

L'obscur côté du cœur. Migration d'images de la profanation religieuse*

Vicente Sánchez-Biosca

à Rafael R. Tranche,
depuis le centre géographique de la Péninsule

Le martyr des choses

Le chapitre XXV de l'une des études les plus reconnues sur la persécution religieuse en Espagne pendant la Guerre Civile, du père Antonio Moreno, porte ce titre surprenant : « Le martyr des choses »¹. Par cette prosopopée, le chercheur essaie de saisir un phénomène difficile à comprendre et certainement plus ardu à inventorier, et peut-être inutile, que celui des crimes, représailles, tortures ou brimades dont furent victimes de nombreux religieux pendant l'explosion d'anticléricalisme qui suivit le soulèvement de juillet 1936. Dans sa réflexion, Montero remarque deux particularités : la première, c'est que ces attaques contre des objets sont propres à la « zone rouge » car la violence d'arrière-garde dans la zone nationaliste ne s'exerça que sur les personnes ; la seconde, c'est que le « recensement des destructions matérielles découvre exactement le côté le plus spirituel de la persécution religieuse »². Et cela, ajoute-t-il encore, pour deux raisons : « parce que les choses sont toujours plus 'innocentes' que les personnes et que lorsque ces objets sont, d'une façon ou d'une autre, sacrés, leur destruction révèle un acharnement contre le monde religieux beaucoup plus significatif que si ce qui est détruit sont des hommes en chair et en os »³.

* Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet I+D *La fonction de l'image mécanique dans la mémoire de la guerre civile* (HUM/2005-2010 / ARTE du ministère de l'Éducation et de la Science).

1. Antonio Montero Moreno : *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*, Madrid, B.A.C., 1961.

2. *Ibidem*, p. 627.

3. *Ibidem*, p. 627.

Par ce paradoxe apparent, Montero ne s'égaré pas : d'une part il déplace le centre d'intérêt vers l'intention et le sentiment du profanateur au lieu de se limiter au fait, obtenant ainsi une typologie élaborée ; par exemple, l'occupation de lieux sacrés pour usage militaire ou civil n'est pas comparable à leur destruction, elle-même incomparable à leur profanation, sans compter que cette dernière peut avoir lieu avec ou sans acharnement. D'autre part, il balise le terrain pour comprendre l'acte dans sa singularité, à savoir son inutilité pratique et par conséquent son aspect profondément symbolique. C'est précisément cette énergique fureur symbolique, en corrélation indissociable avec l'absence presque totale de sens pratique, ce qui garantit cette longue vie dans le souvenir des actes criminels – restons dans la logique anthropomorphique – contre les choses, et en particulier contre les objets de culte. Si la rentabilité est presque nulle à l'origine, son érosion par le temps sera nécessairement moindre ou, peut-être, inexistante. Il n'est pas inutile par ailleurs de constater que ce genre d'actes, en rapport avec une longue tradition d'anticléricisme, met à nu le mimétisme momentané avec l'image de l'ennemi ; en d'autres termes, pour jouir en détruisant les images sacrées de l'ennemi il est nécessaire, ne serait-ce qu'un instant, d'adopter sa psychologie, de croire, même de façon fugace, en sa valeur sacrée. Profaner n'est donc pas seulement rendre profanes des images sacrées – donc les séculariser – mais c'est les humilier en présupposant leur condition sacrée qui subsiste pendant l'exercice de la profanation et donne à l'action un supplément de jouissance qui lui est intrinsèque ; il n'y a rien de cela en revanche avec la destruction pure et simple⁴. Il semble que l'acte varie avec le point de vue adopté : objectivement banal, intensément voluptueux pour qui le réalise et, le plus souvent, motif d'épouvante et de bouleversement pour celui qui l'observe, indépendamment de ses convictions idéologiques.

Une abondante bibliographie s'est intéressée au fil des ans à l'iconoclastie et à ses relations avec l'anticléricisme, aux raisons historiques de l'affrontement avec l'Église et ses symboles dans

4. Le catalogue scatologique, sexuel, et de torture qui est effectué sur les images du culte, les icônes ou les objets, illustre bien cette coexistence des significations, sacrée et vexatoire, pendant l'acte. Sans cette double présence, on perd complètement la fonction symbolique.

l'Espagne contemporaine. L'histoire du blasphème, non dépourvu d'une composante comique et libératrice, fournit des exemples lourds de complexité mentale transmise avec une simplicité formelle⁵. Nous ne prétendons pas mener notre recherche dans ce domaine tourmenté, ni même reprendre le débat là où la Guerre Civile a supposé une explosion de colère révolutionnaire, souvent liée à cette haine séculaire. Nous nous limiterons à signaler que l'inutilité pratique du geste profanateur, en corrélation avec son importance symbolique, est à la base de la circulation universelle d'images qui coûtèrent très cher à la réputation de la République, qui furent habilement divulguées par la presse, les revues illustrées, les actualités filmées et le documentaire de propagande franquistes et qui, à l'échelle internationale, furent utilisées par les ennemis de la République, du libéralisme, du communisme et de l'anarchisme.

Deux images

Deux séries d'images, photographiques et cinématographiques, peuvent faire partie des plus dévastatrices pour le prestige républicain : celle des momies des Salésiennes de Barcelone qui date des jours immédiatement postérieurs au soulèvement de juillet 1936, et celle du simulacre d'exécution du Sacré Cœur de Jésus sur la « colline des Anges » (Cerro de los Ángeles), au début du mois d'août de la même année. Les deux séries, que les propagandes fasciste, nazie et franquiste exploitèrent à satiété, possèdent la particularité d'être d'origine républicaine – imprécision que nous éclaircirons très vite. En effet, elles ne furent ni falsifiées ni recrées mais le tournage ainsi que la responsabilité de la scénographie relèvent de secteurs qui combattaient dans le camp fidèle à la République. Si le matériau de base était né de ce regard, les chaînes discursives dans lesquelles il fut inscrit, le montage auquel il fut soumis et les commentaires, oraux ou écrits qui l'accompagnèrent, laissèrent une trace indélébile sur sa lecture. La diffusion de ces images a quelque chose d'une bataille

5. Voir, par exemple, l'étude anthropologique de Manuel Delgado : *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, blasfemia y martirio de las imágenes*, Barcelone, Ariel, 2001.

symbolique, de l'usurpation, de la dénonciation et de l'exaltation, selon les cas.

Pour bien comprendre ce qui suit, il nous faut en préciser le contexte. La Guerre Civile espagnole surgit en plein règne de la propagande et de la contre-propagande, dans cette période de l'entre-deux guerres où la vraisemblance de l'information brille par son absence, elle n'est d'ailleurs toujours pas une valeur ; on peut user et abuser du discours sans respecter des codes réalistes de crédibilité. Ces images s'inscrivent alors et se réinscrivent à l'infini dans des chaînes syntaxiques distinctes. Mieux encore, leur dimension a traversé le temps de telle sorte qu'elles se sont incrustées dans la conscience et la mémoire de générations entières au-delà de leur fonction offensive immédiate. Elles se sont lexicalisées, sclérosées. Bien qu'elles aient été évoquées pendant de longues années par le franquisme pour dénoncer les horreurs de la République, des documentaires qui se voulaient impartiaux les évoquèrent aussi pour témoigner de faits plus généraux que ceux qu'elles étaient censées incarner. Finalement, ces images cessèrent rapidement de représenter des faits singuliers qui s'effaçaient au bénéfice de l'idée abstraite, même lorsque cette idée abstraite devait être différente selon l'idéologie et les intentions de la plume qui écrivait et des ciseaux qui faisaient le montage.

Ces deux séquences iconiques se sont maintenues ; elles parlent du passé de la guerre mais, grâce au pouvoir anachronique de la mémoire, on les utilise amplement aussi pour se référer au présent, quel qu'il soit... La grossièreté et la vulgarité intellectuelles de certaines assimilations avec l'Espagne gouvernée par Rodríguez Zapatero ne mériteraient pas notre attention si elles n'étaient un symptôme révélateur qui, en réalité, développe et amplifie quelque chose que l'image avait déjà élaboré en se *désactualisant*, en perdant sa valeur d'indice et en se livrant à sa fonction d'icône. Si les documentaires ont pu avoir recours si facilement à ces images c'est parce qu'elles étaient là, déposées dans la tradition, et les activer consistait simplement à mobiliser un affect déjà codifié, un topique qu'il n'y avait pas à construire mais à consommer et, en tout cas, à partir duquel on pouvait extrapoler.

Les Momies des Salésiennes de Barcelone

Le rôle joué par les anarchistes dans la maîtrise du soulèvement militaire à Barcelone mit le feu aux poudres de la révolution sociale qui envahit la vie de la ville dans les mois suivants et qui fut très intense les premiers jours. Les récits de visiteurs comme Franz Borkenau, H.E. Kaminski ou même George Orwell, arrivé dans la capitale catalane en décembre 1936, signalent la transformation de la vie sociale, des vêtements et des mots de façon beaucoup plus significative que dans d'autres villes restées sous contrôle républicain⁶. Au milieu de cette euphorie, de ce chaos jubilatoire qui surgit le 19 juillet, s'imposa une dialectique enragée de destruction et construction *ex nihilo* dont regorgent les manifestes et les articles de la presse anarcho-syndicaliste. Celui qui, très vite, allait devenir le Commissaire de la Propagande de la Generalitat de Catalogne, Jaume Miravittles, repéra parmi les acteurs du moment d'importants secteurs du lumpenprolétariat, force sociale dont les anarchistes ne reconnaîtraient pas la présence car elle contrevenait à leurs théories sur la spontanéité des masses, mais dont l'effet fut très nuisible pour leur propre image⁷. Les appareils photographiques et les caméras, plongés dans ce marasme, pouvaient alors difficilement adopter une perspective critique et le relevé des faits fut confondu avec l'implication. Il y eut bien sûr des photographes professionnels comme Agustí Centelles ou Pérez Rozas qui saisirent des clichés impérissables de l'atmosphère du moment ; mais il y eut aussi d'autres opérateurs cinématographiques improvisés qui se lancèrent *in medias res* dans le tourbillon de la révolution tout en partageant son esprit. Quelques caméramen anarcho-syndicalistes (le Bureau d' Information et de Propagande de la C.N.T. contrôlait le Syndicat Unique des Spectacles Publics, SUEP) se livrèrent au travail d'enregistrer l'euphorie de ces journées. Avec ses plans à la va-vite, dont quelques-uns d'une maladresse technique notable⁸,

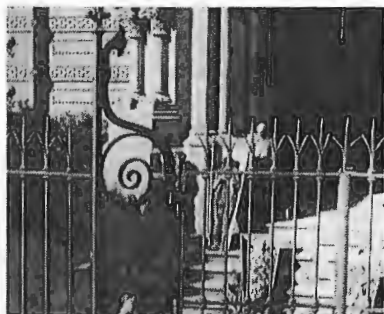
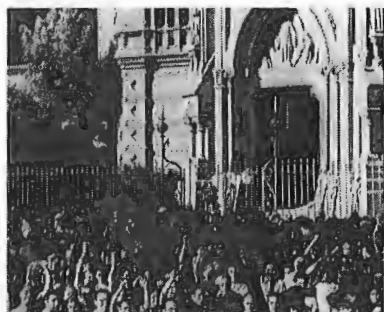
6. Franz Borkenau *El rehidero español*, Paris, Ruedo Ibérico, 1971 ; George Orwell : *Hommage à la Catalogne*, Paris, Champs Libre, 1984 ; H.E. Kaminski : *Ceux de Barcelone*, Paris, Alia, 1986.

7. Jaume Miravittles : *Episodis de la guerra civil espanyola*, Barcelone, Pòrtic, 1972, p. 68.

8. Román Gubern (1936-1939 : *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 14) mentionne l'opérateur Ricardo Alonso comme

Mateo Santos monta le reportage connu sous le nom de *Reportage sur le mouvement révolutionnaire à Barcelone*. La précarité des éléments filmés, et la rapidité avec laquelle le montage fut effectué donnent au film un supplément de valeur documentaire car l'improvisation et l'absence de stratégie formelle ont permis d'enregistrer le climat de spontanéité émotionnelle du mouvement. Le ton euphorique du discours, interrompu de temps en temps pour donner lieu à de soudaines irruptions sonores incontrôlées ou maladroitement synchronisées transmet un hymne à la destruction de l'ennemi suivie, on suppose, du triomphe du nouveau credo social libertaire. C'est pourquoi l'agressivité du texte émis correspond merveilleusement bien aux images d'incendies, de foules excitées, de destructions et de ruines toutes fraîches.

Dans ce fascinant court-métrage, hétérogène, chaotique et sonorisé n'importe comment, apparaît une série de plans très brève qui est entrée dans l'histoire et que voici :



l'un des responsables des prises de vues.



Ces six plans (le cinquième et le sixième photogrammes illustrent deux moments d'un même plan, reliés par un brusque panoramique vertical) font suite à d'autres sur des couvents et des églises détruits, et semblent connotés par une atmosphère orgiaque qui trouve son pire ennemi dans l'Église et ses représentants. Parmi les défauts du discours, on ne trouve pas vraiment la dissimulation :

« La mitrailleuse et le fusil à la poursuite des autels, à la poursuite des statues gavées de liturgie et d'encens, puis imprégnées de poudre et de blasphèmes. Les Maristes, les Escolapios, Belén, La Merced, San Jaime, tous les réduits du jésuitisme et de la calotte, là où, sous le prétexte du culte catholique, on conspirait contre la liberté, on brimait les consciences, on flétrissait les esprits des enfants, (inaudible), tous ces lieux couverts de sainteté sont tombés sous l'élan des masses déchaînées de colère et ont éclairé de leurs flammes l'aube rouge dont l'horizon espagnol est en train de se teinter. »

Et on ajoute :

« *L'attentat contre le peuple qui veut et peut dicter ses propres normes de vie et tracer la route de son destin, a été vengé par la destruction et les flammes de l'incendie pour tous les réduits du fascisme masqué derrière l'uniforme du militaire, la bure du religieux, l'habit du moine, la soutane du curé et le geste de rapine des capitaines de l'industrie et de la banque.* » [les mots en italique sont soulignés par l'auteur]

La diffusion réservée à ce film présente quelques points obscurs qui deviennent plus troubles à mesure que sa circulation progresse sous de multiples formes⁹. Suivant une tradition qui vient de Fernández Cuenca, mais quelque peu corrigée par Román Gubern et Ramón Sala, l'industriel José Arquer avait essayé de distribuer le film en France ou, dans une autre version, à travers Berlin où elle serait tombée entre les mains des services nazis qui, depuis août 1936, l'auraient contretypée. Ce fait, attribué traditionnellement à Joaquín Reig, a pu être à l'origine du fait que quelques versions de ces plans sont passées de main en main¹⁰. L'usage du contretypage était fréquent à l'époque, les éléments dont nous disposons ne nous permettent d'être sûrs ni du moment ni de l'occasion, ni même de savoir si le contretypage fut réalisé directement à partir de ce montage ou à partir d'autres auxquels le matériau avait pu être soumis¹¹. En revanche, il semble logique que celui qui avait recours à ce langage et encensait sans détours l'ivresse de la destruction de l'ancien ordre social, ne devait pas en principe redouter sa divulgation massive mais, au contraire, plutôt la désirer. Miquel Mir a révélé récemment l'effroyable journal de

9. Comme le signale Alfonso del Amo dans son édition du *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1996, p. 791), le *Reportage...* est une restauration de la Filmothèque Espagnole réalisée à partir de neuf documents. Donc, même si « on considère que cette durée doit correspondre presque exactement à l'original » (*Ibidem*, p. 791), nous devons être conscients qu'il s'agit de conjectures quant aux détails du montage.

10. Et non seulement pour ce qui concerne les plans des Salésiennes mais aussi pour le film dans son entier. Román Gubern : *1936-1939 : La guerra de España en la pantalla*, p. 14. Ramón Sala Noguer : *El cine en la España republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Mensajero, 1993, p. 66 et ss. Et à l'origine, Carlos Fernández Cuenca : *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora nacional, 1972, p. 34 et ss.

11. C'est ce que soupçonne Alfonso del Amo, à ce qu'il m'a aimablement confié.

José E., membre éminent des patrouilles de contrôle qui régnaient dans la Barcelone des premiers jours du soulèvement et se maintinrent jusqu'en mai 1937. Il a également révélé les informations contenues dans des lettres et des documents qu'un autre anarchiste, Mauricio, avait pu conserver. Dans ces documents, la responsabilité libertaire dans la profanation des ossements et des sépultures n'est pas niée, entre autres celles précisément du couvent des religieuses salésiennes du Paseo de San Juan « pour les laisser devant la porte d'entrée parmi les ruines et en plein jour ». Loin d'en rejeter la responsabilité, c'est même un motif de fierté¹².

Ce qui est indubitable c'est que le fragment, en fait des fragments entiers du *Reportage...*, devint un véritable cadeau pour l'ennemi qui ne manqua pas l'occasion d'en faire un document qui se retournait contre ses auteurs en le transformant en accusation manifeste, avec cette particularité : il se présentait presque comme une auto-accusation.

Internationalisme anticommuniste

La stratégie de la circulation internationale de ces images fut celle de la réappropriation. Dans de nombreuses séquences où elles apparaissaient, il ne s'agissait pas spécifiquement de la Guerre Civile espagnole mais de la menace qui planait sur les défenseurs de la civilisation occidentale. Cependant, ce proto-ennemi, auteur de tous les maux, ne fut pas l'anarcho-syndicaliste furieusement anticlérical, responsable des actes, du tournage et du montage, mais cette figure que les fascismes redoutaient et haïssaient le plus à cause de son organisation : le communisme. Dans quatre films inégaux, la séquence est reproduite presque littéralement, avec à peine une légère modification insignifiante dans l'ordre du plan de départ. Ce sont les suivants : le film nazi *Geißel der Welt. Kampf um Spanien* – Le fléau du monde – Carl Junghans, 1937, Hispano-Film-Produktion, film qui, semble-t-il, ne fut jamais projeté par décision d'Hitler lui-même – qui testait sur l'Espagne pour la première fois ses armes de propagande

12. Miquel Mir : *Diario de un pistolero anarquista*, Barcelone, Destino, 2006, p. 60.

contre la *horde asiatique*¹³ ; *España, una, grande, libre*, produit par INCOM et dirigé par Giorgio Ferroni 1939, qui abordait le conflit depuis la perspective de l'Italie fasciste ; *La peste rouge / Die rote Peste* (Jean-Marie Musy, 1938), film qui se propose de dénoncer le pouvoir destructeur du communisme, à l'initiative de l'Action Nationale Suisse contre le Communisme, dans un contexte où l'épisode espagnol constituait à peine un avatar de la stratégie communiste du « cheval de Troie » ; enfin, de Joaquín Reig et Víctor de la Serna, *La división azul*, film espagnol de 1942 qui, par sa thématique, explicite dans le titre, glorifie la participation espagnole à la guerre anticommuniste, aussi bien en Espagne que sur le Front Est de la Seconde Guerre mondiale. Chacun de ces films couvre un spectre d'influence internationale du fascisme, mais les différences d'emphase entre eux n'en sont pas moins importantes. C'est ce que nous allons voir brièvement.

Geißel der Welt dénonce comment ce fléau mondial du communisme embrase l'Espagne de son flambeau incendiaire. La courte série de plans sur les Salésiennes s'inscrit dans un environnement discursif de chaos et de destruction. Les deux moyens les plus signifiants sont :

– montage énergique des scènes de destruction et de mort parallèlement à d'autres montrant l'avancée implacable de soldats soviétiques en uniforme lors d'un défilé ; ordre implacable qui déclenche le désordre et le massacre ;

– et une assimilation iconique des grilles des Salésiennes avec une autre image qui montre l'arrivée de l'ambassadeur de l'Union soviétique en Espagne, Marcel Rosenberg, probablement à Madrid. Cette association par la structure champ / contre-champ suggère une interprétation causale au détriment de la discontinuité

13. On pourrait ajouter aussi *Im Kampf gegen den Weltfeind*, sous-titré *Deutsche Freiwillige in Spanien*, consacré à la Légion Condor et dirigé par Karl Ritter en 1939. À propos de ces films et de leur relation avec la chaîne de production nazi sur la guerre d'Espagne, voir l'essai de Manuel Nicolás Meseguer : « Imágenes para el mito de una guerra lejana. Filmaciones de la guerra civil española para las pantallas alemanas (1936-1944) » dans *Archivos de la filmoteca*, n° 60-61, et, plus amplement, sa thèse de doctorat *Las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la guerra civil española y los inicios del franquismo (1936-1945)*, Université de Murcie, 2008, inédite.

spatiale de référence. De la sorte, l'ambassadeur soviétique apparaissait comme celui qui induit la profanation des momies.

Une telle trouvaille rhétorique sera récupérée et amplifiée dans *España heroica*, comme nous allons le voir plus loin.

España, una, grande, libre va dans le même sens, même s'il met l'accent sur la signification religieuse de la destruction des églises et l'irrévérence envers les images sacrées, indiquant par là la plus grande sensibilité à l'égard des motifs catholiques du public italien auquel le film s'adresse. Les mots-clés du discours sont « déprédation », « furie déchaînée », « dévastation », qui attendent même à la « solennité de la mort ».

Pour sa part, *La peste rouge* accorde à l'épisode espagnol très peu d'espace dans un ensemble consacré aux tactiques de pénétration et d'agitation communistes. Cette marginalité de l'Espagne dans l'ensemble, ajoutée à une méconnaissance manifeste de la chronologie du conflit espagnol ou à l'indifférence, rendent d'autant plus remarquable le choix du fragment sur les momies, à cause très probablement de son impact visuel¹⁴.

Quant à *La división azul*, le sujet en est la résistance de la civilisation occidentale, portée par l'Allemagne depuis qu'en juin 1941 celle-ci a entrepris la nouvelle croisade antisoviétique ; croisade qui aurait connu sa première bataille sur le sol espagnol quelques années à peine auparavant. Parmi les accusations à l'encontre de l'ennemi athée et asiatique, la destruction et la profanation que représentent les plans sur les Salésiennes occupent une place de choix. Le récit assimile le profil du communiste et celui du juif, d'après un imaginaire d'évidente inspiration national-socialiste :

« Un ouragan de folie frénétique se déchaîne sur la face de la patrie espagnole. Face au cri généreux de quelques courageux, s'ouvre la cage aux hyènes excitées par le communisme et la juiverie. Dans les villes illustres, berceau des lignées les plus pures d'Europe, les hommes de race impure commandent directement le crime, la dévastation, le sacrilège et l'offense envers les sentiments spirituels du peuple. »

14. D'après la présentation, la profanation précède l'épisode de l'Alcazar de Tolède et les deux apparaissent comme antérieurs à la mort de Calvo Sotelo et à la rébellion de l'Espagne, c'est-à-dire le début de la guerre.

L'ordre du Komintern est l'ordre permanent [ici commence le plan général sur la grille du couvent des Salésiennes] de la race maudite : détruire tout ce qui peut être motif de présence, de souvenir ou de fierté de la culture chrétienne. L'Espagne doit être la mèche par laquelle le flambeau communiste mettra le feu à la vénérable Europe. C'est la consigne de Sion donnée par le communisme et la juiverie. »

Mais si ces quatre films en disent long sur la diffusion et la rentabilité de l'épisode des Salésiennes dans le contexte international, et surtout sur les conditions spectaculaires de voyeurisme, d'émotion, d'obscénité, qui en faisaient l'objet idéal pour exciter les consciences, celui qui affiche un montage efficace et durable est le film *España heroica / Helden in Spanien* de Otto Lins-Morstadt et Joaquín Reig Gozalves, de 1938¹⁵. C'est sans aucun doute l'œuvre de propagande la plus réussie de toutes celles que le franquisme en guerre a pu concevoir ; seul ou en collaboration. *España heroica* part de la conviction que la séquence cinématographique de *Reportage sur le mouvement...* est auto-accusatrice et que, par conséquent, plutôt que d'en commenter l'outrage, il suffit de le donner à voir et de taire la voix de l'original. Le dramatisme de la musique dans son mouvement crescendo et l'enchaînement destructeur, également ascendant, des images accentuent l'accusation. Ce film emprunte à *Geißel der Welt* l'association iconographique des grilles ainsi que la relation de cause à effet induite par le schéma champ / contre-champ, et intensifie le climat de chaos qui domine dans ce passage grâce à une surabondance de plans débordant de violence plastique – incendies, fumées, ruines, agitation de masses – quelques-uns à la limite de la lisibilité, mais qui créent une atmosphère asphyxiante ; tout cela porté par un montage au rythme implacable. La voix de Reig qui commente sa propre œuvre, est sobre et dramatique pour ne pas diminuer l'impact des images : « La Russie envoie comme ambassadeur en Espagne Moisés Rosenberg ». Le lapsus qui consiste à attribuer un prénom juif à quelqu'un qui s'appelait Marcel est lourd de sens, surtout si l'acte manqué vient d'un militant du NSDAP, comme c'était le cas de Reig.

15. Voir M. Nicolás : « Imágenes para el mito de una guerra lejana. Filmaciones de la guerra civil española para las pantallas alemanas (1936-1944) », à propos de la relation entre les deux versions allemandes et la version espagnole.

Le montage des images soi-disant de profanation se termine par une sorte de *signature* du Parti Communiste, qui ne manque pas d'ironie dramatique. Puis le rythme s'intensifie – les photogrammes reproduits accélèrent la séquence – pour conclure, grâce à l'association des Salésiennes à une autre série documentaire aux aspects sacrilèges importants, à savoir l'exécution du monument au Sacré Cœur de Jésus sur la colline des Anges. Cette « attraction » allait être décisive dans la mesure où elle relia pour la postérité les motifs les plus terribles du « martyr des choses » : l'un grâce à la falsification et l'impéritie de l'ennemi (les Visitandines) ; l'autre, par excès de théâtralité (la farce de l'exécution). La combinaison des deux sera, comme nous le verrons, explosive.... et persistante¹⁶.

Le Christ fusillé

Il ne faut pas sous-estimer le mérite du monteur Reig pour son efficace association des deux motifs, mais les deux scènes sacrilèges avaient déjà été réunies en 1936, probablement en octobre, dans un document monographique que le journal filmé *Éclair Journal* consacra à la guerre d'Espagne sous le titre de *La grande angoisse espagnole*. La source déclarée n'était pas le cinéma mais la photographie. Précédées de deux volets qui faisaient allusion à leur publication antérieure dans la presse illustrée française, étaient reproduites deux photographies de chaque cas sans qu'elles coïncident totalement avec la série cinématographique citée. Elles n'allaient pas rigoureusement à la suite, des bouts de métrage interféraient.

En effet, *La petite Gironde*, journal modéré de Bordeaux, avait révélé le 29 juillet 1936 une photographie de l'entrée du couvent des Salésiennes, en titrant son reportage « La révolution espagnole », et, de son côté, *L'Illustration* avait publié un album hors-série en août de la même année avec des photos de

16. *Helden in Spanien* cependant utilise un montage différent : les plans de l'arrivée de Rosenberg sont suivis de quelques autres de chaos et de destruction (en réalité les mêmes que dans *España heroica*), mais Dolores Ibarruri, icône très connue dans le monde entier, est intercalée et souligne la responsabilité des communistes. Le montage se terminait par l'exécution, montée immédiatement avec quelques plans des Salésiennes.

l'exécution du Sacré Cœur. Ce ne furent pas les seuls, mais l'association paraissait s'imposer de façon naturelle¹⁷.

L'acte représenté par l'exécution avait tout d'un déicide et, même si on en ignorait les circonstances concrètes, il était émouvant. Comme avec le fragment des Salésiennes, la très brève séquence cinématographique de trois plans (*Espagne héroïque*) avait été diffusée par les journaux internationaux les plus connus et avait ainsi porté un grave préjudice au prestige de la République. La diffusion impliquait forcément des remontages différents qui circulèrent – et la liste ne prétend pas être exhaustive – grâce à *British Paramount News* (17 août 1936), *Universal Talking News* (24 août), *Pathé Journal* (13 août), et même, en novembre 1936, *Fox Movietone News*. À la différence d'autres mises en scène d'anticléricalisme et de profanation (comme celle des Salésiennes, par exemple), cette séquence portait atteinte au cœur même de la foi chrétienne et elle le faisait en incorporant un anachronisme (le fusil) qui avait fait un grand nombre de victimes ces jours-là. L'alignement raté du peloton d'exécution, les espadrilles absolument pas militaires des acteurs, la disparité de leurs armes et leur tenue hétéroclite confèrent à l'image quelque chose qui relève éminemment de la farce, comme c'est le cas pour beaucoup de plaisanteries anticléricales ; mais l'effet blessant du Sacré Cœur passé par les armes n'en est pas moins fort pour autant.

Cela dit, la violence symbolique transmise par cet acte au simple regard occultait des messages plus riches qui venaient de la signification de cette représentation dans la liturgie et du rôle que, historiquement, on avait assigné à ce monument en Espagne. Quel était donc le sens de cette image imposante qui se découpait sur le ciel et que le peloton improvisé de miliciens s'apprêtait à fusiller ?¹⁸

17. Voir, sur le traitement de la guerre civile par la presse française, François Fontaine : *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, Paris, Berg International, 2003. Une considération que nous ne pouvons pas aborder ici pour des raisons d'espace est celle qui touche aux recadrages de la photo : en principe elle était recadrée en fonction des exigences du format de la revue dans laquelle elle prenait place, mais un examen attentif remarque des motifs qui n'ont pas pu apparaître et disparaître accidentellement (la femme à droite de la photo, l'enfant à gauche...).

18. Voir l'étude bien documentée de Giuliana Di Febo : « Reinaré en España », dans *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée, 2002, p. 57-66. Du même auteur, *La Santa de la Raza : un culto barroco en la*

Le Cœur de Jésus a une signification complexe dans la liturgie chrétienne, impossible à résumer dans ces quelques pages mais qui s'organise en deux directions : l'action de grâce pour l'insondable richesse du Christ, dont l'origine se trouve dans l'Épître aux Éphésiens (Ep. 3, 8), et la contemplation réparatrice du cœur transpercé du Christ, avec comme source l'Évangile selon Saint Jean (Jn 19, 37). Cette seconde direction implique la réparation de l'amour blessé et, depuis le temps des Pères, elle représente l'Église qui naît du côté transpercé de Jésus, comme Ève était née du côté d'Adam endormi ; de même, l'eau et le sang qui jaillissent symbolisent le baptême et l'Eucharistie¹⁹. Rarement la dialectique entre l'abstraction symbolique et la matérialité obscène (le sang qui jaillit du cœur, la poitrine transpercée, la couronne d'épines...) n'a volé aussi haut. De là la profusion très variée de l'iconographie qui va du plus kitsch au plus morbide.

Mais ce sens liturgique s'enrichit d'un autre, historiquement plus précis, qui concerne l'Espagne : suivant une révélation faite au jésuite Francisco Bernardo de Hoyos en 1733 à Valladolid, l'Espagne apparaissait comme le lieu privilégié de réalisation du royaume du Christ. C'est précisément ce qu'exprime la devise qui accompagne la représentation : « Je règnerai en Espagne et plus vénéré qu'ailleurs ». La « Grande Promesse », comme on nomma alors ce message prophétique, conditionnera dorénavant le culte du Sacré Cœur.

La prophétie ne resta pas lettre morte et s'incarna le 30 mai 1919 dans un endroit très précis : le Cerro de los Ángeles, situé, et ce n'est pas un hasard, au centre géographique de la péninsule Ibérique. Ce jour-là, Alphonse XIII, au nom de la monarchie espagnole, inaugurerait un monument qui ratifiait la consécration officielle du pays au Sacré Cœur de Jésus, attestant ainsi l'alliance solide entre l'Église et la Monarchie. S'il y avait un geste qui affirmait que l'Espagne était par essence catholique, il était bien dans la construction et la consécration de ce monument. Le lecteur peut mesurer l'importance de l'identification entre catholicisme et

España franquista (1937-1962), Barcelone, Icaria, 1988 (l'original italien est de 1987)

19. A.G. Mortimor : *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelone, Herder, 1992, pp. 997-998 [*L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, Paris /Tournai /Rome / New York, Desclée & Cie, 1961].

hispanité par les troubles des années 1920 et surtout à partir de la proclamation de la République. Ainsi les actes de la commémoration du II^e Centenaire de la prophétie, en 1933, prirent une tournure particulièrement revendicatrice face à la laïcité de la République. Rien d'étonnant donc à ce que le Cerro de los Ángeles ait été baptisé « l'Autel de la nation ».

Ce qui vient d'être exposé permet de comprendre combien le geste de l'exécution mise en œuvre par les miliciens (en réalité simulée par eux), face aux caméras de la presse et autres médias le 7 août 1936, prenait de multiples dimensions : sacrilège, politique, sociale... Les cérémonies expiatoires, par lesquelles le camp national répondit, ne se firent pas attendre et des villes comme Burgos, Salamanque et autres en furent des théâtres propices dès que la nouvelle se répandit²⁰. Comme quelques jours auparavant, le 3 août à l'aube, un avion républicain avait lancé des bombes sur l'église du Pilar à Saragosse, la combinaison miracle – il n'y eut pas de gros dégâts – et expiation offrit une occasion cérémonielle à ce que Álvarez Bolado appela la « mobilisation des vierges »²¹.

Hilari Ragner rapporte l'acte solennel qui fut célébré le 20 août dans le *sancta sanctorum* national, Salamanque, en réparation pour le Sacré Cœur. Avec ce chœur occupé par les autorités civiles et religieuses, les représentants des congrégations et les milices civiques, la cérémonie fut une représentation de guerre religieuse où la fusion des composants religieux et des milices faisait revivre, dans une conjoncture de guerre, le pacte scellé entre la Monarchie et l'Église en 1919 :

« En habit de cérémonie, le Dr. Pla y Deniel, célébra l'exposition solennelle du très Saint Sacrement. Vint ensuite une allocution du chanoine Castro Albarrán qui, entre autres choses, s'exclama : 'Combien de martyrs ces jours derniers en Espagne ! Quel beau cortège d'évêques, de prêtres, de religieux, de vierges, de croisés ! Oui, l'Espagne entière est aujourd'hui martyre !'. La cérémonie, qui dura

20. *Diario de Burgos* du 18 août 1936 ; *El Adelanto* du 19 août 1936 ; la première information, scandalisée, était proclamée par Radio Castilla.

21. Bien que la définition vienne d'un de ses ouvrages, on trouvera une argumentation plus complète dans Alfonso Álvarez Bolado : *Para ganar la guerra, para ganar la paz. Iglesia y guerra civil : 1936-1939*, Madrid, Universidad pontificia de Comillas, 1995, p. 43 ; l'auteur associe les actes de réparation par le bombardement du Pilar et ceux du Cerro de los Ángeles.

une heure, se termina par de bruyants vivats à l'adresse du Sacré Cœur, de la Vierge du Pilar, du Christ Roi et de l'Espagne »²².

Ellipses et allusions

Lorsqu'en 1937 la Section Ibéro-américaine de la Délégation de la Presse et de la Propagande de FET et des JONS [la Phalange, parti fasciste espagnol] se proposa de résumer le cours de la guerre dans un documentaire conçu pour sa diffusion dans les pays de leur compétence, (*La guerre en Espagne*, Antonio Solano, 1937), elle ne manqua pas de donner à cet acte satanique le rôle principal :

« *Le Cerro de los Angeles. Ce monument, expression de la foi du peuple espagnol, qui a été érigé au cœur même de l'Espagne en hommage au Sacré Cœur de Jésus a été détruit aussi par les ennemis de Dieu et de la patrie. [Fond sonore du Cara al sol, hymne de la Phalange] Voilà une preuve évidente du soi-disant respect que ces partisans de Moscou, ces sans Dieu et sans patrie, éprouvent pour la religion catholique. Un peloton de scélérats a fusillé la pierre qui symbolisait l'image sacrée. On assure que plus tard, elle a été dynamitée. Les édifices qui entourent le monument ont souffert des dégâts causés par l'aviation ennemie. Celle-ci, une fois le Cerro de los Angeles aux mains des soldats d'Espagne, les a bombardés avec acharnement.* »

Ce qui est significatif dans ce montage, réalisé après la récupération du Cerro de los Angeles par les troupes nationales le 7 novembre 1937, c'est qu'il ne reproduit pas les trois plans de la séquence sacrilège et se limite à les évoquer verbalement, avec toute la perte d'impact que cela entraîne ; en revanche, il impose l'image de la ruine surmontée du drapeau national, suivant en cela la norme caractéristique de la prise de position militaire. On dirait que le succès de la reconquête est plus important que la condamnation sans appel de l'ennemi pour ses atrocités. Préférence pour le haut-fait au lieu de miser sur la victimisation ?

22. La citation est tirée de *El Adelanto*, 21 août 1936, et nous la reprenons de Hilari Ragner : *La pólvora y el incienso. La Iglesia católica y la Guerra Civil española (1936-1939)*, Barcelone, Península, 2001, p. 106.

Ou, plutôt, impossibilité de disposer des images sacrilèges ? Cette absence suppose une inconnue très intéressante.

Le documentaire *Madrid! Cerco y bombardeamiento de la capital de España (Siège et bombardement de la capitale d'Espagne)* lancé par Films Patria de Lisbonne en 1936 – avec une seconde version portugaise en 1938²³ – ne présente pas non plus les plans attendus, ni même les photos, de l'exécution. Le passage a été tourné après la prise de possession en novembre et l'accent est clairement mis sur l'aspect militaire, en lien avec l'avancée sur Madrid. À ce moment-là, les images sacrilèges avaient peut-être circulé par les journaux d'informations internationaux, mais les nationalistes n'étaient pas encore en leur possession. Elles ne sont cependant pas absentes de la narration :

« Nous nous dirigeons maintenant par les tranchées vers la première ligne de feu au Cerro de los Ángeles. Après un combat terrible, les légionnaires et les réguliers ont pris la colline et ont placé le glorieux drapeau bicolore sur les ruines du grandiose monument érigé au Sacré Cœur de Jésus que les marxistes ont odieusement et brutalement fusillé et détruit.

Depuis les tranchées de la colline des Anges, nous pouvons voir les miliciens rouges à une courte distance, cachés derrière les arbres. De temps en temps, le feu nourri de leurs mitrailleuses et de leurs fusils oblige nos soldats à leur répondre avec succès.

La lettre pour la marraine. Un petit drapeau portugais placé par un des légionnaires qui prirent le Cerro de los Ángeles. »

Ces deux absences des plans sur l'acte sacrilège contrastent avec la variété des prises de vues et des photos en rapport avec la colline qui a connu une vie militaire très agitée. Les miliciens qui dynamitèrent le monument et qui, au préalable, avaient mis en scène l'exécution, perdirent la position au profit des légionnaires évoqués, le 7 novembre. Líster, qui se trouvait replié avec ses troupes à Perales del Río, la récupéra brièvement entre le 19 et le 20 janvier 1937, mais elle lui fut arrachée définitivement peu de temps après. Ce qu'il y a de curieux dans ces péripéties c'est qu'elles mettent en évidence la vie relativement autonome des images qui reflètent le fait symbolique par rapport aux faits de

23. Il s'agit d'un épisode d'une série titrée : *Arriba España ! La reconquista de la Patria.*

guerre. De ces différents changements d'occupants, il y a bien d'autres illustrations qui ajoutent de nouvelles perspectives à celles déjà énoncées, sans jamais parvenir à atteindre leur valeur médiatique.

Par exemple, le magazine espagnol *Fotos*, créé le 25 février 1937, consacrait un grand reportage dans son second numéro du 6 mars 1937 à ce sujet : « Jésus dans les décombres », réalisé par Paulo Sigüenza en tant que membre de l'avant-garde qui conquiert définitivement la colline. Le récit ne nous épargne aucun détail morbide. Prenons comme exemple la prose macabre à laquelle le narrateur a recours pour parler de la tête du Christ : « Elle n'avait plus cette expression de pitié et de pardon avec laquelle elle nous regardait ; c'est une tête de mort traitée par un monstre qui, après l'avoir décharnée, croque les os de son crâne »²⁴. Et, plus loin, il expose sa décision d'en faire un document : « Nous l'avons vu et avons pris des photos pour faire parvenir au monde la vérité sur notre cause ». Le texte, de trois pages, présente six photographies qui correspondent à l'état du monument une fois dynamité, c'est-à-dire après sa reconquête. Malgré tout, quelques légendes des photos se permettent des élucubrations sur la destruction qui révèlent une bonne connaissance et une étude du contenu de la photo de l'exécution : « Restes du monument au Sacré Cœur de Jésus, peut-on lire, détruit par les hordes rouges. Voilà une des pages les plus monstrueuses et répugnantes du marxisme. Après avoir simulé l'exécution... *harangués par une femme aux entrailles de bête sauvage...*, il a été démoli par l'artillerie et l'aviation » (c'est nous qui soulignons)²⁵. Cette femme apparaît en effet à droite de la photo dans quelques versions, mais d'autres ont subi des découpages pour s'adapter au format de la revue qui les publiait²⁶.

Tout ce qui précède porte à croire que les images de la profanation, simulée par les miliciens face à la presse internationale, ont amplement circulé dans les journaux

24. « Jesús en los escombros », *Fotos* n° 2, 6 mars 1937, sans pagination.

25. *Ibidem*, sans pagination.

26. Dans le numéro suivant de la même revue, dans la légende d'une photo qui devait être antérieure à la prise de position, on peut lire cette plainte : « Au fond, le Cerro de los Ángeles à Getafe. Sans Jésus sur les hauteurs car les hordes en ont fait un tas de décombres. Nos soldats surveillent les routes avec leurs mitraillettes prêtes à l'action » (*Fotos* n° 3, 13 mars 1937, sans pagination).

cinématographiques du monde, mais la cinématographie nationaliste tarda à les avoir en sa possession et, en tout cas, à les utiliser, ce qui n'arriva, à notre connaissance, qu'avec *Geißel der Welt* dont le montage date de la fin 1936 et qui fut réalisé par la Hispano Film Produktion, dont le siège était à Berlin. Cependant il reste à éclaircir pourquoi ce film n'a pas été repris par les productions de la Phalange, dans la mesure où Reig jouait un rôle de lien entre Berlin et la cinématographie du parti²⁷.

Or, si certains n'eurent pas accès à ce matériau qui pouvait leur être très utile et qu'ils devaient remplacer par une piètre narration verbale, d'autres, les républicains, avaient besoin de l'éviter. *Reportage sur la Cause des prisonniers du Cerro Rojo* est un fragment cinématographique incomplet consacré au procès des 83 accusés nationalistes faits prisonniers après la prise du Cerro par Lister qu'on célèbre à Madrid. Même si le reportage n'a pas grand intérêt et que les plans se limitent à filmer les accès et couloirs vers le siège de la cause, il nous est en revanche utile pour deux raisons : la première, c'est l'omission totale de l'acte sacrilège ; la seconde, la revendication du changement de nom – Cerro rojo – par reconnaissance envers l'aide soviétique qui soutenait le front tendu de Madrid. Un éloge à la justice républicaine qui représente, en réalité, la lutte symbolique pour rebaptiser un lieu de mémoire de la tradition monarchique et religieuse espagnole.

Expiations, cérémonies et lieux communs

À la date fameuse du 18 juillet 1939, année de la Victoire, on célébra la Fête d'expiation envers le Sacré Cœur, sur les ruines du Cerro de los Ángeles. Plusieurs reportages, que le journal filmé exclusif et officiel éditera à partir de 1943, rendent compte de l'installation de ce motif visuel ; le premier date de 1944 (76A) et le second de l'année suivante (120A).

Ce qui est vraiment significatif de ce lieu de mémoire c'est que le monument une fois détruit fut maintenu à l'état de ruines, comme perpétuer le souvenir du sacrilège de l'ennemi et on décida de construire en face, comme en miroir, un monument nouveau et

27. Les données chronologiques les plus complètes des productions allemandes se trouvent dans la thèse de doctorat de M. Nicolás, déjà citée.

plus moderne que dessinerait le même sculpteur, déjà très âgé, Aniceto Marinas²⁸.

Le motif de la persécution religieuse en Espagne devint un cliché indéfectible, c'est-à-dire un genre identifiable et relativement autonome dans l'interprétation franquiste de la Guerre Civile ; et cela grâce à cet esprit de croisade avec lequel l'Église investit son attaque de la République et que le discours officiel franquiste maintint intact pendant des décennies. Ces images emblématiques qui provoquaient l'horreur et la stupéfaction furent régies par ces deux séries, de sorte qu'elles firent toujours partie du rappel des dangers qui guettaient l'Espagne. Aucun texte sur la guerre donc qui ne traite en partie des assassinats de religieux, des sacrilèges, et ne les replace dans la persécution séculaire de l'Église catholique depuis l'Empire romain. Le résumé publié de la *Cause Générale* lui consacrait un paragraphe, le cinquième, intitulé « Persécution religieuse » ; il ne manquait pas de preuves de crimes et d'humiliations, de destructions matérielles et de profanations, qui procédaient autant de documents que de témoignages²⁹.

Un livre de photos fut publié en 1939 : *Chemin de croix du Seigneur en terres d'Espagne* ; le texte qui l'accompagnait était l'œuvre du poète Manuel Augusto (García Viñolas)³⁰. Comme le barde en question était à ce moment-là un des personnages-clé de la propagande cinématographique (Chef du Département National de la Cinématographie depuis sa création en avril 1938, metteur en scène...)³¹, rien d'étonnant à ce que l'œuvre soit portée à l'écran sous la direction de José Luis Sáenz de Heredia et produite par le même D.N.C. Le documentaire était structuré comme un chemin de croix avec ses stations, et l'allégorie de la Passion du Christ

28. Une information de NO-DO (1174 A) intitulée « Altar de España » rend compte de l'inauguration du nouveau monument en 1965. Voir *infra*.

29. *La dominación roja en España. Causa General* (Madrid, Publicaciones Españolas, 3^e édition, 1953) mentionne précisément le simulacre d'exécution, en le reconnaissant comme tel (p. 192), et ajoute des photos de l'acte. La mention des momies du couvent des Salésiennes de Barcelone ne manque pas non plus (p. 191) ni les photos.

30. Manuel Augusto : *Via Crucis del Señor en las tierras de España*, Madrid, Editora Nacional, 1939.

31. Il avait été l'auteur du premier documentaire produit par le D.N.C., *Prisioneros de guerra* (1938) et poursuivit son travail postérieurement.

servait de palimpseste pour revisiter la Guerre Civile, corollaire d'une persécution ininterrompue contre les chrétiens.

La station numéro XI s'ouvre par une photo de l'exécution (la première de notre série) et, tout de suite après, apparaissent des photos des Salésiennes de Barcelone, même s'il ne s'agit pas des mêmes que celles que nous avons reconnues dans les montages cinématographiques, l'image fixe ayant été préférée probablement pour sa qualité. Ce montage, qui associe l'outrage et le sacré, avec la figure du milicien en haillons au centre, est accompagné de la voix emphatique du narrateur qui s'exprime avec des mots ampoulés et une rhétorique vide :

« Jésus crucifié. Celui qui crucifie, qui détruit ta croix, n'a-t-il pas enrichi le mal qui règne depuis deux mille ans ? Ils se sont abaissés jusqu'aux tréfonds de la terre. Et ils disaient : « Si la croix s'est enracinée, alors nous pouvons arracher l'arbre ; si ses racines émeuvent les entrailles de la terre, alors nous égratignerons le sépulcre de nos mains et ces ossements antiques à la texture du temps ne seront-ils pas bons pour les chiens errants ? Oh, Seigneur, tout n'était-il pas terminé avec la mort ? L'homme peut encore poignarder les yeux de ce Christ. »

La persécution religieuse avait acquis une vie propre ; la guerre d'Espagne devenait ainsi un jalon d'un supplice éternel.

Fixation et typification

Les images ne cessèrent pas de circuler. Malgré la force spectaculaire de leur contenu visuel, du choc émotionnel qu'elles provoquaient, elles perdirent peu à peu de leur aspect particulier pour incarner des idées générales. Elles devinrent des symboles figés et s'enracinèrent dans la mémoire des générations comme un aspect terrible, incompréhensible et sauvage de la révolution espagnole. Elles ne le furent pas, bien sûr, de la même manière pour tous, mais le seul fait de les mentionner provoquait un saisissement d'horreur, comme ce fut le cas pour les cadavres alignés contre un mur à Badajoz, filmés par René Brut, pour le regard tourné vers le ciel des civils madrilènes qui attendent pris de panique les bombes sur une ville ouverte, saisi par Roman

Karmen, ou bien pour l'exil de familles entières de républicains à proximité d'Irun, du Perthus, de Cerro Muriano ou de Madrid ; œuvres de photographes et de cameramen. Ce serait l'antithèse des images glorieuses, bien que terribles, de l'Alcazar de Tolède ou, dans le camp adverse, de la défense héroïque de la nouvelle Numance, Madrid. Si bien que, vingt ans plus tard, lorsque le régime de Franco assouplit un peu son discours sur la guerre, il fit appel aux nouvelles générations en vantant ses mérites pour avoir obtenu et maintenu la paix, il modéra son langage agressif, tendit une main, mais une seule, à ses ennemis repentis et tria les images d'autrefois en fonction de leur aspect le plus traumatisant, mais resta fidèle à ces deux séries iconiques³². Deux moments définissent bien la conservation de ces séries dans un contexte de changement : celui qui va de 1959, avec la commémoration des vingt ans de la victoire, à 1964, extase du Régime à l'occasion de la campagne des « XXV années de paix ».

El camino de la paz – Le chemin de la paix – de Rafael Garzón, 1959, fut un premier effort, dans le domaine du cinéma, pour la détente partielle. En partant du film disponible dans les archives de la Filmothèque Nationale, cette production de NO-DO, dite par la voix moderne de Matías Prats, a modifié sensiblement le ton d'autrefois. Le franquisme d'alors pouvait s'enorgueillir d'avoir vaincu la famine et d'avoir mis en œuvre un développement économique naissant qui visait le bien-être et surtout une paix durable. Ce n'est pas pour rien que les auteurs du projet choisirent comme titre « Le chemin de la paix » qui se substituait à celui de la « Victoire », même si en réalité il se superposait à lui. Tout semblait plus mesuré et discret, alors que les valeurs défendues ne changeaient pas de façon substantielle. Au milieu d'une lecture un peu dédramatisée de la guerre, celle des cadavres de la cour de la Caserne de la Montagne à Madrid et celle des momies des Salésiennes restent inchangées. Voici le commentaire correspondant au passage :

32. Ce ne furent bien sûr pas les seules : celles de l'Alcazar de Tolède, celles de la Caserne de la Montagne à Madrid, celles de l'entrée des troupes franquistes à Madrid le 28 mars... formèrent aussi cet imaginaire, mais leur thème ne nous concerne pas.

« L'incendie, la profanation et le saccage perpétrés [sic] par la masse apparaissaient justifiés. Pour assouvir les instincts les plus bas du sectarisme, l'Église, comme bien des fois, a souffert de l'attaque brutale de la barbarie, de l'insulte et de la calomnie d'abord, puis du flambeau incendiaire. Ni le sacré d'une sépulture ne les arrêtera, ils s'en prendront à ses ossements desséchés et à ses cadavres momifiés. »

Les trois premiers plans proviennent de ceux qui dans *l'Espagne héroïque* étaient le prélude à l'irruption des momies ; puis la séquence avec ces dernières est condensée en trois plans (rappelons-nous le panoramique qui liait les deux derniers). La référence à l'assaut de la Caserne de la Montagne de Madrid est obligée lorsque le franquisme se rapporte à l'idée de répression, et dans ce sens-là la photo célèbre s'adapte sans mal au cinéma. Enfin, un mouvement de caméra enchaîne trois photogrammes de la colline qui ne viennent pas de la séquence sur l'exécution, à laquelle en revanche on fait allusion dans le commentaire, mais de *Madrid !! Siège et bombardement de la capitale d'Espagne*, analysé antérieurement.

Plus significative encore serait l'incorporation de ces fragments dans *Franco ese hombre – Franco, cet homme* – de José Luis Sáenz de Heredia (1964), projet d'hagiographie du dictateur en tant que colonne vertébrale et signe presque unique d'identité du Régime, conçu par l'imagerie du ministère de Fraga Iribarne pour la célébration des XXV ans de paix. D'abord, à la différence de *Le chemin de paix*, ce film ne s'occupait pas de la Guerre Civile mais de la vie de Franco, en apparence, et son champ sémantique s'étendait bien au-delà des succès stratégiques de 1936³³. Mais en plus, le metteur en scène prenait la décision symptomatique d'« omettre » la guerre d'une façon qui s'avérait à la fois habile, ce qui ne veut pas dire insincère, et inexacte. Il s'intéressait aux désordres de 1936, au soulèvement, aux premiers moments du conflit... jusqu'à la glorification de Franco à la tête de l'État. À ce stade, il suspendait de façon abrupte un récit que le spectateur de 1964 attendait avec la force de l'habitude ; il se plaçait lui-même devant des kilomètres de films de guerre et exprimait sa

33. Ainsi l'une des victoires les plus célébrées dans le film est la ruse de Franco pour éviter la participation de l'Espagne à la Seconde Guerre mondiale par son opposition aux fortes pressions d'Hitler. Franco apparaissait ainsi comme un stratège autant de la paix que de la guerre.

détermination à ne pas les montrer pour dépasser les conflits entre les Espagnols. Une telle décision est fondamentale pour évaluer de façon correcte la valeur ajoutée des images montrées³⁴. Pourtant, malgré cette chirurgie, celles correspondant aux Salésiennes et au Cerro de los Ángeles demeurèrent, et par conséquent leur signification s'en trouvait aussi renforcée.

On ne parle plus d'une guerre entre Espagnols, mais d'un effroyable épisode de fureur révolutionnaire dont le protagoniste est la masse ; cette séquence est accompagnée par la musique de chœurs démoniaques qui transmettent une sensation d'irréalité et de cauchemar :

« Madrid est aux mains de la masse et la sauvagerie culmine sans le moindre contrôle de la part du gouvernement. Les incendies, les profanations, les assassinats se multiplient et le doux mot de promenade [paseo] s'enrichit pour toujours d'une acception tragique. »

La séquence, dont nous abrégeons la reproduction, démarre à Madrid avec l'assaut de la Caserne de la Montagne. Ses conséquences sont représentées dans la si célèbre photo des cadavres allongés dans la cour. Le motif narratif de ce fragment est homogène : Madrid. Comment alors l'épisode des Salésiennes, qui eut lieu à Barcelone, a-t-il pu se glisser là sans qu'on se sente obligé de le préciser dans le commentaire ? Il n'est pas logique non plus d'introduire le Cerro de los Ángeles sans préciser son emplacement. Dans les deux cas, les images se substituent à une idée et cela au détriment des faits qu'ils illustrent car il est impensable d'attribuer aux auteurs une méconnaissance des faits rapportés. Ce sont des icônes de la révolution destructrice et de la profanation entreprises par les masses, qui apportent la virulence visuelle nécessaire au service de la narration verbale.

Revenons-en au processus évolutif de nos séquences. Nous parlions de contre-propagande ; cadeau fait par inadvertance à la cause ennemie. Plus tard, avec le recul du temps, il y a enkystement. Dans ce sens-là, le franquisme des années soixante allait se sentir à l'aise, en diabolisant les excès d'un gouvernement

34. Le récit synthétique de la guerre était fait par Manuel Aznar, dans le décor très moderne et dédramatisé de la Foire Internationale de New York.

– républicain – manquant de contrôle sur ses sujets et identifié au désordre.

Cependant, entre les deux films franquistes analysés qui garantissent la fermeté d'un emploi typifié, s'incruste l'utilisation surprenante que fait du même matériau *Mourir à Madrid*. Réalisé par Frédéric Rossif en 1961, ce film représente une critique ardente de la connivence européenne, et en particulier de la France, avec un régime héritier des fascismes. Film qui mettait en pièces le franquisme alors que celui-ci se vantait de la paix, du bien-être, et frappait aux portes de l'Europe. Rossif, de façon habile, avait trompé le gouvernement espagnol qui lui accorda le permis de tourner pour un produit qui se prétendait anthropologique, *Espagne éternelle*. Hostile au Régime, *Mourir à Madrid* se mobilisa en quête d'images d'archives, trouva et incorpora une partie de la séquence des Salésiennes en lui attribuant des circonstances fausses : celles immédiatement après les élections générales de février 36, dans le cadre des violents affrontements qui débouchèrent sur l'assassinat de Calvo Sotelo.

Cette erreur considérable de précision confirme le fait que les icônes étaient dissociées du temps historique, qu'elles gravitaient dans un espace de disponibilité permanente. Mais cela signifie aussi que la migration de ces images s'était faite depuis une source indirecte, probablement *La peste rouge*, film qui, comme nous l'avons vu, faisait le même méli-mélo chronologique. On ne peut écarter l'idée d'un remontage entre l'un et l'autre film, mais la promiscuité entre des œuvres de tendances idéologiques si opposées et qui font usage d'un arsenal iconique toujours disponible, et cela sans exiger de certificats idéologiques pour le faire, est pour le moins éloquent.

Ce n'est pas là la seule énigme que nous réserve la décennie. La série *Imágenes – Images* – documentaires monographiques hebdomadaires produits par NO-DO depuis 1945, sortit un symptématique « La grande réponse. Le Christ fusillé II » (n° 988, 1963) qui tournait autour du leitmotiv « Saul, pourquoi me poursuis-tu ? ». Ce film dirigé par J. Font-Espina et Jorge Feliú inscrit les images de l'exécution du Sacré Cœur dans une cascade de montage conceptuel de dénonciation du communisme international et d'accusation contre la persécution religieuse. Sous un aspect esthétique moderne, on sent les échos de *Chemin de croix du Seigneur en terres d'Espagne*. Quelque chose était en

train de changer ou du moins d'être ébranlé, car « Autel d'Espagne » (NO-DO n° 1174 A, 1965), dont le thème n'est ni plus ni moins que l'inauguration du nouveau monument au Sacré Cœur sur la colline des Anges, passe très vite sur les événements terribles de 1936 tout en célébrant en revanche le retour à l'esprit de 1919, avec la consécration de la nation au Sacré Cœur par Alphonse XIII. Les images d'autrefois sont comme un portique, relaté dans un style sec et télégraphique, loin de la rhétorique ampoulée habituelle au franquisme jusqu'alors :

« En juillet 1936, les milices rouges fusillaient la statue du Sacré Cœur de Jésus au Cerro de los Ángeles. Voici l'état dans lequel sont restées les images du monument qui avait été inauguré par Alfonso XIII en 1919.

Dans la nouvelle sculpture, de style et de composition différents, on retrouve les groupes qui représentaient l'Église Militante et Triomphante auxquels on a ajouté maintenant ceux de l'Espagne Missionnaire et Gardienne de la Foi... Le nouveau monument se dresse face aux ruines de l'ancien... »

Une fois de plus, *l'Espagne héroïque* se confirme comme origine du montage, mais le nouveau style cinématographique, fondé sur le zoom, les prises de vue aériennes et le montage court donnent un aspect spectaculaire nouveau qui semble en accord avec le déplacement du centre de l'information vers la formule de la consécration lue par Franco.

Icônes d'un répertoire universel

Si, contre toute attente, *Mourir à Madrid* faisait appel à des sources peu conformes idéologiquement pour tenir son discours sur la violence anticléricale à l'aide des images stéréotypées des Salésiennes, *La vieille mémoire* de Jaime Camino (1976) n'hésita pas à avoir recours à celles de l'exécution du Sacré Cœur à un moment-clé de son film. Ce superbe documentaire, tourné pendant la Transition, était construit autour du témoignage de nombreux acteurs de la guerre. À cause sans doute d'un tournage semi-clandestin, réalisé en partie hors d'Espagne, l'accès aux documents d'archive dut être difficile et, en ce qui concerne la production

nationaliste, sauf pour la production anarchiste, le matériau fourni est très pauvre. Il s'agit surtout de plans de recours dont beaucoup viennent de photographies, même de celles de la presse. La rareté et la modestie ravivent la signification des photos de la colline qui font irruption au milieu du fascinant récit de Jaume Miravittles sur la Barcelone convulsée après le soulèvement et en particulier sur l'exécution des militaires rebelles en août 1936.

Sous l'épigraphe « Violence », l'ex-commissaire à la propagande de la Généralité de Catalogne décrit une scène pathétique dont il fut témoin oculaire à la demande expresse de l'un des condamnés, Lizcano de la Rosa. « Il y avait de la haine des deux côtés », dit-il. Si bien qu'au moment de tirer, quelques miliciens qui se trouvaient dans le public vidèrent leur propre pistolet et fusil sur les condamnés. À ce moment-là se produit l'association avec la fameuse exécution du Sacré Cœur : même thématique, mais aussi représentation de la haine des miliciens qui répondait à la haine de l'adversaire. J. Camino a recours à un arsenal déjà fluide et semble considérer que cette image contient tout ce qui fait le climat des premières semaines. Bien sûr il s'agit de Getafe et non de Barcelone ; bien sûr l'exécution symbolique et celle d'êtres humains peuvent difficilement être comparées ; de plus, le Sacré Cœur n'est pas convoqué ici en vertu de l'acte de profanation qu'il contient mais parce qu'il est détaché de son sens religieux. Enfin on peut entendre sur la bande son une fusillade, ce qui restaure l'impact perceptif. *La vieille mémoire* faisait un pas en avant par rapport à *Mourir à Madrid* et le faisait depuis un terrain qui ne devait rien déjà à la propagande ni à la contre-propagande ; c'était, au contraire, l'expression de cet esprit si analytique caractéristique, quoi qu'on en dise aujourd'hui, de la Transition espagnole.

En parlant d'analyse, *The Spanish Civil War*, produit par Granada Televisión et dirigé par David Hart en 1982, assisté de Ronald Fraser, Hugh Thomas et Javier Tusell, se voulait un documentaire historique rigoureux construit selon la forme britannique classique : conduit par une voix *over* pour l'exposé, doté d'un solide scénario, ponctué des déclarations de spécialistes, très bien documenté sur les faits, et avec des documents d'archives considérables, sans compter un tournage sur les lieux. Son second chapitre (l'ensemble en comprenait six) avait pour titre « Revolution, counter-revolution and terror » – Révolution, contre-révolution et terreur – et essayait de démêler une des

guerres incluses dans la Guerre Civile, à savoir : la guerre sociale. Son thème était par conséquent le déchaînement de la fureur révolutionnaire, la soif de vengeance, ce qui provoqua le coup d'État militaire et entraîna l'essai de méthodes libertaires liées à des actes incontrôlés et parallèlement la vengeance contre-révolutionnaire nationale. On accordait logiquement une importance particulière à l'expérience singulière de Barcelone, au pouvoir des anarcho-syndicalistes. Le processus qui aboutit aux images des Salésiennes est d'une logique sans appel de la part du narrateur : « L'industrie avait été collectivisée. Barcelone fêtait la révolution. La révolution n'était pas qu'allégresse, c'était aussi du sang, le sang de ses ennemis ». Aussitôt apparaît une variante de la séquence bien connue, accompagnée du texte suivant :

« Sur la liste la première était l'Église, symbole de l'immobilisme, l'ennemie de la liberté. Treize évêques et plus de six mille prêtres et religieuses sont tombés assassinés en pleine frénésie révolutionnaire. Ces crimes servirent à enflammer encore plus les défenseurs de l'Église, à renforcer encore plus l'image d'une République athée. Églises incendiées, tombes saccagées. »

Les illustrations ne sont pas cinématographiques mais photographiques. Cependant les associations des plans qui l'entourent permettent de reconnaître à nouveau comme source l'*Espagne héroïque* sans que celle-ci soit exclusive. La rigueur de l'archive est indubitable : ce qui est représenté correspond à la Barcelone de juillet 1936 et, du point de vue thématique, on se réfère bien aux effets de la révolution sociale et au rôle principal des anarchistes. Quoi qu'il en soit, les images parlent en fonction de la volonté du discours qui les sous-tend : elles représentent une idée générale mais pas sans tenir compte de leur contenu matériel. Une réflexion est intervenue dans le choix des sources, un jugement sur les images documentaires³⁵.

35. En 1981 Carlos Saura introduisit un clin d'œil : il emmena les délinquants de son *Deprisa, deprisa* au Cerro de los Ángeles, les filmant en continu tandis qu'ils allaient sur le chemin qui conduit du nouveau monument à l'ancien. Ce décor, chargé de signification historique, était complètement inconnu d'eux, et ils discutaient, au milieu des rires, de leur propre histoire, c'est-à-dire de leurs débuts dans le monde de la racaille. Aucune image d'époque ne s'interposait dans un film qui se voulait réaliste, mais pour beaucoup de spectateurs le fantasme de la séquence sacrilège allait être difficile à extirper de leur imagination.

L'omniprésence cachée de *Espagne héroïque* renseigne la citation que le documentaire *Les caisses espagnoles* de Alberto Porlan (2004) fait de la colline :

« Dans les villes, les masses politisées réagissent face au soulèvement en se lançant dans la rue à la recherche de ceux qu'ils considèrent comme les complices des militaires insurgés : l'aristocratie et le clergé. [Ici commence la séquence] De toutes parts surgissent des groupes furieux de gens incontrôlés qui brûlent, volent et profanent impunément les palais et les édifices religieux. La colère destructrice se prolonge pendant plusieurs jours. Les cloches en haut des églises finissent à la ferraille et les caméras avides des journaux étrangers recueillent en détail cette orgie exhibitionniste et sacrilège qui, démultipliée par les écrans cinématographiques du monde entier [trois plans de l'exécution avec effet de fusillade], privera la cause républicaine de nombreuses sympathies internationales. Le gouvernement, débordé par les événements, se voit impuissant à mettre un frein aux exactions de la rue et à la destruction du patrimoine artistique national. »

À cette occasion, le cliché générique des vols d'œuvres d'art est véhiculé par le cliché visuel de l'attentat contre le Sacré Cœur. Madrid, Barcelone, ou n'importe quel lieu, peu importe ; la narration représente tout, elle évolue de façon linéaire ; l'image, on suppose, s'épuise dans son illustration.

Quelques années plus tard, *Roig i negre*, le documentaire de Dolors Genovès (2006) consacré à l'histoire de l'anarchisme en Catalogne, part de cette même logique. Le passage où sont citées les images des Salésiennes, sans aucune indication, constitue une unité thématique encadrée par les déclarations de l'historien Julián Casanova qui analyse la condition des victimes religieuses. Dolors Genovès a traduit l'image du « martyr des choses » par l'expression du martyr ou assassinats des religieuses ; en même temps, on place le spécialiste comme garant de la transformation du contenu littéral en contenu générique. À cette « licence », qui par ailleurs bafoue la chronologie des faits, s'ajoute le parti pris de présenter la documentation photographique (celle-ci, entre autres) recadrée et avec l'effet douteux de colorisation. Présenter les faits comme des photographies c'est en faire une épiphanie ; éternelle mélancolie photographique.

Apories de la mémoire et retour au passé

Dernièrement, et parallèlement à l'usage que nous venons de rapporter, un changement s'est opéré dans le traitement du genre de la persécution religieuse. L'ensemble des préparatifs pour la béatification des 498 martyrs espagnols, qui eut lieu le 28 octobre 2007, en a été le déclencheur immédiat. Le genre a abandonné le domaine de la recherche historique pour connaître un rôle social nouveau. Même si son origine est très antérieure (le projet de canonisation date du 21 janvier 1986, et en mars 1987 il y avait déjà une avalanche de canonisations), le climat s'est tendu à la suite de la bataille pour la mémoire. Les mouvements pour ce qu'on a appelé la récupération de la mémoire historique, la « guerre des faireparts » grotesque de l'été 2006, les débats sur la loi connue populairement sous le nom de Loi pour la Mémoire Historique, le révisionnisme de « l'autre mémoire historique »... ont constitué un chapelet d'actes dans lesquels s'est opéré un retour à l'affrontement dans une sorte de fiction des deux Espagnes. Nous avons assisté ainsi à la réapparition de discours en des termes grossiers que l'on croyait liquidés depuis longtemps³⁶. Et comme cela arrive quand on ressuscite un discours, entrent en lice des mots d'un langage enterré et des images qui datent. Et ces images s'imposeront d'autant plus que, comme nous avons essayé de l'exposer dans ces pages, elles n'avaient jamais été enterrées. Aucun historien rigoureux n'avait remis en cause la vague de crimes déchaînée contre le clergé et la quantification avait atteint un niveau de rigueur et de précision remarquables; cette qualité avait déjà été signalée avec emphase par la littérature franquiste depuis *La Cause Générale* jusqu'au livre déjà cité d'Antonio Montero. Cependant, ce qui est en jeu maintenant c'est une autre chose, peu intéressante du point de vue de l'histoire factuelle, mais cruciale pour sa socialisation : anachronisme, l'assimilation des conflits religieux des années 1930 avec les accords et désaccords entre l'Église et l'État dans les administrations socialistes. La confusion, dans un *totum revolutum*, entre la violente période

36. Nous ne pouvons pas aborder ce thème ici. Le dernier chapitre de notre livre *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (Madrid, Alianza, 2006) présente quelques réflexions d'ensemble qu'il faudrait aujourd'hui développer tellement ce sujet est devenu virulent.

révolutionnaire des premiers mois de la guerre et le début de la République semblait dépassée par l'historiographie, mais elle reparaît dans un champ indifférent à la science mais infiniment plus opérationnel : les médias.

C'est ainsi que les séries d'images que nous avons analysées ici sont réclamées pour provoquer moins la compréhension, la sympathie et l'humanité que l'horreur face à une sauvagerie qu'on attribue non à des secteurs anarcho-syndicalistes ni au communisme international mais à la République même dans son intégrité et depuis son origine. C'est un sinistre retour à la propagande, heureusement non sanglante, victimiste, mais dépourvue du pouvoir de vengeance dont elle a bénéficié pendant des décennies. Ses agents de production sont liés à des cercles de l'Église et de quelques secteurs de la droite la plus récalcitrante ; sa piètre qualité esthétique et la pauvreté de ses moyens techniques n'en restreint pas sa réalité de symptôme. C'est un désir de faire entendre une voix que l'on considère étouffée dans ce pays moderne dominé, à ce qu'il semble, par des mythes d'une gauche politiquement correcte. Nos images emblématiques réapparaissent mais détachées du discours documentaire et intellectuel dans lequel elles s'étaient fixées depuis la Transition ; par conséquent elles ne sont pas non plus présentées pour désigner des faits singuliers. Elles veulent être des attractions au sens d'Eisenstein, c'est-à-dire des décharges émotionnelles ou perceptives qui permettent de conduire le spectateur vers une prise de position idéologique. Mais la lexicalisation n'a pas opéré en vain et ces images tellement utilisées se sont émoussées ; elles sont dépourvues de la force qu'elles possédaient à l'origine et qu'elles conservèrent pendant des années. Elles ont une vigueur intrinsèque mais il faut une œuvre d'art forte pour la restaurer car seule cette dernière peut extirper la croûte de banalité que la familiarité de leur vision a fixée.

Deux exemples suffiront : *Martyrs de la foi* (José Manuel Albelda, Telemadrid, 2007) et *La croix, le pardon et la gloire. La persécution religieuse en Espagne pendant la II République et la Guerre Civile* (Diego Urbán, Cercle hispano-américain Isabelle la Catholique, 2007). Les deux déclarent ne pas désirer souffler sur les braises de la guerre mais seulement réhabiliter la vie des catholiques, des religieux dans la plupart des cas, assassinés et en passe d'être béatifiés. *Martyrs de la foi* consacre un passage à

l'analyse du 'martyre des choses' et produit à l'écran sa plus grande autorité intellectuelle :

« Monseigneur Antonio Montero, archevêque émérite de Mérida-Badajoz publia en 1961 une des œuvres-clés sur la persécution religieuse en Espagne. Il a consacré un chapitre important de son livre à ce qu'il nomma « le martyre des choses ».

A.M : J'appelle « le martyre des choses » dans un chapitre de mon livre ce qui fut l'acharnement sur les symboles : brûler des saints... déféquer sur ce qu'il y a de plus sacré. C'est quelque chose qui relève d'une très grande ignorance, une passion folle, un fort subconscient de souffrance »³⁷.

L'exposé didactique n'est guère aidé par l'établissement des données : une fois encore les Salésiennes de Barcelone se mettent au service d'une idée, même si celle-ci est précise : le « martyre des choses ». Et encore, il s'agit d'un concept, mais quand cela s'est-t-il passé ? La réponse est claire : cela n'a cessé d'avoir lieu depuis 1931 jusqu'à 1939.

De son côté, *La croix, le pardon...* introduit deux photos des Salésiennes auxquelles on confie la fonction d'incarner sans nuances la haine de l'Église. De qui ? Ici les Salésiennes représentent aussi la persécution religieuse pendant la République et la Guerre Civile. Rien de moins que huit ans. Peu après, deux photos de l'exécution du Sacré Cœur sont associées à d'autres atrocités perpétrées sur des objets de culte (le Sacré Cœur de Jésus du Tibidabo, par exemple). La thèse du documentaire consiste à distinguer entre les victimes de la guerre et les martyrs de la foi. On trouve les premières certes dans les deux camps et elles ne sont pas le sujet du film (même lorsque l'inconscient linguistique des auteurs les trahit) ; quant aux martyrs, ils constituent un groupe spécifique, tous appartiennent [sic] au camp nationaliste et ont été persécutés par la République depuis sa proclamation. Mais l'effort de pondération du documentaire s'écroule lorsque nous regardons le livret qui accompagne, comme une reproduction à l'identique, la distribution éditoriale ; avec le même titre et la même couverture, il est signé par Ángel David Martín Rubio. Pour en étudier l'objectif, ses derniers propos retentissants seront utiles :

37. Un moment avant, dans le film, on incruste, comme recours, un autre des Salésiennes.

« Comme en tant d'autres occasions, la paix vint après la guerre. La persécution religieuse s'achevait à mesure que chaque coin d'Espagne était libéré par les troupes de Franco mais il fallut attendre la Victoire du 1er avril 1939 pour qu'il y soit définitivement mis un terme. Faire cela reviendrait à une nouvelle séquestration de la mémoire des martyrs, dans la mesure où on prétend cacher que beaucoup d'autres ont donné leur vie dans les tranchées pour en finir avec cette situation et que sur les fronts on luttait et on mourait aussi pour Dieu et pour l'Espagne » [souligné par l'auteur]³⁸

L'image et l'histoire

Nous arrivons à la fin de cet itinéraire. Cela n'aurait aucun sens de continuer à énumérer des exemples dans une recherche qui a encore de nombreux éléments en suspens. Mais nous pouvons récapituler par quelques conclusions partielles :

– la circulation des images de ces deux séries, ensemble ou séparées, est si variée et si inégale au fil du temps que c'est une tâche presque impossible de déterminer avec exactitude la filiation de chaque emploi, même lorsque sa découverte est très révélatrice des canaux de circulation des images photographiques et cinématographiques, ainsi que de l'accès aux archives et aux banques d'images.

– les images qui représentent ces deux motifs procèdent de prises différentes et, dans certains cas, elles ont été effectuées sur plusieurs jours ; par conséquent leurs auteurs sont aussi hétérogènes. Dans le cas de la Colline, la provenance est très différente car, à côté des images du simulacre d'exécution face aux caméras étrangères, nous en trouvons d'autres qui proviennent des différentes péripéties de la guerre vécues par le Cerro : démolition, occupation par les légionnaires de Franco, reconquête éphémère par les troupes de Líster et prise définitive par l'armée nationale. En ce qui concerne les Salésiennes, le moment est plus bref dans le temps mais nous repérons facilement différentes générations : plans avec la grille, d'autres – des photographies – sans elle. De

38. Ángel David Martín Rubio : *La Cruz, el perdón y la gloria. La persecución religiosa en España durante la II República y la Guerra Civil.*

plus, tout confirme l'inutilité de faire la distinction, et plus encore de hiérarchiser, entre la photo professionnelle et celle de l'amateur ou photo spontanée.

– la lexicalisation des images n'implique pas que leur évolution s'arrête ni que leur sens soit compris comme définitivement fixé. En revanche, cela suppose un ralentissement du changement qui est parallèle à leur pouvoir d'*invasion* c'est-à-dire la capacité de représenter des phénomènes différents de ceux qu'elles contiennent, soit par trope de similitude soit par contigüité. Elles se perpétuent, s'engourdissent, modèlent d'autres images postérieures, mais ne se figent jamais pour toujours.

– elles forment des clichés de la Guerre Civile dont le sens peut être négocié, dérivé, dévié mais pas ignoré. Leur disponibilité est le revers de leur pouvoir à s'imposer.

Concluons donc ce petit voyage que nous avons entrepris. Ce que nous avons essayé d'exposer dans ce texte c'est une façon, peut-être pas rigoureusement originale, mais en tout cas rarement exploitée, d'enquêter sur la généalogie des images, sur leur processus de circulation et de fixation, et sur le sens que chacun de ces emplois implique. Plus strictement, ce pourrait être une contribution à la fonction des images photomécaniques dans la conformation de niveaux ou de strates de la mémoire collective, de la mémoire socialisée ou de l'image socialisée de l'histoire, comme on voudra. Cette recherche ne peut être menée par une seule personne. Elle requiert la collaboration d'archéologues et de restaurateurs de films pour évaluer les différentes générations de copies ; de sémioticiens de l'image pour analyser composition, mise en scène, montage et inscription dans des chaînes narratives ou documentaires ; de l'historien de la communication pour faire une étude comparative, et pas dans un seul média, de l'échange, du mimétisme, du supplément de sens qu'introduit le croisement d'images avec les légendes ou commentaires ; de l'historien plus généraliste pour connaître avec rigueur la situation particulière dans laquelle se produit la gestation et chaque emploi de l'image. Un travail collectif donc qui tient beaucoup de l'expérience et de la mise à l'épreuve, et qui devrait déployer sa compétence dans des domaines aussi variés que le cinéma, la photographie, la presse

illustrée, les affiches, et être étendu aux musées, aux arts plastiques, à l'architecture commémorative, aux livres scolaires, bref à l'iconographie.

Aujourd'hui, lorsque les professionnels de l'histoire éprouvent l'absolue nécessité de recourir aux images, lorsque les médias usurpent la socialisation de l'histoire au détriment d'autres espaces (livres scolaires, discipline de l'histoire, peinture historique, et même espaces cérémoniels ou musées), il devient urgent d'imposer une rigueur dans l'utilisation des archives, fondée sur une critique exigeante des sources. La difficulté est énorme à cause de la précarité du matériau, de son incessante circulation dans l'univers médiatique, de la pratique du contre-type, de la piraterie et, de nos jours, du flux et de la promiscuité presque absolus que présente l'image digitale diffusée par Internet. Seule une considération rigoureuse de l'image pourrait en faire une source documentaire de l'histoire et non une façon, banale, de se désintéresser de l'histoire.

Sous la direction de
Vicente Sánchez-Biosca
et Vicente J. Benet

Les enjeux du cinéma espagnol

De la guerre à la postmodernité

Traduit de l'espagnol par Annie Vignal

L'Harmattan

Table des matières

Remerciements.....	7
--------------------	---

Introduction

Vicente Sánchez-Biosca et Vicente J. Benet: Le cinéma espagnol, entre anomalie et exotisme.....	9
---	---

Première partie : La Guerre Civile ou le traumatisme

José-Carlos Mainer : La construction de Franco : les premières années.....	15
--	----

Rafael R. Tranche : L'image de Franco « Caudillo » dans la première propagande cinématographique du Régime.....	31
---	----

Vicente Sánchez-Biosca : L'obscur côté du cœur. Migration d'images de la profanation religieuse.....	55
--	----

Nancy Berthier : Guernica ou l'image absente.....	91
---	----

Deuxième partie : La dictature et ses marges

Jo Labanyi : Race, genre et dénégation dans le cinéma espagnol du premier franquisme : le cinéma des missionnaires et les films folkloriques.....	107
---	-----

Alicia Salvador : L'affaire <i>Viridiana</i>	131
--	-----

Alberto Elena : Le chanteur du cinéma Rex. Analyse des films de Joselito.....	167
---	-----

Alicia Alted Vigil : <i>En el balcón vacío</i> , ou la rencontre entre écriture filmique et écriture historique.....	183
--	-----

Troisième partie : La démocratie ou le poids de la réalité

Román Gubern : Trois portraits de Franco.....	195
---	-----

Vicente J. Benet : Style, industrie et institution : quelques réflexions sur le can ^o n du cin ^o ma espagnol actuel.....	205
Àngel Quintana : Modèles réalistes en un temps d'émergence du politique.....	223
Josetxo Cerdán : Revendication de la périphérie. Révision critique des marges du documentaire espagnol contemporain.....	243
Sur les auteurs.....	269