

Vicente Sánchez-Biosca

Traduit de l'espagnol par Monique Roumette

ZONES D'OMBRE:
REPRÉSENTATION DU COMBAT
DANS LE CINÉMA NATIONAL
DURANT LA GUERRE D'ESPAGNE

Dans l'une des productions les plus dramatiques de *Sur les événements d'Espagne* (*K Sobitiyam v Ispanii*), qui renvoie au tragique mois de novembre 1936, lorsque Madrid assiégée par les nationalistes n'était plus qu'une torche ardente prise dans une tenaille infernale, nous assistons à un bombardement de l'aviation franquiste¹. Le monteur soviétique (Kiseliov) place une séquence paradigmatique de la structure spectaculaire de l'attaque dans la perspective des victimes: un champ-contre-champ fait alterner la menace des avions et les gens qui se promènent paisiblement dans les rues. Suivent le regard levé vers le ciel, la course éperdue en quête de refuge, le climax du bombardement avec ses explosions et, enfin, les dégâts causés, en commençant par les édifices éventrés et en terminant sur les victimes les plus innocentes, les cadavres d'enfants et le désespoir des parents.

1. Actualités *K Sobitiyam v Ispanii* (*Sur les événements d'Espagne*), n° 10 (novembre 1936), montées par Souizkinochronica à Moscou. Voir Daniel Kowalsky, *La Unión Soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*, Barcelone, Crítica, 2003; Alfonso del Amo, María Luisa Ibáñez, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996, p. 570-595. Quelques détails sur les tournages figurent également dans les mémoires de Roman Karmen, *No pasarán!*, Moscou, Progreso, 1976, p. 229-328.

Cette séquence, modélisante en apparence du fait de sa répétition et de sa réutilisation en de nombreux films, représente cependant un cas peu fréquent dans la guerre d'Espagne. Les reporters soviétiques Roman Karmen et Boris Makaseiev, auteurs de ces prises de vues, filmèrent sans doute au plus près des fronts et accompagnèrent les troupes républicaines dans nombre de combats; par ailleurs, en tant que reporters conscients de l'importance de leur mission ils décidèrent de se filmer l'un l'autre en action, nous offrant ainsi un témoignage visuel inestimable. Hélas, leur œuvre s'arrête en juillet 1937 lorsque les événements de Chine requièrent leur présence et la guerre d'Espagne a perdu sa place dans l'actualité mondiale. Au près des 20 numéros édités par *Soiuzkinochronika*, une partie des audacieux reportages anarchistes des premiers mois de la lutte rendent compte de la révolution sociale à Barcelone, accompagnent les colonnes en direction du front d'Aragon et montrent la prise de villages, les combats et les résultats immédiats du triomphe. En tout cas ce sont des exemples très limités, ce qui est dû non seulement à la perte du matériel républicain², mais aussi aux conditions techniques et aux façons de filmer de l'époque.

Cela étant, si ces exemples sont rares dans la production républicaine, il n'en existe point du côté *nationaliste*. Ceci s'explique, en partie, par la rareté des ressources techniques (les laboratoires de Barcelone ne furent occupés que fin janvier 1939, ceux de Madrid et de Valence à la fin de la guerre) qui les rendait dépendants de Lisbonne et de Berlin; mais est aussi dû à l'absence de reporters d'actualité dans leurs rangs, car les opérateurs sur qui compter (Enrique Gaertner, Pérez Cubero, Alfredo Fraile, etc.), bien qu'excellents, venaient de la fiction et durent se reconverter à marche forcée aux techniques du reportage; et, enfin, au manque de conscience, sauf dans le cas de la Phalange, de la fonction du cinéma dans la propagande³. Y compris lorsque le

2. L'incendie, fortuit semble-t-il, des laboratoires Cinetiraje Riera détruisit en août 1945 des milliers de mètres de pellicule tournés pendant la guerre.

3. Cifesa, Producciones Hispánicas, Films Patria ou Films Nueva España démontrent les différentes tentatives et leurs limites.

Département national de cinématographie (créé en avril 1938) mit en marche un grand appareil de propagande et consolida une équipe soudée d'idéologues profascistes, la représentation des batailles fut rarement dans l'œil du cyclone. En somme, seulement quelques séquences de la reconquête de Teruel en février 1938, filmées par Antonio Calvache⁴, d'autres de la bataille de l'Ebre, au cours de l'été 1938, et quelques-unes du front catalan (fin 1938 et janvier 1939), qui ressemblent davantage à une promenade militaire, résumant toutes les scènes de combat. Ainsi, les rares reportages situés sur le front sont loin de donner la sensation d'une plongée dans le champ de bataille. Les caméras franquistes paraissent arriver toujours trop tard sur ce front, comme leurs photographes⁵. Comment représentèrent-ils la guerre?

Tout d'abord, à travers ses effets. Au sens strict il s'agit d'une représentation métonymique : la destruction, les ruines, les ponts qui sautent, une politique de la terre brûlée ; et, en complément, la jubilation des populations libérées lors de l'occupation des villes, l'extase des défilés militaires, les messes de campagne, les hommages aux *caídos*. Cependant, à la différence de la représentation prorépublicaine (nullement uniforme, par ailleurs), l'accent n'est jamais mis sur les victimes humaines. Il suffit de revoir les films d'appui à la République les plus célèbres sur le plan international – *Espagne 1936* (Jean-Paul Le Chanois, 1937), *Heart of Spain* (Herbert Kline et Géza Karpáthi, 1937), les actualités soviétiques déjà citées, *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), *Return to Life / Victoire de la vie* (Henri Cartier-Bresson et Herbert Kline, 1938) ou même le tardif *Ispania* (Esther Choub,

4. *Derrumbamiento del Ejército rojo* (1938) où Calvache reprend des documents filmés par les hautes autorités militaires qui certifient son courage et sa proximité des combats.

5. Voir les photographies de Louis-Albert Deschamps pour *L'Illustration*, réalisées avec une Rolleiflex, que Desantes Fernández et Hernández Jiménez situent aux antipodes du style direct de *Vu*, *Life* ou *Time*, bien qu'il photographie, auprès du camp nationaliste, dans l'Ebre, la prise de Barcelone et même la frontière du Perthus : *Fotografías de Albert-Louis Deschamps en los Archivos generales de la GCE*, Salamanque, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

1939) – pour constater jusqu'à quel point l'humain et son martyrologe ont été fondamentaux dans ce discours de la guerre; du côté nationaliste, cet aspect apparaît rarement comme cœur du combat. Le cas de Guernica est, on le verra, fort éclairant.

Nous analyserons ici deux films *nationalistes* qui relèvent le défi de s'approcher de la bataille, d'accompagner les troupes ou de donner une forme filmique aux combats. Le premier, *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), est une production de la FET et des JONS⁶, probablement dirigée par Miguel Pereyra, dont le propos est de relater l'avance des troupes *nationalistes* lors de leurs premiers succès militaires décisifs: la campagne du Nord qui se termine par la prise de Bilbao (19 juin 1937). Le second est un fragment d'*España heroica* (1938), film de montage né de la collaboration entre l'Espagne *nationaliste* et l'Allemagne nazie qui réutilise des matériaux fort divers⁷. Ce film aborde en son centre la victoire symbolique la plus importante de la faction nationaliste: la libération de l'Alcazar de Tolède. À la différence de la campagne du Nord, la dimension stratégique de cette opération militaire est douteuse (elle retarda l'offensive sur Madrid et cela a pu entraîner son échec) mais, en définitive, le succès symbolique eut une résonance universelle. Ce sont là deux exemples qui incarnent une volonté de s'approcher des champs de bataille et montrent des limites (techniques, stratégiques et idéologiques) qui reviennent, en dernière analyse, à soumettre la représentation de la guerre à une autre logique.

L'opérateur à la remorque: triomphe - relatif - de la volonté

Frente de Vizcaya y 18 de julio rapporte la campagne militaire de ladite armée du Nord, commandée par le général Mola

6. Falange Española Tradicionalista y de la Juntas de Ofensiva Nacional-sindicalista est le nom du parti unique une fois promulgué par Franco le décret d'unification (19 avril 1937).

7. Deux versions allemandes successives ont pour titre *Helden in Spanien* (1938 et 1939).

— mort dans un accident d'aviation le 3 juin 1937 —, et qui se termina par la prise de Bilbao. Le documentaire part du matériel tourné par les *cameramen nationalistes* qui accompagnent les troupes et présente une trajectoire narrative qui, débutant dans le village d'Ochandiano, continue par Mondragón, Eibar, Marquina, Durango, Lequeitio, Guernica, jusqu'à l'assaut contre les fortifications de ladite ceinture de fer, désignée par le narrateur comme la « ligne Maginot du Pays basque rouge ». Cette succession de localités compose un climax qui éclatera dans les célébrations du triomphe final. Dans chacune des phases de la campagne se reproduit donc une structure semblable : préparation des combats, attaque des villes et des villages, puis occupation et célébration immédiates. Cependant le reportage sur la bataille est à tous égards insatisfaisant.

En premier lieu, les caméras n'arrivent jamais sur le front au moment où le combat a lieu ; au contraire, elles donnent l'impression d'être à la remorque des troupes dans leur occupation des villes. La même séquence est répétée partout : la narration introduit les difficultés des opérations du fait des conditions géographiques ; à l'instant on produit un effet d'offensive au moyen de sons postsynchronisés de tirs, de mitrailleuses, combinés avec des images de canons. En aucune façon l'opérateur ne se trouve mêlé aux soldats qui avancent ; jamais la caméra ne plonge au cœur de la bataille. Ce qui suit ce fort peu vraisemblable combat c'est l'arrivée des troupes d'occupation dans les villes une fois conquises. Mais là aussi, nous nous rendons compte qu'il ne s'agit pas de la marche au combat de l'armée car son rythme est très relâché, ses munitions sont bien à l'abri, et pas sur le point d'être utilisées. Nous sommes bien face à un défilé d'occupation. Enfin, les inévitables défilés militaires, les réactions d'enthousiasme des foules et les tâches des jeunes filles de l'Auxilio Social pour nourrir et porter assistance, ferment la séquence⁸.

Cependant, ce schéma cyclique se combine à l'intensité de la campagne. Il y a deux moments clés dans le traitement de la

8. L'Auxilio Social, dont le premier nom fut l'Auxilio de invierno, était une organisation féminine inspirée de la Winterhilfe allemande.

guerre : le premier se réfère à Guernica, un des épisodes les plus polémiques de la guerre d'Espagne en tant que prélude à la guerre totale ; l'autre est le climax du film. *Frente de Vizcaya...* constitue le premier document cinématographique soutenant la thèse de Luis Bolín à la tête des services de propagande *nationalistes* quant à l'attribution de la destruction de Guernica à des incendiaires et dynamiteurs basques. Ce qui est significatif c'est que le film s'engage à apporter une preuve visuelle de la thèse officielle et une réponse percutante à la campagne internationale déclenchée par la dépêche de presse de George Steer le 27 avril 1937⁹. Pas moins de quatre minutes sont dédiées à l'épisode controversé :

Guernica. Il n'en reste que le nom. La Mecque des légitimes privilèges basques a disparu. La presse juive et maçonnique du monde et les hypocrites pleureuses de Valence déchirèrent leurs vêtements face au *Caudillo* dont elles voulaient souiller le nom, plus limpide que notre ciel, avec la bave de leur information calomnieuse. La caméra qui ne saurait mentir, dit bien clairement qu'une destruction aussi totale n'a pu être que l'œuvre d'incendiaires et de dynamiteurs. Voyez le fronton : le feu des incendies a consumé le bois en laissant intact l'appareillage des structures métalliques.

Aux accusations de l'ennemi on oppose un instrument d'observation présenté comme le garant d'une stricte objectivité : « la caméra qui ne saurait mentir ». Appareil qui joue ici un rôle d'expert. Elle est témoin, enregistre les traces, recherche les indices de ce qui s'est passé : les édifices éventrés, le fronton avec sa structure métallique restée debout, le retable brûlé

9. Voir la minutieuse critique bibliographique de l'érudit Herbert Southworth, *La destrucción de Guernica. Periodismo, información, propaganda e historia*, Paris, Ruedo Ibérico, 1977. Pour la représentation en image et au cinéma, Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra civil y civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006 ; *Archivos de la filmoteca*, n° 64, « Guernica : de la imagen ausente al icono », février 2010.

d'une église; indices d'un incendie (les mêmes en réalité que les ravages d'un bombardement). Aussitôt, la caméra se transforme en loupe pour rechercher pistes et preuves dans le désastre des ruines: les restes d'une usine, les petites pièces calcinées par le feu paraissent témoigner de l'incendie à l'origine de la destruction. Cependant, les images révèlent qu'un certain temps a passé, puisqu'on ne retrouve ni traces de feu, de fumée, ni de travaux d'extinction ou de déblaiement.

Quelque chose surprend dans tout cela: l'absence de mention des victimes. Non seulement la preuve supposée n'apporte aucun renseignement sur l'aspect humain, mais en plus la voix du narrateur n'y fait aucune allusion. Et nous savons que la réplique franquiste à travers la radio, la presse, les déclarations diplomatiques ou les bureaux ne mentionnèrent jamais les pertes humaines¹⁰. L'ampleur de la destruction conduit alors à une transcendance qui la rend muette: des chœurs basques entonnent des chants régionaux pendant que des *requetés*¹¹ veillent sur « l'arbre saint des tradition basques, le vieux tronc séculaire fort et inébranlable comme l'âme de la légitime Vasconia religieuse et espagnole. À l'ombre de l'autel de ses privilèges profanés, la garde de la nouvelle Espagne veille, devenue symbole de la foi et de la vénération ».

En ce qui concerne le deuxième aspect, le climax ne coïncide pas avec la prise de Bilbao et les tâches immédiates de reconstruction des ponts, d'alimentation de la population et de réorganisation, mais il s'étend sur deux « appendices »: le premier d'ordre commémoratif, à savoir le défilé militaire du 18 juillet 1937 (un mois après la chute de la ville) pour rappeler le soulèvement nationaliste de 1936; le deuxième encore plus révélateur, un rituel d'hommage aux *caídos*. Dans une plaine située dans les environs de Bilbao, l'image s'ouvre sur

10. À la différence de la représentation républicaine. Prenons comme exemple *Guernika (sic)* (1937), film de Nemesio Sobrevila sur le Pays basque et le bombardement.

11. *Requetés*: volontaires carlistes combattant au nom de la monarchie et de la tradition religieuse. De leur vrai nom, *Comunión Tradicionalista*.

une immense croix en contre-plongée, qui fermera aussi le film, à savoir, la croix des *caídos*, hommage aux morts. C'est une production de la Phalange qui est, comme elle, ritualiste, cette position stratégique n'étant pas due au hasard, dans son déploiement symbolique de type fasciste et morbide, sa scénographie de masse qui dure trois minutes et se termine par l'hymne du parti, *Cara al sol*. Les bras levés, la douleur, et surtout le déploiement scénographique des prises de vues, révéleront, malgré la différence d'ampleur par rapport aux fastes hitlériens, la présence de mains soucieuses de la composition et d'une imagerie plus vouée à l'endoctrinement qu'au reportage d'information.

Les torches brillent dans la nuit et l'aspect monumental surgit un instant pour clore le documentaire. Car cette fin, hors climax du point de vue de la représentation en tension de la guerre, se transforme en apothéose si nous la considérons dans l'optique programmatique et doctrinale de la Phalange. Une fois encore, la représentation de la guerre a cédé le pas face au cérémonial plus fascinant – intense, sacré – des *caídos*.

Résistance, violence, ruines

España heroica est un film de montage composé de matériaux très divers : des contretypes de films volés à l'ennemi, pellicule provenant de la brigade de récupération nationale au fil de la conquête de nouveaux territoires, plans provenant des actualités internationales et plans venus d'ailleurs situés par Joaquín Reig en des points précis pour rehausser l'effet dramatique. Par conséquent sa stratégie ne délaisse aucun registre : le reportage de guerre, les effets dramatiques, les bombardements, la profanation religieuse perpétrée par l'ennemi. Entre *Frente de Vizcaya...* et *España heroica* il y a un changement fondamental de perspective et de moyens. Presque neuf minutes, parmi les plus intenses du film, sont consacrées au siège, à la bataille et à la libération de l'Alcazar de Tolède, un événement de la guerre civile où la victoire symbolique est

située bien au-dessus de la signification stratégique du combat. Comme on le sait, les troupes de Franco se détournèrent de leur vertigineuse avancée vers Madrid, sur décision personnelle de Franco, pour libérer cet édifice situé au centre de la Tolède républicaine, perdant sans doute des jours précieux qui permirent de réorganiser la défense de la capitale et l'arrivée des premières brigades internationales. Quoi qu'il en soit, *España heroica* situe cet épisode à un moment crucial et lui consacre quelques-uns de ses plus intenses effets de montage et d'immersion (simulacre d'immersion) dans la bataille.

Partant d'une carte qui détaille le chemin suivi par les troupes vers Tolède, le narrateur entonne :

Lorsqu'il s'agira d'écrire l'histoire de l'héroïsme de l'humanité il faudra consacrer plusieurs pages à l'Alcazar de Tolède. Sous des décombres glorieux, dans des souterrains humides, dans des squelettes de tours, sans autre communication avec le monde qu'une radio et un hymne qui leur parle du matin et du printemps, les héros de l'Alcazar résistèrent dix semaines durant à un siège disposant de toutes les ressources guerrières imaginables.

Un plan général de l'édifice brillant sur le ciel de toute sa splendeur ouvre la séquence. Aussitôt, un montage *cut* nous plonge dans la bataille : effets sonores postsynchronisés, proximité de la caméra quant aux canons républicains qui bombardent l'Alcazar, tremblement de la caméra qui frémit aux secousses des coups de canon, courses des assiégeants avançant parmi les sacs de sable en pleine fusillade, explosions face à la caméra, fumée, corps qui sautent devant l'objectif de l'opérateur, etc. La rapidité de ce montage permet à Reig de masquer la disparité des sources, voire des textures, de ces images. L'effet obtenu est une immersion absolue et insolite qui transforme l'opérateur en soldat dont le regard capte l'essentiel de la fusillade. L'insertion de plans de la défense renforce la tension d'un montage alterné, dont la complexité croît avec l'introduction d'un troisième facteur : la marche des troupes *natio-*

nalistes du général Varela vers Tolède. Le climax est inévitable : les dynamiteurs républicains qui font sauter l'édifice, sous le regard (ainsi que le suggère l'usage du contrechamp) du président du gouvernement Largo Caballero, la lutte presque au corps à corps parmi les gravats, la poussière et la fumée... Trois lignes convergentes tendent donc vers un *last minute rescue* à la Griffith.

Là a lieu la libération : « L'Alcazar transformé en un tas de ruines est toujours l'Espagne, chaque fois plus l'Espagne », spécifie le narrateur. L'ondoiement du drapeau bicolore sur les ruines annonce le triomphe nationaliste. Aussitôt s'installe une des plus récurrentes images de la geste : Franco, Varela et Moscardo se congratulent mutuellement parmi les gravats et les murailles détruites du fortin¹².

Le rythme de tension maximale ralentit et la caméra joue sur une assimilation très curieuse entre les corps fatigués, blessés, barbus, des survivants et les ruines de l'édifice. On dirait que corps et pierres marqués par l'empreinte de la bataille sont tous deux des témoins de la souffrance et de l'héroïsme.

Ensuite, le temps narratif – si frénétique l'instant précédent – cesse d'exister et la caméra interrompt son regard extasié sur l'étendue de la destruction, signifiant en même temps la dimension glorieuse de l'exploit. C'est alors que la musique commence une série de variations sur l'hymne monarchique, au début peu reconnaissable, ensuite littéral. Le pathétisme des ruines semble contraster avec l'euphorie de la victoire jusqu'à ce que, coïncidant avec les notes de l'hymne, un plan finisse par « panser » les blessures de l'édifice, le dressant superbe et majestueux sur la ville du Tage.

La signification immédiate est évidente : entre la composition musicale et l'érection de l'édifice indemne il y a une relation de cause à effet ; le symbole de l'hymne national régé-

12. Cette ellipse créa la fiction que Franco commandait en personne les forces de libération de l'Alcazar, alors qu'elles avaient été dirigées par le général Varela. Comme l'on sait, Franco ne parvint sur les lieux qu'environ trois jours plus tard, le 29 septembre 1936.

nère magiquement un lieu détruit, comme une image mentale – une idée – antérieure. Mais si la caméra se délecte des ruines, c'est parce que celles-ci – tel un vestige du romantisme – prennent un sens particulier. On a parlé de « poésie des ruines » et peut-être faut-il mettre cela en rapport avec les dimensions colossales qu'exhibèrent nombre de projets architecturaux d'inspiration fasciste entrepris sous le franquisme¹³. Selon cette conception, la beauté des ruines naissait du désir de préserver un état de destruction qui dénonçait la férocité de l'ennemi tout en perpétuant la geste nationaliste. Cette fonction synchrétique ne pouvait être ressentie que comme une blessure ouverte et un lieu de mémoire encore sanglant.

Agustín de Foxá fut son plus enthousiaste précurseur depuis les pages de la revue phalangiste illustrée *Vértice*, en avril 1937. Le romancier soutenait que la ruine, les récentes dépouilles, les nouvelles cendres, étaient la réponse de l'Espagne authentique, tragique, à l'Espagne folklorique et pittoresque que les touristes étrangers avaient transformée en stéréotype : « Il faudra monter par les décombres et la poussière, il faudra visiter les catacombes de la nouvelle épopée, parcourir les galeries contemporaines et évoquer les magnifiques héros qui vont en tramway par nos rues. » La conclusion le conduisait précisément au modèle de ces ruines : « Dire que l'Espagne est en ruines est un mensonge ; jamais Tolède n'a été plus complète. Le danger pour une ville historique, pour une patrie de haut lignage, ne réside pas dans les ruines mais dans les musées¹⁴. »

L'insistance dans les projets postérieurs sur le maintien des ruines (Belchite, l'Alcazar, le monument au Sacré-Cœur, Mora de Ebro, etc.), démontre que la déclaration n'était pas seulement un effet littéraire conjoncturel. Par ailleurs, un article paru dans *Radiocinema* soulignait la fonction de l'image dans cette

13. Voir Angel Llorente, « Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista », dans ID., *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 275-302.

14. Agustín de Foxá, « Arquitectura hermosa de las ruinas », dans *Vértice*, n° 1, avril 1937.

obscur dialectique destruction/reconstruction en affirmant qu'il fallait maintenir les ruines le temps nécessaire pour que le cinéma et la photographie les immortalisent. Tant que celles-ci dureraient, ajoutait-il, l'imagination du spectateur ému se rappellerait « le moment glorieux¹⁵ ». N'est-ce pas ce que propose, sous la forme cinématographique, la séquence analysée d'*España heroica*?

Mais voilà, l'esthétique s'alliait avec le mythe. L'Alcazar n'était pas un lieu quelconque de résistance, mais un édifice débordant d'histoire dont les repères, transformés en scintillements mythiques, auréolaient les débuts de l'Espagne nationaliste. Une longue histoire symbolique que renouvelait la geste du colonel Moscardó. Le Cid Campeador en avait été le premier gouverneur; son histoire était liée à celle d'un César, Charles Quint, qui présidait en effigie le *patio* principal. Quelques siècles plus tard, il fut la proie des flammes lors de l'invasion française durant la guerre d'indépendance... On peut en déduire la charge symbolique que tout ceci renfermait: la Reconquête d'où naquit la sacro-sainte unité nationale, le règne des Habsbourg qui donna à l'Espagne l'empire par la foi, la défense contre l'envahisseur pour une indépendance nationale... Toutes ces valeurs étaient condensées dans l'Espagne que désirait Franco: unité, volonté d'empire, rejet de l'invasion étrangère¹⁶. Nous ajouterons que l'Alcazar avait été en des temps plus récents le siège de l'école d'infanterie où Franco lui-même s'était formé, et l'on comprendra d'autant mieux la portée symbolique que revêtait à ses yeux cette victoire. Au cas où ces résonances épiques ne suffiraient pas, un élément pathétique vint renforcer l'émotion de la geste: l'assassinat du fils de Moscardó lorsque celui-ci refusa de livrer la forteresse aux assiégeants. Cette relation entre plusieurs événements, historiquement

15. Pascual López, « Las ruinas del Alcázar de Toledo y el cine », dans *Radioctnema*, n° 17, 30 novembre 1938.

16. Rappelons que dans la propagande *nationaliste*, la guerre civile espagnole était non seulement une croisade, mais se présentait comme une lutte contre l'envahisseur soviétique.

Russe, est devenue une légende et a provoqué un nouveau tour de force. On a en effet assimilé le comportement patriotique du défenseur de l'Alcazar au geste légendaire attribué à *Buzmán le Bon* lorsqu'il préféra remettre aux Maures, ses ennemis, son propre poignard pour qu'ils en finissent avec la vie de son fils plutôt que de leur céder les clés de la ville de Tarifa qu'ils assiégeaient. Cette liaison imaginaire de l'amour de la patrie et de la chrétienté, au prix du sacrifice de son propre sang, devenait un récit gorgé d'émotion dramatique défiant toute vraisemblance.

On pourra ainsi évaluer de façon plus adéquate la signification ultime du montage de *España heroica*, qui fait ressusciter, non pas l'édifice intact mais l'idéal qui depuis des siècles vivait en lui. Il s'agit donc d'une image mythique de la nouvelle Espagne conforme à la conception franquiste de l'Espagne éternelle.

Conclusion

Laurent Véray signale que les images emblématiques de la Première Guerre mondiale, qui se sont installées dans la mémoire collective, sont en majorité « des faux¹⁷ ». La révolution technologique de la photographie, qui se développa avec la guerre d'Espagne, ainsi que la croissance spectaculaire du photojournalisme et des revues illustrées, ont répandu l'idée que *le direct* était la façon la plus juste de représenter les batailles. Ainsi, comme Robert Capa, David Seymour (Chim), Gerda Taro, Agustí Centelles et tant d'autres qui avaient capturé l'instant, nous supposons, presque automatiquement, qu'il en fut de même pour les opérateurs de cinéma. Or ce ne fut pas le cas.

Il est vrai que le poids de l'instant était devenu une obsession pour les *cameramen*. D'où leurs efforts pour être le plus

17. 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.

près possible de l'action, et le faible nombre de reconstructions. En guise de falsification on préféra le montage à la mise en scène. Les avant-gardes artistiques des années 1920 avaient influencé le documentaire des années 1930. Il n'en demeure pas moins vrai que les représentations de la bataille filmées de l'intérieur restent rares. La guerre d'Espagne constitue, en ce sens, un moment charnière : la prise de vues sur le vif, saisie au cœur même du combat apparaît, mais elle n'est pas fréquente. Les deux films analysés montrent les limites, et pas seulement techniques, de l'imagerie de guerre. Dans les deux cas, quelque chose transcende la fonction de reportage : les valeurs héroïques, les cérémoniaux, les commémorations. C'est là le côté archaïque de la guerre civile espagnole, qui contraste avec sa radicale modernité en matière de couverture et de diffusion¹⁸. La production républicaine montre, par contre, une plus grande modernité sur un aspect : le regard porté sur les victimes. Instrument de propagande ? Sans doute. Mais l'héroïsme « à échelle humaine » – et non épico-militaire – est une des caractéristiques des discours républicains : solidarité, martyrologe... C'est peut-être pour cela que la guerre d'Espagne continue d'être, dans l'histoire des représentations guerrières, aussi incertaine... et aussi gênante.

BIBLIOGRAPHIE

- Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

18. C'est la thèse de Susan Sontag dans son dernier livre *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Sous la direction de David Lescot et Laurent Véray

LES MISES EN SCÈNE DE LA GUERRE
AU XX^e SIÈCLE

Théâtre et cinéma

Publié avec la collaboration du laboratoire de recherche EA HAR
(Histoire des arts et des représentations) de l'université Paris Ouest-
Nanterre-La Défense, et le soutien de l'ANR (projet SETH)

NOUVEAU MONDE éditions

TABLE DES MATIÈRES

Introduction (Laurent Véray et David Lescot)	7
---	---

Avant-propos Éprouver la guerre au théâtre et au cinéma (Christian Biet)	15
--	----

PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

<i>Introduction</i>	35
---------------------	----

Les Derniers Jours de l'humanité : <i>un « théâtre martien »</i> (Jean-Louis Besson)	39
--	----

<i>Le burlesque s'en va-t-en guerre : parallèles structurels et limites du genre, Charles Chaplin, la troupe de Mack Sennett et Harry Langdon dans les tranchées de la Grande Guerre</i> (Matthias Steinle)	47
--	----

<i>Trauma et amnésie, Grande Guerre et guerre civile russe dans Un débris de l'empire de Fridrikh Ermler</i> (Alexandre Sumpf)	63
---	----

<i>Wielopole Wielopole de Tadeusz Kantor</i> (Renaud Diligent)	81
---	----

Les nuits de 1914-1918
Fantômes, théâtralité et onirisme
dans Thomas l'imposteur (Cocteau,
Franju) et Rendez-vous à Bray (Gracq, Delvaux) 99
(Marie Martin)

D'UNE GUERRE MONDIALE À L'AUTRE

Introduction 119
Zones d'ombre: représentation du combat
dans le cinéma national
durant la guerre d'Espagne 123
(Vicente Sánchez-Biosca)

Guernica d'Alain Resnais:
révéler pour mieux représenter 137
(Nancy Berthier)

L'image du combattant soviétique
dans les actualités filmées de la Seconde Guerre
mondiale: entre témoignage et fiction 153
(Valérie Pozner)

Rupture narrative, catharsis ou convention:
représentations de la mort dans les films
de guerre américains (1942-1945) 185
(Alain Kleinberger)

Histoire-fiction de l'occupation nazie
du Royaume-Uni dans It Happened Here
de Kevin Brownlow et Andrew Mollo (1956-1966) 207
(Michael Temple)

La Route des chars, À propos du spectacle donné
à la MC 93 en 1988 223
(Jean Jourdheuil)

GUERRES ET CONFLITS POSTCOLONIAUX

- Introduction* 233
- Le film du sergent-chef Charles :
un essai d'anthropologie historique.
Le corps du soldat au repos
durant la guerre d'Algérie (1954-1962)* 237
(Jean-Pierre Bertin-Maghit)
- Tombeau à Chaillot : audaces et impasses vitéziennes* 247
(Catherine Brun)
- Le retour intempestif de la tragédie* 261
(Martin Mégevand)
- La Folie de Janus de Sylvie Dyclo-Pomos* 281
(Judith Depaule)

GUERRES AU PROCHE-ORIENT

- Introduction* 297
- Israël, théâtre de la guerre* 299
(Zohar Wexler)
- Israël-Palestine 2008 : le théâtre en dialogue* 311
(Chantal Meyer-Plantureux)
- « La vie est une guerre permanente »,
Entretien avec Laurence Sendrowicz* 319
(Mathieu Billard, Charlotte Girard et Gaëlle Hispard)
- Enquêtes. Théâtre et cinéma documentaires
à l'épreuve de la guerre du Liban* 331
(Simon Chemama)

*Les créations artistiques libanaises
d'après guerre : tentatives de représentation
d'un espace-temps chaotique* 347
(Ghada Sayegh)

*Les guerres du Moyen-Orient et le cinéma :
le récit impossible* 367
(Jean-Michel Frodon)

GUERRES EN EX-YOUGOSLAVIE

Introduction 379

*Portrait de l'artiste en témoin.
Les guerres yougoslaves de la page à l'écran* 381
(Emmanuel Wallon)

*Le « suicide de la nation yougoslave »
filmé de l'intérieur* 419
(Laurent Véray)

*Le Crime du xxi^e siècle d'Edward Bond,
No Man's Land de Danis Tanovic :
l'imaginaire du biopouvoir au théâtre
et au cinéma* 439
(Sophie Wahnich)

*La guerre en ex-Yougoslavie, entre formules
dramatiques anciennes et expérience renouvelée
du politique* 459
(Hélène Kuntz)

*Dramaturgie de l'état de siège.
Entretien avec Sonia Ristic* 469
(Iva Brdar et Johanna Krawczyk)

GUERRES DU GOLFE ET CONFLITS POST-11-SEPTEMBRE

Introduction 487

*Percée comique sur le front de la guerre Iran-Irak,
Leili est avec moi (Kamâl Tabrizi, 1996)* 491
(Agnès Devictor)

*Présences critiques de l'impérialisme
dans le théâtre contemporain* 509
(Olivier Neveux)

*De l'allégorie au reportage, et inversement:
la guerre comme spectaculaire impur
Emir Kusturica / Ridley Scott / Alfonso Cuarón* 531
(Olivier Maillart)

*Guerre aux médias! Critique médiatique
et discours antimilitariste dans Starship Troopers
de Paul Verhoeven* 549
(Sébastien Denis)

*Blockbusters et mauvaise conscience:
représenter la catastrophe après le 11-Septembre* 567
(François-Xavier Molia)

*Le théâtre britannique contemporain
post-11 septembre 2001:
du théâtre verbatim à l'allégorie* 583
(Clare Finburgh)

*Le cinéma américain face à l'actualité
de la guerre en Irak* 603
(Bill Krohn)

Over there (2005): Iraq is on TV 617
(Fabien Bouilly)

692	<i>Les Mises en scène de la guerre au xx^e siècle</i>	
	<i>Les conflits post-11-Septembre dans les jeux vidéo</i> (Alexis Blanchet et Olivier Mauco)	637
	Postface	
	« Projeter » ou refouler les guerres du xx ^e siècle? (Annette Becker)	661
	Liste des auteurs	673