

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

54 | 2008

Varia

Les rencontres de l'AFRHC : Représenter le politique – la Guerre d'Espagne (2)

Tanguy Perron



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2842>

ISBN : 978-2-8218-0994-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2008

Pagination : 152-156

ISBN : 978-2-913758-55-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Tanguy Perron, « Les rencontres de l'AFRHC : Représenter le politique – la Guerre d'Espagne (2) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2842>

Espagne mais aussi en France où, comme le montre le dernier document, nombres de républicains se sont réfugiés, installés et ont fondé des familles dont les enfants et les petits enfants sont maintenant français.

Ces réactions nous poussent, nous archivistes, à aller encore plus en profondeur dans l'exploration de cette collection, qui, nous en sommes certains, complètera le travail déjà effectué par d'autres institutions patrimoniales et les historiens espagnols.

Magalie Balthazard, Patrice Delavie

Le rôle et la nature du cinéma militant et de propagande durant le Front populaire

Au sein d'une thèse définitivement inachevée mais pas forcément enterrée, nous écrivions il y a quelques années, à propos de la classique question de la

représentation de la guerre d'Espagne par le cinéma du Front populaire (français), qu'en fait, pour ne pas rentrer bredouille, il fallait ausculter les films de propagande réalisés ou seulement distribués (mais souvent remontés) par les organisations du Front populaire – et non pas les longs métrages de fiction diffusés commercialement durant cette période⁴. Dans ce cas uniquement, la pêche pouvait se révéler particulièrement fructueuse. Nous précisons également que sur les vingt-quatre films produits ou distribués par le PCF et la CGT durant le Front populaire, alors visibles ou en voie de restauration, huit étaient entièrement consacrées à la guerre d'Espagne et onze l'évoquaient de manière fugace ou, au contraire, de manière importante. C'est-à-dire que près des trois quarts des films de ces deux organisations membres du Front populaire se faisaient l'écho d'une guerre quasi absente des longs métrages de l'époque. À ces films, il faut, de plus, ajouter ceux montrés en France dans les réseaux anarchistes, très souvent espagnols – cette diffusion, même si elle était généralement très localisée, est loin d'être anecdotique, comme nous l'ont montré les travaux de Natacha Lillo⁵.

⁴ *La Belle Equipe* (1936) de Julien Duvivier, *Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné et *Gueule d'amour* (1938) de Jean Grémillon évoquent de manière fugace et différente, voire divergente pour les deux premiers films, l'actualité politique espagnole – même si le film de Duvivier, sorti en juillet 1936, ne pouvait directement faire allusion à un conflit qui venait d'éclater.

⁵ Natacha Lillo, « Espagnols en banlieue rouge », thèse d'histoire de l'Institut d'Études Politiques, Paris, 2001.

Que les pivertistes, à leur tour, distribuent ou tentent de réaliser des films sur la guerre d'Espagne n'est pas une surprise, pour deux raisons. Les partisans du socialiste Marceau Pivert – qui dirigèrent la puissante fédération SFIO de la Seine au début du Front populaire – étaient quasiment les seuls militants socialistes (avec Germaine Dulac et quelques personnes de son proche entourage) à essayer avec constance d'utiliser le cinéma comme outil de propagande. D'autre part, ces « révolutionnaires du Front populaire », dont certains étaient plus ou moins influencés par le trotskisme⁶, étaient opposés, à l'instar des communistes, tant à la politique de non-intervention qu'à « la pause » décrétée par Léon Blum. Autant de positions qui les mèneront à la séparation (momentanée) avec la SFIO et à la création du Parti socialiste ouvrier et paysan (PSOP), en 1938.

Une nouvelle façon de montrer la guerre

Il ne faudrait cependant pas conclure que, cinématographiquement, les pivertistes eurent un regard spécifique sur la guerre d'Espagne. La plupart des matériaux dont ils disposaient les en auraient d'ailleurs empêchés. Comme nous l'ont

révélé les recherches de Magalie Balthazard et Patrice Delavie, ce qui est diffusé sous le titre *d'Espagne républicaine* est en fait l'assemblage de deux bandes différentes de Laya Films (*Un día de guerra en el frente de Aragon* et *Noticario de Laya Films n° 4*). Le PCF procédait parfois de même. Ainsi, *l'Armée du peuple* naît est l'adaptation, la somme et le montage de deux documentaires espagnols : *Primer campo de instruccion del ejercito popular regular* et *El ejercito del pueblo nace* qui a donné son titre à la version française⁷. Ces quatre bandes ont d'ailleurs plusieurs points communs. Consacrées à l'armée, elles entendent en donner à une image d'ordre, de discipline et d'efficacité. Achetés en février 1937, à Barcelone, les *Nouvelles d'Espagne n°4* ne se font pas l'écho des fortes tensions entre anarchistes, communistes et poumistes qui aboutiront aux affrontements fratricides du printemps dans la capitale catalane. Du point de vue esthétique, on observe d'ailleurs, au sein de ces bandes produites dans l'entourage de la Généralité de Catalogne ou directement par les organisations communistes, une « soviétisation » des images, tant dans l'échelle des plans, des angles des prises de vue et

1895 /
n° 54
février
2008

153

⁶ Voir Jean-Pierre Rioux, *Révolutionnaires du Front populaire*, Paris, UGE, « 10-18 », 1973. Dans certains de ses écrits sur la politique française, Léon Trotski s'en prit toutefois de manière virulente à Marceau Pivert, coupable à ses yeux de participer à la dynamique du Front populaire.

⁷ Remerciements à Patrice Delavie pour cette information.

⁸ Ce documentaire (1938) de dix-huit minutes entend valoriser la mobilisation politique, économique et militaire de la jeunesse espagnole, sous la direction des Jeunesses socialistes unifiées (communistes).

du montage. À ce titre, *En pie la juventud !*, paraît être un archétype (« stalinien »)⁸. Les piverstites, même si certains sont liés aux poumistes, sont ainsi tributaires de sources crypto-communistes, si ce n'est d'une « esthétique » soviétique – ce qui est un indice de leur relative marginalité politique et/ou de la force de la propagande et de l'esthétique communistes.

Si la guerre d'Espagne fut un formidable moment de création, de mobilisation et de circulation des images, elle marque aussi une nouvelle façon de montrer la guerre. À la croisée des genres alors proches que sont le documentaire, le reportage et le cinéma militant, un nouveau palier semble être franchi au sein d'une esthétique de l'horreur et d'une grammaire de l'effroi. Images de cadavres, plans sur les visages des enfants morts, bandes son très suggestives (pleurs, cris et bruits de bombes et de mitraille), pas forcément présents au sein de tous les films relatifs à la guerre d'Espagne, circulent cependant souvent d'un film à l'autre. Il est vrai que la guerre elle-même, en Europe en tout cas, avec ses bombardements des populations civiles par l'aviation allemande et italienne, franchissait un nouveau cap. Comme il s'agissait aussi d'une guerre civile et d'une guerre internationale, la propagande se devait de montrer les horreurs du camp d'en face. Là encore, les Soviétiques semblent avoir joué un

rôle important. Si le célèbre opérateur Roman Karmen était déjà un opérateur expérimenté lors de sa venue en Espagne – où il séjourna 18 mois –, c'est en Espagne qu'il fut pour la première fois confronté à la guerre et à la mort. Pour les Soviétiques, l'utilisation des images crues et dures afin de susciter des émotions pour mieux mobiliser l'opinion, est une pratique bien antérieure au conflit espagnol. Dès le début des années 1920, le Secours rouge fit ainsi circuler des images de la famine en Russie pour mieux dénoncer le blocus et susciter la solidarité internationale. Cependant, dès ses origines et balbutiements, ce qui sera appelé bien plus tard le « cinéma militant » semble avoir utilisé des images concrètes de la mort pour marquer l'opinion. Ainsi, des images de cadavres furent projetées dans les Bourses du travail et Maisons du peuple, avant la Première Guerre mondiale, lors de la guerre des Balkans. Par les technologies et les enjeux, les énergies et les talents mobilisés, la guerre d'Espagne marque donc l'aboutissement spectaculaire et accéléré d'un art propagandiste en gestation depuis longtemps – c'est aussi le point de départ à partir duquel se décrit de manière nouvelle les guerres modernes.

Solidarité prolétarienne et républicaine

Les « films de destruction » sont ainsi un sous-genre au sein de la filmographie

de la guerre d'Espagne. À *la Tragédie de Madrid* ou *Madrid en flamme* semble répondre le funèbre *la Mutilation de Barcelone* (1938, 8 min.) – à la bande-son plus sobre, qui favorise lui des images de ruines. Du côté des franquistes, à la filmographie moins abondante, se développe également un sous-genre, « les films des villes libérées » – montrant des milliers de spectateurs venir applaudir les défilés militaires franquistes et maures.

Dans le camp républicain on relève donc des « films de mobilisation » (civile et militaire) et des « films de destructions » (civiles essentiellement) qui sont la preuve de l'agression franquiste et de ses alliés (fascistes et nazis). Passées les Pyrénées, dominant largement les gestes concrets de solidarité prolétarienne et républicaine. Aux défilés parisiens (et maintenant toulousains) en faveur de l'Espagne républicaine, succèdent des images de collectes et des plans de files de camions en partance pour l'Espagne. L'enfant réfugié, accueilli et choyé, occupe une place importante au sein de cette filmographie. Le bref document des pivertistes sur la colonie d'Oléron renvoie ainsi aux séquences plus élaborées des films de la « trilogie cégétiste » qui tous, de manière plus ou moins importante, se font l'écho de la solidarité avec l'enfance espagnole .

À ces deux types de films recouvrant deux zones géographiques (l'Espagne et

la France), il convient maintenant d'ajouter l'esquisse émouvante d'un autre corpus, « les films de la frontière » (ou du passage), ceux de la retirada (qui aboutit à l'enfermement des républicains espagnols). On connaissait les photos et les cartes postales (montrées dans le documentaire de Henri-François Imbert *No Pasaran, album souvenir*) de cette retraite, mais être confrontés pour la première fois à ces belles et fortes images en mouvement, trouble et intéresse l'historien et le spectateur. Au passage, on notera l'utilisation des troupes coloniales pour ce parquage (sans doute xénophobe) par un État français qui n'est plus républicain que pour quelques mois. Jean-Paul Dreyfus, comme il l'a confié dans ses mémoires, s'était lui-même laissé enfermer dans un camp qu'il avait filmé clandestinement, avec la complicité d'un opérateur américain. Retrouver ce film sans doute visible aux États-Unis permettrait de compléter un peu l'esquisse de ce corpus.

Ajoutons enfin que ces films, quand ils étaient montés et sonorisés, étaient sans doute bien plus vus qu'on ne l'a longtemps cru, mais au sein des réseaux du mouvement ouvrier, parfois lors de séances dites « privées » (afin de déjouer la censure). Une étude systématique de la presse locale et militante permettrait de reconstituer l'histoire et le contenu de ces projections politiques⁹. Ces séances durent certainement contribuer

à alerter une partie de la population ouvrière sur les dangers du fascisme. Que soient donc remerciées les Archives du Film de France, pour cet admirable travail de restauration et d'analyse – toujours indissociables –, qui seul rend possible le travail de l'historien.

Tanguy Perron¹⁰

l'appui des trotskystes de l'Alliance ouvrière et paysanne et de celui, plus distant, des anarchistes l'emporte aux élections du 16 février 1936 à la faveur d'un faible déplacement de voix dont les effets sont amplifiés par le mode de scrutin. Mais cinq mois plus tard, le général Franco organise depuis le Maroc espagnol un soulèvement militaire.

Ce *pronunciamento* s'inscrit dans une histoire longue qui valut à l'armée espagnole de se donner à maintes reprises pour une force, capable d'incarner une politique. En juillet 1936, il réussit techniquement en ce qu'il prive aussitôt la République d'à peu près tous les cadres militaires en la contraignant à se doter, dans l'urgence, d'une armée nouvelle qu'évoque le premier film de cette sélection. Du moins échoue-t-il politiquement, à court terme à tout le moins. L'armée ne parvient à s'imposer que sur une partie du territoire tandis que le pouvoir qu'elle entendait balayer, comme elle l'avait toujours fait en de telles circonstances, se maintient et dispose d'un appui populaire. Cet échec vaut à ce *pronunciamento* de se muer en guerre civile, pour la première fois dans l'histoire de l'Espagne. Elle va durer jusqu'à la victoire finale du Caudillo, le 1^{er} avril 1939, soit approximativement la

1895 /
n° 54
février
2008

156

Le point de vue de l'historienne

Le 15 janvier 1936 le Parti républicain de gauche de Manuel Azana, l'Union républicaine de Martinez Barrio, le Parti socialiste ouvrier espagnol de Largo Cabalero, l'Esquerra catalane et le Parti communiste de José Diaz ratifient un programme en quatorze points en vue des élections prochaines aux Cortès qui préconise l'élargissement et la défense des libertés démocratiques et l'amnistie des militants condamnés au terme de la révolte des Asturies. Cette alliance de Frente popular qui bénéficie, en sus, de

⁹ À titre d'exemple, signalons que *SOS Espagne* fut montré à Romainville le 29 septembre 1938 au cinéma Le Trianon, lors d'une soirée de solidarité avec l'Espagne républicaine.

¹⁰ Tanguy Perron, « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front populaire » dans Denis Woronow (dir.), *Les Images de l'industrie de 1850 à nos jours*, Paris, Comité pour l'Histoire économique et financière de la France, 2002.