

Migration d'images et icônes de la mémoire : l'apport de la guerre d'Espagne

Vicente Sánchez-Biosca

Paradoxes de la photogénie

Une convention fort généralisée prétend que la guerre d'Espagne fut une guerre photogénique, peut-être la guerre la plus photogénique que les caméras aient enregistré. L'expression, qui provient de l'autobiographie de Claud Cockborn, est devenue une sorte de doxa qui cache à peine le paradoxe¹. Première guerre à se laisser prendre sur le vif par les appareils photomécaniques, les instantanés de Robert Capa, Gerda Taro, Kati Horna, David Seymour (Chim), Agustí Centelles, Alfonso et tant d'autres continuent encore à être exhibés en aspirant à la double condition d'actuels (puisque dotés d'un puissant effet de réel) et historiques (dans la mesure où ils semblent revêtus de glamour). Ces photos qui ont transpercé le temps sont associées pour la plupart à la « grande cause morale de l'antifascisme » et évoquent vaguement l'esprit du Front Populaire de la moitié des années 1930, sans que cette tendance idéologique soit pour autant nécessairement explicite². Il en est de même pour le cinéma. Les plans de la guerre civile espagnole dont se servent la majorité des documentaires, de reportages télévisuels ou même de films de fiction sont à la fois restreints en nombre, récurrents en présence et pour la plupart représentatifs de la même cause populaire.

Quelques sources primaires sont à la base du répertoire cinématographique : le métrage filmé entre août 1936 et juillet 1937 par deux opérateurs soviétiques – Roman Karmen et Boris Makaseiev – envoyés en Espagne par la *Soiuzkinokronika* et dont le matériel aurait été à la base des vingt éditions

1. Claud Cockborn, *In Time of Trouble : An Autobiography*, London, Rupert Hart-Davis, 1952, p. 252. Cité par Caroline Brothers, « "Una guerra fotogenica". Fotogiornalismo e guerra civile in Spagna », dans *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni : 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori, 1999, p. 100.

2. Juan Pablo Fusi, « La cultura del antifascismo », dans *Capa : cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 17.

de la série *Sur les événements d'Espagne*³ ; ensuite, les reportages anarchistes tournés dès juillet 1936 et jusqu'au début mai de l'année suivante, autant au front qu'à l'arrière et particulièrement à Barcelone, où la CNT maintenait sous son emprise le Syndicats des spectacles publics (SUEP, plus tard SIE) ; en troisième lieu, les nouvelles de Laya Films qui, sous le titre de *Espanya al dia/España al día*, constituaient les actualités filmées les plus dynamiques entreprises par les républicains⁴ ; enfin, les plans tournés par des opérateurs des actualités filmées françaises, américaines, allemandes, britanniques et italiennes, déplacés en Espagne. À quelques exceptions près, ces sources contiennent tout ce que l'on peut montrer aujourd'hui de la guerre d'Espagne et – même si d'autres films ont été éventuellement découverts – une tendance homéostatique penche à ne pas modifier l'arsenal dont l'effet de reconnaissance est assuré ; tout de même, une bonne partie de ces plans se reproduisent souvent dans l'ignorance de leur origine, tant ont proliféré les sources intermédiaires.

Du *compilation film* au film de propagande, du film de vulgarisation historique à la fiction narrative, y compris à la télévision, du faux documentaire au film d'amateur, une poignée d'images (photographiques, cinématographiques...) n'ont jamais quitté l'horizon, aspirant à représenter sans faille le conflit, en dépit des nouvelles découvertes de clichés ou de métrage. Plus étonnant encore, on dirait que les images de la guerre civile espagnole se trouvent parmi les images représentant des catastrophes humaines qui ont surmonté l'épreuve de la nausée et, quelque douloureuses soient les expériences qu'elles nous montrent, baignent l'âme du spectateur d'une nostalgie non dépourvue de pathos. Autrement dit, ces images synthétisent un récit, certes lacunaire, dont la palette va de l'héroïque à l'utopique, de l'admiration à la compassion. Aucune guerre n'a joui jusqu'alors de ce privilège.

Or, le retentissement de ces images a été si puissant qu'au-delà des batailles concrètes qu'elles étaient censées représenter, elles semblaient incarner également un garant éthique d'autres valeurs plus générales. On les dirait investies d'un pouvoir de légitimation. Deux exemples suffiraient à le prouver. Henri-François Imbert dans son film *No passaràn. Album souvenir* (2003) s'attaque à une enquête sur une série de cartes postales représentant les réfugiés espagnols qui se sont rendus dans le Sud de la France dès février 1939. Quelle que soit la précision de son sujet, le metteur en scène éprouve

3. Daniel Kowalsky, *La Unión Soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*, Barcelona, Crítica, 2003.

4. La plupart de ces actualités sont perdues. On peut y discerner trois étapes : la première fut éditée par Laya films jusqu'à mars 1937 ; la seconde fut produite en collaboration avec Film Popular (à tendance communiste) entre mars et juillet 1937 ; dans la troisième, la production est liée autant à Film Popular qu'à Laya Films (mai-juin 1937 et janvier 1939). Voir Alfonso del Amo (ed.), *Catálogo General del Cine de la guerra civil*, Madrid, Filmoteca Española, Cátedra, 1996, p. 316-415.

le besoin de le projeter sur l'arène du présent, concluant son film sur l'exode des Afghans après l'invasion américaine. Pour sa part, Marcel Ophuls se conduit de manière chronologiquement inverse dans *Veillées d'armes. Histoire du journalisme en temps de guerre* (1994) : fixant son regard sur la figure du reporter de guerre moderne tel qu'il apparaît dans le conflit des Balkans, il remonte vers une origine où l'œil d'une caméra (en l'occurrence photographique) atteignit la mort d'un homme pour la première fois ; aura mythique qu'Ophuls n'hésitera pas à placer dans l'instantané dû à Robert Capa en septembre 1936, quand un milicien espagnol tomba à terre à quelques mètres de son appareil. Ophuls reproduit l'instantané, le recoupe, l'explore, lui applique un zoom au fur et à mesure que les interviewés en font la réflexion et l'analyse. Dès lors, cette photo deviendra une origine dans le processus de création d'images symboliques. La ressemblance entre ces deux guerres n'étant ni technologique, ni idéologique, ni militaire, elle sera mise au compte des instruments de visibilité dans leur rapport au réel.

Images en migration

Tournons notre regard vers l'image choisie par Ophuls. La célébrisime photo fut prise par Capa le 5 septembre 1936 à Cerro Muriano (front de Cordoue) et elle circula à profusion dans les médias de l'époque comme symbole de la mort en direct – même si les débats autour du destin particulier du personnage représenté, identifié comme Federico Borrell, sont aujourd'hui loin d'être tranchés⁵. Publiée pour la première fois dans le numéro 445 du magazine *Vu* du 23 septembre 1936 (page 1106), l'impact visuel commandait la rhétorique linguistique qui l'accompagnait : « Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d'un chaume raide... Soudain l'essor est brisé, une balle a sifflé – une balle fratricide – et leur sang est bu par la terre natale... ». On cherchera en vain la précision informative ; bien au contraire, la vacillation des temps verbaux et le rythme saccadé des détails y accentuent ce que l'on pourrait appeler « la poétique de l'instant ». Mais l'histoire ne faisait que commencer.

Suite à sa réapparition dans *Paris-Soir* du 28 juin 1937, cette photo semblait s'être déjà transformée en icône quand la revue américaine *Life* l'acheta et la republia à nouveau le 12 juillet 1937, en ouverture d'un reportage consacré au film de Joris Ivens, *The Spanish Earth* (1937), produit par les intellectuels new-yorkais connus sous le nom de *Contemporary Historians*. Le film avait été conçu d'une part, pour aider économiquement

5. Dans la lignée des essais de Cornell Capa, Alan Kershaw, Mario Brotons etc., deux films récents ont rouvert un débat qui a imprégné la bibliographie spécialisée : *Los héroes nunca mueren* (Jan Arnold, 2005) et *La sombra del iceberg* (Hugo Doménech et Raúl Riebenbauer, 2007).

la République espagnole et de l'autre, pour convaincre l'Administration Roosevelt de lever l'embargo des armes qui pesait sur l'Espagne. Mais la légende qui accompagnait la photo du reportage de *Life* était explicite : « *Robert Capa's camera catches a spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba.* » Or le reportage que la photo de Capa entérinait était composé d'une série de photogrammes du film de Joris Ivens, commentée par Ernest Hemingway, journaliste et écrivain envoyé par la North American News Alliance (NANA). Collaborateur du film, Hemingway était devenu, durant l'été 1937, une autorité en Amérique voire dans le monde entier sur tout ce qui concernait l'Espagne.

Il suffit de réfléchir brièvement à cet état des choses pour constater que le changement de sens de la photo de Capa s'est produit parallèlement à son glissement entre les médias : une photo, conçue selon la dernière mode du photojournalisme, s'incorpore dans la presse illustrée où elle suscite des légendes diverses ; plus tard, elle dialogue avec des photogrammes disposés en séquence qui proviennent d'un film tourné par d'autres mains et dans un autre contexte... Le déplacement se poursuivra du cinéma à la couverture de livres en passant par les affiches et d'autres supports, comportant par surcroît un rapport conflictuel avec la temporalité : plus lointain est l'événement qu'elle représente (la mort supposée du milicien), plus immédiat semble être l'effet sur le lecteur ou sur le spectateur. Par ailleurs, le statut de l'image par rapport à son objet est aussi en mutation : elle agit comme indice autant que comme icône.

Il s'impose maintenant d'extrapoler ces données si l'on veut avancer. Noyau de l'information et de la propagande internationale, la guerre d'Espagne se transforma en une scène où se tissa un réseau très complexe de phénomènes dont la distinction entre causes et effets se brouilla : tout d'abord, en raison de la circulation incessante de correspondants, de photographes et d'opérateurs d'actualités agissant dans un espace restreint et jouissant d'une relative liberté de mouvements qui leur permettait de changer de front, voire de passer du côté de l'adversaire⁶. Pour une bonne partie de la presse filmée, l'éclatement de la guerre d'Espagne était l'événement international où se déciderait le futur de l'Europe et elle n'hésita pas à déplacer des équipes importantes : Gaumont British News, British Movietone News, British Paramount News, Éclair Journal, Pathé Gazette, Tobis Wochenschau, Hearst Movietone et, surtout, Fox Movietone News dont quinze équipes furent mobilisées dans les deux zones, au sommet du conflit. En second lieu, il y eut le développement spectaculaire d'une presse illustrée renouvelée – *Vu*, *Time*, *Life*, *Picture Post*... – dans laquelle

6. Voir à ce propos *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes, Fundación Pablo Iglesias, 2006 ; *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006. Paul Preston, *We Saw Spain Die*, Londres, Random House, 2007.

les images jouaient un rôle plus décisif que dans les traditionnels *Illustrations*⁷, se faisant le contrepoint du texte ou se combinant avec lui sous forme de montage, un principe de construction (en terminologie adornienne) hérité des avant-gardes artistiques et récupéré par les techniques de reproduction du photomontage de l'affiche vouées à la propagande politique. C'est ainsi que virent le jour les *photographic essays*, dont le thème de l'Espagne constitua entre juillet 1936 et l'été 1937 le nœud de l'actualité. En troisième lieu, le renouvellement des technologies photographique et cinématographique en vue de cerner le réel se précipita lorsque cette guerre fournit un nouveau terrain d'expérimentation. Certes les progrès dans la sensibilité de la pellicule, la fabrication de caméras portables et légères, l'unification du format 35 mm pour la photo et pour le cinéma dataient déjà des années 1920. Mais la couverture généralisée de la guerre d'Espagne déclencha la course de leur expérimentation et leur mise à l'épreuve péremptoire. Prendre le réel sur le vif, s'approcher des faits comme trait saillant de la bonne photo (selon le célèbre mot d'ordre de Capa), s'emparer d'une temporalité au devenir tragique, étendre le rôle de protagonistes à de nouveaux êtres jusque-là anonymes... Quant aux actualités, elles introduisaient une souplesse sans précédent, en raison des emprunts, des remontages, de la circulation incessante de plans qui pouvaient à leur tour être repris dans les documentaires ou même dans les films de fiction. Cette migration d'images était loin de respecter le format de départ : photo, cinéma, affiche, revue... Bien au contraire, les glissements deviendront coutumiers et l'on trouvera facilement des prises cinématographiques quasi identiques à d'autres qui avaient elles été captées par un appareil de photo, on les retrouvera dans des photomontages de propagande et on pourra en repérer les traces dans des affiches⁸.

Toutefois, l'intérêt du regard, porté sur l'objet, ne tarda à se tourner aussi sur le sujet. Ainsi que le photographe devint-il lui-même protagoniste de l'événement, au moins de l'événement médiatique, dans la mesure où il avait osé regarder la mort de face, en direct. Capa se transforma donc en héros, comme l'afficha la Une de la revue anglaise *Picture Post* le 3 décembre 1938, laquelle n'hésita pas à le proclamer *The Greatest War-Photographer in the World*. À la vision de cette photo, on chercherait en

7. *L'illustration*, *L'illustrazione italiana*, *The Illustrated London News*, *Die Illustrierte Zeitung*, qui, bien entendu, s'occupèrent aussi de la guerre d'Espagne. *L'illustration* française publia les photos d'Albert-Louis Deschamps, qui fut du côté nationaliste pendant la dernière année de guerre. Ces photos sont conçues selon l'ancien modèle, statique, avec trépid et toujours décalées par rapport aux événements. Voir Marie-Loup Souguez, *Albert-Louis Deschamps. Fotógrafo en la Guerra Civil Española*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003.

8. Nous avons abordé cette question dans Vicente Sánchez-Biosca (ed.), *Imágenes en migración. Iconos de la guerra civil española*, *Archivos de la Filmoteca*, n° 60-61, octobre 2008-février 2009.

vain dans la main de Capa l'arme qui l'avait rendu célèbre – un Leica, un Contax ou même un Rolleiflex. Loin de là, il brandit une caméra cinématographique Eyemo. L'accent était donc définitivement mis sur le nouveau rapport au réel qu'entretenait l'image, l'instrument concret de captation demeurant interchangeable. Deux mythes de la modernité se rencontraient et se renforçaient mutuellement : sujet du regard et l'objet de l'instantané. C'est ainsi que le photographe semble l'avoir compris lorsqu'il condensa en 1938 son œuvre dans *Death in the Making*, dont la couverture reproduisait la photo du milicien⁹.

Cette conscience prophétique que les pionniers avaient de la nouvelle photographie ne fut pas sans atteindre aussi certains cinéastes, en particulier ceux qui étaient formés comme reporters d'actualités. Les deux opérateurs soviétiques cités plus haut ne tournent pas séparément ; au contraire, ils forment une équipe qui prévoit les prises de vues comme un témoignage de leur méthode pour apprivoiser du réel. En effet, Karmen et Makaseiev se filment l'un l'autre dans leurs rapports aux armées, montrant par là moins le narcissisme que la conscience d'être à l'avant-garde de la représentation de la guerre. Ce faisant, ils nous fournissent un matériau d'une extraordinaire valeur pour déterminer leur distance par rapport aux batailles, leur position dans la foule anonyme ainsi que les nouveaux thèmes de représentation que comporte la guerre. Ils produisent donc un document métalinguistique en même temps qu'ils nous rapprochent des événements et préfigurent le montage, comme il arrive dans les scènes de bombardement où les deux caméras se combinent pour filmer avions et victimes, en prédominant l'alternance champ/contrechamp.

Genres d'un imaginaire de guerre

En raison de sa place dans l'histoire des représentations des guerres, une part non négligeable d'images de la guerre civile espagnole constituera un arsenal figé en support mécanique déterminant notre imaginaire de guerre. Je suis loin de prétendre que les bombardements aériens, l'exode de la population civile, la vague d'anticléricalisme sauvage, les « *paseos* » ou les tueries en masse, pour ne citer que quelques cas significatifs, aient fait irruption pour la première fois dans ce conflit. Les nombreuses études autour de la Grande Guerre ont mis en relief les dimensions de la catastrophe humaine entre 1914 et 1918, qui ne laissa pas indemnes les populations civiles. Je ne postule pas non plus que l'importance de Guernica, l'exil ou les mouvements de la population civile fuyant les fronts soient comparables à la débâcle humaine déclenchée par la Seconde Guerre mondiale, qui fut (et non par hasard) à l'origine d'un appareil juridique impensable durant et

9. Robert Capa (avec Gerda Taro), *Death in the Making*, New York, Covici-Friede, 1938.

après la guerre d'Espagne. Ce dont il est question ici n'appartient pas strictement aux faits, mais à la convergence entre le statut et les mécanismes de captation, d'information et de diffusion et les nouveaux visages de la guerre. Il n'est pas trop risqué de dire que cette convergence produit bel et bien un imaginaire de guerre tout neuf. C'est en raison de cela que je soutiens l'hypothèse que la guerre d'Espagne a joué un rôle décisif dans la création d'une iconographie de l'horreur, au moment précis où les victimes civiles devenaient visibles de près et protagonistes des guerres, retenues en somme par l'œil attentif des photographes et des cinéastes et projetées comme modèles dans une encyclopédie iconique de longue durée.

Le propos de la deuxième partie de ce texte est de s'attarder sur l'identification et l'analyse synthétique de deux motifs où la figuration réussit à cristalliser un récit de persécution, si lacunaire soit-il, à savoir : le regard vers le ciel comme expression de la généralisation d'une nouvelle menace planant sur les hommes – les bombardements aériens –, et l'exode des familles évacuées de grandes villes menacées par des fronts proches, qui se prolonge dans les images de l'exil. Même si les exemples sur tout le territoire espagnol ne manquent pas, Madrid concentre les deux, dans la mesure où d'une part cette ville fut menacée dès le début novembre 1936 et jusqu'au 28 mars 1939 par des tranchées qui s'incrustaient dans ses rues et où d'autre part, l'aviation ne cessa de bombarder ses quartiers, dans le but de provoquer une panique aveugle et démoralisante. De ce point de vue, Madrid a réuni les images les plus emblématiques de la guerre d'Espagne ainsi que les mythes les plus chers à la gauche ¹⁰.

Le regard vers le ciel : iconographie du bombardement aérien

Le numéro 10 de *Sur les événements d'Espagne* est placé sous le signe de l'offensive la plus brutale menée contre Madrid par les nationalistes et l'aviation allemande et italienne. Daté de novembre 1936, le reportage fut tourné au moment où la capitale était devenue une ville ouverte, avec les troupes franquistes qui attaquaient à quelques centaines de mètres, en pleine cité universitaire. La situation était si dramatique que, le 7 novembre, le gouvernement prit la décision soudaine de quitter la capitale pour Valence et de l'abandonner à son sort avec une « Junta de Defensa » dirigée par le général Miaja. Ce fut également le moment où les premières brigades internationales, à peine arrivées dans la ville, s'apprentent à organiser une défense désespérée et des journées des « *sacas* » des prisons madrilènes, qui aboutirent aux plus grandes tueries de Paracuellos del Jarama et Torrejón de

10. Carlos Serrano mis en relief les ambiguïtés, les mythes et les discours concernant cette ville ouverte, dans Carlos Serrano (ed.), *Madrid 1936-1939 : un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, Paris, *Autrement*, n° 4, série « Mémoires », janvier 1991.

Ardoz. C'est donc dans cette ville fantôme que fut tourné un reportage sans précédent dans l'histoire de la presse filmée et qui a laissé une trace indélébile dans la vision des bombardements aériens.

En dépit du montage héroïque et de la sonorisation épique effectués dans les laboratoires moscovites, on décèle une typification de la séquence de bombardement qui réclame le pathos. La structure d'alternance champ/contrechamp permet d'établir un lien étroit (métonymique) entre la menace surplombant les rues et ses effets immédiats sur les promeneurs qui regardent le ciel, pris d'épouvante ; ensuite, se déclenche la course effrénée de la foule en quête d'un refuge ; le rythme du montage s'accélère, les mouvements se multiplient, juste avant le climax du bombardement. Pour conclure, le reportage montre la destruction qui s'étale partout, commençant par les bâtiments aux ruines encore chaudes et se terminant sur les victimes les plus innocentes (cadavres d'enfants) et la douleur de leurs parents, confrontés à cette terrible vision. Quiconque est familier de l'iconographie de la guerre d'Espagne ne pourra manquer de reconnaître, à quelques détails près, cette séquence dans nombre de films et ce dès 1936.

Je n'en citerai que quelques-uns, pour mémoire : *Madrid Today*, film de montage britannique produit par le Progressive Film Institute d'Ivor Montague (1937) ; le documentaire anarchiste *Fury over Spain* de Juan Pallejá et Louis Frank (SIE Films, 1937), distribué aux États-Unis ; destiné à la propagande auprès du Comité de non-intervention, le film de montage *Espagne 1936* de Jean-Paul Le Chanois (supervisé par Luis Buñuel, 1937) qui rajouta une bande son fortement dramatisée en bruits de bombardements et en cris ; le film américain à prétention humanitaire *Heart of Spain* de Paul Strand et Herbert Kline (1937) ou le soviétique *Ispanija* d'Esther Choub (1939). La sortie de ce dernier, précédant de quelques jours le pacte germano-soviétique d'août 1939, le film fut, par conséquent, projeté alors que la victoire nationaliste avait déjà eu lieu. Même en se limitant aux films produits entre 1936 et 1939, il saute aux yeux que les plus grandes différences idéologiques, nationales ou de style existant entre ces films n'ont en rien empêché l'utilisation de ces plans.

Cet impact vient du fait que l'imagerie du bombardement aérien n'étant pas établie à l'époque, cette séquence – parmi d'autres de la même provenance – devient décisive à l'heure de fournir un modèle. Bien entendu, le regard vers le ciel apparaît dans une bonne quantité de photos de Capa ou Seymour¹¹, mais la séquence cinématographique ajoute une intensité rythmique et une émotion incomparables. Par la suite, cette imagerie se

11. La photo de Chim David Seymour d'une femme qui regarde le ciel en allaitant son enfant, lors d'un meeting politique, est devenue célèbre. Prise en Estrémadure avant juillet 1936, elle fut rapidement interprétée *a posteriori* comme l'expression même de l'épouvante face aux bombardements.

retrouvera citée en abondance dans les affiches républicaines de propagande, sous la forme soit d'un détail de collage, soit de photomontage.

Un événement, dont la représentation fut manquée, nous fournit une piste pour saisir d'emblée la conjoncture : le cas Guernica. Ce qui rend paradoxal le bombardement de cette ville basque, c'est le rapport que l'événement maintient avec sa fixation visuelle. On sait bien que le bombardement perpétré par la Légion Condor le 26 avril 1937 est passé à l'histoire comme un point de non-retour dans les massacres et une annonce sinistre de la guerre totale : démoralisation de l'ennemi, considération de la population civile comme objectif militaire, provocation d'une panique collective...¹².

Pourtant, l'enjeu de Guernica pour l'histoire des représentations de la guerre se situe ailleurs, car ce terrible bombardement de quatre heures par bombes incendiaires ne fut ni photographié, ni filmé¹³. Une telle absence d'images aurait pu faire passer l'événement sous silence, au même titre que d'autres bombardements coloniaux qui n'ont pas laissé de trace. Or quelque chose avait changé en avril 1937 : le rapport entre le réel et son image, dans le cadre de l'actualité. L'événement Guernica était pris en étau : d'une part, il ne pouvait se passer de figuration ; d'autre part, celle-ci manquait, car il n'existait que quelques images amateurs des décombres (et non du bombardement), mais celles-ci furent aussitôt mystérieusement égarées (!) lors de l'envoi des clichés à la maison AGFA allemande¹⁴.

Pouvait-on, dans l'horizon d'espérances de 1937, ignorer l'événement au prétexte du manque d'images ? Comment sortir de cette impasse ? Deux stratégies s'imposèrent alors, toutes deux symptomatiques : l'inondation d'images métonymiques (montrant l'effet pour la cause), et le comblement du vide par des images métaphoriques (provenant d'autres lieux profusément filmés – Madrid, Bilbao, en l'occurrence – et donc agissant par substitution). Ce paradoxe visuel est à la base du succès que remporta le tableau de Picasso, commandé par le gouvernement de la République pour l'Exposition Universelle de Paris de 1937. Cette œuvre, en dépit de son avant-gardisme plastique, de son abstraction et de sa composition en collage, put être perçue comme un document quasiment tiré du réel. Aussi invraisemblable que cela

12. Sven Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, Madrid, Turner, 2002 (édition originale suédoise, 1999). Voir également, Ian Patterson, *Guernica and Total War*, New York, Harvard University Press, 2007.

13. Nancy Berthier (éd.), *Guernica : de la imagen ausente al icono*, Archivos de la filmoteca, n° 64, février 2010.

14. Santiago de Pablo, « El bombardeo de Guernica visto por el cine : símbolo, memoria y mitificación », dans Julio Montero et José Cabeza (eds), *Por el precio de una entrada. Estudios sobre Historia Social del cine*, Madrid, Rialp, 2005, p. 183-205. Du même auteur « ¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Guernica », dans *Igusgaiak*, n° 4, 2000, p. 59-74.

puisse paraître, *Guernica* offrait un aspect qui manquait aux images après-coup de Guernica : les victimes humaines, la peur, l'horreur, la mort.

Exode, évacuation, exil

Un deuxième genre visuel que le conflit civil espagnol a légué à l'histoire des guerres est l'exode des populations. De par sa nature de guerre civile, la mouvance de fronts comporta des déplacements constants de populations qui fuyaient les batailles et les violentes représailles consécutives à l'occupation des villes et des villages. La pluralité de guerres que contient la guerre d'Espagne (non seulement militaire mais idéologique, sociale, religieuse,) supposa une implication féroce de maints groupes non militarisés dans la répression et dans la violence exercées à l'arrière. Néanmoins, il serait erroné de n'aborder la question que du côté des faits matériels. C'est le regard que les photographes et les cinéastes ont porté sur les nouveaux héros anonymes qui détermine la longue durée de cette iconographie. Il existe bel et bien une sympathie de la part des photographes et des reporters à l'égard des protagonistes non militaires qui côtoient les innombrables civils, ce qui a pour conséquence l'impossibilité de distinguer entre militaires et civils et cela notamment du côté républicain et pendant la première année de guerre.

Se détourner des fronts, suivre du regard l'évolution de la population civile, signifiait être conscient que cette guerre se jouait dans un flou entre le front et l'arrière. L'évacuation des villes, dont Madrid assiégée, fut l'exemple emblématique : le déplacement de familles entières de non-combattants, formées de vieillards, de femmes, d'enfants, traînant sur le dos d'un âne tout ce qui restait de leur maison, le passage de la frontière et les camps de concentration dans le Sud de la France... ce sont des images qui sont demeurées dans la mémoire de l'Occident comme préambule d'un siècle d'inhumanité et d'exode. Maints instantanés de Capa, Kati Horna, Gerda Taro, Chim David Seymour ou Agustí Centelles montrent les avatars de la population civile à Teruel, Madrid, Cordoue ou Barcelone mais sans nul doute, la *retirada* (le retrait) après la chute de Barcelone (le 26 janvier 1939) et jusqu'aux premiers jours de février, constitua le modèle où a puisé une vaste iconographie.

Près de cinq cent mille Espagnols, y compris les restes des brigades internationales qui se tenaient encore en Espagne, s'acheminèrent vers la frontière du Perthus, protégés par ce qui demeurait des défenses antiaériennes républicaines et traqués de près par les troupes nationalistes. Bien que le gouvernement Daladier ait décidé de maintenir la frontière fermée, la pression de la marée humaine força de la rouvrir dans la nuit du 27-28 janvier 1939 aux enfants, aux femmes, aux vieillards et aux malades. L'accumulation de membres de l'armée républicaine près de la frontière

contraignit le gouvernement français à une réouverture plus généreuse le 5 février, et jusqu'au 20, pour des combattants préalablement désarmés¹⁵. La presse française fut surprise et réagit immédiatement, spécialement celle de la région (*La Dépêche*, de Toulouse, par exemple), les nouvelles concernant cette « *retirada* » débordant de crainte et de tension. Les actualités filmées ne furent pas en reste. C'est donc aux actualités françaises que l'on doit la fixation en images de cet arsenal iconographique. En effet, Gaumont Actualités, Pathé Journal et Éclair Journal enregistrèrent sans cesse ces deux semaines d'intense activité, du Perthus au passage des Pyrénées orientales par les civils, malgré une neige abondante, des soldats républicains abandonnant les armes aux représentants du gouvernement espagnol vers l'exil. Et sans solution de continuité, l'internement des Espagnols dans les premiers camps improvisés au bord de la mer, en commençant par Argelès-sur-mer.

La force inaugurale de ces images prises sur le vif fut si foudroyante que la presse filmée d'autres pays ne tarda pas à en emprunter les plus percutantes et à les projeter partout dans le monde. L'arsenal fut tellement abondant et significatif que Pathé produisit deux rétrospectives : la première en 1946 (le 10 septembre), la deuxième sous le titre « Il y a trente ans, la guerre d'Espagne » dans les années 1960 (29 avril 1966)¹⁶. Ce qui frappe dans ces plans c'est la proximité du regard, les panoramiques et les travellings qui scrutent les gestes et les attitudes des personnages (de la détresse humaine au défi obstiné des ex-combattants au poing fermé) et qui comptent parmi les documents incontournables du malheur humain. Il faudrait déconstruire un regard qui s'est habitué à la contemplation d'êtres souffrants pour juger plus précisément du caractère pionnier de telles images. Indubitablement, cette fixation a fabriqué le moule – ne serait-ce que partagé – de l'iconographie de la douleur humaine.

Or, si les images provenant des opérateurs de la presse filmée ont circulé partout, on ne saurait dire la même chose de l'impressionnant film que le cinéaste amateur de Perpignan Louis Llech tourna durant ces mêmes journées. Armé d'une caméra Paillard Boleix à ressort et à tourelle de 16 mm, il se lança en quête de cette marée humaine des deux côtés de la frontière¹⁷. Son film – *L'Exode d'un peuple* – incarne une sorte de regard vierge, comme le dit François de la Bretèque ; sans se soumettre aux dimensions réduites de la nouvelle, en s'approchant des visages et en s'incrustant entre les gens, le film de Llech est un témoignage proche qui

15. Alicia Alted, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Madrid, Aguilar, 2005, p. 63 et suivantes.

16. François de la Bretèque, « La retirade. Un regard vierge sur la débâcle des Républicains espagnols », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 77, avril 2005, p. 56.

17. *L'Exode d'un peuple* (1939) est le film qui en résulte, monté par le même Louis Llech et déposé aujourd'hui à l'Institut Jean Vigo de Perpignan. Pour son analyse, voir le texte de François de la Bretèque cité dans la note précédente.

éveille aujourd'hui les sens face à une vision anesthésiée par la redondance de sept décennies. Mais ceci – l'érosion des images et l'abus de leur répétition – annonce un problème dont je ne peux m'occuper dans ce texte.

Les enjeux d'une iconographie de la douleur

Dans une iconographie aussi jeune que celle du cinéma et de la photographie, dont les origines ne remontent pas au-delà de la moitié du XIX^e siècle, la guerre d'Espagne a joué un rôle crucial¹⁸. Les nouveaux visages de la guerre rejoignent la modernité des outils technologiques qui cernent le réel. Et de fait, le rapport au réel que la guerre d'Espagne cristallisa rendit obsolète toute forme classique basée sur la pose, la simulation et la reconstruction, comme cela avait été le cas pour la Première Guerre mondiale et comme, par ailleurs, cela l'était aussi en partie pour la guerre d'Espagne¹⁹. En effet, du point de vue quantitatif, une très vaste partie de la production photomécanique couvrant l'Espagne entre 1936 et 1939 fut conçue selon des critères anachroniques. Toutefois, les genres nés de cette banque d'images deviendraient, par la suite, incontournables dans notre imaginaire de guerre. On dirait que toute manifestation nouvelle se doit de négocier avec l'arsenal préalablement codé. Bien entendu, l'imagerie originale de l'horreur n'a cessé de produire de nouveaux chapitres de cette effrayante encyclopédie : la Shoah, avant tout, la torture, le terrorisme suicide de masse..., pour n'en citer que trois exemples dont aucune trace n'existe dans la guerre d'Espagne. Par ailleurs, d'autres formes de visibilité ont pris la relève de la photo et du cinéma ou se sont surimposées à eux : la télévision, Internet, les microcaméras, les téléphones portables...

Ne nous méprenons pas, ni en amont ni en aval de la scène représentée par la guerre d'Espagne. L'iconographie de la douleur que la photographie et le cinéma introduisirent ne surgit pas en vase clos. Elle poursuivait des modèles de longue date, que la peinture, les gravures, ou même la sculpture avaient stabilisés. Puisant dans les sources bibliques ou mythologiques, ou même dans le réalisme d'un Callot, d'un Goya ou plus tard d'un Otto Dix, la codification photomécanique joue au second degré, s'appuyant sur l'émotion fournie par des siècles de consommation. Une migration d'images est, de ce point de vue, l'histoire de ses mutations.

Quoi qu'on en dise, l'iconographie de guerre est devenue déprimante depuis la Seconde Guerre mondiale. Certes, les images héroïques de

18. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003.

19. Laurent Véray, « Les images de la Grande Guerre. Des archives retrouvées pour des hommes oubliés », dans *Écritures filmiques du passé, matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, janvier-juin 2008, p. 6.

l'immédiate après-guerre ne furent pas bannies, mais elles ont été délégitimées, trouées, par la figuration de la Shoah (ou, si l'on préfère, par son absence). Il n'y a pas de retour en arrière. Par contre, la guerre d'Espagne déploie une iconographie encore frontalière : à la fois héroïque et utopique, où la représentation de la douleur est entourée d'une auréole magique qui la préserve de l'horreur. Il ne s'agit pas – faut-il insister – de la masse globale d'images disponibles, mais bien d'une imagerie nouvelle qui s'est bâtie par sélection naturelle : la solidarité internationale, l'énergie magique d'un peuple en armes, la Révolution sociale en marche, les miliciens et les miliciennes défilant dans les rues avec une fierté non dépourvue d'irrévérence, le pathos de l'exil, le regard anxieux vers le ciel des innocents en proie à la panique... demeurent des icônes de la guerre d'Espagne, en même temps intériorisées et exportées vers d'autres conflits.

Une comparaison peut être éclairante : les internés espagnols dans les camps français dont je viens de parler (Saint-Cyprien, Argelès-sur-Mer, Barcarès...) représentent un triste scénario de défaite d'un idéal, d'exode et d'exil même, de prison si l'on veut ; mais les yeux qui ont vu Bergen Belsen gardent une image de la déportation radicalement inouïe, inhumaine, matérielle, où les corps ne sont plus regardés comme des êtres humains²⁰. Et cette expérience photographique et cinématographique menée par George Rodger, Lee Miller, Margaret Bourke-White, George Stevens, mais aussi par Omar Bradley, Dwight Eisenhower et George Patton, qui décidèrent de la pédagogie de l'horreur, ont changé même la perception que les victimes espagnoles conservent dans la mémoire. Ces Espagnols malheureux pouvaient devenir des héros de la résistance française dès 1940. Les plans de Belsen sont au-delà de l'humain et éveillent une tout autre perversion de l'œil, la fascination.

En somme, la guerre d'Espagne apparaît comme le théâtre d'un équilibre précaire et paradoxal : les photographes et les opérateurs tournent leur regard vers la population civile, la prennent en mouvement grâce aux nouvelles techniques, à cause aussi, si l'on veut, du chaos que le conflit entraîna sur le destin de ces non-combattants. Ils ont pu certainement éprouver des expériences inhumaines, mais le regard qui les observe les humanise en quelque sorte, même (surtout) dans la douleur. Ce sera, oserais-je le dire, la dernière fois. C'est peut-être la raison pour laquelle a pu s'installer ce lieu commun qui voit la guerre d'Espagne comme la dernière *guerre photogénique*.

20. Et je cite consciemment Belsen, car les images qui ont fait le tour du monde dans le printemps de 1945 n'ont pas été celles d'Auschwitz, de Treblinka ou de Majdanek, mais bien celles de Belsen, camp débordé par l'arrivée des marches de la mort depuis le début de 1945. Voir Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch (dir.), *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Complexe, 1995.

Sous la direction de
Jean-Pierre Bertin-Maghit

Les médias en actes

Lorsque
Clio
s'empare
du documentaire

Volume II
Archives, témoignage, mémoire

L'Harmattan

ina
EDITIONS

© L'HARMATTAN, 2011
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-55015-5
EAN : 9782296550155