

Dans l'ouvrage *La Guerre Civile dans le cinéma espagnol de la démocratie*, l'hispaniste Marie-Soledad Rodriguez étudie l'évolution des représentations cinématographiques de la Guerre Civile dans un corpus de 38 films espagnols de fiction sortis entre 1976 et 2004. Ces long-métrages sont étudiés en tant que productions culturelles construisant des représentations et des significations, et non pas d'un point de vue esthétique.

Si le récit franquiste utilisait des personnages filmiques porteurs d'idéologies politiques reconnaissables, mais fondées sur des stéréotypes pour cacher les vrais enjeux de l'événement, M.-S. Rodriguez émet l'hypothèse que les discours des films de fiction sur la Guerre Civile ainsi que la représentation filmique de celle-ci pourraient avoir changé à partir de la mort du dictateur Francisco Franco. Le travail de M.-S. Rodriguez consiste à analyser les approches concordantes ou divergentes des nouvelles productions par rapport aux opus antérieurs, ainsi que leurs rapports inédits au passé, pour dégager les caractéristiques de la mise en images du conflit. Cette étude permet également de s'interroger sur l'évolution de la mémoire de la guerre dans la société espagnole et sur son rapport au cinéma. Ce travail se demande également si cet art a pris en compte les dernières recherches historiographiques, il analyse les limites cinématographiques du dicible et du visible, et, finalement, il retrace la guerre des mémoires présente dans la société espagnole contemporaine.

Cet ouvrage est divisé en trois parties reprenant la chronologie des films choisis pour le corpus. Ainsi, la première partie étudie la manière dont le récit franquiste a été revisité dans les films sortis pendant la Transition, dans la période comprenant la fin de 1975 jusqu'à 1982. La deuxième est consacrée aux films produits au cours des quatre gouvernements du PSOE, entre 1982 et 1996. Pour finir, l'analyse des films de la période 1996-2004, où le Partido Popular était au gouvernement, permet d'aborder la guerre des mémoires au sein du septième art.

Dans la première partie, il est question d'analyser la manière dont le récit franquiste a été revisité pendant la Transition démocratique, entre la fin de 1975 jusqu'à 1982. En effet, comme il s'agissait d'une période d'effervescence et de tensions politiques au cours de laquelle les partis de gauche ne mettaient pas en question la vision de la Guerre Civile héritée du franquisme, l'auteur se demande si la production de cette période peut véritablement présenter des changements par rapport à celle du franquisme. Elle insiste sur deux éléments contextuels fondamentaux pour comprendre la période : la censure – la censure administrative existant jusqu'en 1977 ainsi que les voies juridiques et intimidatrices une fois cette dernière supprimée –, et l'accord tacite de ne pas se référer à la Guerre Civile dans la sphère politique, ce qui sera appelé plus tard « le pacte de l'oubli ». Comme ce dernier ne concerne pas la société espagnole ni les créateurs, qui pouvaient l'aborder plus sereinement, M.-S. Rodriguez se demande si les douze films sortis pendant cette période témoignent du désir de donner une nouvelle vision de la guerre et de la volonté de récupérer la mémoire des vaincus. Si les films de cette période convoquent le passé pour parler du présent, les usages du passé dépendent des intentions des réalisateurs et des producteurs. Le film *Companys, proceso a Cataluña* établit un lien entre le statut d'autonomie obtenu sous la II^e République et la situation en 1979. *Uno del millón de muertos* montre quant à lui l'appréhension d'une partie de la société face au supposé esprit revancharde des républicains. M.-S. Rodriguez considère que dix long-métrages sur treize contestent

l'interprétation hégémonique du passé : le « rouge » violent et amoral devient un républicain victime de la guerre, et la guerre n'est plus présentée comme remède au désordre, mais comme l'origine de la violence. La répression nationaliste est également présente à l'écran dans certaines œuvres (souvent indépendantes et à faible audience) et, comme le fait remarquer l'autrice, ce caractère novateur anticipe les travaux historiographiques postérieurs sur la question. Malgré la remise en cause de l'historiographie franquiste opérée par certains films, l'une des critiques qu'elle adresse à ces productions est leur dilution des idéologies : les causes du conflit et les motivations politiques des rebelles sont à peine montrées.

Dans une deuxième partie, M.-S. Rodriguez aborde le corpus de quinze films produits au cours de la période 1982-1996, correspondant aux quatre mandatures du PSOE. À cette époque, la position du gouvernement socialiste se trouve en accord avec l'esprit de réconciliation de la Transition hérité du franquisme. Le parti ne montre pas de volonté pour construire un nouveau rapport au passé récent, mais cherche à garder un discours politique modéré. Dans ces conditions, certains cinéastes reviennent sur l'image de la Guerre Civile, mais la chercheuse se demande s'ils opèrent une véritable mise en cause du récit franquiste. À l'exception de deux opus, tous les films du corpus produits au cours de la période 1982-1996 ont pu bénéficier des subventions mises en place par le système d'aides à la production créé par Pilar Miró. M.-S. Rodriguez s'interroge sur l'opinion que le PSOE a pu avoir de ces films, et conjecture que le PSOE pourrait avoir apprécié la relecture multiple et variée de la guerre faite par le cinéma dans une période où le gouvernement ne devait pas l'évoquer publiquement.

Si, en termes d'audience, la Guerre Civile continue à être un sujet qui intéresse, autant dans sa version comique que dans la version à contre-courant de la lecture franquiste, l'autrice affirme qu'aborder la Guerre Civile dans le cinéma de fiction dans cette période reste difficile. À ses yeux, les films de la période semblent avoir une double vocation : historiciser la guerre afin de mieux informer le public dans certains cas, et d'une certaine manière la déshistoriciser dans d'autres en omettant certains faits. Par exemple, si certains films cherchent à rétablir des données historiques et à expliquer la guerre de façon plus claire et nuancée, en montrant par exemple le putsch de 1936 comme élément déclencheur, on n'y trouve pourtant pas de vraies mentions des causes de la guerre. En outre, si ces films exposent des récits mémoriels des vaincus absents des écrans pendant le franquisme, comme les maquisards, les Basques ou les femmes, ils le font en ne donnant pas aux personnages des identités politiques définies. Pour elle, cet effacement de la signification et des enjeux politiques de la Guerre Civile met en marche un processus de « déshistorisation » omettant les différences entre vaincus et vainqueurs, ce qui établit une fausse équivalence entre eux. La Guerre Civile y devient ainsi ce moment de folie collective que le récit de la Transition décrivait. La manière dont les films de la période réécrivent le conflit ne fait pas que le rendre inoffensif pour le présent, mais exempte aussi le franquisme d'une véritable critique. Parmi ces œuvres, *Dragon Rapide* est considéré par cette chercheuse comme le film de fiction essentiel de la période pour diffuser une image plus objective des origines de la guerre et des enjeux de la répression nationaliste. Il réussit en plus à atteindre un public beaucoup plus large que celui des ouvrages universitaires sur le sujet.

Dans une troisième partie, M.-S. Rodriguez étudie les films de la période 1996-2004 où le Partido Popular est au gouvernement. À partir de la défaite aux élections de 1996, le PSOE change sa position par rapport au passé et se réapproprie les revendications

mémorielles qui émergent au sein de la société espagnole, comme le montrent la création de l'ARMH (Association pour la Récupération de la Mémoire Historique) ou le succès des expositions dédiées à la Guerre Civile. Mais ce retour sur le passé au sein de la société signale également le désir d'un discours clarificateur sur le passé et d'une condamnation officielle de la dictature. Comme le fait remarquer M.-S. Rodriguez, les revendications d'une nouvelle version du passé surgissent au moment où gouverne le PP, un parti qui serait peu enclin à changer le discours hérité de la Transition. L'historiographie néo-franquiste et la presse de droite réagissent avec de nombreuses publications réactivant des éléments de la guerre hérités de la version franquiste. Cette période voit émerger ce qui est qualifié de « guerre des mémoires » et M.-S. Rodriguez se demande comment ces tensions s'expriment dans le cinéma. Quelle mémoire ces films revendiquent-ils ?

Concernant le corpus de la période, la production est moins abondante. L'audience est variée et inégale. En effet, à l'exception de *La niña de tus ojos* et *La lengua de la mariposa* (œuvres d'auteurs confirmés et produites par deux sociétés de productions importantes), le reste des films a eu une maigre audience. Si le nombre de spectateurs durant cette période ne diffère pas fortement de celui des moments antérieurs, la guerre est beaucoup moins représentée à l'écran. Elle est utilisée comme cadre historique, sans être expliquée : on la suppose connue par le spectateur. Par ailleurs, les convictions politiques des deux camps et des différents groupes politiques continuent à être effacées : il est donc impossible de savoir ce que chacun défendait. M.-S. Rodriguez précise que, curieusement, les groupes politiques apparaissant dans les films ne font plus partie de la vie politique espagnole contemporaine et ceci est, selon elle, une manière d'ancrer la Guerre Civile dans un passé révolu et coupé du présent. La chercheuse souligne également un changement par rapport aux films de la période socialiste qui cherchaient à expliquer certains aspects de la guerre. La tendance à gommer les idéologies s'intensifie dans le corpus de cette période jusqu'à ne laisser comme trace du conflit que la violence de la répression : les prisonniers exécutés deviennent d'ailleurs l'image la plus récurrente dans ces films. Les « personnages bons » sont les victimes et les « méchants » sont les acteurs de la violence, sans tenir compte de leurs idéologies.

L'autrice en conclut que le cinéma sous le gouvernement du PP met en images le discours de la Transition, dans la mesure où la guerre est présentée comme un moment de folie meurtrière à ne pas répéter, dont la seule trace serait la violence présente dans les deux camps. Ceci permet, d'un côté, de revendiquer la mémoire des victimes de la répression nationaliste et, d'un autre côté, de stigmatiser la violence ayant eu lieu dans la zone républicaine pendant la période de la « terreur ». Pour M.-S. Rodriguez, ces analyses montrent que la guerre des mémoires présente dans la société espagnole trouve un écho dans le cinéma. Finalement, ce qui caractérise la production filmique de la période est la revendication mémorielle des figures oubliées de la répression nationaliste, mais aussi républicaine. Cependant, si seulement quatre films de la période dépassent le simple rappel des morts, de nombreux opus choisissent de montrer l'entraide et la compréhension plutôt que la rivalité idéologique. Ils nuancent ainsi l'image de l'autre. Partant, il se dessine un portrait digne et honorable de certains individus appartenant aux deux camps. En montrant l'adversaire politique comme un égal à respecter, ces films renvoient à la période démocratique et dessinent une image de l'Espagne réconciliée au présent. M.-S. Rodriguez rejoint ici la thèse de divers historiens du cinéma pour lesquels l'une des fonctions des films historiques consiste à relier le contexte présent et l'événement du passé. Selon elle, les films de la période témoignent d'un désir de proposer une nouvelle vision de la guerre centrée sur les individus plutôt que sur les idéologies, ainsi qu'une image de l'Espagne réconciliée rappelant celle du présent.

L'ouvrage se termine par un ensemble de conclusions. M.-S. Rodriguez évoque la réception critique du cinéma consacré à la Guerre Civile, mal accueilli autant à droite – à cause du supposé caractère manichéen des récits – qu'à gauche – en raison de l'absence d'une nouvelle perspective dans la représentation. Elle constate également un décalage entre le sentiment de lassitude exprimé par des journalistes qui trouvaient excessif le nombre des films abordant la Guerre Civile, et la production cinématographique réelle qui, entre 1976 et 2003, représente moins de 3% des œuvres (38 films sur 2511).

Malgré ces jugements négatifs de la presse, M.-S. Rodriguez indique qu'à partir de 1976 les films sur la Guerre Civile cherchaient à donner une vision du conflit plus conforme à la vérité historiographique et que leurs nouveaux discours ont eu une fonction pédagogique puisqu'ils ont contribué à modeler la conscience d'une partie de la société espagnole. Ceci a commencé pendant la Transition avec un petit nombre de films de cinéastes militants à diffusion modeste et s'est développé davantage pendant la période socialiste avec des films grand public. Ces opus auraient ainsi joué un rôle pédagogique en rendant plus accessible la connaissance du passé, parfois même avant que les recherches des historiens ne se diffusent au sein de la société.

L'absence d'information concernant les réformes et les avancées sociales sous la République fait que l'autrice considère qu'une partie de la production cinématographique a contribué à diffuser et consolider l'image de la Transition comme période de réconciliation et comme berceau de la démocratie, tout en laissant de côté la restauration monarchique imposée par Franco. En outre, l'emploi de la violence en tant qu'image-écran sert à créer une culpabilité générale des deux camps dans leur recours à la violence, tout en gommant les vraies raisons de la plupart des combattants républicains, à savoir la défense d'un régime démocratique. Cette volonté de placer les deux camps sur un pied d'égalité fait que certains films participent à la réinterprétation du passé et à la légitimation du régime franquiste. Pour M.-S. Rodriguez, ces opus témoignent ainsi d'une guerre des mémoires et de la fidélité d'une partie de la population à une vision du passé héritée du franquisme qui, étonnamment, se maintient au fil des années pour réapparaître en 1984 et 1998.

Finalement, la victime est la figure omniprésente dans le corpus étudié. Dans la première période analysée, les films construisent une nouvelle figure du vaincu, réhabilitée et humanisée, qui jusque là était restée absente de l'imaginaire national. Avec la représentation de ce groupe à l'écran, le cinéma devenait un porteur de leur mémoire avant que le discours officiel ne les reconnaisse en tant que victimes en 2002 et 2007. Toutefois, l'autrice fait remarquer que les victimes et leurs souffrances finissent parfois par occuper tout l'espace dans certains films de la deuxième et surtout de la troisième période, ce qui pourrait être une autre manière d'occulter les enjeux de la guerre ainsi que les engagements et identités politiques des victimes. Le récit de ces films ressuscite certes une mémoire oubliée, mais réduite à une mémoire des souffrances, constat qui rejoint les thèses de Stéphane Michonneau concernant les récents lieux de mémoire de la Guerre Civile en Espagne.

L'ouvrage de M.-S. Rodriguez témoigne d'un souci de clarté et de pédagogie, comme le montrent le récapitulatif final des films étudiés et l'ensemble des photogrammes choisis par l'autrice pour illustrer ses analyses. Pour prolonger le travail de cette hispaniste, on pourrait à présent interroger l'influence que l'entrée en vigueur de la Loi de Mémoire Historique (Loi 52/2007) a pu avoir dans le cinéma espagnol sur la Guerre Civile, et vice versa. Comme le défend cette chercheuse, les films historiques parlent de l'événement passé montré à l'écran ainsi que du contexte de production de l'œuvre. La guerre des mémoires

étant encore plus présente dans la société espagnole actuelle dans un moment où apparaissent des nouveaux partis comme Vox et Podemos, il serait pertinent de prolonger cette étude pour aborder les conséquences que leurs discours pourraient avoir sur l'image de la Guerre Civile et du franquisme à l'écran. On mesure l'importance d'un ouvrage à la thèse démontrée et aux idées qu'il suscite chez le lecteur pour élargir le champ de ses recherches. Dans cette optique, les propositions de M.-S. Rodriguez concernant la représentation de la guerre à travers les images filmiques pourraient sans doute être extrapolées à d'autres études sur l'image d'un événement historique. Il serait pertinent de réaliser une étude comparative avec la bande dessinée mémorielle. On pourrait également analyser les séries historiques diffusées à la télévision ou sur des plateformes digitales, dont l'accès est à moindre coût que le cinéma et dont la production plus rapide permet de s'adapter au rythme des événements contemporains.

Patricia C. GARCÍA OCAÑA
Doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle