

Chapitre 8

LA « RETIRADA » VUE DU CÔTÉ FRANQUISTE

Vicente Sánchez-Biosca (Traduction : Jean Tena)

La fabrication d'une iconographie

Au sein de l'iconographie que la guerre civile espagnole a léguée à l'Occident, les images de la « retirada » de janvier-février 1939 jouent un rôle éminent. Y convergent l'idée de victime (une protagoniste dont la valeur est en hausse et qui a, peu à peu, remplacé, au XX^e siècle, la figure du héros) et le rôle majeur de la population civile, condensé de vulnérabilité et d'innocence. Les images (photographiques ou cinématographiques) reproduites à satiété, et qui ont réussi à se fixer dans la mémoire de plusieurs générations, conservent une empreinte indélébile : le froid hivernal fige des clichés marqués à jamais par le signe de l'exil. À bien y regarder, il y a de l'imprécision dans cette caractérisation qui, malgré tout, est émotive et généralisée : parmi les images qui prolifèrent, on peut voir la population civile, mais aussi les détachements militaires désarmés par les gendarmes français à leur arrivée à la frontière ; il y a – c'est certain – exil, mais ce que nous entendons par *photos qui représentent l'exil* englobe aussi l'exode et l'évacuation des villes. Cela signifie que l'iconographie de la souffrance humaine que la guerre d'Espagne a confiée à l'imaginaire occidental n'opère pas en fonction d'une précision conceptuelle mais grâce à la plasticité narrative (capacité de condenser un récit) et à la commotion de l'esprit (son pathétisme). Ce qui ne fait aucun doute, c'est que l'idée de victime civile innocente présuppose – narrativement parlant – un antagoniste, l'ennemi, connoté négativement. Ou, en d'autres termes, que l'imagerie de la « retirada » bascule, indépendamment de l'idéologie de son consommateur ou de son producteur, du côté des vaincus. Elle est, si l'on peut dire, volontairement ou non, pro-républicaine.

Et cela est d'autant plus remarquable que les actualités qui firent connaître au monde cet exode massif et la presse illustrée ou écrite qui le diffusa sur support fixe n'épousaient pas forcément la position républicaine. Un simple coup d'œil, presque au hasard, sur les numéros de *Life* (20 février 1939), *Vu* (n^{os} 568, 1^{er} février, et 570, 15 février 1939), *Ce Soir* (30 janvier 1939) et quelques autres, suffit pour constater qu'il existe une *prise de position dans les images elles-mêmes*, indépendamment (et, parfois, au détriment) du texte

et de l'idéologie du journaliste ou de la revue¹. Cela est tout aussi évident quand on revoit les actualités cinématographiques dont les images proviennent, en grande partie, des caméras d'*Éclair Journal* (1, 8, 15 et 22 février 1939), de *Pathé Journal* (1, 8 et 15 février 1939) et de *Gaumont Actualités* (1, 8, 15 et 22 février 1939)².

Œuvre intimiste et non documentaire historique, *No pasarán. Album souvenir* (Henri-François Imbert, 2003) est éloquent à ce sujet : dans ce film, constitué d'une succession de cartes postales qui représentent l'arrivée de réfugiés espagnols dans le Sud de la France durant l'hiver 1939, l'auteur essaie de compiler et d'ordonner ses clichés afin d'obtenir un trajet narratif. Ce qui est significatif, c'est qu'il projette abruptement le destin des réfugiés espagnols sur le présent de sa contemporanéité en concluant son film par les conditions de vie des réfugiés afghans. La convergence entre des médias attentifs au devenir des événements, une conjoncture mondiale agitée et le rôle capital de la population civile firent de la guerre d'Espagne un point de non-retour dans l'histoire de la douleur humaine, comme le soulignait Susan Sontag dans son dernier livre³.

La contre-propagande nationale

Il ne fallait pas attendre que cette situation se généralise. Déjà, au moment de la diffusion de ces images, leur plasticité émotive générait les sentiments évoqués. C'était donc une question assez embarrassante pour le franquisme. Si les victoires militaires, l'occupation ou la libération de villes permettaient d'entonner des chants orgiastiques d'héroïsme, les images d'une catastrophe humaine aux dimensions de la « retirada » n'étaient pas faciles à contrecarrer par la propagande nationale. Malgré tout, les audacieux phalangistes qui dirigeaient les services de presse et de propagande ne baissèrent pas la tête face à la conjoncture défavorable et s'appliquèrent, du mieux possible, à atténuer l'impact négatif subi par leur régime. Dans le domaine cinématographique, le premier essai est précoce et se condense dans l'information finale du n° 15 du *Noticiero Español* (février 1939)⁴. On y constate toute la force de l'argumentation lorsque celle-ci fonctionne à contre-courant. D'où son intérêt.

¹ Il y a là, certainement, un brin d'anachronisme : notre imaginaire relit, dans cette perspective, les images qui, début 1939, étaient surprenantes et moins directives. Cf. *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939* [Photographie et information de guerre. Espagne 1936-1939], Biennale de Venise, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 170-189 ; et, aussi, François Fontaine, *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, Paris, BDIC/Berg International, 2003, pp. 166-172 et passim.

² Cf., entre autres, Alfonso del Amo (éd.), *Catálogo general del cine de la guerra civil* [Catalogue général du cinéma de la guerre civile], Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1996, pp. 301-302 (*Éclair Journal*), 481-482 (*Gaumont Actualités*) et 754-755 (*Pathé Journal*).

³ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

⁴ Le *Noticiero Español* [Actualités Espagnoles] fut la production la plus systématique du Département National de la Cinématographie créé en avril 1938 comme résultat de la constitution d'un État, au sens strict du terme, dans l'Espagne franquiste encore en guerre. Son premier numéro date de juin 1938.

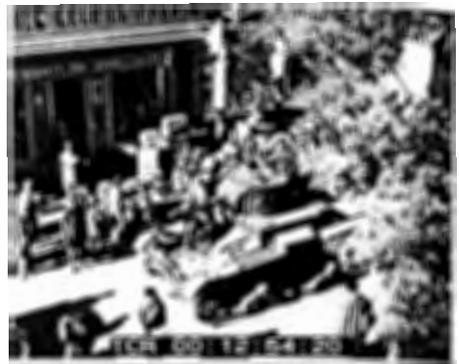
En premier lieu, l'information, localisée au Perthus, est précédée d'une autre qui influe sur sa signification : des images de la prise de Barcelone⁵, le déploiement du drapeau bicolore sur les Ramblas, la distribution de vivres par l'Assistance Publique, et, surtout, la première messe en plein air sur la Place de Catalogne, symbole de la soumission et de l'humiliation de ce que l'on considérait comme le centre névralgique de l'autonomisme catalan. La caméra s'épanche dans les plans de la foule qui entoure le général Juan Yagüe, pendant que la bande-son nous offre l'hymne phalangiste (*Cara al sol* [Face au soleil]). C'est alors que surgit l'information sur le Perthus sous le titre « Epilogue de la guerre en Catalogne ».

- La première stratégie utilisée consiste à minimiser le rôle de la population civile vaincue en soulignant que celle-ci (vieillards, femmes et enfants) est, en réalité, entraînée par la retraite d'une armée républicaine équipée d'armes et de canons : « Les légions ennemies – dit le narrateur – se réfugient dans le Sud de la France avec armes et bagages, entraînant une masse informe de vieillards, de femmes et d'enfants ». Les plans mettent en relief cette présence militaire au point que, au lieu d'une armée en déroute, ils nous offrent l'image de combattants armés et menaçants. Ce n'est que derrière eux (et, comme l'affirme la voix off, obligés de les suivre) qu'apparaissent les civils, devenus ainsi les otages de l'armée républicaine. À la suite de quoi, les images qui connotent la désolation ne devraient pas être attribuées à la responsabilité des vainqueurs mais à l'entêtement et à l'obstination des autorités vaincues : en conséquence, l'identification aux victimes ne devrait pas dériver vers une mise en accusation des responsables nationaux.

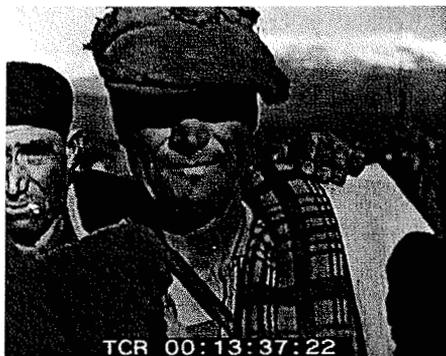


- Le second procédé rhétorique repose sur la présentation du « responsable » de la débâcle – le président Negrín – en mettant l'accent sur son luxueux véhicule et sur l'indifférence qu'il manifeste – selon une voix off cynique – à l'égard des camps de concentration dans lesquels sont confinés ses

⁵ Un documentaire fut consacré à cet événement crucial de la guerre, *Liberación de Barcelona* [Libération de Barcelone] (30 janvier 1939), 10', et, plus tard, un numéro spécial des *Actualités*, *La gran Parada Militar en Barcelona* [La grande Parade Militaire à Barcelone] (28 février 1939), 11'.



partisans. Grâce à cette attribution de responsabilité, les visages en gros plan de nombreux civils (qui expriment la douleur de l'exil) se transforment en réquisitoire contre le tenace président du gouvernement de la République. Il faut noter, toutefois, que ces trois premiers plans, fixes et observés comme des photographies, sont extrêmement ambigus : les regards vers la caméra passent de la dignité à l'orgueil, de sorte que leur transformation en stimulants du pathétisme est le résultat du montage. Comme leur signifié dépend de la chaîne syntagmatique, ces plans changent de signification à chacune de leurs utilisations.



Le fragment qui clôt l'information introduit un changement de perspective et d'état d'âme : les soldats nationaux atteignent la frontière, discutent avec les gendarmes, hissent leur drapeau et fêtent joyeusement leur triomphe. Nous nous trouvons là en présence de l'entreprise militaire par excellence : l'occupation du territoire jusqu'à sa frontière « naturelle » et la réalisation sur place des cérémonies symboliques qui confirment l'appropriation. Le rythme de la troupe évoque un défilé, la discussion à la frontière la légitimité des vainqueurs face à l'État français, l'imposition du drapeau l'occupation symbolique et le visage du phalangiste qui clôt la série la présence politique dans l'acte d'exaltation. De cette façon, la tonalité affective passe d'une lamentation (combattue et, idéalement, vaincue) à l'euphorie de la victoire.



Un long silence

L'information analysée montre l'audace de l'équipe de propagande de Burgos (dirigée par Dionisio Ridruejo et dont le représentant cinématographique fut Manuel Augusto García Viñolas) pour affronter les conjonctures les plus délicates, apparemment négatives, contrairement à la réserve militariste ou pseudo-militariste qui régna pendant les premiers dix-huit mois de la guerre⁶. Cependant, ce discours ne fut pas monnaie courante sous le franquisme postérieur de sorte que le conservatisme réactionnaire du régime conduisit à éviter cette représentation embarrassante. Si le cinéma du début de l'après-guerre renonce rapidement à la mise en scène du conflit, après un court cycle qualifié de « cinéma de croisade »⁷, la « retirada », même dans cette brève production qui

⁶ On peut comparer cette campagne avec la maladresse du camp national pour affronter le scandale du bombardement de Guernica en avril 1937 : la négation pure et simple imaginée, de Salamanca, par Luis Bolín fut une véritable impasse.

⁷ Cinéma dont Román Gubern énumère les titres suivants : *Fronte de Madrid* [*Front de Madrid*]/ *Carmen fra i rossi* (Edgar Neville, 1939), *El crucero Baleares* [*Le croiseur Baléares*] (E. del Campo, 1940), *Sin novedad en el Alcázar* [*Rien à signaler à l'Alcazar*]/*L'Assedio dell'Alcazar* (A. Genina, 1940), *Escuadrilla* [*Escadrille*] (A. Román, 1941), *Porque te vi llorar* [*Parce que je t'ai vu pleurer*] (Juan de Orduña, 1941), *Boda en el infierno* [*Noce en enfer*] (A. Román, 1942). Le tout couronné par *Raza* [*Race*] (J.L.Sáenz de Heredia, 1942) basé sur un scénario de Franco et *Rojo y negro* [*Rouge et noir*] (Carlos Arévalo, 1942). Cf. *La guerra de España en la pantalla* [*La guerre d'Espagne à l'écran*], Madrid, Filmoteca Española, 1986, pp. 82-83.

se termine en 1942, est totalement absente. En fait, le cinéma produit sous le franquisme a esquivé systématiquement ce problème épineux, considérant sans doute que la bataille émotionnelle lui était défavorable en raison de la prégnance des images qui circulèrent dans le monde.

Quoi qu'il en soit, la « *retirada* » reparaît dans le cinéma espagnol au début des années cinquante et dans un nouveau contexte extrêmement ambigu et difficile à interpréter. La « *retirada* », l'exil, le maquis sont mentionnés dans quelques films où l'ennemi « républicain » acquiert enfin le statut humain et non plus démoniaque d'un individu fourvoyé mais pas forcément abject. C'est un changement significatif⁸, mais difficile à évaluer. D'une part, l'élément déclencheur est la guerre froide : le communiste, ennemi principal du discours national, est devenu l'ennemi commun des démocraties, avec tout ce que cela suppose de (soi-disant) légitimation rétrospective du franquisme qui a été le premier à le combattre. D'autre part, vers 1950, il devient évident que qualifier de *franquiste* tout film produit sous le régime est abusif et que la marge (étroite) de liberté qu'autorise la censure permet que des sujets et des auteurs « dissidents » introduisent des nuances dans le discours officiel du régime et que, quoique clandestinement, ils minent le manichéisme idéologique des premiers temps.

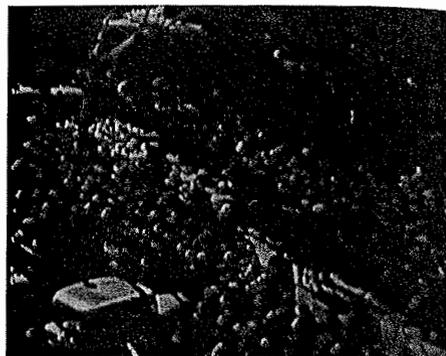
Dans ce contexte, il est significatif de voir reparaître le thème de la « *retirada* » de l'hiver 1939 dans deux films : *Rostro al mar* [*Face à la mer*] (1951) du metteur en scène atypique Carlos Serrano de Osma, considéré comme un cinéaste expérimental, membre de la secte de ceux que l'on qualifiait de « telluriques »⁹ et *Dos caminos* [*Deux chemins*], dirigé, deux ans plus tard, par Arturo Ruiz-Castillo, ce cinéaste qui, dans *El Santuario no se rinde* [*Le Sanctuaire ne se rend pas*] (1949), humanisait et rachetait un combattant républicain au sein même d'un sous-genre du film de guerre : la résistance héroïque dans un lieu de mémoire, Santa María de la Cabeza.

Retour de la « *retirada* » : *Rostro al mar*

Rostro al mar s'ouvre par un collage de plans de guerre à peine reconnaissables ; des plans de remplissage qui, très vite, cèdent le pas à un choix d'images tout à fait identifiables : un sous-titre, en surimpression, mentionne la frontière française en janvier 1939 ; il est suivi d'un panoramique vers la droite qui accompagne le passage d'un tank, une plongée sur la frontière franco-espagnole et la progression d'un autre char d'assaut sur la route. Puis, un bref fondu au noir.

⁸ Nous nous en occupons dans notre livre *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* [*Cinéma et guerre civile espagnole. Du mythe à la mémoire*], Madrid, Alianza, 2006, chap. 4.

⁹ Mais Serrano de Osma avait surtout collaboré à la cinématographie républicaine de la guerre pour la maison de production, proche des communistes, Film Popular [Film Populaire] pour laquelle il réalisa le court métrage *Mando único* [*Commandement unique*] (1937).



Ces plans ont été extraits du matériel disponible dans les archives espagnoles, sans le moindre recours à aucune des nombreuses images, d'auteurs divers, qui circulèrent à l'époque. Si le préambule introduisait l'idée de guerre, ces trois plans situent, de but en blanc, le contexte de la retraite militaire, tandis que les trois suivants, de même origine, déplacent l'attention – et l'émotion – vers le drame de la population civile.

Contrairement à leur source (l'information analysée plus haut), ces plans sont dépourvus de narration, sans la moindre voix qui souligne idéologiquement ce qui est en jeu. Nous nous trouvons, c'est évident, dans le domaine de la fiction, mais celle-ci n'a pas encore commencé. En ce qui concerne leur structure, ces plans forment un diptyque auquel on a ajouté un prologue général : réalité militaire et réalité civile se succèdent selon une logique d'exposition et non d'évaluation. Mais, surtout, la réapparition de ces images démontre qu'elles sont devenues des icônes et que, quoique jalousement cachées des années durant, elles sont appelées à produire un effet immédiat sur le spectateur contemporain. Au point qu'on leur confie, avec le soutien minimum d'un texte qui identifie le lieu et la date, l'entière responsabilité de l'action. Pour couronner le tout, le plan suivant nous plonge dans la fiction : dans la nuit, au milieu du fracas des bombardements, une automobile fonce dans l'obscurité d'un bois. À son bord, un homme et une femme, sans doute malade, essaient de trouver un asile pour se protéger. C'est un début *in medias res*. On déduit de cette suspension délibérée de l'information que le prologue suffit pour comprendre la conjoncture historique et que seuls l'identité fictionnelle des personnages et leur drame restent à déchiffrer.



Ces plans nous parlent de la migration des images, de leur résistance à la disparition, de la transformation de leurs utilisations, de la mutation du signe photographique en icône de la mémoire, comme nous l'avons étudié en d'autres occasions¹⁰. Mais il faut aussi les analyser en fonction du récit auquel ils servent de préambule.

Ce récit est celui d'un officier républicain, Alberto Santisteban (Carlo Tamberlani) et d'Isabel, son épouse enceinte (Eulalia Montero). Fuyant les troupes nationales qui sont sur leurs talons, Alberto laisse Isabel dans une bâtisse apparemment abandonnée et part à la recherche d'un médecin, mais le village voisin a été rasé par les bombes, et à son retour, il découvre que la demeure n'était pas inhabitée et que deux vieilles femmes ont prêté leur assistance à la naissance d'un bébé, sa fille. C'est alors que nous découvrons qu'Alberto et Isabel sont officiellement mariés, qu'il s'est convaincu de son « erreur » politique, mais qu'il doit s'exiler en attendant que sa famille le rejoigne. Séparés, Alberto et Isabel vivront des péripéties parallèles qui rendront leurs retrouvailles difficiles. Lui, à Marseille, sera une proie facile pour les communistes qui dominent le secteur et vendent cher leurs services ; Isabel, accueillie par la vieille femme qui dirige la maison, se verra d'abord repoussée, puis acceptée par le fils de celle-ci, un capitaine de navire qui s'attache à elle au point de lui proposer le mariage. C'est alors que le hasard intervient : la providence fait qu'Alberto soit criblé de balles par les communistes au pied de la passerelle du bateau de Manuel qui le sauve. Isabel et Alberto recommenceront une vie nouvelle sous le signe – signale la fin du film – de la paix et, sans doute, de l'expiation.

Il ne s'agit pas, ici, d'analyser l'histoire en tant que telle, mais en fonction du cadre qu'introduisent les premiers plans de la « retirada » : plans qui fondent la fiction et qui supposent, vers 1950, une généralisation, dans la mémoire de la guerre, de quelques icônes automatiquement reconnaissables. Le film s'inscrit dans la logique d'une révision : Alberto est un officier républicain, peut-être repent, mais ennemi ; le film le rachète en le confrontant au communiste retors, menteur et corrompu. Quelque chose a changé dans le discours du régime par rapport à 1939 ; quelque chose que la gestion des images révèle de façon privilégiée : l'honnêteté de certains ennemis (pas tous), le drame humain de la « retirada », et, surtout, la suppression de deux moments qui faisaient de l'information de 1939 un climax, à savoir : le discours triomphaliste des vainqueurs et la condamnation du président du gouvernement républicain.

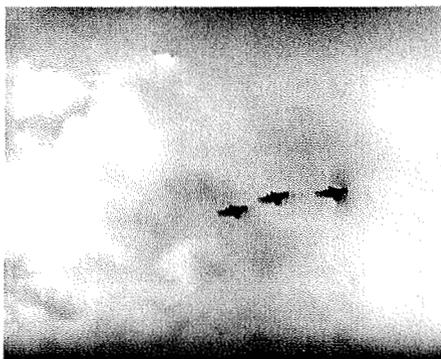
¹⁰ Cf. Vicente Sánchez-Biosca, « Migration d'images et icônes de la mémoire. L'apport de la guerre d'Espagne », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (éd.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, volume 2 : *Archives, témoignages, mémoire*, Paris, INA, sous presse. On peut trouver un large développement dans Vicente Sánchez-Biosca (éd.), *Imágenes en migración. Iconos de la guerra civil española* [*Images en migration. Icônes de la guerre civile espagnole*], *Archivos de la Filmoteca* [*Archives de la Cinémathèque*], n° 60-61, octobre 2008-février 2009.

Images intimes : *Dos caminos*

Le film démarre sur l'incursion de guérilleros dans un petit village catalan dont ils enlèvent le médecin. Nous découvrons bientôt que celui-ci, Antonio (Ángel Picazo), et son ravisseur, Miguel (Rubén Rojo), furent deux vaincus de l'Armée républicaine qui suivirent des itinéraires opposés durant la retraite de l'hiver 1939 : le premier décida *in extremis* de revenir pour affronter sa faute faite de petits péchés que la loi ne prend pas en considération. Son expiation terminée, il réussit à se faire accepter par les habitants du village et même à s'y marier. Miguel, par contre, passa la frontière, fut interné dans les camps de concentration du Sud de la France, puis, contraint et forcé par les résistants, combattit durant la Deuxième Guerre mondiale, et, finalement, rallia le maquis espagnol.

Ce qui est curieux, cependant, c'est que le récit de la retraite, comme les conséquences des chemins choisis, sont traités comme une série de confidences que chacun des amis fait à l'autre. En second lieu, il est intéressant d'examiner quelles sont les images de la « *retirada* » qui apparaissent et sous quelle forme, étant donné que l'iconographie était, à l'époque, solidement établie.

Le premier *flashback* correspond à Antonio, le médecin, qui se souvient d'un jour, début 1939, où, assis sur le marchepied d'un camion, il comprit qu'il faisait partie des vaincus : « Nous n'étions plus une armée – dit-il –. Nous approchons de la frontière française ». Victime de bombardements aériens constants, Antonio semble pensif au sein du chaos. Une femme confie son enfant aux soldats afin qu'ils l'amènent en France. Un panneau du chemin indique qu'ils ne sont qu'à 6 km de la frontière. Subitement, Antonio saute du camion et abandonne ses camarades. « Et je n'eus pas peur de cette terre. Il fallait rester quoiqu'il arrive. Mon cœur ne m'a pas trompé. Un jour, ma situation s'est éclaircie et la joie de retrouver ma paix et mon travail allait m'aider à oublier bien des choses très douloureuses ».





Contrairement à *Rostro al mar* qui tablait sur une très succincte séquence d'images « objectives » pour encadrer la fiction, ce premier *flashback* nous montre la transformation des images – fictionnelles et simulées, mais dotées d'un « effet d'archives » – en fixations de la mémoire intime, parfaitement généralisables par ailleurs. Au point que le statut des archives est soumis au souvenir et que les plans à effet documentaire dépendent du point de vue du personnage.

Le deuxième *flashback*, conduit par la voix de Miguel, reprend le récit là où Antonio l'a abandonné. Entièrement reconstituées, les images¹¹ rappellent l'abondante iconographie consacrée à la « retirada » : des colonnes humaines, une population civile qui chemine parallèlement aux militaires et le passage du Perthus. Il manque, c'est évident, la rugosité de l'image documentaire brute, sa disparité, le hasard imprévisible de ses compositions, l'hétérogénéité formelle d'un plan à l'autre¹¹. Ici, l'iconographie a été polie et homogénéisée.



¹¹ Aucun autre film ne présente, sans doute, ces caractéristiques de façon aussi intense que *L'exode d'un peuple* (Louis Llech, 1939). Cf. l'analyse que lui consacre François de la Bretèque, « La Retirada. Un regard vierge sur la débâcle des Républicains espagnols », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 77, avril 2005, pp. 56-61 et ici-même.



Cette reconstruction se poursuit avec l'internement dans le camp d'Argelès-sur-Mer (non mentionné), cadre de plusieurs séquences. Ici, le plan de production réalise son travail de retouche : les Sénégalais à cheval, la plage, les prisonniers... Et, ponctuant l'image, le démenti d'une sonorisation dramatisée.



Miguel continue son histoire dans le Sud de la France où il est une proie facile pour le complot communiste dont les filets se tissent sans cesse. Ce sont les communistes qui lui procurent des papiers mais aussi qui l'impliquent dans des batailles forcées qui l'empêchent de revenir : à nouveau la guerre (la Deuxième Guerre mondiale) grâce à des images d'archives, l'occupation

allemande de la France et le maquis : « Et, une fois de plus – raconte le narrateur – à la croisée des chemins, j’ai pris celui qui ne mène nulle part ». La lutte, certes, mais sans la foi. C’est le récit de sa propre histoire qui lui fait comprendre son fourvoiement : un récit à travers lequel se produisent l’apprentissage et la prise de conscience. De là surgira l’auto-immolation dont l’analyse dépasse nos objectifs.

En somme, les images de la « retirada » et ses conséquences immédiates sont à l’origine de cette histoire anticommuniste en parfaite cohérence avec le cycle d’œuvres qui, au cours des années cinquante, reprit le thème de la guerre civile sous la forme du film d’espionnage¹². Cependant, on ne peut pas tout mettre dans le même panier : dans *Dos caminos*, le soldat républicain (comme l’officier de *Rostro al mar*) se distingue du communiste, le vaincu a droit à une vie narrative honorable et le retour dans la patrie est vraisemblable à condition de reconnaître son péché et d’assumer son expiation.

Images mentales : avant le règne des archives

En 1958, J. Ma Forqué réalisa *La noche y el alba* [*La nuit et l’aube*], une sorte de *thriller* qui prenait résolument la voie de la représentation du présent dans le cinéma espagnol : un individu alcoolique, violent et fruste, Pedro (Francisco Rabal), est accusé d’avoir assassiné son épouse et doit fuir ; Carlos (Antonio Vilar), homme d’affaires fortuné mais qui a raté sa vie, se voit impliqué dans l’aventure à cause d’une brève rencontre avec la défunte et doit cacher Carlos dans une usine en construction, symbole de la modernisation de l’Espagne. C’est là, à la fin du film, en présence de l’épouse frivole de Carlos, Marta, qu’aura lieu une révélation inattendue. Carlos, impatient de se débarrasser de cet individu gênant, lui propose de l’aider à quitter l’Espagne en franchissant les Pyrénées. « Non, pas une fois de plus », réplique Pedro en frissonnant. Alors émerge un passé tragique : Pedro, ce déchet social, avait déjà abandonné sa patrie en 1939, quand les troupes républicaines franchirent la frontière française, et finit par échouer dans un camp de concentration pour y subir la faim, les privations et les maladies. Ainsi, doté d’une histoire et prenant part à l’Histoire, Pedro récupère sa condition humaine. Stupéfait, Carlos se souvient que lui aussi, mêlé aux vainqueurs, parcourut les mêmes lieux aux mêmes dates. Dans ce passé lointain qui surgit comme un éclair, Carlos aurait pu mettre fin à la vie de son compagnon gênant d’aujourd’hui. À présent, les choses ont changé. Tous deux sont, en réalité, des ratés : Pedro a la nostalgie d’un foyer dans lequel, rêve-t-il, tout aurait été différent ; Marta et Carlos, par contre, savent que ni leur foyer ni leur condition de vainqueurs politiques et sociaux ne leur ont assuré le bonheur.

¹² Le chef-d’œuvre du genre est *Murió hace quince años* [*Il est mort depuis quinze ans*] (Rafael Gil, 1955) qui, avec, par exemple, *Lo que nunca muere* [*Ce qui ne meurt jamais*] (Julio Salvador, 1954) présente la guerre civile sous l’angle familial, c’est-à-dire comme une scission de la famille espagnole.

Un vainqueur social et un fugitif se retrouvent donc, deux décennies après la guerre, comme si leur statut social respectif était la conséquence de l'issue du conflit armé. C'est la femme qui – dans un geste rossellinien – aura la révélation sociale et humaine qui les unira dans une nouvelle solidarité. Illuminée par son état, Marta abandonne l'usine. Et les deux hommes, dont le double affrontement concerne le présent et le passé, la société et la guerre, restent seuls dans l'obscurité de la nuit et s'en vont ensemble en partageant leurs cigarettes et leur briquet. La nuit et l'aube que raconte et annonce ce dénouement sont, peut-être, une métaphore des retrouvailles accidentelles de deux ennemis du passé que la vie a conduits durant vingt ans au long de tunnels socialement étanches. C'est peut-être à présent, en partageant leur échec intime, que ces deux êtres pourront forger une aube pleine de promesses, peut-être amère mais certainement plus humaine.

Il est curieux que le cadre qui surgit de façon surprenante dans cette scène finale – celui de la « retirada » – renferme les deux perspectives – vainqueurs et vaincus – bien que le film provienne de l'Espagne franquiste. Encore plus important est le fait que le récit, surgi dans l'intimité de la nuit, dans une cachette secrète et fermée à double tour tout le long du film, est dépourvu d'images ; il n'est pas figuré mais raconté. Les images sont conservées par la mémoire comme un traumatisme et le spectateur peut les évoquer tandis que les mots des personnages les nomment. Il le fera probablement grâce à l'arsenal disponible. Mais leur présentation est redondante, superflue. Loin dans le souvenir, le récit oral la remplace. 1958 représente un point de non-retour car si d'un côté, minimal, l'image « objective », fixée, est remplacée par le récit, de l'autre, maximal, le temps du document – imminent, débordant – n'est pas encore venu¹³.

(Les photogrammes illustrant ce texte proviennent des collections de la Filmoteca Española)

¹³ C'est dans les années soixante que la guerre sera abordée dans cette optique à partir du film synthèse *El camino de la paz* [*Le chemin de la paix*] (1959) réalisé par R. Garzón avec le matériel des archives du NO-DO, et, ensuite, avec les séquelles et les conséquences de *Mourir à Madrid* (F. Rossif, 1962). La « Retirada » y trouvera sa place.

LA RETIRADA EN IMAGES MOUVANTES

Floreal Peleato
Alfonso del Amo
María García Barquero
Grégory Tuban
Martine Camiade
François Amy de la Bretèque
Michel Cadé
Vicente Sánchez-Biosca
Kees Bakker
Jean Tena
Ángel Quintana

Sous la direction de Michel Cadé

HISTÒRIA
Collection
Les cahiers de la Cinémathèque

Couverture : Photogramme extrait de *L'exode d'un peuple* de Louis Llech et Louis Isembert,
Institut Jean Vigo.

© 2010, Éditions Trabucaire
2 rue Jouy d'Arnaud
F - 66140 - Canet
www.trabucaire.com

© Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo

Première édition
Tous droits réservés

ISBN : 978-2-84974-108-5
ISSN : 0998-0091



La maison d'édition bénéficie du soutien du
Conseil Régional Languedoc-Roussillon
et du Conseil Général des Pyrénées-Orientales

