



HAL
open science

Cinéma espagnol des années 50, l'image du corps féminin hollywoodien verrouille le corps féminin franquiste

Marguerite Azcona

► **To cite this version:**

Marguerite Azcona. Cinéma espagnol des années 50, l'image du corps féminin hollywoodien verrouille le corps féminin franquiste. *Iberic@l*, 2020, Genre et Images dans le monde Ibéro-américain II, 18, pp.45-57. <hal-03779283>

HAL Id: hal-03779283

<https://hal.science/hal-03779283v1>

Submitted on 16 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Cinéma espagnol des années 50, l'image du corps féminin hollywoodien verrouille le corps féminin franquiste

Marguerite Azcona

Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia en 1958, *Las muchachas de azul* de Pedro Lázaga en 1957 et *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios en 1961, furent des succès populaires et commerciaux qui passent pour proposer une image résolument moderne et renouvelée des femmes de Madrid. Or, ces trois films, produits par Pedro Masó, naissent dans le sillage du cinéma américain qui a pris ses quartiers à Madrid depuis plusieurs années déjà.

Dans ce texte, nous nous interrogeons sur la manière dont l'image du corps de la star hollywoodienne, débordant de corporalité et de désirs, va se voir parfaitement bien intégrée dans ces trois films produits par Pedro Masó, pour, d'une part, servir la modernisation de Madrid à l'écran et de l'autre, paradoxalement, ver-

rouiller le discours franquiste sur l'image et le destin des femmes espagnoles.

Mots-clés : *Las chicas de la Cruz Roja*, *Las muchachas de azul*, *Vuelve San Valentín*, comédie espagnole des années 50, Madrid au cinéma, représentation de la femme au cinéma, franquisme.

Resumen: *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia en 1958, *Las muchachas de azul* de Pedro Lázaga en 1957 y *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios en 1961, fueron éxitos populares y comerciales de las que se consideró que ofrecían una imagen decididamente moderna y renovada de las mujeres de Madrid. Sin embargo, estas tres películas producidas por Pedro Masó nacieron bajo la estela del cine americano, que desde

hacia unos años se había apoderado de Madrid. En este artículo, nos preguntamos cómo la imagen del cuerpo de la estrella de Hollywood, desbordante de corporalidad y deseos, se integrará perfectamente en estas tres películas producidas por Pedro Masó, para, por un lado, servir a la modernización de Madrid en la pantalla y,

por otro, paradójicamente, encerrar el discurso franquista sobre la imagen y el destino de la mujer española.

Palabras clave: *Las chicas de la Cruz Roja*, *Las muchachas de azul*, *Vuelve San Valentín*, comedia española de los años 50, Madrid en el cine, representación filmica de la mujer, franquismo.



FIG. 1. — Carteles de las películas.

1957, *Las Muchachas de Azul* de Pedro Lazaga y Luis Dibildos; 1959, *Las Chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia; et 1962, *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios sont trois comédies sentimentales à l'eau de rose produites par Pedro Masó. Elles naissent dans le sillage du cinéma hollywoodien et comptent parmi les succès très populaires¹ de la période. S'y déploie une image résolument nouvelle et moderne des femmes et de la capitale espagnole, où l'une comme l'autre sont des personnages du cinéma américain. À l'écran, à l'affiche, dans les actualités internationales mais aussi en plein cœur de la ville, l'Amérique et son cinéma ont pris leurs quartiers à Madrid. Cette Amérique transforme radicalement le corps urbain et le corps féminin espagnols. Or, comment soutenir le paradoxe qu'un tel modèle américain ait pu constituer la matrice de ces films espagnols dans un pays soumis à une dictature politique et tenu sous la férule de l'Église? Notre hypothèse est que le modèle américain va fonctionner ici en trompe-l'œil, qu'il vient s'incruster et recouvrir une

1. HEREDERO, Carlos, *Las huellas del tiempo Cine español (1951-1961)*, Madrid, Ediciones Documentos Filmoteca española ICAA Ministerio de Cultura, 1993, p. 99.

autre matrice plus invisible mais résolument franquiste. De surcroît, il va produire une machine de rêves qui verrouillent un peu plus encore le destin phalangiste du corps des femmes espagnoles. Le verrouillage a lieu cette fois avec la caution de la modernité et le poids de l'alliance politique avec les États-Unis en 1953. Dès lors, la question est : comment Pedro Masó réussit-il à articuler une double écriture, si moderne au plan cinématographique et si ultra-conservatrice au plan politique, au point que le corps de rêve du nouveau modèle américain encapsule et fait presque oublier le corps cadenassé des femmes du régime franquiste ?

1 - Le modèle américain dans ces trois films espagnols

Pedro Masó impose pour les femmes et pour la capitale espagnoles le standard d'Hollywood à l'écran et s'inspire clairement des comédies américaines qui déferlent depuis quelques années déjà en Europe. Ces comédies mettent en scène des grandes métropoles de la vieille Europe – Rome, Londres, Paris – et inventent un cinéma « carte-postale ». Avec audace, le producteur espagnol se saisit de ce modèle cinématographique et fait de la capitale espagnole une ville américaine qu'il déplie à l'écran comme un guide touristique. Avec des réalisateurs espagnols, des acteurs pour la plupart espagnols et destinés à un public d'Espagnols, Pedro Masó produit trois films qui offrent de Madrid et des femmes espagnoles une image nouvelle : corps urbain et corps féminin sont en tous points américains.

La trame du scénario des trois films tient en deux mots : à la recherche de l'amour, des jeunes femmes à la mode parcourent comme bon leur semble une capitale verticale, rayonnante, ultramoderne, dans laquelle règne la bonne humeur et l'opulence. La rue leur appartient et tout y est américain. Désormais, comme dans *Written on the wind* (*Écrit sur du vent*, 1956) de Douglas Sirk, les héroïnes madrilènes aiment les coupés sport et se montrent sensibles aux messieurs qui en possèdent. Comme dans *Magnificent obsession* (*Le Secret magnifique*, 1954) du même Douglas Sirk ou dans *Sabrina* de Billy Wilder (1954), elles conduisent et roulent à tombeau ouvert à travers la ville. Comme dans *How to marry a Millionaire* (*Comment épouser un millionnaire*, 1953) de Jean Negulesco, elles portent une mode dernier cri et disposent de nombreuses tenues. Comme dans tous ces titres, elles font la fête et sortent la nuit, voire seules, rentrent tard, arborent des robes moulantes, des décolletés plongeants dans le dos et des gants noirs, petit clin d'œil appuyé à Rita Hayworth dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Comme dans *Funny face* (*Drôle de frimousse*, 1957) de Stanley Donan, elles portent des bibis affriolants et surtout, elles apprécient la compagnie masculine, la sollicitent, sont souvent entourées à l'écran par deux messieurs et exclusivement préoccupées par des histoires de cœur qui s'expriment par des baisers. Les portraits photographiques des effigies du cinéma américain tapissent les murs de certains intérieurs². Silhouette urbaine, silhouette féminine, la transformation est radicale. Reflet d'une culture hors sol, capitale et femmes sont le reflet de l'archétype urbain et féminin du grand vainqueur de l'Histoire, nouvel allié de l'Espagne depuis 1953.

2. Dans *Vuelve San Valentín*, sont accrochés dans l'atelier du photographe des simili-portraits de Marilyn, de Liz Taylor, de Audrey Hepburn.

2 - Une réalité urbaine mais cinématographiquement trompeuse

Si, sur le plan urbain, la ville de Madrid devient réellement une succursale du cinéma hollywoodien, sur le plan cinématographique, la représentation imaginaire des femmes y est trompeuse : la promesse de liberté qui existe en partie dans les films américains n'est pas tenue dans les films de Pedro Masó et les héroïnes sont des constructions en « trompe-l'œil », dans le sens donné à ce concept par Jean Baudrillard³.

De 1950 à 1965, Madrid devient dans son tissu urbain même une ville américaine, cœur économique et industriel du cinéma américain en Espagne. Elle devient la capitale de villégiature des stars elles-mêmes qui s'y succèdent sans compter, soit pour y tourner, soit pour y voyager et séjourner, soit pour s'y installer durablement. Ava Gardner lors du tournage de *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora ou le hollandais volant*, Albert Lewin, 1951) donne le coup d'envoi. À cela s'ajoute qu'à partir de 1955, la capitale devient aussi le lieu d'élection de la « Runaway Production », qui se traduit par le débarquement en Espagne de presque tous les tournages en extérieur des nouveaux films américains à grand spectacle. Enfin, à partir de 1958, Madrid devient la ville de l'empire Bronston, compagnie américaine indépendante qui s'y installe et en fait l'épicentre de nouveaux studios et du tournage des Péplums les plus spectaculaires d'Hollywood⁴. Ce grand « débarquement culturel », selon Carlos Heredero⁵, débute avec la pluie d'étoiles à l'aéroport de Madrid-Barajas : Ava Gardner, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Rita Hayworth, Sophia Loren, Deborah Kerr, Joan Crawford, Bette Davis, Marlene Dietrich, Elizabeth Taylor, Debbie Reynolds, Kim Novak pour les femmes ; Franck Sinatra, Gary Cooper, Cary Grant, Omar Sharif, Tyrone Power, Richard Burton, Charlton Eston, Alec Guinness, Rock Hudson, Mel Ferrer, John Wayne, pour les hommes. Ces monstres sacrés d'Hollywood sont bien sûr accompagnés de réalisateurs non moins fameux : Orson Welles, David Lean, John Huston, Stanley Kubrick, Stanley Kramer, Anthony Mann, Franck Capra, Nicholas Ray, Henry Hathaway. Selon Jean Baudrillard, il s'agit de : « [...] la grande constellation de séduction des temps modernes [...]. Notre seul mythe dans une époque incapable d'engendrer de grands mythes ou des grandes figures de séduction comparables à celle de la mythologie ou de l'art.⁶ » À Madrid, cette constellation se promène dans les rues et va incarner le rêve et l'imaginaire américain au sens propre du terme. Dans l'intimité du tissu urbain s'écrit un nouveau palimpseste qui favorise un millefeuille des imaginaires. La presse prend le relais de ces présences multiples, organise les récits et produit un télescopage entre la présence de l'être en chair et en os, l'aura médiatique et cinématographique de la star et l'envergure des rôles mythiques interprétés. Outre ces mythes et ces feuillets tricotés, la presse nationale et internationale met toute l'Espagne à l'heure de la politique internationale américaine de la guerre froide.

3. BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Denoël, Paris, Folio Essais, 1988.

4. GUBERN, Román, « Hollywood junto al Manzanares : la Factoría Bronston », in José Manuel del Pino (dir.) *America, the beautiful : la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014, p. 31-42.

5. HEREDERO Carlos, *Las huellas del tiempo Cine español (1951-1961)*, op. cit., p. 111.

6. BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Denoël, Paris, Folio Essais, 1988, p. 119-120.

Les trois films produits par Pedro Masó s’inscrivent dans ce sillage. Pour autant, dans ces films, le processus d’américanisation imposé au corps féminin est une construction « en trompe-l’œil », au sens donné à ce concept pictural par Jean Baudrillard.

Simulation enchantée : le trompe-l’œil — plus faux que le faux — tel est le secret de l’apparence. Pas de fable, pas de récit, pas de composition. Pas de scène, pas de théâtre, pas d’action. Le trompe-l’œil oublie tout cela et le contourne par la figuration mineure d’objet quelconque. [...] Ce sont des signes blancs, des signes vides qui sentent l’anti-solennité, l’anti-représentation sociale, religieuse ou artistique. [...] ils ne décrivent pas une réalité familière, comme le fait la nature morte, ils décrivent un vide, une absence, celle de toute hiérarchie figurative qui ordonne les éléments d’un tableau, comme elle le fait pour l’ordre politique⁷.

La machine à rêves s’est ici transformée en machine à clones. La réalité urbaine et sociologique de la capitale espagnole des années 1950 est désormais tenue hors champ. Elle est privée d’écran et quant à la « Madrid américaine », elle n’est pas accessible aux Espagnols autrement que dans l’obscurité des salles de cinéma. Ce qui compte désormais est moins la fiction que le mirage auquel les Espagnols sont invités à croire, et les femmes en priorité. Façonnés sur le modèle des égéries américaines, les personnages féminins fonctionnent « comme des figurants déplacés de la scène principale », mais « dénué de l’aura du sens⁸ ». De film en film, ces figures se meuvent comme « des simulacres sans perspective et baignant dans l’éther du vide », « dont les ombres sont sans profondeur... et qui ne bougent pas ».

De fait et contrairement à ce qui se passe dans le cinéma hollywoodien, ces jeunes héroïnes ne présentent aucun ressort dramatique et n’ont pas l’étoffe de personnages. Par ailleurs, chacun des trois films baigne dans une lumière zénithale, artificielle et permanente, sorte de journée éternelle sans heures, sans ombres, sans soleil déclinant. Une lumière proche de « cette mystérieuse lumière sans origine, comme une eau douce au toucher, une eau stagnante, une eau mortelle ». De sorte que cet « éther » constitue l’unique grammaire qui tient ces personnages, privés d’histoires comme ils se trouvent privés d’ombres. Cette rhétorique cinématographique de l’anodin et du vide vient jeter « un doute radical sur la réalité⁹ ». Entendons par là, la réalité d’une fiction.

« Plus faux que le faux¹⁰ », voilà qui définit parfaitement les clones qui circulent dans la ville comme sur les murs de certains intérieurs des trois films produits par Pedro Masó. Ils sont une sorte de réminiscence des étoiles de la constellation d’Hollywood mais vidées de leur substance. Eleonor dans *Vuelve San Valentín* rappelle de profil le joli chignon et la frimousse d’Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany’s* (*Diamants sur canapé*, 1961) de Blake Edward. De même, Katia Ortiz, l’actrice qui interprète Julia, fille de l’ambassadeur, dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, est le clone presque parfait d’une Ava Gardner qui, de son propre aveu, ne représentait rien d’autre que

7. *Ibid.*, p. 86, 87.

8. Toutes les citations entre guillemets qui suivent sur le trompe-l’œil et la simulation sont de Jean Baudrillard, *Ibid.*, p. 86-87.

9. « Dans le trompe l’œil il ne s’agit pas de se confondre avec le réel, il s’agit de reproduire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l’artifice — en mimant la troisième dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension — en mimant et en outrepassant l’effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité » (*Ibid.*, p. 87).

10. *Ibid.*, p. 87.

sa propre beauté hiératique¹¹. Sur le plan des visages, la fabrique de clones apparaît flagrante. Ainsi, le médecin psychiatre qui ouvre *Las Chicas de la Cruz Roja* est la parfaite réplique de l'acteur Tyrone Power, décédé en 1958 à Madrid. Les mêmes, par conséquent, mais comme dépouillés de leur charge érotique. Les personnages féminins présentent d'ailleurs la plupart du temps des visages inexpressifs, sans émotions, hormis ce fameux sourire figé qui, dans l'Espagne franquiste, relève d'une obligation très idéologique comme l'analyse Carmen Martin Gaité¹². L'éventail d'expressions des actrices choisies dans les films de Masó fait qu'elles ne portent pas « sur leur visage le cœur, l'âme du film¹³ » chers à Martin Scorsese. Nul besoin par conséquent de suspendre un moment la méfiance naturelle pour entrer dans la fiction. Il n'y a pas de fiction : pas de fil narrateur, pas d'actions autres que les mouvements, aucune intrigue et par conséquent pas de dénouement dans ces comédies espagnoles à l'eau rose. Il ne s'y passe à proprement parler rien. Reflet de la culture américaine mais reflet lisse de cette culture de l'Ailleurs, comme évidée de sa pulpe et de ses éclats de vie. Bien plus que de la seule inspiration d'une influence cinématographique, il s'agit d'un véritable clonage au sens cinématographique, emprunté au film de science-fiction réalisé en 1956 par Don Siegel, *Body Snatcher (Profanateurs de Sépultures)*. Dans ce film, les clones, ces nouveaux êtres, en tous points identiques aux précédents, vantent un monde où la vie est tellement plus simple sans désirs, sans expressions et sans ambitions. Ce film met en scène une colonisation, une prise de possession des corps humains maintenus en vie mais dépossédés de leur individualité et de leur âme. Un monde sans âme et sans expression, nous y sommes, plus besoin dès lors de récit ni de la moindre intrigue.

3 - Les femmes, moitié primordiale de l'Espagne franquiste, défilent à leur tour

Or, cette cruelle absence du pacte narratif n'est par ailleurs pas neutre. Les jeunes héroïnes occupent constamment l'écran et néanmoins, contrairement au cinéma américain, elles sont sans contours individuels, sans destin personnel.

Rappelons qu'au cours de cette décennie, les femmes constituent cette autre moitié de l'Espagne appelée, à l'heure de la modernité, à prendre la relève de la soldatesque des années 1940, tout du moins au cinéma. Le régime gomme ses aspérités fascistes. Or ces femmes à la mode et au goût du jour ont été dûment corsetées par l'éducation de la section féminine de la Phalange depuis deux générations. Le programme conçu et mis en place par Pilar Primo de Rivera — aux côtés du Caudillo depuis 1936 jusqu'en 1975 — a assuré le dressage des corps, des esprits, des émotions et des comportements. Elles peuvent désormais apparaître au premier plan sans danger. En plus des formations annuelles obligatoires pour toute femme âgée de 17 à 35 ans, le travail d'influence de la section féminine a bénéficié d'une très grande production de romans et de nouvelles à l'eau de rose,

11. GARDNER Ava, *Ma vie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1991, p. 229.

12. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 41.

13. SCORSESE, Martin et WILSON, Michael Henry, *Voyages de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du cinéma, Cappa Productions, 2002, p. 71-72.

abondamment diffusée dans la presse féminine sous forme de feuilletons. Les plus célèbres ont été écrits par la Comtesse d'Icaza¹⁴, amie de Pilar Primo de Rivera et qui depuis le coup d'État militaire en 1936, fait partie de la fine fleur des intellectuels franquistes¹⁵.

Deux décennies plus tard, si le registre est passé de la cadence militaire et de l'artillerie lourde à la séduction des jupons et de la chanson légère, il s'agit encore et toujours de défilé. Ce défilé, qui s'impose cette fois en escarpins, célèbre pourtant le même théâtre urbain conquis et reconquis sur la trame de l'événement de 1939. Il s'agit d'occuper les mêmes artères urbaines qui dessinent la même capitale franquiste et phalangiste. Si les rues semblent appartenir aux femmes, qui, à l'écran, vont et viennent le plus librement du monde, ne nous y trompons pas, cette « mobilité s'opère sous la stabilité du signifiant¹⁶ » pour reprendre l'expression de Michel de Certeau. La *Gran Vía* porte à l'époque le nom de *Avenida José Antonio Primo de Rivera* et le paseo de la Castellana celui de *Avenida del Generalísimo*. Une « stabilité des signifiants » qui, dans le cas d'espèce s'avère être une réelle rigidité du signifiant. Cette trajectoire urbaine devient en effet ici une trajectoire mémorielle dont les jeunes femmes sont désormais les « actrices » formelles.

Fort opportunément, ces figures du féminin aux visages sans histoire ont pour fonction de faire retour sur un visage de l'histoire : celui de la Victoire des militaires nationalistes en 1939. Le cortège féminin prend le relais d'une société totalitaire qui a toujours su faire siennes les couleurs de la modernité, se tenir du côté des vainqueurs. Vingt ans plus tard, intégrée au cinéma de fiction et de divertissement, la trajectoire mémorielle de la Victoire de 1939 se modernise elle aussi et se mue en podium pour un défilé qui sera tout autant celui de la célébration politique de la parade militaire princeps du franquisme que celui de la mode au goût du jour car en effet, les jeunes femmes opèrent aussi la démonstration des nouveaux modèles de couture de la mode américaine.

4 - L'ordre des choses

Très présent dans le cinéma hollywoodien comme dans les comédies produites par Pedro Masó, le mariage est le pivot du clonage d'une culture à l'autre, la figure essentielle où se produit le grand écart par rapport à l'imaginaire américain du féminin. Dans les deux cinémas, le mariage constitue certes un même horizon d'attente, la robe blanche y est le bouquet final d'un défilé urbain endiablé, à la recherche de l'amour et d'un fiancé. Dans les deux cinémas, les femmes affichent le sourire, mais si, dans le cinéma américain, il s'agit d'un sourire de séduction, dans les

14. Carmen de Icaza collabore à la création de "el Auxillio de Invierno" en octobre 1936, qui devient par la suite "el Auxillio de Invierno". Par décision de Franco, elle en devient la Secrétaire générale et seconde Pilar Primo de Rivera. Dans son quatrième roman *Cristina Guzman, profesora de idiomas*, publié en 1945, elle pose la figure féminine fragile et déterminée qui deviendra la dame de cœur du roi de l'acier. Ce roman est porté à l'écran deux fois, et la seconde en 1968, le scénario est écrit par Rafael J. Salvia, scénariste également de *Las Chicas de la Cruz Roja* de 1958.

15. RIDRUEJO, Dioniso, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 202.

16. Michel de Certeau établit un parallèle entre l'acte de parler et l'acte de marcher et le cheminement avance avec « leurs tours et détours » qui composent les figures de style de la rhétorique de la marche. Il écrit : « Les relations du sens de la marche avec le sens des mots situent deux sortes de mouvements apparemment contraires, l'un d'extériorité (marcher, c'est se mettre dehors) l'autre, intérieur (une mobilité sous la stabilité du signifiant) » (DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1, Paris, éditions folio Gallimard, 1990, p. 148).

comédies espagnoles il est fort probable qu'il soit imprégné par l'éducation de la Phalange d'une facture très particulière¹⁷. Le grand écart d'un cinéma à l'autre sur une même figure du mariage quant à l'image et au destin du féminin s'articule autour de trois éléments déterminants : dans les comédies espagnoles, les personnages sont des jeunes filles et non les femmes accomplies du cinéma américain ; leur rêve est arrimé non à la promotion sociale, comme dans le cinéma américain, mais au conte de fées ; enfin, ce même conte de fées se structure et se fonde sur l'imposture politique du Royaume d'Espagne des lois organiques de 1947. À chaque étage de la fusée, de la rue à la tête de l'État, Madrid est devenue la capitale des alliances.

Si les comédies américaines se terminent avec une robe blanche, les personnages féminins courent le guilledou le plus librement du monde. Loin d'être des jeunes vierges, elles pratiquent la séduction et la jouissance charnelle hors du cadre du mariage et orientent la recherche du mari dans le sens d'une promotion sociale. Dans *Funny Face* de Billy Wilder, la fille du chauffeur fréquente l'un des fils d'une grande famille puis séduit l'autre, puissant magnat du plastique ; dans *How to marry a millionaire* de Jean Negulesco, quatre femmes louent un appartement et mettent au point les stratégies utiles pour décrocher le mari fortuné, qu'elles essayent avant de se passer la bague au doigt ; dans *Ariane* (1957) de Billy Wilder, Audrey Hepburn — alias Ariane — se rend à ses rendez-vous amoureux tous les après-midi auprès de son cher homme d'affaires, dans un grand hôtel de la Place Vendôme. Cette séduction féminine comme sésame d'une promotion sociale par le mariage est criante en dépit de la censure stricte du Code Hayes¹⁸.

Dans les trois comédies espagnoles en revanche, il ne s'agit pas de femmes mais de jeunes vierges. Elles ignorent tout des relations amoureuses et charnelles et se laissent encapsuler dans le rêve de la robe blanche. C'est en qualité de jeunes vierges qu'elles courent en tous sens après cette robe blanche à laquelle leur permettra d'accéder le fiancé qui les aura choisies. À l'absence de liberté dans la démarche de séduction, s'ajoute une autre obsession qui colore celle de la robe blanche et que nous dévoile Carmen Martín Gaité¹⁹. L'horizon des épousailles s'organise avant tout comme une croisade politique contre le célibat, prévient l'auteure. "*Solteras sólo las monjas*²⁰", tel est le mot d'ordre. Ne pas demeurer célibataire devient un impératif pour le genre féminin dans l'Espagne franquiste, les célibataires se verront moquées et le célibat à fuir²¹. La chasse au célibat est l'objet d'une politique d'intérêt général où le mépris affiché à l'égard des célibataires en 1959 est équivalent à celui, à l'égard des vaincus en 1939²². La réalité s'impose, il s'agit d'administrer une population masculine décimée et de contenir et juguler un quota de femmes qui demeureront

17. Carmen Martín Gaité analyse que le sourire dans l'Espagne franquiste est une obligation idéologique d'après-guerre, inculquée par la section féminine de la Phalange. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, op. cit., p. 41.

18. Le code Hayes ou Motion Picture Production Code est le code américain de censure, dont la rédaction a été confiée au sénateur catholique William Hayes, qui est aussi président de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*. Rédigé en 1930 pour éviter que la pression des groupes catholiques n'en finisse avec l'industrie du cinéma, le code Hayes est appliqué de 1934 à 1966 et régit la production des films de Hollywood.

19. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, op. cit.

20. *Ibid.*, p. 37 et p. 39.

21. *Ibid.*, p. 43.

22. "Dentro de esta retórica del éxito y del fracaso, la solterona que no había puesto nada de su parte para dejar de serlo era considerada con el mismo desdén farisaico que el Gobierno aplicaba a los vencidos ; y su caricatura era a veces tan poco piadosa como elemental", *Id.*

célibataires par la force des choses. Dès lors, le régime met tout en place pour que ce célibat, fustigé comme une tare sociale, ne devienne en aucun cas le creuset d'une indépendance et d'une liberté pour les femmes. Aussi le travail qui leur est concédé est-il éphémère, peu digne d'intérêt, ne dure-t-il qu'une saison, le temps pour la jeune fille de trouver un fiancé. Dans les films produits par Pedro Masó, métier ou profession ne sont par conséquent jamais évoqués comme une perspective pour les femmes, y compris pour les étudiantes, et les personnages féminins ont la hantise du célibat. Dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, l'incipit s'ouvre dans la clinique d'un psychiatre qui reçoit la mère d'une des quatre jeunes filles, éconduite par son ancien fiancé au moment même de franchir le seuil de l'église. *Vuelve San Valentín* met en scène Eleonor, une jeune étudiante qui, loin de se concentrer sur ses livres, s'envoie des lettres d'amour pour la Saint Valentin afin de faire croire à ses amies étudiantes qui la moquent, qu'elle aussi est courtisée. Eleonor arpente la Cité Universitaire attendant que l'oiseau rare lui tombe du ciel. Esseulée, il faudra toute la patience du saint et son ingéniosité pour lui fabriquer le fiancé de toutes pièces. Dans ce cadre, le travail féminin de *Las Muchachas de Azul* signale-t-il socialement les jeunes filles qui ne sont pas encore mariées. L'Espagne franquiste les surnomme "las solteronas". Pour les autres, une fois le fiancé rencontré, la route est fléchée vers le mariage. Les jeunes filles n'auront plus à travailler, elles accèderont à cette position de "Reina y señora de su casa, de su marido y de sus hijos"²³, chère à Fray Luis de León, dont l'ouvrage *La Perfecta casada*²⁴ est offert aux jeunes filles le jour de leur mariage, jusqu'à la fin de la dictature.

Devenir "Reina y señora de su casa" relève de l'impératif politique qui, grâce au cinéma des comédies à l'eau de rose et des romans du même genre, se transforme en un incontournable désir féminin. Au cours des années 1950, le corps féminin demeure toujours l'enjeu d'une emprise idéologique au fondement du régime franquiste : terreau de la régénération de la race espagnole, ce ventre féminin n'est pas là seulement pour faire des enfants, il est le ventre fécond qui constitue la couveuse du nouvel État franquiste. Que des femmes désirent avec opiniâtreté ce qui leur a été inculqué, voilà bien à l'œuvre cet « ordre des choses », concept cher à Max Weber et à Pierre Bourdieu²⁵. Hors de toute politique répressive²⁶, ce qui va motiver l'adhésion des sujets pour accorder « la validité légitime » à un état de fait, sera directement lié à la tradition, à l'ordre affectif de l'autre, fondé en vertu d'une croyance jugée de valeur incontestable. Modeler les cœurs et les ventres des nouvelles générations par le rêve cinématographique qui s'immisce sous les fronts, ainsi va s'opérer cette violence symbolique faite aux femmes. Présente et agissante dans les films américanisés du producteur Pedro Masó, cette violence douce se déploie avec des jeunes femmes qui s'affairent pour éviter le célibat, qui s'engagent sans même s'interroger sur l'homme qui les courtise, avec l'assentiment du groupe social. Ainsi se déploie à l'écran et sous des allures de modernité, la mise en scène d'une politique eugéniste de l'éducation, mise en œuvre depuis une quinzaine d'années par la section féminine de la Phalange. Depuis 1939, le Gouvernement, l'Église et la Section féminine

23. *Ibid.*, p. 51.

24. FRAY LUIS DE LEÓN, *La perfecta Casada*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 janvier 2021 www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada-1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7002185ce6064_3.html.

25. « Ce qui fait problème, c'est que, pour l'essentiel, l'ordre établi ne fait pas problème », écrit aussi Pierre Bourdieu (BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 213).

26. MAUGER, Gérard, « Sur la domination », in *Savoir/Agir*, 2012/1 n° 19, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, p. 11-16.

de la Phalange ont œuvré pour rendre ce dressage eugéniste effectif²⁷ et disposer de la sorte d'une réserve de ventres de femmes dociles et disponibles, convaincues de leur désir de mariage et de reproduction. Dans les années 1950, le cinéma produit par Pedro Masó s'ajoute à l'arsenal politique, il est le bras armé du rêve de modernité qui propose un nouveau corps féminin dans un nouveau corps urbain. Les trois comédies s'organisent dès lors tel un défilé, ici scénographié comme un défilé de mode. Les grandes artères parcourues de Madrid en sont le podium, au premier rang duquel se trouvent les photographes, à l'écran, et les spectateurs espagnols venus pour rêver, dans la salle obscure. Et tout défilé de mode s'achève avec le clou, qui est la robe de mariée.

5 - Le rêve du conte de fée, une construction politique au plus haut niveau de l'État

Dans les comédies espagnoles, le mariage se présente comme le sésame pour une vie de bonheur sans histoire, destinée et toute tracée pour toutes. Chacune des jeunes filles trouve un mari qui est le parfait reflet de sa même condition sociale. La société espagnole est une société immobile, dans laquelle le mariage s'impose comme le terme d'un parcours féminin qui n'a rien à dire de lui ni avant ni après, mais qui, grâce à la robe blanche, fait de chaque jeune fille la princesse d'un jour. Aussi, revêtir cette robe est l'objet de toute l'aventure et comme dans le conte de fée, celui-ci se termine lorsque la vie nuptiale commence, le film également. Les trois comédies tiennent en cette seule aventure : trouver un mari pour se glisser dans la robe et faire ainsi partie du défilé des princesses. Métonymie du Prince Charmant, du conte de fée et d'une alliance éternelle, la robe a ce pouvoir de faire du mariage une réalité sous le signe du merveilleux.

Par quel processus, cette robe s'est-elle si étroitement associée à la fiction et au merveilleux du conte de fées ? La tautologie de la robe blanche associée à celle de l'alliance et des épousailles n'existe qu'à partir de l'impulsion donnée par la Reine Victoria, qui, loin de souscrire à la convention qui voulait qu'une Reine se mariât dans la robe de cérémonie de son couronnement, choisit au contraire la teinte à la mode du jour — le blanc. Grâce à son image iconique, la reine Victoria fait de la robe blanche un signe d'élégance aristocratique. Devenue le signe distinctif des mariages princiers, les têtes couronnées d'Europe emboitent le pas et s'y glissent. Selon le concept de la distinction élaboré par Bourdieu, l'adoption de tout modèle par l'ensemble de la société se produit selon un processus descendant. Portée par les élites puis renforcée par la société analysée dans le détail par Guy Debord²⁸, la petite robe a gagné le pays entier. La presse espagnole d'actualité, comme celle du glamour et du cinéma, ne désemplit pas d'annonces de mariages des grands de ce monde, photographiquement symbolisées par le portrait en pied de la jeune mariée en blanc. Des têtes couronnées aux élites politiques, en passant par la scénographie des stars hollywoodiennes à la ville comme à l'écran, voici que la robe blanche est désormais rêvée par toutes les femmes. Elle opère en effet le trait d'union magique entre devenir la princesse d'un jour et le mariage pour

27. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, María Antonia, *Pilar Primo de Ribera- El falangismo femenino*, Editorial Síntesis, Madrid, 2008, p. 229.

28. DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1996, Paris.

toujours. Ainsi chaque femme est-elle appelée à se hisser au rang d'une princesse pour devenir de la sorte "Reina de su casa".

Walt Disney, durant toutes les années 1940 et 1950, a élaboré et tissé les raccords des représentations imaginaires et cinématographiques. *Cinderella* (*Cendrillon*, 1950) fait grimper de manière inédite et vertigineuse de bas en haut de l'échelle sociale la petite souillon des cendres de l'âtre, qui se change en fiancée du Prince et monte doucement le grand escalier du palais. Ces sutures de la baguette magique font du mariage l'alliance imaginaire avec un prince de sang, un conte charmant. Or, Walt Disney est l'une des sources de l'imaginaire de l'Espagne franquiste, aussi bien avec *Snow white and the seven dwarfs* (*Blanche Neige et les Sept Nains*, 1937), qu'avec *Cendrillon*, inspiré du conte de Charles Perrault (1697), réécrit par les frères Grimm (1812). Ils structurent l'imaginaire des enfants du début des années 1950, soit les jeunes adultes du début des années 1960.

Les quatre jeunes héroïnes de *Las Chicas de la Cruz Roja* contemplant en catalepsie une jeune épousée descendre les marches de San Jerónimo; elles s'abîment dans le même songe éveillé de leur propre mariage. Dans *Vuelve San Valentín*, la jeune épousée dit oui puis se rétracte face à son jeune mari photographe, harcelé par ses modèles mannequins. Elle traverse l'écran en tous sens, au point que son long voile de tulle blanc devient une obsession visuelle. Quant à *Las Muchachas de Azul*, la robe s'annonce au générique, dans l'incipit et dans la vitrine des grands magasins des *Galerías Preciados*, espace central du film. Si la vitrine fait du mariage une activité princeps, elle en fait aussi une activité à consommer au même titre que l'ensemble des biens et des activités modernes, de la chasse à la plongée sous-marine, la pêche, le camping en forêt : toutes sont devenues des consommables.

6 - La robe, la princesse, la grâce et le pouvoir

Or voici qu'à l'écran, cette petite robe magique sur le seuil du lieu de travail — le grand magasin — se démultiplie hors du lieu du travail, jusque dans l'espace urbain de la Place Callao. À l'heure de la sortie, les jeunes vendeuses s'y retrouvent pour boire un verre, sous les grandes affiches du dernier film à la mode : *Sissi, die junge Kaiserin* (*Sissi impératrice*, 1956) d'Ernst Marischka, conte de fée historico-cinématographique. Ainsi l'espace commercial se connecte-t-il à l'espace du cinéma puis à celui du rêve et de l'un à l'autre se tricote, comme dans une poupée russe, un désir intime, domestique et princier. Un rêve impérial et impérial. Il va donc falloir le décrocher, ce fiancé! Romy Schneider vient d'arriver en triomphe à Madrid Barajas, et voilà que le film de Pedro Lazaga encercle l'espace mental de ses héroïnes avec la métaphore du conte de fées. Entre la marchandise et le rêve, plus moyen de sortir du cercle magique tracé par la robe blanche, les jeunes filles n'échapperont pas à cette danse où chacune se met sur le marché, en circulation, en compétition, comme autant de marchandises à échanger.

Il est tout à fait remarquable qu'en 1957 *Las Muchachas de Azul* concentre tous les éléments qui, à part à partir d'un même chemin de crête, donnent sur deux versants opposés, le versant hollywoodien et le versant franquiste. Le titre du film, les images du générique affirment d'emblée que l'espace qui s'ouvre à l'écran est aux couleurs du bleu de la Phalange. La horde de jeunes vendeuses est le fruit de l'éducation de la section féminine. Du côté hollywoodien, Romy n'est pas la seule à faire parler de son mariage impérial à l'écran. Il y a également les amours

d'Ava entre le Torero Dominguín et l'acteur Franck Sinatra, qui vient la rechercher à Madrid et l'épouse. Il y a surtout la star Grace Kelly qui devient la princesse de Monaco et se marie dans la robe confectionnée par Hélène Ross, la couturière en titre de la Metro Goldwyn Meyer, Major avec laquelle la star est toujours en contrat et qui, pour la circonstance, lui offre sa robe de mariée.

Incarnation incontestable du conte de fées, Grace vient à Madrid y célébrer sa lune de miel, au bras de son prince charmant de Monaco. La princesse choisit aussi Madrid comme lieu de villégiature de plusieurs séjours où elle est photographiée, tête voilée et inclinée le dimanche sur les prie-Dieu de San Jeronimo. Grace incarne et superpose les deux plus grands mythes qui structurent le conte de fée madrilène : étoile hollywoodienne parmi les étoiles, héroïne de films signés pas le plus grand maître du suspens, la robe magique de mariage très cinématographique la transforme en Princesse qui rejoint les têtes couronnées grâce auxquelles elle est propulsée en grande pompe au Palais du Pardo pour des dîners intimes mais très photographiés avec la famille du Généralissime.

Robe du cinéma, robe de grande star, robe de princesse, robe de palais, robe de mariée : voilà ce que condense cette petite robe magique, une clé qui conduit à une traversée de tous les univers du rêve de grandeur. La robe de mariée condense ce pouvoir que le cinéma active et maintient en lui donnant toutes les apparences du réel. Ainsi la scène du mariage dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, au pied des escaliers de l'Église de San Jeronimo, floutée comme un mirage ou un rêve éveillé, est-elle la reprise de cette autre scène cinématographique du mariage de Grace. L'actrice figurant la jeune mariée est une pâle réplique de la Princesse de Monaco. Même profil, mêmes perles simples aux oreilles, même blondeur ensoleillée. L'épousée est une princesse radieuse.

Objet transitionnel d'une alliance entre une modernité urbaine, architecturale et féminine propre aux nouveaux maîtres américains et d'une biopolitique de culture fasciste propre au régime franquiste, la robe blanche a valeur de métonymie « d'un conte de fée » très politique qui structure l'ensemble de la société espagnole du moment, à l'écran, dans la presse, et jusqu'au plus haut niveau de l'État.

Tout au long des années 1950, la presse espagnole s'est fait l'écho du conte de fée des jeunes femmes en robe de mariée. Pêle-mêle, elle rend compte de l'actualité des mariages de jeunes filles de bonnes familles dans les jeux d'alliance qui en font des princesses. Amplifiant les fêtes fastueuses de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie espagnole, le protocole photographique d'annonce et d'exhibition se focalise immanquablement sur les jeunes filles dans un identique portrait en pied et de trois quarts, là, sur le seuil de cette vie de rêves. Le bal de cette mise en scène médiatique s'ouvre en 1950 avec le mariage annoncé en Une d'ABC de la fille du Caudillo, Carmen, dont l'époux est, lui, habillé d'un nom à particule. Il ferme la période en 1961 avec les fiançailles, puis en 1962 avec le mariage du Prince Juan Carlos et de la Princesse Sofia de Grèce.

Signe de la croisade réussie contre le célibat, métaphore du conte de fée devenu réalité, la robe blanche est aussi le symbole d'un « royaume », cet espace d'une imposture cousue de fil blanc devenue réalité politique d'un pays tout entier. Depuis 1947 en effet, par décision du Caudillo, les lois organiques font de l'Espagne un Royaume dont seul le chef de l'État peut nommer son successeur. Le 7 juin 1947, las Cortes ont approuvé la loi de succession de la *Jefatura del Estado* et cette loi à son tour a constitué le socle d'un adoubement populaire de Franco lui-même. Le 6 juillet 1947, l'État espagnol a organisé un référendum qui a approuvé la loi à plus de 86% de oui. L'usurpation monarchique devient un acte officiellement plébiscité par le Peuple. Le 13 septembre 1961, le prince Juan Carlos de Bourbon, présent depuis 1948 en Espagne où il est arrivé à l'âge de

onze ans pour y être formé et éduqué par la haute hiérarchie militaire franquiste, se fiance avec la princesse Sofia de Grèce. Ils se marient le 14 mai 1962 à Athènes. La fiction politique d'un Royaume d'Espagne commence à prendre corps, puis se réalise tout à fait lorsque, le 22 juillet 1969, le Caudillo désigne le prince Juan Carlos comme son successeur et héritier politique à la tête de l'État après sa disparition. L'usurpation politique initiale par la constitution du simili « Royaume d'Espagne » en 1947 se double ici d'une imposture dans l'ordre de la filiation monarchique et généalogique de la lignée royale d'Espagne. Cependant, la loi organique donne sa pleine consistance au conte de fée royal qui devient dès lors un conte de fée politique de l'État franquiste.

Sur le plan des imaginaires, les rêves devenus réalité se déclinent en cascade. Grâce à la robe magique, chacune des jeunes femmes à son niveau rejoue l'imposture et peut se persuader d'être un jour de sa vie princesse et à son tour, chez elle, reine en son Royaume. Dans les trois films, la robe de mariée entre en résonance avec toutes les robes de mariée de tous les Royaumes dépliés dans la Péninsule dans les années 1950. Elle porte en elle ce millefeuille de mirages, de songes et de représentations qui prend le désir féminin en tenaille dans l'écho des vitrines, des écrans, des magazines, des romans, des actualités politiques. S'y'ajoutent les représentations cinématographiques des alliances légendaires des grands royaumes mythiques des civilisations passées, remixées par les grandes productions américaines qui se tournent dorénavant en Espagne à partir de 1951. Comment pareil dispositif de verrouillage qui trouve tout l'écho dont il a besoin au cinéma, dans la presse, dans la pompe de la vie politique, ne modèlerait-il pas le désir de la simple épousée qui, grâce à cette robe magique, peut elle aussi devenir un instant le centre de l'attention et gagner son heure de gloire, promise depuis des années par l'éducation de la Phalange ? Le cinéma produit par Pedro Masó aura bien travaillé. Après les années noires de l'autarcie, ce cinéma offre un pur moment de bonheur, une sorte de paradis halluciné, qui se connecte fortement à la puissance du modèle américain et s'ancre tout aussi fortement dans une imposture politique qui elle, en revanche, est d'une hallucinante réalité.