

CinémAction

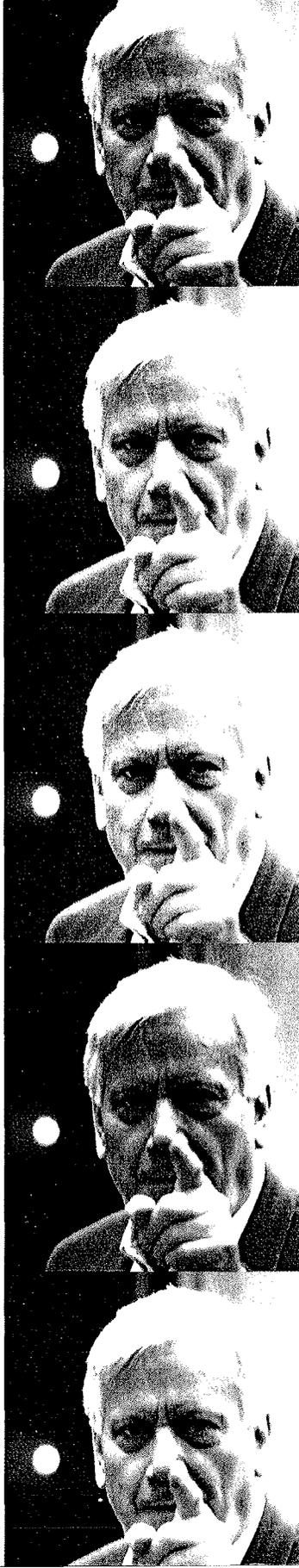
Fondateur : Guy Hennebelle

**Cinéma et
engagement
Jorge Semprún
scénariste**

Dirigé par Jaime Céspedes

ÉDITIONS

Charles CORLET



Éditions Charles Corlet

Département CinémAction

ZI. Route de Vire

14110 Condé-sur-Noireau

Tel : 02 31 59 53 84

Fax : 02 31 69 91 05

Courriel : gnadin@corlet-editions.fr

<http://www.corlet-editions.fr>

Diffusion en librairie :

Éditions du Cerf

29, bd La Tour-Maubourg

75340 Paris cedex 07

Tel : 01 44 18 12 03

Fax : 01 44 18 11 75

<http://www.editionsducerf.fr>

Distribution SODIS

128 av. Maréchal de Lattre de Tassigny

BP 142

77403 Lagny-sur-Marne

Tel : 01 60 07 82 00

Fax : 01 64 30 32 27

Rédaction de CinémAction :

Association Presse, cinéma et action culturelle

Monique Martineau, directrice de publication

Pavillon 4

106 bd Saint-Denis

92400 Courbevoie

Tel : 01 43 33 70 34

Courriel : cinemaction@club-internet.fr

L'association Presse, cinéma et action culturelle est présidée par Jean Verrier, professeur émérite à l'université Paris 8. Trésorier : Joël Gazel

Conseillère éditoriale de la collection *CinémAction* : Françoise Puaux

© *CinémAction-Éditions Corlet* 2011

ISBN : 978-2-84706-378-3

ISSN : 1241-8161

Photo de couverture : Jorge Semprún, © Jorge Semprún

Prix du numéro : 24 euros

Abonnement France et UE : 83 euros

Abonnement hors UE : 99 euros

Imprimé par Corlet, Imprimeur, S.A.

Sommaire

- Préambule : cinéma, littérature et engagement chez Jorge Semprún *Jaime Céspedes* 11
-

I. Vues d'ensemble

- L'écriture cinématographique de Jorge Semprún : relais identitaire d'un auteur engagé *Françoise Nicoladzé* 16
 - Le cinéma dans l'écriture *Françoise Kroichvili* 23
-

II. Jorge Semprún scénariste

- Des voix entre les lignes : la Guerre d'Espagne, est-elle vraiment finie ? *Vicente Sánchez-Biosca* 30
 - Les quatre âges : le scénario comme palimpseste dans *La guerre est finie* *Juan Miguel Company et Vicente Ponce* 36
 - *La guerre est finie*, germe d'*Autobiographie de Federico Sánchez* *Begoña Gala Guillén* 43
 - *La guerre est finie* : notes pour une biographie collective *Jordi Mir García* 48
 - Z : du roman au film en passant par l'écriture de la vie *Anna Bucarelli* 53
 - Filmer le politique : le cas Z *Christophe Premat* 58
 - Seulement la vérité révolutionnaire : des annotations sur *L'aveu* *Andrés Rubín de Celis* 63
 - *Stavisky...* : les coulisses de l'Histoire *Viviane Thill* 68
 - Les collaborations entre Jorge Semprún et Yves Boisset : *L'attentat* et *L'affaire Dreyfus* *Jaime Céspedes* 74
 - *Section Spéciale* : le procès d'une juridiction d'exception ordinaire *Nathalie Nezick* 79
 - Une fenêtre ouverte sur l'engagement : *Une femme à sa fenêtre* *Felipe Aparicio Nevado* 84
-

Claire. Il est co-auteur de *Jules Dassin. Violencia y justicia* (Festival International de Cine de Las Palmas/T&B Editores, 2002) et de *Blake Edwards... o atrapar un rayo en un botella* (T&B Editores, 2004).

Vicente Sánchez-Biosca : professeur de cinéma à l'Université de Valence et directeur de la revue *Archivos de la Filmoteca*. Professeur invité à Paris III, Marne-la-Vallée, Princeton, Sao Paulo, entre autres, il est membre du Conseil Artistique de la Casa de Velasquez. Parmi ses derniers ouvrages, *NO-DO. El tiempo y la memoria* (avec R. R. Tranche), *Cine de historia, cine de memoria* (2006), *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (2006) et *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité* (édité avec V. Benet, L'Harmattan, 2010).

Vivianne Thill : responsable de la collection « Films amateurs » au Centre national de l'audiovisuel au Grand-Duché de Luxembourg. Critique de cinéma et responsable de la rubrique cinéma dans l'hebdomadaire francophone *Le jeudi* et dans le magazine *Forum*, elle est par ailleurs co-auteure des livres *Oliver Stone* (Editions Rivages, 1996, avec Michel Cieutat) et *Germaine Damar* (éditions CNA, 1995), coresponsable (avec Sonja Kmec) de *Private Eyes and the Public Gaze – The Manipulation and Valorisation of Amateur Images* (Edition Kliomedia, 2009) et auteure du scénario du long métrage *Petits secrets* de Pol Cruchten (2006).

Collaboration rédactionnelle : Françoise Puaux, Roland Schneider, Monique Martineau.

Maquette : Françoise Puaux.

Iconographie : Nous remercions particulièrement Jorge Semprún (*in memoriam*), Argos Films, Roissy Films (Joëlle Grimaud), Trinacra Films, l'INA (Sylvie Fégar), Mathilda Le Fur et Françoise Nicoladzé.

Traduction : Hélène Rufat.

Relectures : Bénédicte Brénarel et Jaime Céspedes.

Des voix entre les lignes : la Guerre d'Espagne, est-elle vraiment finie ?

par Vicente Sánchez-Biosca

Nous analysons ici la voix des dialogues intermittents, fragmentés, entre discours et images où La guerre est finie (1966) peut être reconnue par affinité ainsi que par contraste. Le film part d'une ellipse (les six mois antérieurs) et d'un hors-champ (l'Espagne), réfléchit sur ses effets et caresse ses frontières. Nous verrons que l'Espagne n'est pas un fait dans La guerre est finie : c'est un spectre sur lequel il y en a qui fondent leur certitudes et il y en a qui puisent leurs incertitudes, sur lequel les partis établissent leurs stratégies et la dictature franquiste son pragmatisme. Nous nous appuyerons sur les métaphores du palimpseste et de l'iceberg pour en rendre compte.

« Je suis un touriste à contre-courant ;
je viens voir ce qui n'existe plus. »

Max Aub, *La gallina ciega*¹

Un palimpseste

La guerre est finie est un palimpseste. Ce titre rappelle la phrase provenant de la caserne de Franco du 1^{er} avril 1939 qui mettait fin à la Guerre d'Espagne, diffusée à la radio par l'acteur phalangiste Fernando Fernández de Córdoba : « Aujourd'hui, l'armée rouge étant captive et désarmée, les troupes nationales ont atteint leurs derniers objectifs militaires. La guerre est finie. » Le titre contient aussi

un avertissement, un reproche du présent de 1966 pour les dirigeants récalcitrants du PCE et de nombreux exilés qui, selon leur stratégie d'invalidation de la dictature, rejetaient le temps passé et songeaient à une situation pré-révolutionnaire en Espagne. Le titre comprend donc deux images de l'Espagne (celle de 1936 et celle des années 1960) dont les projets, fantaisies et chimères sont évoqués à la fois par les anciens combattants et par les nouvelles générations, par les exilés et par les enfants des exilés, par le romantisme dramatique et par le pragmatisme politique, et surtout par une absence : celle de l'Espagne, toujours à distance.

Diego Mora, le protagoniste, permanent du parti, vient de rentrer de son pays, où il a passé six mois. Sa confrontation avec la réalité a apparemment été éclairante et source de maints doutes. Ces propos recueillent tout un programme d'analyse : « La malheureuse Espagne, l'Espagne héroïque, l'Espagne au cœur : j'en ai par-dessus la tête. L'Espagne est devenue la bonne conscience lyrique de toute la gauche : un mythe pour anciens combattants. En attendant, quatorze millions de touristes vont passer leurs vacances en Espagne. L'Espagne n'est plus qu'un rêve de touristes ou la légende de la Guerre Civile. Tout ça mélangé au théâtre de Lorca, et j'en ai assez du théâtre de Lorca : les femmes stériles et les drames ruraux, ça suffit comme ça ! Et la légende aussi, ça suffit comme ça ! Je n'ai

pas été à Verdun, je n'ai pas été non plus à Teruel, ni sur le front de l'Èbre. Et ceux qui font des choses en Espagne aujourd'hui, des choses vraiment importantes n'y ont pas été non plus. Ils ont vingt ans et ce n'est pas notre passé qui les fait bouger, mais leur avenir. L'Espagne n'est plus le rêve de 36, mais la réalité de 65, même si elle semble déconcertante. Trente ans se sont passés et les anciens combattants m'emmerdent »². Peut-être derrière ces propos n'y a-t-il pas que le reproche à une tactique en particulier du parti, mais aussi le questionnement d'un confort éthique (ou qui est censé être éthique) où la gauche occidentale s'est installée et qu'exprimait pour le spectateur français le film *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif, qui avait fait l'objet d'une polémique internationale en 1963 parce qu'il s'appuyait sur tous les mythes de la gauche que dénonce Mora. Comme l'a signalé Marcel Oms³, ces mythes ont atteint le statut d'un trésor sacré pour la communauté d'exilés espagnols en France et ont même pénétré dans le milieu intellectuel parisien : des mythes comme la solidarité anti-fasciste des Brigades Internationales, l'assassinat de García Lorca, la défense épique de Madrid et de Teruel, le massacre de Guernica et, comme toile de fond irritante, cette Espagne rurale (*Espagne éternelle* était le titre grâce auquel Rossif avait réussi à avoir la permission des autorités franquistes pour tourner en Espagne) qui avait été la muse de tant de voyageurs du XIX^e siècle et qui s'habillait maintenant de primitivisme tragique⁴.

Cette réprimande âpre ne pouvait pas être de Resnais mais de Semprún, qui l'insère à la limite de l'invraisemblance. Il est intéressant de voir à quel point ces propos riment avec ceux que Max Aub a tenus en rentrant en Espagne en 1969 pour la première fois après la guerre. L'accent n'est pas le même, tout comme la personnalité, mais leurs propos vont dans le même sens : « Le grand chagrin pour nous qui avons connu une Espagne pleine d'espoir a justement été la perte de l'espoir. Mais vous ne voulez pas comprendre qu'il a été perdu parce que, en partie, on a

atteint ce que vous vouliez ; les gens vivent mieux mais surtout voient le chemin pour y arriver sans passer par le rêve de la révolution. L'Espagne n'est plus romantique : elle n'est plus celle de "la victoire ou la mort !", ou, si vous préférez, celle du : "No pasarán !", mais celle de la médiocrité ou de la médiocrité meilleure ou pire : c'est l'Espagne du réfrigérateur et de la machine à laver ; la vieille Espagne du pain et de la corrida, du foot et de la bière⁵. »

L'Espagne, un fantôme

Ne pas faire un film sur l'Espagne ni sur sa Guerre Civile : tel était l'accord entre Resnais et Semprún. Cependant, l'Espagne assiege *La guerre est finie* : l'Espagne de l'essor des années 1960, du confort et du tourisme ? L'Espagne tragique de l'anti-fascisme que gardaient les exilés ? L'Espagne est dans *La guerre est finie* un fantôme : elle n'est pas représentée mais est toujours au cœur des discours, elle est de l'autre côté de la frontière, mais toujours hors-champ. L'Espagne « parlée, rêvée, approchée, jusqu'à la frontière, mais absente immédiatement »⁶. C'est à la frontière que le film débute, la voix off de Semprún énonçant ce « tu » caractéristique de la prose de Butor, et c'est en train de franchir la frontière à nouveau en sens inverse que le film se termine, avec un nouveau risque de mort.

Qu'est-ce que Diego a vu en Espagne ? Quel est ce théâtre dont les détails ont « aveuglé » ce dirigeant selon ses camarades dirigeants ? C'est là que l'ellipse prend une valeur métonymique équivoque, car nous ne pouvons juger qu'à travers les conséquences et celles-ci ne sont données qu'à travers une vision subjective. Mais l'historien culturel peut bien imaginer la plaine que Diego a contemplée en 1964 au-delà de la frontière. L'Espagne du développement économique qui remplaçait la mythologie de l'exploit de guerre par la mythologie du confort, qui remplaçait la quête de la « victoire » par la fierté de la paix ; c'était l'image de l'Es-

pagne répandue depuis 1962 par le ministre resplendissant d'Information et Tourisme, Manuel Fraga Iribarne, orchestrant les médias en une apologie du présent, libéralisant la censure, donnant au journal de l'Etat (le NO-DO) un nouvel élan, combinant la télévision et la radio en un sens moderne, faisant du tourisme, des plages et des grands hôtels dans des monuments historiques (« Paradores Nacionales ») un attrait qui justifiait sa consigne « Spain is different », moderne et authentique à la fois. En même temps, le travail silencieux de répression poursuivait son chemin (dont l'exécution de Julián Grimau le 20 avril 1963, rappelé dans *La guerre est finie* à travers le cas d'Andrés, et, pour en témoigner, le Tribunal d'Ordre Public). Ce qui a bien pu « aveugler » Diego, c'est ce qu'on a appelé les « XXV années de paix », dont la célébration orgiaque a envahi toute l'année 1964 : des décorations, la Loterie Nationale, des expositions itinérantes, des concours d'affiches, des émissions de timbres, des publications, des éditions du NO-DO et huit éditions monographiques de sa revue *Imágenes*, etc. C'est justement dans ce contexte qu'apparaît la deuxième image publique que le dictateur a donnée de lui-même : le documentaire *Franco, ese hombre* (dirigé par José Luis Sáenz de Heredia) sur de nouvelles bases charismatiques : le prince de la paix, l'aïeul protecteur, l'homme d'Etat serein.

Ce n'est pas risqué d'affirmer que *La guerre est finie* dialoguait *in absentia* avec cette image officielle de l'Espagne que le film voulait combattre mais en combattant en même temps la stratégie du romantisme antifasciste. L'étude du champ de bataille idéologique de ces années doit donc considérer de façon rigoureuse la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, les publications de l'exil et celles des institutions en Espagne, de façon à voir que les éditions à Paris de Ruedo Ibérico et de ses *Cuadernos*, où Semprún écrivait après avoir quitté le parti, sont aussi importantes que la Section d'Etudes sur la Guerre Civile que Fraga a confiée à Ricardo de la Cierva⁷.

Voix intérieures, retours manqués

Une chose qui caractérise bien la forme de *La guerre est finie* est son usage discontinu du temps. Il ne s'agit pas que des flash-forward mais aussi d'interpolations de la pensée, de superpositions ou fractures dans le développement de l'action, qui soulignent « le côté imaginaire du quotidien », banal et même achronique⁸. Resnais et Semprún donnaient une forme expérimentale à l'introspection qui s'était souvent répandue dans les discours sur la Guerre d'Espagne depuis le début des années 1960. Bien que ces recours correspondent à la logique de leurs auteurs, bien qu'ils aient déjà été essayés par Resnais dans ses films antérieurs et par Semprún dans *Le grand voyage* (1964), ils témoignent aussi du changement qui est en train de se produire au niveau du traitement de la Guerre d'Espagne.

En 1961, un groupe d'exilés espagnols installés au Mexique a réalisé *En el balcón vacío*, film sur la guerre, la défaite, l'exil et la mort qui est devenu un véritable lieu de mémoire pour les exilés. Ils l'ont financé, interprété, monté et diffusé dans des circuits intimes d'abord comme un espace de reconnaissance et lien commun. Fondé sur des textes de María Luisa Elío et dirigé par Jomi García Ascot, le récit était entonné par une enfant qui avait vu entrer « la guerre par la fenêtre » et subi le premier exil nécessaire (celui de l'enfance) avec celui de la chaîne fatidique persécution-désarroi-mort-exil-solitude. Ce qui est révélateur, c'est que cette voix narrative rêvassait autour d'un retour futur à la maison de l'enfance dans un contexte hallucinatoire proche du délire⁹. Cet intimisme proche de la psychose annonçait que la Guerre Civile n'était pas que le support de l'épique et des actions, que les protagonistes des fictions n'étaient plus les ex-combattants et que le prisme mémorisateur était marqué par le traumatisme. Cela se reflétait dans *En el balcón vacío* dans la liberté que confère la marginalité et se répandrait dans les années où Semprún écrivait son scénario.

Spain Again / España otra vez représente l'autre côté par rapport à *La guerre est finie*, car il a comme point de départ le retour. Ce film atypique de Jaime Camino (1967) retrace le retour en Espagne, pour participer à un colloque, d'un médecin, le docteur Foster, ancien combattant des Brigades Internationales. Dans une Barcelone modernisée et en compagnie de la fille d'une compagne d'antan, il égrène ses souvenirs : les promenades sur le théâtre de la bataille de l'Èbre contrastent avec une Espagne pleine de véhicules, affiches publicitaires et lieux touristiques. Ces deux films ont en commun le rôle de la mémoire, que Camino évoque à travers des flashes qui renvoient à des épisodes du passé, décousus et peu articulés, confrontés avec le présent. Les pannes de courant, les rues pleines de drapeaux, les scènes fragmentaires du passage de l'Èbre et les cadavres nauséabonds éparpillés dans les rues de Corbera jalonnent les jours du retour où le protagoniste se rend compte de l'inanité de son voyage. La compression temporelle est aussi particulière que celle de *La guerre est finie*. Camino étant un cinéaste moins expérimental que Resnais, ses aventures formelles sont bien moins voyantes. Il est toutefois quelque peu surprenant qu'un tel film n'ait pas été censuré en Espagne, où il a été projeté. Peut-être que le paradoxe réside dans le fait qu'une bonne partie des scènes à Barcelone donnaient une sensation de modernité qui ne pouvait pas déplaire au régime malgré le contenu narratif. Mais il y a encore quelque chose d'autre. Camino a eu recours à un brigadiste, l'écrivain Alvah Bessie, pour donner de la vraisemblance à son récit. Bessie avait parcouru entre février et décembre 1938 les théâtres qui correspondaient dans le film au souvenir de Foster¹⁰. *Spain Again* n'était pas un film de fiction ou était la fiction d'une expérience personnelle, mais il a permis au scénariste de comparer sa mémoire avec l'Espagne des années 1960, comme on peut le voir dans le livre éponyme *Spain Again*, sorte de journal de voyage et de tournage¹¹. Celui-ci témoigne du choc entre deux mondes, tout confirme la décadence du mythe romantique

pour lequel des brigadistes comme lui se sont battus. Comme le dit littéralement l'un des épisodes les plus significatifs, « *Todo va mejor con Coca-Cola* » (« *Tout va mieux avec Coca-Cola* »).

Filmé en partie caméra à l'épaule, *Spain Again* s'ancre dans la modernité et ses flash-back qui interrompent le récit sont plus conventionnels que ceux de *La guerre est finie*, mais cela ne dément pas leur intention commune de démonter la vision obsolète de l'Espagne éternelle (rurale, révolutionnaire et néo-romantique) que Rossif a dépeinte quelques années auparavant. C'était le moment des retours. L'opérateur de prises de vues qui a filmé des plans de la Guerre d'Espagne parmi les plus indélébiles (Roman Karmen, envoyé par la *Souizkinokronika* en août 1936) est rentré en Espagne en 1966 dans le but de s'appropriier non pas son souvenir mais plutôt les lieux qu'il avait filmés et dont le montage lui avait été arraché pour les actualités *Sobre los sucesos de España* (1936-1937), pour *Ispanija*, le film de montage qu'a édité en 1939 Esfir Shub, et ultérieurement pour une infinité de montages à partir d'autres. Le résultat, malgré son anti-fascisme vieilli, a apporté un film nettement intimiste : *Granada, Granada, Granada mía*.

Ce changement de perspective s'est révélé définitif, comme le montre à merveille la production espagnole assujettie au contrôle de la censure, comme le synopsis que Carlos Saura et Elías Querejeta ont présenté le 10 décembre 1965 en sollicitant la permission de projeter leur film *La caza*. Les protagonistes étaient néanmoins des gens abattus appartenant à la génération des vainqueurs et le drame de la guerre émergeait en filigrane : le théâtre où se livrait une lutte sanglante avait été un champ de bataille féroce où quelques-uns parmi eux s'étaient battus. *La caza* était un film de voix intérieures, de monologues, dans la lignée de plusieurs tentatives de prose espagnole contemporaine (comme *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos en 1962, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo en 1966, *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes en 1966

et *Volverás a Región* de Juan Benet en 1967). Et de la même façon que les combattants de 1936 ont été anéantis dans ce désert tragique, la partie de chasse se terminera sur une tuerie devant la stupeur du seul jeune homme appartenant à la génération la plus récente. Le coup était parti : Saura s'adonnerait à radiographier d'une perspective allégorique et intime les traumatismes de cette génération jusqu'à *La prima Angélica* (1973), où un voyage contemporain pour inhumer les cendres de sa mère dans sa terre natale déclenche chez Luis, le protagoniste, un tourbillon d'immersion dans le passé de la guerre qu'il ne saura plus quitter. Le traumatisme, la structure cyclique du temps, l'indifférenciation entre le passé et le présent font de ce film (le premier à prendre la voix des vaincus de l'intérieur du pays) une étape finale, mais, en même temps, une boucle du passé. La guerre est devenue à la fois tragique et intérieure.

Un iceberg

La guerre est finie a sans aucun doute maintes portes d'accès : la dialectique mémorialiste équivoque de Semprún, qu'il a plus tard formulée sous forme de disjonction (« l'écriture ou la vie ») ; la mécanique cinématographique de Resnais, caractérisée par la discontinuité, le traumatisme et la mémoire (où Semprún prend le relais de Cayrol, Duras ou Robbe-Grillet) ou l'émergence de l'empire de la mémoire qui naissait dans les années 60 pour s'imposer de façon absolue dans les décennies suivantes.

Semprún rappelle dans l'entretien qui accompagne la dernière édition en DVD du film en France¹² que Resnais souhaitait disposer d'une biographie minutieuse de chaque personnage, même si leur passage dans le film était fugace. Chacun d'entre eux devenait ainsi un iceberg d'expériences vécues : l'ouvrier Ramón qui meurt lors de son baptême espagnol, Juan acculé par la police, Diego Mora lui-même, les dirigeants du parti... Sur l'ellipse d'un film construit exprès sur

un moment faible d'action émergent d'autres voix. Au contraire du protagoniste du *Petit soldat* (J.-L. Godard, 1963), le temps de l'action s'est arrêté et commence celui de la réflexion..., bien que ce ne soit que pour trois jours, c'est-à-dire le film complet.

Un théâtre d'absences suggère des promenades imaginaires : les mythes de l'Espagne éternelle, romantique et révolutionnaire de *Mourir à Madrid*, l'intimisme pionnier de *En el balcón vacío*, le traumatisme des vainqueurs dans *La caza* et celui des vaincus dans *La prima Angélica*, les réflexions sur le retour dans *Spain Again* et dans *Granada, Granada, Granada mía*. Mais aussi le magma d'une Espagne qui était à ce moment-là sa pure image : le tourisme, le développement, les « XXV années de paix » et, dans ses interstices, la résurgence des conflits sociaux, les espaces nouveaux d'intervention politique et syndicale et, tel un collage serré, la persistance dans la répression. La fragmentation et la discontinuité de *La guerre est finie* incitent à la lire comme si c'était un iceberg. Un iceberg sans doute complet. Car une œuvre d'art est toujours, par nature, un iceberg.

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

1. Citation du journal d'un voyage en Espagne de l'écrivain exilé Max Aub intitulé *La gallina ciega*, Barcelone, Alba, 1995, p. 245 (« Soy un turista al revés ; vengo a ver lo que ya no existe »).

2. J. Semprún, *La guerre est finie (scénario)*, p. 88-89.

3. Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Paris, Cerf, 1986, p. 196.

4. Voir en particulier « El escándalo de Mourir à Madrid. Una 'película ofensiva' para España » (H. Liogier) et « Por qué morir en Madrid contra Mourir à Madrid : las dos memorias enfrentadas » (N. Berthier), dans *Archivos de la filmoteca*, n° 51, octobre 2005.

5. Max Aub, *La gallina ciega*, Barcelone, Alba, 1995, p. 131-132.

6. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le commencement de la Révolution », dans *Esprit*, octobre 1966, p. 351.

7. *On peut en lire davantage dans notre ouvrage Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006, chapitres 5 et 6.

8. « Ne pas faire un film sur l'Espagne », entretien avec Alain Resnais, par R. Benayoun, M. Ciment et J.-L. Pays, dans *Positif*,

n° 79, novembre 1966 ; réédité dans le livre *Positif*, revue de cinéma : Alain Resnais (anthologie de textes parus dans *Positif* sur Alain Resnais établie par Stéphane Goudet), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 180.

9. Cf. Alicia Alted (dir.), *En el balcón vacío*, dossier de Archivos de la Filmoteca, n° 33, octobre 1999 ; Vicente Sánchez-Biosca, « Le film comme lieu de mémoire : En el balcón vacío et l'exil mexicain des Espagnols », dans M. P. Huglo et J. Villeneuve

(éds.), *Entre l'Europe et les Amériques. Cinémas*, vol. 15, n° 1, 2004, p. 65-79.

10. *Dan Bessie, Alvah Bessie's Spanish Civil War Notebooks*, Lexington, University Press of Kentucky, 2002.

11. *Alvah Bessie, Spain Again*, San Francisco, Chandler and Sharp, 1975.

12. *Entretien avec Semprún du 25 avril 2007 dans le DVD de La guerre est finie* édité par MK2 en 2007.

CinémAction

Fondateur : Guy Hennebelle

Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)

dirigé par Pietsie Feenstra

CORLET Publications
Presse - Édition - Diffusion

