

*Actes du 3<sup>e</sup> séminaire transfrontalier  
Déplacements forcés et exils en Europe au XX<sup>e</sup> siècle :  
Images et représentations  
Perpignan 1<sup>er</sup> et 2 mars 2012.*

**CHEMINS D'EXILS,  
CHEMINS DES CAMPS :  
IMAGES ET REPRÉSENTATIONS**  
■  
**CAMINS DE L'EXILI,  
CAMINS DELS CAMPS:  
IMATGES I REPRESENTACIONS**

Sous la direction de  
Michel Cadé



**Image de couverture** : Simeon Saez Ruiz, « *Ataque a un convoy de refugiados en la carretera de Dakovica a Prizren* », miércoles 14 de abril de 1999. (Según imagen aparecida en Antena 3), 2006. Óleo en lino, 75 x 121 cm.

Le comité scientifique

« Déplacements forcés et exils en Europe au XX<sup>e</sup> siècle »  
est formé par Roger Barrié (MCR), Michel Cadé (IJV/CHRISM), Martine Camiade (UPVD/ICRESS), Jordi Font (MUME), Anna Maria García (UDG) et Nicolas Marty (UPVD/CHRISM).

El comité científic

« Desplaçaments forçosos i exilis a l'Europa del segle XX »  
està format per Roger Barrié (MCR), Michel Cadé (IJV/CHRISM), Martine Camiade (UPVD/ICRESS), Jordi Font (MUME), Anna Maria García (UDG) i Nicolas Marty (UPVD/CHRISM).

© 2015, Editions Trabucaire  
2 rue Jouy d'Arnaud  
F - 66140 - Canet en Roussillon  
[www.trabucaire.com](http://www.trabucaire.com)

© Institut Jean Vigo Cinémathèque euro-régionale  
*Première édition*  
*Tous droits réservés*  
ISBN : 978-2-84974-214-3  
ISSN : 0998-0091



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



## SOMMAIRE

### **Introduction**

15

Michel CADÉ

Michel Cadé est professeur émérite des universités en histoire contemporaine à l'Université de Perpignan Via Domitia et président de l'Institut Jean Vigo de Perpignan. Il a publié plus de 150 articles et divers ouvrages dont *L'écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, PUP, 2003, *La Retirada en images mouvantes*, (Dir-), Perpignan, Institut Jean Vigo / Éditions Trabucaire, 2010, réédité en 2013, avec Martin Galinier, (Dir ), *Images de guerre, guerre des images, paix en images. La guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, Presses Universitaires de Perpignan, 2012.

### **Vies des icônes et migration d'images.**

#### **Autour de deux figures de la Retirada**

21

Vicente SÁNCHEZ BIOSCA et Rocío ALCALÁ DEL OLMO

Vicente Sánchez-Biosca est professeur des universités à l'Université de Valence (Espagne). Il a été professeur invité à Paris III, Paris I, New York University, Université de Sao Paulo, Université de Montréal, entre autres. Parmi ses derniers ouvrages, *Cinéma et guerre civile espagnole. Du mythe à la mémoire* (2006), et l'édition avec Pietsie Feenstra de *Le cinéma espagnol. Histoire et culture* (Armand Colin, 2014).

Rocío Alcalá del Olmo enseigne les Arts hispaniques contemporains à l'Université de Rouen. Elle a préparé sa thèse doctorale sous la cotutelle des professeurs Nancy Berthier et Vicente Sánchez-Biosca dans le cadre du projet Merimée (Campus France). Cette thèse vise à analyser la fonction historique et socioculturelle des images produites à l'intérieur du camp d'internement des réfugiés espagnols de Bram (Aude).

### **El camp de Bram, quatre mirades fotogràfiques a l'exili republicà :**

#### **Agulló, Capa, Centelles i Rougé**

37

Teresa FERRÉ

Teresa Ferré est professeur associée à l'Université Autonome de Barcelone et journaliste. Elle tient la rubrique photographique de la revue *Time Out* et est critique théâtrale dans le quotidien de Girona *El Punt*. Son doctorat porte sur la photographie pendant la guerre civile et l'exil. Elle a publié *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram*, edició de Agustí Centelles (2006). Elle a été commissaire de l'exposition *Agustí Centelles, Bram 1939* (2009) dont elle a publié le catalogue.

### **Capa devant les camps français de 1939.**

#### **Des choses vues dans les rouleaux de la Spain's Forgotten Army**

57

Marie-Hélène MELENDEZ

Marie-Hélène Melendez, médecin de formation, s'est d'abord intéressée aux problèmes humanitaires et aux aspects sanitaires posés par l'arrivée des réfugiés espagnols en France. L'étude de la mortalité dans les camps de l'Aude sur la période directement liée à l'exode et jusqu'en 1940 a fait l'objet de communications et est au centre de ses recherches. C'est en consultant les archives administratives du camp en 2007 qu'elle trouve la trace de la venue à Bram d'André Friedmann en reportage autorisé et se lance dans l'étude des clichés de la « valise mexicaine ».



## VIES DES ICÔNES ET MIGRATION D'IMAGES. AUTOUR DE DEUX FIGURES DE LA *RETIRADA*.

VICENTE SÁNCHEZ BIOSCA (Universitat de València)  
et ROCÍO ALCALÁ DEL OLMO (Université Paris-Sorbonne)

UNE CERTAINE TRADITION ICONOGRAPHIQUE nous a habitués à nous représenter la *Retirada* sous l'imposante forme de grandes marées humaines s'acheminant en toute hâte, fardeaux au dos, vers les postes frontières français. Certes, la lecture complémentaire des témoignages met en relief l'aspect individuel, voire intime, de l'expérience vécue. Nous connaissons également les travaux historiographiques qui, dans leur froideur livresque, pratiquent la réflexion et le recul. Toujours est-il que les images en question semblent avoir mené une vie indépendante suscitant des émotions très intenses et s'incrutant dans nos mémoires. Ces représentations, inscrites dans l'imaginaire de guerre depuis l'hiver 1939, nous montrent des colonnes interminables de malheureux, une masse humaine de vieillards, femmes et enfants évacuant villes et villages. Pour la première fois en Occident, les photographes, les opérateurs de la presse filmée et les correspondants de guerre se sont heurtés à un mouvement humain d'une telle envergure que les médias de l'époque n'ont pas hésité à les fixer sur divers supports. Or, ces images, si criantes fussent-elles, ont dû être ressenties, dès leur apparition, comme plus spectaculaires qu'efficientes, car l'imaginaire en a préservé d'autres bien différentes.

Deux d'entre elles sont devenues des icônes de l'extrême détresse de la *Retirada* alors que leur réalité historique fut différente. En effet, rien dans ces images ne permet de déceler la masse de réfugiés dont les historiens nous parlent. Rien n'y évoque non plus une défaite militaire : pas un seul soldat, absence de poste frontière, disparition des gendarmes français. Néanmoins, elles font partie incontestablement de l'imaginaire de la *Retirada* et n'ont cessé de circuler jusqu'à ce jour, de support en support. On les retrouve dès le début, sur des affiches ou à la une des revues, et même associées entre elles,

par les éditeurs, dans certaines occasions<sup>1</sup>. Elles reviennent sans cesse, dans la certitude de provoquer un effet de reconnaissance et d'émotion. C'est-à-dire, ce sont des images *lisibles* : s'il est vrai que l'événement y a disparu (la masse, les proportions, la catastrophe), il n'en demeure pas moins vrai que l'échelle humaine l'emporte sur la scène historique. Ces images, avec une petite poignée d'autres, incarnent la *Retirada*, ou plus exactement, en sont devenues les icônes. Elles sont insistantes et persistantes. Ce fut sans doute l'intuition professionnelle des photographes et des opérateurs d'actualités qui attira leur attention première, brute, sur leur effet sur la psyché du public. La postérité n'a fait que confirmer leur coup de cœur.

À vrai dire, dans ces images, l'événement n'est pas le seul absent, il manque aussi l'ancrage historique, les coordonnées spatiales et temporelles. Autrement dit, le sentiment qu'elles éveillent est dénué de rapport à l'Histoire. Mais dans quel but ? On serait amené à dire que cette absence de circonstances précises rend justement plus universel le pathétisme des non-combattants, des victimes innocentes (la mutilation, le froid, la solitude). Ces images esquissent un récit lacunaire sur la souffrance des innocents et dans ce but, elles bénéficient du fait que les lieux ne soient pas reconnaissables<sup>2</sup>. Leur conversion en icône était annoncée dès le début. Mais pourquoi et comment sont-elles devenues icônes ? Et quels sont les effets de cette transformation pour qu'elles soient encore si vivantes, dans notre imaginaire de la *Retirada* ? Comment leur statut a-t-il pu se maintenir ?

Notre propos dans ce texte est d'étudier, dans les limites et la brièveté qu'un article permet, les coordonnées historiques qui furent à l'origine de ces deux images, essayant d'expliquer ensuite les raisons socioculturelles de leur migration ? Car l'historien, et à plus forte raison l'historien des images, se doit de restituer les coordonnées que l'imaginaire collectif juge comme allant de soi, se conduisant comme trouble-image et trouble-mémoire.

### La mort en écho

C'est sur le fond d'un paysage désertique que se dresse la scène : un groupe composé de sept personnes traverse un passage de montagne. Les vêtements, les valises, la couverture sur l'épaule de l'homme qui marche

<sup>1</sup> Par exemple, dans les pages de la revue américaine *Life* du 20 avril 1939.

<sup>2</sup> Le phénomène est identifiable dans la vie d'autres photos dont la connaissance du référent n'a pas été jugé nécessaire : le célèbre enfant juif du ghetto de Varsovie (avril – mai 1943, Rapport Stroop : V-14. "Extraits de force des bunkers") ; ou la petite fille vietnamienne immortalisée par *Nick Ut* (8 juin 1972, Trang Bang).

en tête, révèlent que le voyage a été précipité. Or, l'instantané n'est pas sans mystère : l'étrange position de l'homme qui nous tourne le dos, par exemple. Cette photo publiée dans le n° 5007 de *L'Illustration* le 18 février 1939, faisait partie d'un diptyque qui, sous le titre de « Les deux cortèges », se confrontait à la photo suivante, dans laquelle apparaît un camion plein de soldats républicains qui saluent poing levé, regardant l'appareil photo, à leur arrivée en France. Cette photo-ci était légendée : « Le convoi indésirable » ; celle qui nous occupe en avait une autre, « Le cheminement pitoyable ». En réalité, selon les responsables de la revue, les titres semblent condenser, tout ce qu'il faut connaître et craindre de la *Retirada*, dans une France à la fois accueillante et menacée.



Photographie prise par Roger Viollet et publiée dans la revue de *L'Illustration* le 18 février 1939. n° 5007.

L'axe de la prise de vue est redoublé par la position de l'homme vu de dos, ce qui forme une composition étrange : la photo joue sur les effets de duplication à son point le plus douloureux : la fillette à l'avant-plan exhibe une amputation de la jambe gauche qui se prolonge jusqu'au petit garçon boiteux qui la suit. L'homme et la fille regardent l'appareil, comme le fait le paysan à casquette qui accompagne l'enfant et le jeune homme. On dirait que le dispositif photographique était si évident qu'il est devenu un protagoniste de la scène. En somme, la guerre est expulsée hors champ, la marée humaine occultée et en revanche, la douleur innocente est étonnamment redoublée : le regard de la fillette interroge le spectateur, et cet effet est multiplié par la présence de deux enfants dans un état de mutilation. Jamais l'innocence n'a été plus indiscutable, jamais l'injustice du monde n'aura été plus lancinante. Cette photo prise par Roger Viollet condense un récit lacunaire que le texte qui l'accompagne mitige et reconduit, mais qui, libéré des contraintes de temps et d'espace, accroît sa signification. Et tant mieux s'il s'agit d'un non-lieu, d'un lieu de passage sans identité.

## Le corollaire de l'horreur de la guerre

Attardons-nous maintenant sur les images cinématographiques prises au Col D'Ares qui furent diffusées par le journal Pathé le 8 février 1939. La voix du locuteur résonne sur la cime d'une montagne secouée par une forte tempête de neige sur les sommets pyrénéens : « L'exode des malheureuses populations continue... ». L'image suggère que le long voyage et sa destination incertaine s'évanouissent dans leur propre horizon. Rien n'annonce la présence de cette multitude invoquée par le narrateur qui forme « le malheureux peuple espagnol ». À la rigueur, trois plans s'enchaînent composant une séquence qui souligne le grand nombre de réfugiés qui ne cesse de traverser les sentiers enneigés, en traînant leurs biens les plus précieux. Mais à aucun moment la foule n'est visible, aussi devons-nous nous contenter de groupes isolés de personnes : un premier plan, pris du côté gauche du sentier, nous montre la marche de trois réfugiés, probablement appartenant à la même famille et portant de lourds fardeaux ; un deuxième plan, frontal, capte le visage désolé d'une mère avec son enfant, tous deux enveloppés dans la même couverture ; la dernière prise de vue, filmée la nuit venue, laisse entrevoir l'épuisement et la fatigue de trois femmes qui continuent leur voyage, *tout en désirant ardemment que celui-ci s'achève*. À partir de ce moment, la voix s'éteint pour laisser place à une musique qui exacerbe le sentiment de souffrance et d'impuissance. Les images qui suivent sont, pour les actualités Pathé, le corollaire de l'horreur de la guerre : aucune parole ne semble nécessaire, car elle gâcherait la signification universelle du représenté. Bref, ces images semblent parler d'elles-mêmes.

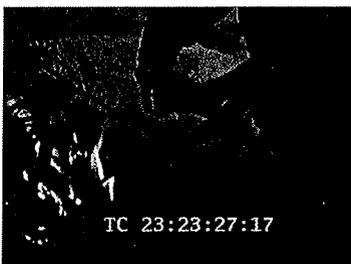
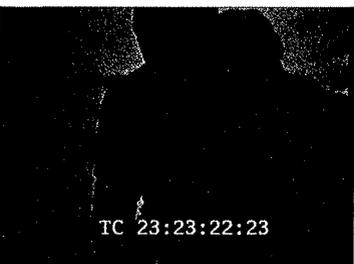
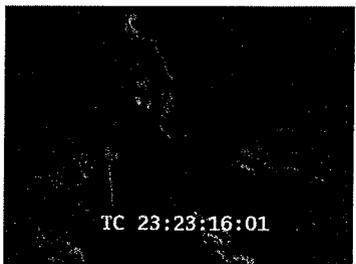


Extrait des actualités Pathé du 8 février 1939. Gaumont Pathé Archives.

Selon ce point de vue fataliste, de nombreux plans de composition similaire se succèdent à un rythme vertigineux : deux hommes transportent un enfant à bout de force, la caméra s'arrêtant pour montrer les tremblements de l'enfant. Ses pieds déchaussés sont réchauffés à la flamme d'un feu improvisé. Acte suivant : cette même structure se répète, amplifiant ainsi la douleur de voir d'autres bébés et enfants souffrir de cet impitoyable froid hivernal. Pour accroître davantage ce récit d'affliction, la séquence s'achève sur un gros plan de mains caressant et réchauffant les pieds nus d'un enfant.



Extrait des actualités Pathé du 8 février 1939. Gaumont Pathé Archives.



Ce n'est pas par hasard si le montage coupe le plan de manière abrupte et termine la séquence sur le portrait de ces trois personnages, au moment précis où l'un des deux hommes tourne son regard vers la caméra. Alors que les coupures se succèdent au montage révélant l'urgence dans laquelle les plans ont été pris par les opérateurs, les regards-caméra dévoilent l'existence d'une mise en scène, voire une reconstitution, visant à accroître l'aspect dramatique. Le spectateur est ici interpellé comme consommateur d'émotions et la dimension historique et sociale qui traverse le propre événement de la *Retirada* s'en trouve ainsi écartée.

En d'autres termes, nous sommes en présence d'une formule mélodramatique et émotive qui opère par répétition et par associations, afin de présenter sans ambiguïté le «véritable visage» des victimes du conflit : les femmes, les enfants et les personnes âgées qui sont les seuls qui peuvent être considérés comme des réfugiés. Il s'agit donc d'intensifier l'empathie afin d'établir un contraste de sentiments avec la séquence suivante qui clôt le journal où des soldats français fouillent et désarment la *menaçante* armée républicaine. Désormais, l'intense émotion, celle de la pitié suscitée par la séquence emblématique des civils traversant les sentiers enneigés, se transforme de manière paradoxale en un profond sentiment de rejet lorsqu'on se heurte à ce convoi indésirable de soldats.

En définitive, les deux séries d'images analysées ici partagent une même atmosphère ; elles condensent un récit qui évite de nous parler d'un événement historique quelconque et, ensuite, elles gommant leurs cadres spatio-temporels. Or, pour compenser cette dé-historisation, l'empathie qu'elles produisent, le traitement pathétique qui leur est appliqué, ainsi que la théâtralisation à laquelle elles sont soumises, cristallisent un récit de souffrance où la douleur elle-même, apparaît comme véritable événement historique. Il est question, plus exactement, d'une douleur dans son sens métaphysique. Leurs qualités inhérentes rendent possible leur conversion en icônes. Deux icônes en devenir qui se trouvent déjà préconfigurées dans la composition même et dans les spécificités formelles des images.

Images destinées à un public, consommateur coutumier des bandes d'actualités, celles-ci migrèrent bientôt pour s'inscrire dans d'autres discours. Elles le firent cependant, d'une manière différente : une des séries mentionnées s'est caractérisée par la persistance, l'autre par une énigmatique disparition et réapparition tardive. C'est aux principaux avatars de ces occurrences que nous consacrerons les réflexions qui suivent.

### **De la phase informative à celle de la propagande**

Dans l'immédiateté des faits, les images de *Pathé Journal* suivent une première transmutation, se détachant de la logique informative pour s'insérer dans la logique du documentaire de propagande dont est attendue l'efficacité immédiate, la vocation performative. Leur première apparition dans *L'Espagne vivra* (février 1939) d'Henri Cartier Bresson les transforme en images probatoires de la guerre que le fascisme a entrepris, contre la France. La séquence en question suit la lecture d'un éclairant paragraphe de *Mein Kampf* qui énonce ceci : « L'ennemi mortel, l'ennemi impitoyable du peuple allemand est la France [...] le but final sera toujours d'isoler la France ».



L'Espagne vivra

les bombardements impitoyables par lesquels sont pourchassés ces pauvres fugitifs. La séquence se déroule à un tel rythme que les plans deviennent quasiment imperceptibles ; seul le dernier plan nous permet de repérer le regard-caméra de l'enfant qui tremble de froid et réchauffe ses pieds auprès du feu. Le gros plan sur son pied qui, chez *Pathé*, provoquait un fort sentiment de pitié, a été ici significativement supprimé.



L'Espagne vivra

Comité de Non Intervention et que, d'autre part, il prétendait être un appel à la solidarité française en faveur de l'Espagne attaquée par le fascisme. Le film devait être achevé en 1938. Cependant, des problèmes de production successifs reportèrent le montage jusqu'au mois de février 1939. C'est ainsi que, pressé par les événements historiques, Cartier Bresson se vit obligé d'inclure ces déplacements de population civile. Par la séquence de la neige, articulée comme des liens causatifs, il tente d'interpeller le spectateur sur

L'énonciation est confirmée par l'arrivée triomphale des troupes nationalistes au poste frontalier de Luchon. Constatant donc le danger d'une invasion imminente de la France, la séquence de la neige est introduite par un bref fondu au noir. Ce faisant, la *Retirada* s'inscrit dans un contexte international de responsabilités politiques qui fait appel à l'intervention directe de la France. Le narrateur, quant à lui, décrit d'un ton accusateur

C'est ainsi que le processus d'intensification émotive sur la conscience des spectateurs s'avère inverse à celui des actualités, le but étant ici de filtrer le drame en réduisant l'émotion. Il s'agit d'éviter à tout prix que l'exode de 1939 ne soit compris comme la conséquence directe d'une guerre déjà achevée. N'oublions pas que, d'une part, le film avait été conçu comme plaidoyer contre les décisions prises par le

l'imminente invasion fasciste qui peut encore être arrêtée, si l'on intervient immédiatement en venant en aide à l'armée républicaine qui continue une résistance agonisante à Madrid.

### Le mouvement et la focalisation

Dans le répertoire que Pathé consacra à la *Retirada* un plan nous est familier : celui qui fait écho à la photo prise par l'appareil photographique de Roger Viollet.



Extrait des actualités Pathé du 8 février 1939. Gaumont Pathé Archives.

Dans le film, le cadrage est plus serré, mais le paysage est reconnaissable ainsi que le groupe humain. Les caméras des actualités avaient fait le même choix que le photographe choisissant ce non-lieu anodin et il est fort probable qu'elles se tenaient à ses côtés ce jour-là. Cependant, malgré les ressemblances et les coïncidences, l'image filmique interpelle autrement le spectateur. Tout d'abord, la focalisation sur l'humain se fait ici en dépit du paysage. Le format 35 mm ne permet pas d'enregistrer les montagnes à l'arrière-plan qui étaient si parlantes dans le cliché de Viollet. En revanche, le mouvement du cortège est embrassé en continuité et cela permet de suivre, depuis une légère plongée et en vue panoramique, le déplacement vers la gauche des personnages. L'effet produit est la focalisation sur les enfants et une attention spéciale portée sur la dimension humaine ; autrement dit, si l'image de Viollet mettait en évidence l'isolement du groupe, dans les plans cinématographiques au contraire, la chose n'est pas évidente du tout. En outre, le panoramique d'accompagnement souligne davantage la puissance du regard de tous les composants du groupe. En somme, le message s'est rétréci par rapport à la photo : ce qui attire l'attention c'est l'humain, observé ici à une distance proche de l'intime.

Tandis que ces plans furent exclus des nouvelles que le journal *Pathé* consacra à l'exode des réfugiés espagnols, ils furent utilisés pour la pre-

mière fois dans le film *Un peuple attend*<sup>3</sup> de Jean-Paul Le Chanois. Postérieurement, les images de Pathé réapparurent une deuxième fois en 1947-1948 à l'intérieur du film montage *Levés avant le jour* de Bertrand Dunoyer. Cependant, le sujet de ce film n'était pas la guerre d'Espagne, mais plutôt les conséquences de la Seconde Guerre mondiale, le premier conflit étant convoqué rétrospectivement en tant que signe avant-coureur de ce qui éclata en 1939. Dans cet effort d'historisation, de quête sur les origines meurtrières du fascisme à l'égard de la population civile, la guerre d'Espagne revenait dans le discours communiste comme un spectre, comme une scène originaire. Or, quel rôle était censé jouer ce plan pathétique à l'intérieur du discours communiste ?



*Levés avant le jour* de Bertrand Dunoyer, 1947-1948

Dans un contexte de réquisitoire contre le gouvernement français pour sa capitulation devant Hitler et nourri par une iconographie de la déportation

<sup>3</sup> Voir Michel Cadé : « Version américaine d'UN PEUPLE ATTEND de Jean Paul Dreyfus/Le Chanois et fragments de la version française : un film retrouvé » dans Michel Cadé (dir.) : *La Retirada en images mouvantes*. Ed. Trabucaire et Cinémathèque Euro-régionale Institut Jean Vigo, Perpignan, 2010 ; pp. 109-110.

que *Le Retour* (Henri Cartier-Bresson, 1945) avait élevé au rang de modèle, *Levés avant le jour* misait sur le pathétisme de l'innocence souffrante et, à ce propos, les images abstraites de la *Retirada*, comme celle du groupe humain dont il est question ici, devenaient des icônes prêtes à renforcer le signifié souhaité.



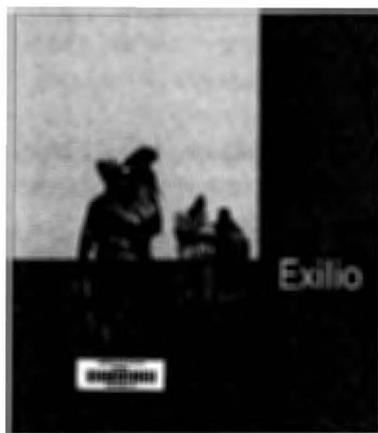
Images du film *Le Retour* (Henri Cartier-Bresson, 1945)

La scénographie de la douleur présentée par ces images ferait croire à leur diffusion constante pour rendre compte de la *Retirada*. Cependant, les choses deviennent plus complexes et les occurrences de ces images-icônes se répartissent d'une manière qui pourrait sembler capricieuse ou aléatoire. Aussi étrange que cela puisse paraître, les plans faisant écho à la photo de Viollet qui avaient été mis à l'écart par *Pathé* et qui furent fugacement récupérés d'abord par le film *Un peuple attend* et ultérieurement par *Levés avant le jour* disparaissent de l'iconographie de la *Retirada*, alors que la photo était pourtant disponible. En revanche, l'appropriation des images *Pathé* de la neige reste constante chaque fois qu'un nouveau discours historique émerge. On les trouve notamment dans le film *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif en 1962. De la même manière, les recherches historiographiques des

années quatre-vingt et quatre-vingt-dix supposent la diffusion à la télévision française d'un certain nombre de documentaires dans lesquels la séquence de la neige ouvre un propos, tantôt pour critiquer la politique gouvernementale et exposer les conflits internes du Front Populaire, tantôt pour rendre hommage aux exilés déjà intégrés en France<sup>4</sup>.

### ***La Retirada, portique de l'exil***

De manière solennelle et insolite, à l'automne 2002, l'État espagnol réalise un hommage d'ensemble à l'Exil espagnol. Organisé par Fondation Pablo Iglesias et sous la tutelle de l'ex vice-président du gouvernement de Felipe González, Alfonso Guerra, il se présente sous la forme de l'exposition « Exil » au Palais du Cristal du parc madrilène du Retiro, entre le 17 septembre et le 28 octobre 2002. L'orientation de l'exposition met l'accent sur l'aspect mémoriel au lieu de miser sur l'histoire. En parallèle, une campagne médiatique s'amorce à cette occasion : un catalogue, un documentaire cinématographique et un livre sont réalisés autour de l'exposition<sup>5</sup>. C'est ainsi que l'Exil républicain de 1939 surgit avec une force inusitée dans le débat public espagnol.



Couverture du catalogue *Exilio* publié par la Fondation Pablo Iglesias, Madrid, 2002

<sup>4</sup> En ce sens pour les recherches historiographiques : Louis Stein *Beyond Death and Exile. The Spanish Republicans. Université de Harvard, 1979*; et Javier Rubio *La emigración española a Francia*, Barcelona, Ariel, 1974; y, *La emigración de la Guerra Civil de 1936-1939*, Madrid, San Martín, 1977. Voir par exemple pour les documentaires : *1936 ou la mémoire d'un peuple: L'agonie* (Claude Santelli, 1977), *Contes de l'exil ordinaire*, (Christian Marc, 1989, Toulouse) et *De père en fils: La France et ses étrangers* (Jean Claude Guidicelli, Patrick Weil y Alain Wieder, 1997, Paris).

<sup>5</sup> Rappelons la série d'initiatives mises en œuvre par la suite : "Ecos del exilio", cycle du cinéma "Cine y Exilio" qui a eu lieu au Circulo de Bellas Artes de Madrid ; ou bien le colloque "Espacios y protagonistas del exilio" sous la direction de José Luis Abellán à l'Ateneo de Madrid en février 2003.

De cette perspective, la réapparition de la photographie emblématique de la neige en couverture du catalogue est d'autant plus significative. En effet, originellement en noir et blanc, elle est ici teintée aux couleurs du drapeau républicain, ce qui lui confère une signification nouvelle : un milicien portant sur ses épaules un enfant et deux réfugiés enveloppés dans des couvertures, dont les pieds sont pratiquement enfouis dans la neige constituent les deux premiers plans de la composition colorée en jaune et rouge, couleurs également de l'actuel drapeau espagnol. Par contre, l'arrière-plan apparaît en violet, couleur emblématique de la République, et une réfugiée perdue tente de s'orienter suivant les tranchées que le dégel a laissées. Ce n'est pas par hasard si le mot *Exil* apparaît juste sous les pieds de cette figure en retrait. En d'autres termes, nous sommes face à une République qui est restée éloignée, mise à l'écart et oubliée de l'Histoire de la nouvelle Espagne démocratique. Sa récupération ne peut provenir que de l'effort mémoriel.

Le documentaire de Pedro Carvajal *Exilio* (2002) explicite cette idée dans son prologue : "Envers eux, envers les exilés, l'Espagne actuelle, celle de la Constitution de 1978 a une dette infinie. C'est à eux qu'est dédié ce document avec reconnaissance, en hommage et [...] avec amour". Le film s'érige en tant que document, comme source première contribuant à la



Portrait de la mère d'Antonio Machado

connaissance de l'Histoire d'Espagne : une histoire qui ne va pas cesser de revendiquer la mémoire oubliée, la mémoire républicaine, celle des vaincus. Le complexe binôme Histoire-Mémoire est convoqué afin d'évoquer l'Exil, la *Retirada* n'étant rien d'autre que son préambule. Les images de la neige *Pathé* ressurgissent une fois de plus.

À ces trois photogrammes, convertis ici en images fixes, succède le portrait de la mère d'Antonio Machado. Ces archives servent à illustrer la vie du célèbre poète, évoquant sa condition d'exilé, alors qu'il mourut au cours de la *Retirada*, le 22 février 1939, avant la période de l'exil au sens strict.

Ces images qui, à des époques antérieures, possédaient une fonction soit d'information (dans les actualités), soit de propagande (dans le film *L'Espagne vivra*), sont censées rendre compte maintenant de l'Exil et non plus des premiers jours du flux migratoire massif. Cette confusion où les frontières entre la *Retirada* et l'exil se brouillent pourrait être à l'origine d'une nouvelle ère, qui a été nommée 'récupération de la mémoire historique' et dans laquelle le thème de l'Exil a été systématiquement convoqué dans le débat public. L'ex vice-président du gouvernement socialiste de 1982 à 1991, Alfonso Guerra, affirma d'ailleurs à cette occasion que « nous devons bannir pour toujours l'Exil comme forme de non-cohabitation, comme forme de barbarie. La meilleure manière de rejeter l'Exil est de s'en souvenir ». Il considérait que les exilés et la voix des vaincus avaient été condamnés à l'oubli par l'acharnement dont avaient fait preuve les artisans de la Transition démocratique : un accord tacite, comme le dit Santos Juliá<sup>6</sup>, auquel Guerra avait lui-même participé.

Il semblerait que pour le dirigeant socialiste, les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle soient curieusement le moment opportun pour mettre en œuvre un nouveau genre d'initiative, et ceci du fait que la Droite s'est alors installée à nouveau au pouvoir. Déjà, lors de la campagne électorale de 1996, le Parti Socialiste avait lancé le débat relatif à la Guerre civile espagnole, afin de convertir la guerre en stratégie politique rétrospective. C'est sous ce nouvel éclairage que le sujet de l'Exil surgit à nouveau en tant qu'arme politique en 2002. En effet, c'est la première fois que l'exil républicain est reconnu par une institution publique espagnole, la Fondation Pablo Iglesias.

<sup>6</sup> Santos Juliá : "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición" dans la revue *Claves de razón práctica*, n° 129, Madrid, 2003, pp. 14-24.

## Le déferlement de la mémoire

Les travaux des historiens avançaient dans un sens apparemment inverse à celui de la vie des images-icônes. Alors que les premiers faisaient de plus en plus d'efforts pour connaître les détails, établir des nuances, préciser, les icônes parlaient le langage universel de la souffrance, négligeant les particularités concrètes des images, leur condition d'index. C'est dans la foulée que Jean-Claude Pruja donna en 2003, au marché éditorial, une étude d'histoire locale puisant dans des sources privées, autant que dans celles de la municipalité de Prats-de-Mollo et visant à prouver la solidarité que ses habitants avaient témoignée, envers les réfugiés provenant de l'Espagne. Son livre eut pour titre *Premiers camps de l'exil espagnol. Prats-de Mollo, 1939*.<sup>7</sup> L'ouvrage transformait les photos documentant le passage des réfugiés espagnols en partie décisive de son apport ; photos qui, incorporées aux protocoles de scientificité, étaient dûment légendées et commentées. À la page 34, Pruja se référait au cliché de Viollet avec pour légende : "Cette émouvante photographie, parue dans *L'Illustration* du 18 février 1939, a été prise à l'entrée de Prats-de-Mollo, sur le sentier descendant de Saint-Antoine."<sup>8</sup> À l'identification du lieu, considérée comme non pertinente auparavant, s'ajoutait celle de certains des protagonistes : en deuxième position, Thomas Coll "coiffé de sa casquette et donnant la main à un jeune garçon appareillé d'une béquille. Blessé durant la première guerre mondiale et handicapé (...), ce Pratéen a participé activement à l'aide des réfugiés".<sup>9</sup> Le travail de l'historien venait couvrir de lumière l'image éternelle.

La seule chose que Pruja laisse non identifiée sont les enfants représentés dans la photo. Ce souci de fournir toutes les données des photos ne s'était jamais fait sentir avant, la raison étant que ces enfants étaient en représentation de l'universel, soit des victimes infantiles innocentes. C'est justement



Sculpture faite par Lola Reyes, inspirée de la photographie prise par Roger Viollet

<sup>7</sup> Jean-Claude Pruja, *Premiers camps de l'exil espagnol. Prats-de-Mollo, 1939*, Saint-Cyr-sur-Loire, Allan Sutton, 2003.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 34.

cela qui constitue la condition de l'icône. Or, Pruja s'installe ailleurs et étend la tâche de l'historien aux documents visuels.

Par manque de détails sur la personnalité des enfants, Pruja précise néanmoins que “le particulier, créateur de cette sculpture, s'est inspiré de la photographie prise par Roger Viollet à Prats-de-Mollo pour *L'Illustration* du 18 février 1939”<sup>10</sup>. Plus exactement, le monument en question, “l'unique monument du souvenir dédié à l'Exilio (l'Exil)”, érigé sur le versant espagnol à La Vajol et dont l'auteur est Lola Reyes, s'inspire des deux figures qui marchent en tête du groupe photographié : l'homme à la couverture et la fillette.

Quoi qu'il en soit, cet état de choses est étrange : si d'une part s'impose le poids d'abstraction propre à l'icône, ce qui rend indifférente, voire non pertinente, l'identification des protagonistes, d'autre part, le travail de chagrin de l'historien fraye son chemin, restituant ce qui dans l'image fait sa singularité, sa condition d'index. S'appropriant l'analyse de l'image, l'historien vise une compréhension plus profonde de ce que l'image apporte à d'autres sources.

Or, notre époque vit l'éclosion de la mémoire qui court en parallèle à la recherche historique. Il n'est pas surprenant, de ce point de vue, que le tournant se soit produit dans les réseaux tissés à l'initiative d'un média, l'hebdomadaire *El País Semanal*. Une série de reportages ayant pour titre *Historia de una foto* (12 janvier 2003) fut déterminante : Amadeo Gracia Bamala répondit par une lettre en se présentant comme le petit enfant qui venait au deuxième rang. Soudain un dispositif mémoriel fort huilé dans cette période se mit en marche. Enrique Líster, fils du Général communiste, envoya à *EPS* une copie du film *Levés avant le jour*, qu'il avait découvert parmi les documents légués par son père en 1999. La réalisatrice Cuini Amelio Ortiz filma un documentaire d'inspiration fortement journalistique intitulé *Ése, el de la foto, soy yo*, dans lequel elle suivit l'itinéraire du protagoniste d'Alcalá de Henares jusqu'aux lieux de la *Retirada*, qu'il avait parcouru six décennies auparavant. La séquence des faits est bien prévisible pour nos standards mémoriels : guide du trajet par la journaliste Lola Huete, récit d'Amadeo, voyage sur les lieux où Amadeo est photographié à côté du monument, hommage à l'Exil sous forme d'hommage à la *Retirada*. Ce qui est frappant ce n'est pas l'ensemble des faits relatés, mais leur correspondance avec des gestes propres à notre époque.

<sup>10</sup> Pruja, *op. cit.*, p. 122.



*El País Semanal*, 18 janvier 2004

Le 18 janvier 2004, l'hebdomadaire *El País Semanal* revenait sur le même sujet avec un reportage qui suivait le même itinéraire. Une image condense le sens ultime de ce geste : la photo de Roger Viollet tenue dans les mains d'Amadeo, comme si ce passé de douleur et de souffrance, d'anonymat et de méconnaissance était heureusement terminé. Assis dans son fauteuil, les mains usées de cet homme semblaient lui donner à voir le paradis perdu. C'est sur cet aspect de rédemption, de plénitude que se clôt le récit. Les conventions sur une mémoire toute puissante semblent s'être imposées tout naturellement, sans zone d'incertitude. Le mystère du passé dévoilé, la vie perdue récupérée, les ombres éclairées et peut-être une condamnation des coupables, l'armée franquiste, qui n'est plus.

La banalité du bien qui émane de ces images et de ces récits nous vient du consensus devant lequel cèdent la pensée et la voix de l'historien et où tout semble cautionné par cette figure de proue, vrai mythe de l'époque de la mémoire médiatique : le journaliste. C'est à lui (à elle) qu'il revient de faire l'histoire, de dénoncer les vainqueurs pour rendre justice, d'écrire le passé pour que celui-ci soit accompli dans le présent, d'ériger la douleur comme valeur suprême. En somme, le journaliste comme héros, le récit monumental comme catharsis de l'Histoire. Un triste bilan.