Madrid fut jusqu'au début des années 1960 l'édifice le plus haut d'Europe. Les deux tours sont situées Plaza de

ruines fumantes de l'après-guerre. Hiroshima, Tokyo, Nagasaki, bien sûr, mais aussi bien plus près, Berlin, capitale de l'ancien Reich. L'Espagne, elle, est sur pied. De toute sa hauteur. Elle se tient à l'écran aux côtés de son nouvel et puissant allié.

Les Etats-Unis comme l'Espagne, qui sur le front, qui sur les bases arrière – sont tous deux présents et côte à côte pour protéger l'Europe et le monde du nouveau péril militaire soviétique. Forte de cette verticalité, Madrid accueillera d'ailleurs, un an après la sortie de *Las chicas de la Cruz Roja*, en décembre 1959, le Président Eisenhower. La présence du Président sera célébrée de nuit, brillamment, en inscrivant son petit nom, « Ike », en lettres de feu le long des étages de l'*Edificio España* situé au bout de la Gran Vía⁹. Pour l'heure, en 1958, le film de Rafael J. Salvia célèbre un Madrid modernisé où quatre jeunes filles mènent la danse, conduisent, fument, arborent une mode vestimentaire dernier cri et adaptée à chaque heure du jour ; elles y tiennent le rôle capital – sans mauvais jeu de mots – celui de ramasser des fonds. Dans la ville de l'opulence, l'argent déborde des poches des quidams madrilènes et se répand à gros bouillons dans les grands hôtels, celui de la *Torre Madrid*, à la Bourse lors de fructueuses transactions, à l'hippodrome lors des paris audacieux et payants. Au cours de leurs allers et retours dans la capitale, le long des avenues, des places, des rues, partout on mange, on boit, on lave, on parle et on lit, on fume américain. Toutes les marques outre-Atlantique saturent les murs de la Capitale où la concurrence des produits fait rage. Madrid est devenue une vaste place commerciale : on y boit du Coca cola ou du Pepsi Cola, on y fume des Camels, on fait sa lessive avec OMO, et on regarde la télé avec les téléviseurs Philips. Enfin, l'Amérique impose et synthétise son standard de modernisation avec le flambant coupé sport, ici crème, qui rend la capitale panoramique et aérodynamique. Comble de la modernité pour l'Espagne de la fin des années 50 au cinéma : à bord de ce coupé, Madrid se déplie comme une série de cartes postales, dans une architecture, des voitures, des silhouettes féminines et une mode vestimentaire qui reprennent tout des images mille fois vues dans les films américains de la décennie. Ainsi dans, *Las Chicas de la Cruz Roja*, le coupé sport décapotable, profilé à l'américaine, campe en plan oblique et occupe une grande partie de l'espace de la Plaza de Alcalá, au centre de Madrid.

En 1958, à l'écran, la femme espagnole est la jumelle de la femme américaine représentée au cinéma. Pourtant, dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, au cœur de cette modernisation américaine, les trajectoires incessantes des quatre jeunes femmes reprennent exclusivement ces mêmes trajectoires urbaines avec lesquelles les vainqueurs franquistes redessinèrent Madrid lors du *Desfile de la Victoria* du 19 mai 1939. Le documentaire, réalisé le jour même du défilé, fut diffusé pendant 40 ans dans le NO-DO et lors de chacune des commémorations annuelles. Or, en 1958, la Avenida de la Castellana porte, comme en 1939, le nom avec lequel elle fut rebaptisée : Avenida del Generalísimo. Quant à la Gran Vía actuelle, elle s'appelle depuis le 24 avril 1939 la « Avenida de José Antonio », en mémoire du fondateur de la *Falange*. Aussi, ce joli printemps de 1958, chanté à tue-tête par les quatre jeunes femmes dans le long métrage de divertissement, vient-il convoquer à l'écran le printemps d'un autre film, celui de 1939 et, avec lui, rappeler de si lourdes présences au centre du théâtre urbain

España, chacune à un des angles de la Calle Princesa, au bout de la célèbre Gran Vía de la Capitale, pour l'heure baptisée Avenida José Antonio.

9 Décembre 1959, Madrid célèbre la visite du Président Eisenhower, en faisant le plein usage DU symbole urbain des Alliés américains. Julio Martín Alarcón, « Bienvenido, Mister Eisenhower : el protocolo de las banalidades », *El Mundo*, 8 juillet 2016, < <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2016/07/08/577f7bb9468aeb94658b456d.html> >

de Madrid. Les amis et soutiens politiques de l'Espagne de 1939, au 1er rang desquels l'Allemagne hitlérienne, en compagnie des troupes italiennes de Mussolini, du Maréchal Pétain en personne et du Nonce du Vatican, étaient venus célébrer aussi leur victoire. Les armes également tenaient le premier rôle, et en particulier celles de la Légion Condor, envoyée en 1936 pour venir en aide au Général Franco, à la demande d'Hitler. La technologie de pointe et ultra-moderne de la Légion Condor avait en effet permis aux franquistes d'appliquer à Guernica, à grande échelle, la nouvelle stratégie militaire arrêtée par les Etats-majors : cibler les populations civiles et urbaines, pour accroître l'efficacité de la guerre, en raccourcir ainsi le temps et la gagner. Deux écritures politiques structurent ainsi le film de Rafael J. Salvia : d'un côté, celle du dernier cri de la modernisation américaine, qui, dans l'imaginaire occidental, rime avec la liberté, et de l'autre, celle de la réactualisation de l'idéologie franquiste qui rime avec la confiscation de la liberté. Or, au-delà du paradoxe de l'opposition politique, ce qui fait l'unité de l'un à l'autre des deux versants à l'écran réside dans le déploiement iconique d'une modernité qui semble toujours provenir d'un Ailleurs culturel et transnational : l'ailleurs du vainqueur. Si en 1958, ce sont les symboles de la modernité américaine qui sillonnent la capitale en gage de la nouvelle alliance, le principe ne fait que reprendre celui institué en 1939 lors du Défilé de la Victoire ou « Desfile de la Victoria » au cours duquel ce sont les troupes, les armées, les insignes et les symboles des Alliés d'alors qui recouvraient Madrid : Italie mussolinienne et Allemagne nazie. De l'un à l'autre, du long métrage au documentaire de propagande, Madrid déplie son écriture palimpseste. En 1958, « el desfile de las cuatro chicas » dans le film de Salvia suit la Avenida del Generalísimo et Cibeles y devient le centre de Madrid. Ce parcours reprend celui du 19 mai 1939, lors du « Desfile de la Victoria » qui suivit le tracé suivant : Avenida del Generalísimo qui englobait Colon – Recoletos – Calvo Sotelo – Cibeles – Paseo del Prado.

Madrid est la capitale qui exhibe encore et toujours la modernité des vainqueurs de l'histoire, d'hier et d'aujourd'hui, les uns dans le pas des autres, se superposant aux traces des précédents, tout en les réactualisant. « Ce sont toujours les héritiers des vainqueurs qui marchent sur les corps de ceux qui gisent à terre ; l'historien y songe avec effroi et s'écarte autant que possible de cette transmission. », ainsi l'écrivait Walter Benjamin¹⁰. Ce palimpseste cinématographique fait de Madrid un miroir où le passé fasciste et franquiste est réactualisé et revivifié de manière délibérée, il se subsume toujours en un théâtre où seuls règnent les vainqueurs et leur écrasante modernité. Modernité militaire en 1939. Modernité civile en 1958.

Vuelve sans Valentín : la modernité radicale du générique

En 1962, avec Fernando Palacios, le registre se durcit : si la modernité est encore du côté de la guerre, elle est partout et radicale. Partout excepté... à Madrid ! Le film *Vuelve San Valentín*,

¹⁰ BENJAMIN, Walter, in « Sur la conception de l'histoire », « Œuvre III », Paris, Editions Gallimard, Folio essais, 2000, p. 427.

comédie légère et à l'eau de rose, dirigé par Fernando Palacios, sort à l'affiche en 1962. Il est une reprise de *El día de los enamorados* du même réalisateur, sorti en 1959, à la suite de *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia, et censé poursuivre la veine de la comédie légère et distrayante pour la jeunesse de la fin des années 50¹¹. Le scénario est approximativement le même que celui de la reprise : à la demande de Dieu le Père, Saint Valentin revient sur terre pour injecter dans la vie des couples rencontrés l'amour qui vient à manquer. Le saint visitera ainsi une maison bourgeoise avec le double couple des patrons et de la domesticité, puis l'appartement-atelier d'un photographe de mode internationale qui manque faire capoter son mariage à cause de l'escouade de célébrités féminines qui virevoltent autour de lui, puis l'appartement d'un couple de la bourgeoisie progressiste où mari et femme sont si occupés à leur travail respectif qu'ils se voient à peine ; enfin, le saint se rend chez une étudiante de la Cité Universitaire, prostrée dans l'attente d'un fiancé fantôme que le saint homme devra s'ingénier à incarner. Capitale américaine et moderne, Madrid s'ouvre à Saint Valentin pour recevoir une véritable pluie d'amour. Pour autant, et contre toute attente, dans ce nuage poudré de bons sentiments et pour une comédie centrée sur la paix des ménages, le film s'ouvre sur un générique de guerre. Une guerre planétaire. Et, non content de trancher avec le sujet principal du film qui est l'amour, les images du générique tranchent également avec le genre cinématographique de la fiction en injectant dans le générique des images empruntées aux documentaires d'actualité. Sans coup férir, ces images d'actualité plongent le spectateur dans l'enfer des guerres qui parcourent l'ensemble du monde en 1961. La guerre est dans les airs, sur terre, sur les mers. Elle règne dans toutes les régions du monde, en Corée ou au Vietnam, en Algérie ou Argentine ; elle se rapproche dangereusement de l'Europe de l'Ouest et gagne Berlin qui se mure.

Grâce au choix des images et surtout grâce au montage des plans contre plans, ce générique nous raconte également une histoire, voire des histoires : après s'être déployée dans les quatre milieux environnementaux (air, mer, terre, ville avec les quatre premières images), la guerre arrive au 1^{er} plan de l'actualité politique internationale, à la tribune de l'Assemblée générale des Nations Unies (image 5) où elle prend figure humaine, avec un visage qui s'incruste et l'incarne : celui de Nikita Khrouchtchev à la tête du Præsidium du Soviet Suprême¹². L'image choisie met ici en exergue le représentant de l'Union Soviétique dans un geste menaçant, avec son index pointé vers nous. Il est immédiatement suivi par le portrait de Walter Ulbricht, président du nouveau conseil d'Etat de RDA, qui, sur ordre de Moscou, sera l'artisan de la construction du mur de Berlin, qui fermera pour vingt ans le passage de l'Est à l'Ouest.

11 HEREDERO, Carlos, in « Las huellas del tiempo... », *op. cit.*, p. 227. L'auteur y souligne : « *La idea motriz de la narración (el encuentro de personajes y de historias diferentes en torno al pretexto de una celebración) será utilizada de nuevo al año siguiente por el mismo equipo (de producción y de guión, aunque a este último se le suma también Antonio Vic) en la secuela inmediata : "El día de los enamorados", donde un esquema idéntico traslada la festividad al día de San Valentín* ». L'auteur précise également que si le réalisateur change, en revanche Rafael J. Salvia en est le scénariste et Pedro Masó le producteur, comme pour « *Las chicas de la Cruz Roja* ».

12 Nikita Krouchtchev avait été invité par l'Assemblée générale en 1960 pour participer à la « Déclaration d'indépendance des pays colonisés », au plus fort de la tension de la guerre froide entre les États-Unis et l'Union Soviétique. À ce moment-là, le mur de Berlin n'est pas encore construit.

Ainsi, avec une succession très rapide de plans contre plans de ces 17 images prélevées du générique, les rapports d'une causalité simplifiée s'enchaînent-ils : après l'incarnation de la menace soviétique signifiée par les portraits des deux dirigeants de l'Est, voici la Porte de Brandebourg, dernier passage entre Berlin Est et Ouest à être fermé. À cet égard, le portrait de Walter Ulbricht, président du nouveau Conseil d'État de RDA, revient deux fois de suite dans le générique et dans l'ordre accordé au montage ; il est ici désigné comme le maître d'œuvre du rideau de fer et du malheur des populations de l'Est privées de liberté. Ainsi, son portrait enchâsse-t-il les plans qui montrent la porte de Brandebourg, puis le *no man's land* des barbelés construits le long du mur, le mur lui-même, suivi immédiatement par le plan de l'immigration sauvage des civils qui fuient l'Est, coûte que coûte. Enfin, les images du générique s'achèvent sur l'image de l'explosion atomique et de la fusée spatiale.

Or, ces deux images (16ème et 17ème images) réactivent à l'écran, pour tous les spectateurs, non seulement la menace perpétuelle de la bombe atomique et de la course à l'armement avec le lancement des fusées spatiales et, par conséquent, des guerres à venir, mais elles ferment de manière catégorique tout autre possible que la destruction comme avenir du monde. À elles seules, ces deux images ont une puissance de frappe redoutable en ce qu'elles réactivent la guerre et la communication comme terrain d'une modernité mortifère. Avec un tel précipité d'actualités brûlantes de 1961, ce générique nous propulse non seulement dans la modernité de la technique de pointe encore une fois militaire, mais également dans ce que Günther Anders appelle la « modernité radicale » de notre temps. Cette modernité consiste dès lors à s'interroger pour l'éternité sur le fait de « Savoir si l'humanité va ou non continuer d'exister », comme l'écrit le philosophe allemand en 1956¹³. Selon Günther Anders, l'existence et l'usage de la bombe atomique réduit les époques antérieures à un simple prélude, et le pouvoir de détruire l'espèce humaine et toute la vie sur terre fait également de l'homme ce dont il a toujours rêvé : un être infini. Avec la puissance atomique, « nous sommes l'infini », écrit-il. Or, dans le même temps, le philosophe pointe que cette puissance de feu fait de nous des « êtres collectivement en sursis qui ne sont plus mortels à titre individuel, mais en groupe, et à qui l'existence ne reste plus octroyée que jusqu'à nouvel ordre. ». Pensée radicale pour un avènement radical, à quoi Hannah Arendt fait écho en 1959, dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne*, lorsqu'elle écrit : « Le monde moderne dans lequel nous vivons est né avec les premières explosions atomiques. »¹⁴ Le générique s'achève sur cet « infini » de l'explosion atomique suivi du lancement de fusées spatiales, rampes de lancement des missiles nucléaires qui, très vite, deviennent des satellites de communication, et la philosophe de poursuivre, au sujet de cette dialectique : « La technologie qui a réalisé l'unité du monde peut tout aussi bien le détruire et les moyens de la communication globale ont été créés ensemble avec les moyens de la destruction globale. »

Fort heureusement pour le spectateur, qui se voit plongé dans un présent permanent et perpétuellement menaçant, la fusée nucléaire de la dernière image est arrêtée net par les nuées célestes qui font office de bouclier anti-missile. Nous voici arrivés dans l'espace intangible du ciel et de la comédie. « – ¡Creí que llegaban hasta aquí!, s'exclame Saint Valentin en regardant vers la terre.

13 ANDERS, Günther, in « De la bombe et de notre aveuglement face à l'apocalypse », Paris, Éditions Titanic, 1995, p. 13.

14 ARENDT, Hannah, in, « Condition de l'homme moderne », Paris, Editions Calman Levy, Agora-Pocket, 1999, p. 39.

– No, aquí no, le contesta Dios, aquí solo entran los que recibo yo. », dialoguent les deux personnages qui siègent au Ciel.

Mais comment expliquer ce collage de deux registres si divergents pour une seule et même comédie fictionnelle et légère ? Fernando Palacios ose un générique qui rompt le pacte narratif de l'illusion mimétique. Au lieu de poser la situation réaliste qui lève la méfiance naturelle du spectateur et l'ancre doucement dans une fiction, ici, il pose une réalité impensable, à laquelle personne ne veut ni ne peut souscrire. Or, il se peut que la puissance illimitée de cette réalité nucléaire à laquelle se réfère le générique déborde si largement la représentation que nous pouvons nous en faire qu'elle ne soit sans doute plus perçue tout à fait comme une réalité. D'autant que le choix, la succession, le montage des images construisent un récit qui lui aussi devient une fiction, notamment grâce à la colorisation de ces images d'actualité en rouge. La polysémie du rouge vient ajouter une couche de mille feuilles et en durcir la lecture : le rouge politique du communisme de l'Union Soviétique est aussi la métaphore du sang qui se répand et celle de l'enfer qui gagne la terre entière. Ainsi au lieu de nous ancrer dans une fiction en nous donnant à croire qu'elle est réelle, Fernando Palacios transforme-t-il la réalité elle-même en pure fiction, construite à la manière des NO-DO, lesquels, sous couvert d'actualités visuelles et cinématographiques, s'écrivaient aussi comme des légendes au service du Régime, processus si bien analysé par Vicente Sánchez-Biosca et Rafael Tranche dans leur ouvrage de référence sur le sujet *EL NO-DO, el tiempo y la memoria*¹⁵. Ce qui fonde à parler de construction fictive à partir d'images pourtant tirées de documentaires d'actualité tient au détournement d'information qui est réalisé avec ces images. L'explosion atomique (image en bas à droite de la page⁹) est celle de la Bombe A, seul type de bombe à avoir servi jusqu'alors dans un conflit. Or, les deux seules bombes A qui ont servi, baptisées « Little Boy » et « Fat Man », sont celles lancées en août 1945 sur Hiroshima et Nagasaki par les États-Unis, pays allié de l'Espagne depuis 1953. Ainsi, à l'écran, c'est cette même bombe A des Américains qui vient signifier le péril soviétique ! En effet, la seule bombe nucléaire qui pourrait venir illustrer le péril communiste à l'écran est la bombe H, infiniment plus puissante, mais, hélas, le premier essai de Tsar Bomba a lieu le 30 octobre 1961 au-dessus de l'archipel de la Nouvelle-Zemble, soit peu après le tournage du film de Fernando Palacios. De plus, le principe de l'implosion par radiation et les 57 mégatonnes de cette arme en font l'arme de destruction la plus énergétique jamais créée, à l'époque. Son rayonnement, dû à la fusion de l'hydrogène, autrement plus dévastateur que celui de la bombe A, n'a rien à voir avec le rayonnement que l'on voit à l'image du générique. Le générique de *Vuelve San Valentín* construit donc un récit non plus narratif mais politique d'un monde et d'une humanité suspendus à la seule menace communiste de destruction totale, menace qui déjà encercle une partie de l'Ouest libre. Un récit qui continue de légitimer pleinement – et bien longtemps après la guerre civile – « la croisade » que l'Espagne mène depuis 1936 contre ce rouge communiste. Aussi la comédie grand public de Fernando Palacios continue-t-elle – selon le concept développé par Nancy Berthier¹⁶ – « d'invisibiliser » l'ennemi intérieur républicain :

Dans les conflits classiques entre États, occuper un pays, c'est, depuis l'extérieur, chercher à remplir un espace, tandis que, à l'inverse, de l'intérieur, repousser

¹⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente et Rafael Tranche in « EL NO-DO, el tiempo y la memoria », Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 2018

¹⁶ Article de Nancy Berthier, « Madrid (1936-1939) *: Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide », p. 20.

l'ennemi revient à vouloir le vider. Le plein est donc synonyme de présence et le vide, d'absence. Dans le cas d'une guerre civile comme celle qu'a connue l'Espagne au siècle dernier, le rapport vide/plein s'avère plus complexe : s'il y a bien deux camps ennemis qui fonctionnent dans une logique d'occupation (remplir/vider), une fois la position gagnée (ou perdue, selon le point de vue), occupants et occupés, vainqueurs et vaincus, vide et plein, coexistent bien malgré eux dans un seul et même espace national. Le plein et le vide sont donc co-présents et ce qui les différencie, c'est leur régime de visibilité : le plein correspond au visible et le vide à l'invisible. Car occuper l'espace, c'est-à-dire le remplir, c'est faire en sorte que l'ennemi intérieur, ou ses traces, soit « invisibilisé », à défaut de pouvoir le bannir vraiment.

Ce faisant, ce film poursuit la mission dévolue au cinéma de propagande sans avoir l'ombre d'une ressemblance avec un film de propagande. A ce propos, le concept de Nancy Berthier permet d'apprécier à quel point la guerre des armes s'est bel et bien poursuivie par la guerre des images :

Combat par les armes, cette dernière a aussi été un combat par les mots et par l'image, amplifié par un contexte médiatique particulièrement favorable qui a accordé une place de premier plan à l'image photomécanique d'une manière jusqu'alors inédite dans l'histoire mondiale des conflits. Dans le processus conjoint de remplissage et d'invisibilisation qui est la forme sui generis pour cette guerre, de la dialectique vide/plein, le cinéma a joué un rôle déterminant en contribuant largement à cette sorte d'illusion d'optique instaurant un effet de plein. Le cinéma de propagande, et ce, dans les deux camps, c'est le cinéma du plein qui s'arme à l'écran.¹⁷

A la faveur d'une comédie et saisissant l'opportunité de la célébration d'une date populaire et anniversaire de l'amour, le bénéfice induit par le film de Fernando Palacios est de reprendre le combat légendaire de cette Espagne et de l'ancrer dans la plus parfaite modernité, modernité qui est toujours du bon côté de l'histoire, c'est à dire aux côtés des vainqueurs.

Madrid, un ciel palimpseste

Par contraste avec ledit générique, la comédie qui démarre au ciel, s'ouvre sur une capitale qui par contraste jouit d'une paix luxuriante et joviale sous les couleurs de la plus jolie des modernités américaines ! Grâce à la juxtaposition de ces deux espaces qui relèvent de deux registres différents, Madrid – métonymie de l'Espagne – s'ouvre comme une troisième voie : antichambre du divin, elle est un havre de paix dans un monde en guerre. Une paix à préserver d'urgence mais, cette fois, non grâce à l'arsenal militaire et à l'appui des États-Unis ! Non ! Cette fois, la paix sera préservée

¹⁷ *Ibid.*, p. 20, 21.

grâce à un nouvel envoyé de Dieu. À cet égard, le Ciel de Dieu au milieu des nuées forme un interstice entre le monde réel du générique et le monde fictionnel de la comédie. Ciel divin et palimpseste, il se déplie en trois géographies qui se superposent et fondent la cohérence des récits : il y a le ciel de la bombe et du péril rouge, le ciel de Dieu et de l'ultime instance convoquée à l'écran, le ciel de Madrid enfin, voie de passage de Saint Valentin, qui emprunte pour ce faire les moyens modernes de l'aviation civile espagnole via la marque IBERIA. Ce même ciel d'antan en somme par lequel était arrivé il y a bien longtemps un autre chevalier de Dieu, le Caudillo lui-même, apportant la paix par le glaive et dont le nom s'est trouvé écrit au firmament de Madrid. Le ciel du Caudillo composait, en effet, la clé de voûte du documentaire *El desfile de la Victoria*, jour au cours duquel le nom de Francisco Franco se gravait dans le bleu grâce à la vapeur des moteurs à réaction de la légion Condor hitlérienne.

« – Oh ! vous ! vous lisez José María Pemán ! – s'exclame la jeune dame si affairée, propriétaire d'un magasin d'antiquité, qui reçoit cet élégant monsieur qu'elle ignore être Saint Valentin ! » Intéressante citation que celle de Pemán au cœur du film de Fernando Palacios ! Le saint cultivé est nécessairement un lecteur de José María Pemán. Réduisant les nuées atomiques du générique en une métaphore dont la couleur est celle du communisme et aussi de l'enfer, voici que Fernando Palacios reprend langue avec une autre épopée : celle écrite par José María Pemán, en 1938, au cours de laquelle le poète rend compte de la visite de l'Archange de l'Apocalypse et lui rappelle l'éternel combat du bien contre « la bête », combat dans lequel celui du Caudillo trouve sa pleine légitimité. José María Pemán file alors l'allégorie à travers ce ciel de Madrid et ce ciel devient l'espace multiple où s'enroule et se déroule une étrange filiation dessinée par Pemán et reprise par Palacios : des pages de l'apocalypse d'où surgit l'archange dans la voix du poète et par la voix duquel se trouve convoqué un Caudillo dont la mission est d'inscrire le bien de la Victoire dans le ciel de Madrid, jusqu'au Saint homme, envoyé de Dieu qui redescend du ciel pour injecter l'amour de Dieu et de la Bible. Nous voici dans la comédie de Palacios.

Une plasticité cinématographique reflet de la plasticité politique

De 1939 à 1962, que ce soit avec les documentaires ou grâce aux procédés de propagande qui tissent la trame même des comédies sentimentales, le cinéma sous le franquisme semble être l'instrument de la modernité permanente d'une capitale devenue théâtre du monde. Double de la plasticité politique du régime dont il n'est que le reflet et l'instrument, la plasticité de ce cinéma s'adapte à merveille pour dessiner et redessiner les nouvelles lignes et les nouveaux contours de division politique et des alliances qui façonnent le monde, et surtout, pour accueillir et se tenir du côté du vainqueur, de chacun des vainqueurs qui tour à tour, garants de la modernité du moment, occupent le premier plan de la scène.

L'identification au vainqueur – précise Walter Benjamin- bénéficie donc toujours aux maîtres du moment [...] tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège

trionphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels¹⁸.

Et au titre des biens culturels, il est un petit détail qu'il conviendrait d'élucider : la si jolie cravate à pois, et si à la mode, que porte Walter Ulbricht¹⁹ sur les images d'actualité du générique de *Vuelve San Valentín*. Surprenante de légèreté et si emblématique de la culture de « l'Oncle Sam », elle est pourtant arborée par l'homme qui fut l'artisan du rideau de fer. Sautant de la robe de Marilyn Monroe dans un film de 1954 et de celle de Grace Kelly dans un film de la même année à celles des quatre jeunes filles de *Las Chicas de la Cruz Roja* en 1958, voici dans une image empruntée au documentaire d'actualité le même motif des pois si à la mode américaine mais cette fois sur la cravate d'un dirigeant du bloc soviétique en 1961. L'édificateur du mur de Berlin sur ordre de Nikita Khrouchtchev, Walter Ulbricht, est ici mis en scène et en exergue dans le générique de *Vuelve San Valentín* avec un accessoire non seulement d'une absolue modernité vestimentaire mais encore d'une modernité qui se manifeste par son caractère transnational, à l'heure où pourtant le rideau de fer tombe. Nouveau versant de la modernité : le générique de Fernando Palacios nous conduit de la sorte des sentiers de la guerre aux sentiers de la mode.

¹⁸ BENJAMIN, Walter, in « Œuvre III », *op. cit.*, p. 432.

¹⁹ Walter Ulbricht, président du Conseil d'Etat de la RDA à partir de 1961, présent deux fois dans le générique du film de Fernando Palacios.