1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

82 | 2017

Varia

Vicente Sánchez Biosca, *Cinéma et guerre civile espagnole : du mythe à la mémoire*

Évelyne Coutel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5468>

DOI : 10.4000/1895.5468

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 186-190

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Évelyne Coutel, « Vicente Sánchez Biosca, *Cinéma et guerre civile espagnole : du mythe à la mémoire* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 20 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5468> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5468>

Ce document a été généré automatiquement le 20 janvier 2022.

© AFRHC

Vicente Sánchez Biosca, *Cinéma et guerre civile espagnole : du mythe à la mémoire*

Évelyne Coutel

RÉFÉRENCE

Vicente Sánchez Biosca, *Cinéma et guerre civile espagnole : du mythe à la mémoire*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016, 290 p.

- 1 *Cinéma et guerre civile espagnole : du mythe à la mémoire*, de Vicente Sánchez Biosca, constitue la traduction en français de *Cine y guerra civil española : del mito a la memoria*, publié initialement en 2006 à l'occasion du 70^e anniversaire du déclenchement de la guerre d'Espagne, pour reprendre l'expression communément utilisée en France pour désigner la « guerre civile » espagnole et qui permet d'intégrer la dimension internationale que revêtit ce conflit en tant que guerre idéologique, de religion et de classe.
- 2 L'ouvrage part du constat que la bataille n'a pas seulement eu lieu sur le front, mais qu'elle a aussi pris la forme d'une lutte entre propagandes qui, au tournant du XXI^e siècle, a été réactivée avec une intensité nettement supérieure à celle qui s'était déployée vingt ans auparavant pendant la transition démocratique. Ce phénomène de relecture s'appuie sur un foisonnement de productions diverses, écrites et audiovisuelles, qui prennent l'apparence du témoignage mais qui, selon l'auteur, proposent une vision réductrice et manichéenne du passé, d'où la difficulté pour le lecteur néophyte d'accéder à des données fiables. Ces productions sont souvent réalisées hâtivement et selon des choix arbitraires, offrant une lecture peu rigoureuse de la guerre d'Espagne. Celle-ci semble être devenue un fonds de commerce pour l'industrie audiovisuelle qui s'en est emparée sous différentes formes comme l'interview et le reportage, où l'historien a été remplacé par le journaliste, et où la

vérité historique a fait place à la mémoire qui s'est imposée comme incontestable bien qu'elle soit « malléable, fragile, fragmentaire, imparfaite ; [qu'elle puisse] se moquer de la falsification sans demander un prix élevé » (p. 271).

- 3 La préface à l'édition française indique que, dix ans après la première édition, l'ouvrage n'a rien perdu de son actualité. En 2007, la promulgation de la loi sur la mémoire historique a renforcé la réactualisation de la guerre civile dans les débats publics, notamment sous la forme de la commémoration. Sont alors apparues des productions qui alimentent une « vision a-problématique du passé » et qui font de celui-ci « l'objet d'une célébration » (p. 17). La mémoire prend le pas sur l'histoire, jusqu'au point de transmettre un sentiment de nostalgie de la barbarie : la guerre est assimilée à un passé, certes catastrophique, mais également glorieux et héroïque. Un changement de perspective s'est effectué, de sorte qu'aux yeux des jeunes générations, le « mauvais objet » n'est plus la guerre civile mais la transition démocratique, qui aurait passé sous silence les crimes du passé, idée renforcée par la récupération mimétique de la notion d'amnistie – rattachée aux dictatures militaires du cône sud – qui a été intégrée aux débats sur la guerre civile espagnole.
- 4 L'un des enjeux de l'ouvrage consiste donc à rétablir une distinction entre la mémoire – qui relève avant tout du fait ou du souvenir individuel – et la vérité historique qui se fonde, quant à elle, sur l'analyse objective, soutenant l'idée que ces deux éléments doivent coexister plutôt que se substituer l'un à l'autre. *Cinéma et guerre civile...* permet en outre de combler les lacunes en matière d'études historiographiques sur le cinéma produit pendant la période de la guerre civile ou portant sur celle-ci. À cet égard, il faut souligner l'importance du livre de Marcel Oms, *La Guerre d'Espagne vue par le cinéma : mythes et réalités* (1986), qui a révélé l'existence de mythes, y compris du côté républicain. Il s'agit de proposer une approche de la guerre civile à partir des images qui ont été construites ou reprises par le cinéma sur une période englobant plus de sept décennies qui correspondent successivement à « l'immédiat après-guerre, la réécriture de la fin des années 1940 [...], les discours sur la modernisation des années 1960, la crise de la transition, la conquête de la démocratie, l'image crépusculaire de la guerre et le renouveau de la mémoire vindicative » (pp. 19-20). Loin de prendre la forme d'un inventaire des films sur la guerre d'Espagne, cette démarche a pour objectif de revenir à la source des images qui ont été conservées et de retracer l'évolution des représentations au fil de ces périodes successives.
- 5 L'étude des mythes forgés sur la guerre civile conduit l'auteur à examiner les stratégies mises en œuvre par la propagande et la contre-propagande dans la construction de leurs mythes respectifs, ainsi que dans la dénonciation ou dans l'érosion de ceux de l'ennemi. Le mythe est ici envisagé dans un sens aristotélicien (*mythos*), en tant que récit qui inclut un nœud, un conflit, une trame, et qui est produit pour exprimer ce qui échappe au *logos*. Il se caractérise par sa résistance à la compréhension et à l'expression rationnelles, de même que par sa capacité à représenter symboliquement les valeurs d'une communauté imaginaire à laquelle il est associé. Au même titre que l'iconographie, le cinéma est une forme d'expression particulièrement propice à la cristallisation d'un concept qui ne peut s'appuyer sur la verbalisation de celui-ci.
- 6 Loin de se limiter à une approche binaire qui n'inclurait que les deux camps combattants, cette étude prend en compte l'ensemble des différentes forces qui s'affrontent dans la construction des images : anarchistes, communistes, front-populistes, fascistes espagnols de la Phalange et catholiques carlistes. Cette globalité

met en relief un élément essentiel qui permet aux récits de fonctionner comme des mythes : le fait qu'ils se démarquent d'un ennemi ou d'un antagoniste dont ils créent le profil. La démarche adoptée présente en outre le double intérêt d'approfondir la connaissance de films-phares de la période franquiste, tout en intégrant des productions peut-être moins connues mais non moins emblématiques et fondatrices, non seulement espagnoles mais aussi, dans quelques cas, françaises, ce qui montre l'importance du regard porté outre-Pyrénées sur la conjoncture espagnole et sa place dans le dialogue qui s'établit entre les différents mythes. L'analyse esthétique des récits vient également révéler les similitudes que les mythes relatifs à l'Espagne de la guerre civile présentent avec la propagande nazie ou soviétique, soulignant leur articulation avec la propagande mondiale.

- 7 Les deux premiers chapitres plongent le lecteur au cœur du conflit et examinent la genèse des mythes qui seront réactivés dans les décennies ultérieures. D'un côté, on observe, de façon relativement homogène, le déploiement d'une propagande visant à légitimer le soulèvement, en prenant pour point d'appui l'idée que l'essence de l'Espagne se trouve dans le catholicisme. Les récits produits à cet effet – à l'instar du documentaire *España heroica* (J. Reig, 1938) – sont imprégnés d'un esprit anti-Lumières – période assimilée à la décadence spirituelle par l'invasion des valeurs françaises – et mettent tout en œuvre pour faire apparaître le soulèvement comme une croisade réparatrice. Par ailleurs, *¡Presente!* (Département National de Cinématographie, 1939), dévoile les images de l'enterrement de José Antonio Primo de Rivera, exécuté au début de la guerre, afin de le consacrer en tant que leader divin.
- 8 Ces récits constituent des répliques ou des contre-mythes à la propagande républicaine, qui revêt quant à elle une plus grande diversité. Les récits émanant de l'anarchisme se révèlent particulièrement puissants en termes de mythification, comme le montre le documentaire *Reportage sur le mouvement ouvrier à Barcelone*, élaboré par Mateo Santos en 1936 à partir d'images tournées par des opérateurs improvisés dans les jours qui suivirent le soulèvement. Ce film constitue la figure de proue de la propagande anarchiste qui, à travers un anticléricalisme virulent, montre la prise de pouvoir par le peuple et le rôle joué par l'anarchisme dans la ville de Barcelone. Par ailleurs, *Sierra de Teruel [Espoir]* (A. Malraux, 1939) représente la défense héroïque de Madrid et la solidarité internationale avec l'arrivée des brigadistes, un motif largement repris ultérieurement par les ex-combattants communistes, incapables de se détacher d'une Espagne légendaire et de ce que Malraux dénomma « l'illusion lyrique de la gauche », une attitude qui fera l'objet de critiques dans le film *La guerre est finie*, étudié au chapitre 6.
- 9 Le chapitre 3 porte essentiellement sur deux films produits après la guerre, à l'intérieur du Régime : *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941) – dont le scénario fut écrit par Franco lui-même sous le pseudonyme de Jaime de Andrade et qui, en matérialisant la mythologie personnelle du *caudillo*, constitue sans doute « le récit franquiste par excellence » (p. 106) – et *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942). L'auteur met en perspective ces deux films, soulignant la particularité de *Rojo y negro* qui, contrairement à *Raza*, inclut un traitement de l'ennemi et relève d'un cinéma politique. Malgré l'accueil favorable que lui réserva le public, cette production phalangiste fut interdite par le régime franquiste, ce qui lui valut d'être « perdue » pendant cinquante ans. Il s'agit là d'un film d'une importance cruciale pour relire le passé, du fait de son caractère atypique lié à son contenu politique et à sa trame narrative : la protagoniste sait que son fiancé

communiste est dans l'erreur mais elle ne le lui reproche guère et leur relation se poursuit jusqu'à la fin, lorsque celui-ci la tue après qu'elle a été violée, autre élément insolite. L'étude du langage visuel de certaines scènes révèle quelques similitudes avec le *Cuirassé Potemkine*.

- 10 Consacré aux années 1950, le chapitre 4 inclut des films qui font état, chacun à leur façon, d'une représentation plus nuancée de l'ennemi. Manifestant l'influence du néo-réalisme italien, ces films convoquent de nouveau la guerre civile, mise sous silence entre 1943 et 1948. L'amorce de ce changement est visible dans *Balarrasa* et le sera d'autant plus dans *Surcos*, deux films réalisés respectivement en 1950 et 1951 par Juan Antonio Nieves Conde. Désormais, l'évocation du conflit ne prend plus la forme de la célébration mais se teinte au contraire de notes négatives. La guerre civile est avant tout représentée comme une tragédie indésirable, comme dans *Vida en sombras* (L. Llobet Gracia, 1948) où elle apparaît comme la cause d'un traumatisme humain qui fait perdre la raison au personnage principal. Cet infléchissement implique également l'apparition sur les écrans de la figure du républicain et de l'exilé, comme dans *Rostro al mar* (C. Serrano de Osma, 1951) où un commandant républicain en exil est présenté comme un homme doté de valeurs morales et humaines. Dans *El Santuario no se rinde* (A. Ruiz-Castillo, 1949) – film conçu au cœur d'un lieu de mémoire franquiste : le Sanctuaire de Santa María de la Cabeza, à Andújar, en Andalousie –, le schéma narratif met au même niveau une figure célébrée par le franquisme, le capitaine Cortés, et un personnage de fiction appartenant au camp républicain. Fait pour le moins inattendu : au lieu de se haïr, les deux hommes nouent une relation pacifique.
- 11 Toutefois, dans ce contexte où s'esquisse une nouvelle conjoncture et qui est aussi celui de la guerre froide, la diabolisation du communiste perdure, comme le montre *Murió hace quince años* (R. Gil, 1954) où il est présenté comme un conspirateur.
- 12 Le chapitre 5 est consacré aux années 1960, pendant lesquelles s'opposent les discours entre les différents camps, et ce dans un contexte de starisation de l'image de Franco, incarnée au cinéma par la réalisation de *Franco ese hombre* (J. L. Sáenz de Heredia, 1964) qui met en exergue l'œuvre accomplie par le régime depuis la fin de la guerre civile et laisse entrevoir des jours prospères pour l'Espagne. Face à ce discours de glorification, d'autres productions se veulent frontalement contestataires : tel est le cas de *Mourir à Madrid* (1962), documentaire réalisé par le cinéaste français Frédéric Rossif, qui souligne le caractère originel de la guerre d'Espagne dans la lutte contre le fascisme et la réactualise en tant que « bastion de la mémoire antifasciste » (p. 167), laquelle constitue le socle du communisme. Dans la mesure où il venait rappeler que le franquisme, qui côtoyait alors les démocraties, avait été jadis l'allié du fascisme incarné par Hitler et Mussolini, ce film mettait à mal les manœuvres du régime qui tentait à ce moment d'arborer une façade libérale et moderne, et donna lieu à des ripostes comme *Morir en España* (M. Ozores, 1965) et *¿Por qué morir en Madrid ?* (E. Manzanos, 1965). L'auteur examine les stratégies déployées pour démonter la rhétorique de l'ennemi, en particulier dans *¿Por qué morir en Madrid ?* qui, à l'Espagne rurale présentée par Rossif, oppose une Espagne dynamique dont le développement a été favorisé par le franquisme. Cette confrontation entre les différents discours permet d'apprécier le « choc des mythes » (p. 171) qui s'effectue au sein de la production cinématographique de cette période.
- 13 L'étude de l'émergence de discours contestataires fait également l'objet du chapitre 6 qui, à la différence du précédent, a pour objet l'étude de films élaborés depuis des

espaces plus obscurs par des voix moins connues. S'ils prennent une forme plus intimiste et fragmentaire, ces récits n'en constituent pas moins « la pointe d'un iceberg qui agitait les eaux de l'Espagne officielle » (p. 176). Cette analyse intègre *La caza* (1965), film qui fonctionne comme une allégorie de la guerre civile, dans la mesure où Carlos Saura offre un portrait destructeur de la génération des vainqueurs qui, en s'entretenant, reproduisent l'hécatombe d'autrefois. Quelques années plus tard, le même cinéaste réalisa *La prima Angélica* (1974), qui associe la mémoire au traumatisme à travers le processus de remémoration cauchemardesque et asphyxiant qui engloutit le protagoniste.

- 14 Dans cette catégorie de films se situe également *España otra vez* (J. Camino, 1968) qui introduit le point de vue d'un ancien brigadiste qui, à l'occasion d'un retour en Espagne, analyse ses souvenirs. Par ailleurs, *La guerre est finie* de Resnais en 1966, à partir d'un scénario de Jorge Semprún qui lutta clandestinement au sein du parti communiste espagnol, condamne, par le biais des réflexions du protagoniste Diego, la mythification de l'Espagne opérée par la gauche politique qui reste ancrée dans la légende de guerre civile au détriment de la société actuelle. Réalisé au Mexique, *En el balcón vacío* (J. M. García Ascot, 1961) présente la guerre civile comme l'élément déclencheur de la trajectoire accablante de la protagoniste Gabriela qui sombre peu à peu dans la démence. La représentation qu'il offre de l'expérience tragique de l'exil en a fait un film culte et un lieu de mémoire à part entière.
- 15 Le septième chapitre met en relief le nouveau tournant qui s'opère au cours des années 1970 avec la révision des mythes franquistes enracinés dans la société. Cette étude vient démentir l'idée que la transition vers la démocratie se serait exclusivement déroulée sur la base d'un « pacte du silence » (p. 203) et que, si une certaine complaisance vis-à-vis des agents du régime est indéniable, cette position coexista avec une entreprise de démantèlement du discours franquiste qui est on ne peut plus manifeste dans *Caudillo* (B. Martín Patino, 1977) et *Raza, el espíritu de Franco* (G. Herralde, 1977) qui opèrent respectivement une contre-lecture de *Franco, ese hombre* et de *Raza*. L'auteur analyse la polémique suscitée par *Canciones para después de una guerra* (B. Martín Patino, 1977) au sein des commissions de censure et de la presse. La particularité de ce film de montage, dont l'efficacité repose sur la récupération d'archives issues de la culture populaire – en premier lieu des chansons, mais aussi des journaux, des annonces publicitaires, etc., selon un « bricolage de la para-culture » (p. 215) –, est qu'il attire l'attention, non pas sur les grands événements historiques ou les représentants politiques, mais sur la vie quotidienne marquée par l'autarcie et par la faim. Le chapitre se clôt sur l'étude de *La vaquilla* (L. García Berlanga, 1984), qui évoque le conflit sur un ton léger et comique.
- 16 Le chapitre 8 intègre des récits produits sur une période allant des années 1970 jusqu'à l'aube des années 2000, et dont le déclin est lié à la disparition progressive des cinéastes issus de la « génération de 1936 » qui furent à l'initiative de ce sous-genre, identifiable à travers la tonalité crépusculaire et le rythme lent qu'adoptent les films concernés. Ces caractéristiques sont annoncées dans *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973) et deviendront ensuite des conventions dans *Las largas vacaciones del 36* (J. Camino, 1976), *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1984), ou encore *You're the One* (J. L. Garcí, 2000). À l'inverse de certains des films évoqués dans le chapitre 6, ces œuvres ne représentent pas une plongée violente dans la psychose mais dépeignent, à travers une scénographie d'époque et des personnages meurtris, une situation qui relève de l'« intra-histoire », concept que l'auteur emprunte à Miguel de Unamuno pour analyser

ces productions dont l'action se situe en marge des lieux de décision, qui ont pour protagonistes de jeunes enfants ou adolescents en plein processus d'initiation sentimentale, et dont la perspective historique est limitée. Ces films trouvent un contrepoint dans *Libertarias* (V. Aranda, 1996), qui propose également une immersion dans le passé de la guerre civile, mais sans échapper aux conventions et aux anachronismes imposés par le regard présent.

- 17 Ce parcours chronologique des mythes et des révisions dont ils ont fait l'objet, à la fois à travers la fiction et le documentaire, permet d'apprécier une tendance en progression croissante qui fait l'objet du neuvième et dernier chapitre : le triomphe du (pseudo) documentaire et du reportage télévisé au détriment de la fiction. La réalisation de *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2002), adapté du roman de Javier Cercas, relève d'une forme de représentation post-moderne de la guerre civile sous la forme du pastiche : les différents éléments qui visent à placer ce film sous le signe de la véracité historique le situent plutôt dans la catégorie du « pseudo-documentaire » qui intègre de fausses images d'archives et des acteurs de fiction. D'autre part, le film *Silencio roto* (M. Armendáriz, 2001), adapté du roman *Maquis* d'Alfons Cervera, révèle les insuffisances d'une tentative de reproduction fidèle des circonstances passées à travers un récit fictionnel. Malgré son aspiration au réalisme, le cinéaste ne parvient guère à se détacher de certaines conventions, comme l'insertion d'une histoire d'amour et d'une musique mélodramatique. La conscience de ces points faibles contribue à la revendication d'un « réalisme de genre testimonial » qui induit l'effacement du récit fictionnel au profit du documentaire, lequel révèle lui aussi ses faiblesses en ceci qu'il privilégie l'esthétique sur le regard historique. Cette tendance apparaît dans *No pasarán, album mémoire* (H. F. Imbert, 2003), documentaire qui participe d'une entreprise de récupération de la mémoire mais qui, en contribuant à la fixation de lieux communs, alimente la « banalité du bien » (p. 258) et, malgré ses bonnes intentions, ne s'intègre pas dans une logique de progression de la connaissance. Une même rhétorique visuelle et verbale se retrouve dans bon nombre de reportages télévisés qui opèrent une assimilation entre témoignage et vérité historique et qui contribuent au triomphe de la mémoire, celle-ci étant devenue synonyme d'exactitude.
- 18 Les analyses menées tout au long de cet ouvrage, dont l'acuité et l'efficacité reposent sur une approche plurielle qui consiste à combiner l'analyse filmique et les données historiques (censure, interviews, articles de presse), font état d'un sens de la progression qui tient le lecteur en haleine et lui permettent d'apprécier les évolutions au sein de ce parcours des mythes qui ont soutenu l'édifice franquiste ou qui, au contraire, l'ont ébranlé. Le lecteur est éclairé dans la compréhension des récits à travers le décryptage permanent des ressorts esthétiques et des nuances qui les différencient les uns des autres, mettant en relief leurs points faibles ou, à l'inverse, leur force argumentaire. Cet ouvrage se révèle crucial à une époque où la guerre civile tend à être réduite à un « filon » exploité à l'envi par l'industrie télévisuelle qui brouille les frontières entre les faits historiques et les représentations qui en sont proposées à travers des productions saupoudrées de ressorts conventionnels, obéissant à la perfection photographique et à l'édulcoration esthétique.