

*La Revue du Ciné-club universitaire, 2019, n° 2*

# **Guerre d'Espagne**

## **Regards croisés**



*Ciné-club  
Universitaire*

DIVISION DE LA FORMATION ET DES ÉTUDIANTS  
**CULTURE.UNIGE.CH**



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

# SOMMAIRE



1

## Éditorial

Un conflit entre  
Histoire et légende

**FRANCISCO MARZOA**



3

Images soviétiques  
durant la Guerre civile  
espagnole

**SÉBASTIEN FARRÉ**



8

*Une vie dans l'ombre de*  
Llorenç Llobet Gràcia

**FRANCISCO MARZOA**



13

Art, propagande  
et malentendu

**JEAN-MICHEL  
BOZETTO-FERNANDEZ**



21

Chronique inachevée  
et choisie

**JEAN-MICHEL  
BOZETTO-FERNANDEZ**



28

L'esprit de la ruche,  
où est-il, en qui  
s'incarne-t-il?

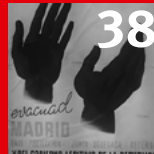
**ALMUDENA  
JIMÉNEZ VIROSTA**



33

Cría cuervos, y te  
sacarán los ojos

**ALMUDENA  
JIMÉNEZ VIROSTA**



38

La Guerre d'Espagne  
dans tous ses états

**JEAN-MICHEL  
BOZETTO-FERNANDEZ**

## Illustration

1<sup>ère</sup> de couverture: *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003).

## Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Francisco Marzoa, Almudena Jiménez Virosta, Jean-Michel Bozetto-Fernandez, Noémie Baume, Sébastien Farré, Giulia Comandini, Julien Dumoulin, Manuel Vielma

Division de la formation et des étudiants (DIFE)

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras

coordination et édition: Christophe Campergue

graphisme: Julien Jespersen

Recevoir *la Revue du*  
*Ciné-club universitaire*  
gratuitement chez vous?

**Abonnez-vous!**

en 1 minute sur [culture.unige.ch/revue](http://culture.unige.ch/revue)

# Éditorial

## Un conflit entre Histoire et légende

Détail d'une affiche du Front populaire célébrant le 1<sup>er</sup> mai.



Illustration d'un calendrier républicain de 1939, la dernière année de la Guerre civile.



Par Francisco Marzoa

Ceux qui ont vu *L'homme qui tua Liberty Valance* de John Ford (1962) se souviennent certainement de la réplique d'un des personnages, le journaliste à qui on demande à la fin du film de raconter à nouveau un duel devenu légendaire, mais cette fois tel qu'il s'est réellement passé: «Quand les faits se sont transformés en légende, publiez la légende.» Sur cette phrase qui a suscité maints commentaires, l'auteur de ces lignes partage l'avis de Jacques Lourcelles, pour qui la réplique du journaliste «ne résume en aucun cas le point de vue de Ford sur la question: lui-même dans son film montre à la fois les faits bruts et la légende, le total des deux constituant à ses yeux la complexe, ambiguë et presque insaisissable vérité, que seuls les poètes et les artistes peuvent appréhender.»<sup>1</sup> En laissant de côté la pure légende pour s'aventurer sur le terrain de l'Histoire, le Ciné-club vous propose d'essayer de saisir cette vérité complexe et ambiguë, dans la mesure où le cinéma de fiction peut la restituer au spectateur. Car en dépassant, et parfois en rejetant la propagande politique, certains longs-métrages prennent de la distance par rapport à la Guerre civile et ses conséquences (ce qui n'implique pas nécessairement que leurs auteurs ne se soient pas engagés à titre personnel ou n'aient pas eu d'idées à faire valoir).

Si on souhaite confronter les différents points de vue, il faut prendre en compte l'ensemble de la vaste production cinématographique évoquant la guerre et la dictature qui a suivi. Cela permet de constater à quel point les représentations du conflit ont varié en fonction du temps et du lieu, et aussi de découvrir comment le cinéma a contribué à la création d'une légende ou d'un mythe de la Guerre d'Espagne, puis à sa remise en cause, et peut-être à sa réactualisation dans les films plus récents qui traitent du conflit. Car si dans les deux camps on a d'abord voulu voir dans le cinéma un outil efficace pour défendre une cause politique et mobiliser les masses contre l'adversaire, les réalisateurs ont par la suite retrouvé une certaine autonomie et laissé plus de place à l'art, en délaissant la propagande et en adoptant vis-à-vis des idéologies une attitude plus critique, dans laquelle on peut parfois discerner un appel à la réconciliation. Est-ce cette attitude qui prévaut de nos jours dans la façon d'aborder la Guerre d'Espagne au cinéma, ou peut-on déceler une résurgence des films militants? Si on admet que le cinéma reflète l'évolution de la société, la question n'est sans doute pas dénuée d'intérêt.

<sup>1</sup> Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma: Les films*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 705.



Roman Karmen et Mikhaïl Koltsov durant le siège  
de l'Alcázar, Tolède, septembre 1936.

Détail à droite.

Crédits: Mikhaïl Koltsov / [Public domain],  
from Wikimedia Commons.



# Images soviétiques durant la Guerre civile espagnole *Événements d'Espagne* de Roman Karmen et Boris Makasseiev (1936-1937)

Le 7 septembre 1936, les spectateurs soviétiques découvrent sur les écrans de cinéma les premières images animées du conflit espagnol. Ces documents sont montés dans le cadre d'un reportage présenté sous le titre, *K Sobitiyam V Ispanii (Événements d'Espagne)*, qui inaugure une série de vingt épisodes conçus entre la fin du mois d'août 1936 jusqu'à l'été 1937. Réalisée pour être diffusée dans les cinémas, cette production se distingue du format classique des actualités cinématographiques, car elle est entièrement consacrée à la Guerre civile espagnole.

Par Sébastien Farré

Dès les premières semaines du conflit, ce projet singulier témoigne de l'engagement soviétique en faveur de la République espagnole. Suite à l'échec du coup d'État des généraux rebelles du 17 au 18 juillet 1936, les insurgés et le gouvernement républicain se tournent vers de potentiels alliés pour obtenir le soutien nécessaire pour s'imposer sur leur adversaire. L'internationalisation de la crise espagnole amène les grands États à se

positionner face aux deux parties en conflit. Pour sa part, la politique soviétique est déterminée par sa stratégie de front populaire et d'alliance avec les démocraties contre le fascisme. En conséquence, Staline s'aligne sur la politique de non-intervention élaborée dès le début du mois d'août 1937 par les gouvernements français et anglais. Par ailleurs, la mobilisation d'une partie de l'opinion publique internationale pour la cause républicaine offre un terrain

particulièrement favorable pour tisser une communauté antifasciste et bienveillante envers l'Union soviétique, mais aussi pour mobiliser la société soviétique qui traverse une période très sombre marquée par les purges et par les procès contre les «ennemis» du régime<sup>1</sup>. Ce contexte est à l'origine de l'envoi de grands journalistes par les autorités soviétiques, tels que Mikhaïl Efimovich Koltsov (1898-1940)<sup>2</sup>, correspondant pour la *Pravda*, ainsi qu'Ilya Grigorievitch Ehrenbourg (1891-1967), pour *Izvestia*. Ils pré-

### **La richesse de ce matériel cinématographique traduit la dimension internationale de la Guerre civile espagnole.**

cèdent de quelques jours l'arrivée de Marcel Rosenberg (27 août), premier ambassadeur soviétique en Espagne. La volonté soviétique de développer sa présence dans la péninsule se traduit également par le financement d'une mission de la *Soiuzkinochronika*. Dans ce cadre, le réalisateur, Roman Karmen (1906-1978) et son assistant, Boris Makasseiev, se présentent à la frontière espagnole le 23 août 1936. Originaire d'une famille ukrainienne, fils d'un journaliste révolutionnaire, Karmen avait débuté sa carrière comme photographe pour le magazine *Ogoniok* à la fin des années 1920. Initié au cinéma par Dziga Vertov (1896-1954) et Vladimir Erofeev, il s'affirme, malgré son jeune âge, comme une étoile montante de l'industrie cinématographique soviétique. En 1936, à son retour d'un reportage sur le raid automobile Moscou-Karakoum-Moscou, il s'adresse à Staline pour le convaincre de le mandater pour filmer les événements espagnols. Le 15 août 1936, il recevait le feu vert des studios moscovites pour partir vers la péninsule.

Dès lors, le travail de Karmen se développe dans l'urgence et dans un cadre exceptionnel. Les deux ciné-reporters sont conseillés par Koltsov, personnage clé de la présence

soviétique en Espagne, qui les assiste pour préparer une partie des scénarios<sup>3</sup>. En outre, ils sont appuyés à Moscou par une équipe de quatorze techniciens pour le montage et la préparation des copies<sup>4</sup>. Comme nous l'avons évoqué plus haut, deux semaines après leur arrivée en Espagne, le premier reportage est présenté sur le territoire soviétique soit à une distance de plus de 3'500 km des lieux du tournage. Durant leur séjour de onze mois, Karmen et son assistant tournent plus de 18'000 mètres de pellicule pour la série *K Sobitiyam V Ispanii*, mais aussi pour des documentaires destinés à une diffusion plus internationale, tels que *La défense de Madrid* (1936), *Madrid en flammes* (1937) et *Madrid aujourd'hui* (1937). Ces séquences sont aussi à l'origine du film d'*Ispania* (1939) monté par Esther Ilyichna Choub (1894-1959), grande réalisatrice soviétique du documentaire historique<sup>5</sup>.

La richesse de ce matériel cinématographique traduit la dimension internationale de la Guerre civile espagnole. Dans les journaux illustrés et sur les écrans de cinéma, cette période est marquée par une véritable guerre des images. En Espagne, la présence de célèbres reporters et photographes (Robert Capa, Martha Gellhorn, Ernest Hemingway, Joseph Kessel, Arthur Koestler, John Dos Passos, Gerda Taro, etc.) qui ont marqué durablement la profession journalistique, place l'Espagne au cœur de l'actualité<sup>6</sup>. Dans le domaine du cinéma, la Guerre civile fait également l'objet d'une très importante production, souvent méconnue. Ces films permettent de suivre la cristallisation d'un récit exemplaire et militant élaboré par les deux belligérants, ainsi que de mieux connaître la position des principaux États<sup>7</sup>.

Une partie de ces productions est liée au développement de la campagne de solidarité internationale en faveur de la population républicaine. Souvent diffusés lors des assemblées organisées en soutien à l'Espagne, ces films «humanitaires» font appel à l'émotion du public, mais ils sont également destinés à présenter l'efficacité des projets financés par les dons envoyés de l'extérieur en faveur des



Plaza mayor (1936-1937?), Madrid, Mikhaïl Koltsov  
[Public domain], de Wikimedia Commons.

victimes républicaines du conflit. La Centrale sanitaire internationale produit notamment le beau film *Victoire de la vie* (1937) d'Henri Cartier-Bresson<sup>8</sup>, qui présente les services sanitaires sur le front, et *Un peuple attend* (1939) de Jean-Paul Le Chanois. Aux États-Unis, sous le nom de *Hollywood Caravan Spain*, deux ambulances mobiles parcourent le pays pour récolter des dons. Équipées d'un projecteur et de haut-parleurs, elles diffusent lors des différentes étapes des films tel que *Heart of Spain* (1937) de Herbert Kline<sup>9</sup>.

La série *K Sobitiyam V Ispanii* était également destinée à être projetée à l'occasion des assemblées pro-républicaines organisées en solidarité avec le peuple espagnol. Cette intention justifie notamment certains choix au montage tel que l'intégration de musique dans la bande sonore

associée aux paroles des chansons incluses dans les sous-titres – une sorte de proto-karaoké – destinées à être reprises par le public<sup>10</sup>. Instrument privilégié de la mobilisation pour la cause républicaine, ces films nous offrent un regard privilégié pour analyser l'intervention soviétique qui a souvent été réduite à la répression stalinienne contre le mouvement révolutionnaire espagnol, à l'exemple du film de Ken Loach, *Terre et liberté* (1995).

Les différents reportages proposés par les deux cinéastes mandatés par Moscou constituent une source indispensable pour analyser l'intervention russe en Espagne. Les vingt épisodes de *K Sobitiyam V Ispanii* permettent de découvrir le combat du peuple espagnol et la variété de la réalité républicaine, depuis les premiers combats en Guipúzcoa, en passant par la Catalogne, le siège de l'Alcázar de Tolède, la bataille de Madrid, puis Valence, nouveau siège des autorités espagnoles. À l'opposé, la présence russe en Espagne est à peine évoquée. Le drapeau soviétique n'apparaît que très brièvement alors que les reportages évitent toute exaltation de la figure de Staline et de l'URSS<sup>11</sup>. Dans la onzième livraison de la série, la figure du leader anarchiste Buenaventura Durruti est présentée, quelques instants avant sa mort sur le front de Madrid. L'engagement officiel de Moscou pour la non-intervention oriente évidemment cette lecture «antifasciste» dans le choix éditorial. Le film reprend largement les orientations

**Les vingt épisodes de *K Sobitiyam V Ispanii* permettent de découvrir le combat du peuple espagnol et la variété de la réalité républicaine.**

et les grandes thématiques déclinées par la propagande républicaine. En dénonçant l'agression étrangère fasciste et les bombardements contre la population civile, la République présente sa lutte comme le combat héroïque du peuple antifasciste pour sa liberté.

Au cœur du dixième reportage tourné au début du mois de novembre 1936, les images du siège et du bombardement de Madrid offrent un témoignage saisissant de l'offensive contre la capitale espagnole durant la bataille de Madrid (novembre 1936 - mars 1939). En exploitant toutes les ressources techniques à sa disposition, Karmen transforme ces tragiques événements en laboratoire artistique et journalistique. Des magnifiques prises de vue de la capitale réalisées depuis les toits de la *Telefónica*, le plus haut

**En exploitant toutes les ressources techniques à sa disposition, Karmen transforme ces tragiques événements en laboratoire artistique et journalistique.**

bâtiment de Madrid à cette époque, aux plans en plongée et contre-plongée qui saisissent l'arrivée des avions de Franco et les mouvements d'une foule de civils qui se précipitent vers un abri, la caméra du cinéaste soviétique propose au spectateur de partager le quotidien poignant des Madrilènes. Pour reprendre un concept anachronique pour cette période, Karmen invite à une véritable expérience immersive. Sa caméra portative 35 mm *Eyemo* de marque Bell & Howell est dotée d'un mécanisme automatique et d'un triple objectif Cooke (24 mm, 50 mm et 90 mm) qui lui offrent la possibilité de varier rapidement les prises de

vue<sup>12</sup>. Petite, légère, solide, la caméra est portée à bout de bras, sans l'appui d'un trépied. Ainsi, une petite équipe (deux personnes en Espagne) est suffisante pour saisir ces événements avec une grande mobilité, mais aussi en rendant quasi-invisible la présence de l'objectif sur la scène des tournages. Cinéaste du mouvement, le réalisateur appréhende la spontanéité de l'action et l'émotion à vif des acteurs. Par ailleurs, le recours à la pellicule Kodak Super X, qui offre une plus grande sensibilité (40 ASA), est à l'origine de scènes bouleversantes tirées de rues sombres, envahies par la fumée dégagée par les incendies provoqués par l'aviation nationaliste<sup>13</sup>.

Ces images qui invitent le spectateur à vivre la guerre en première ligne, au niveau de la rue, traduisent l'intention des cinéastes de mettre le public face à la dimension humaine de la catastrophe espagnole. Elles se sont imposées comme des représentations iconiques de la Guerre civile espagnole. Reprises, remontées, elles alimentent les nombreux films, documentaires et reportages sur ce conflit<sup>14</sup>. Après l'Espagne, Karmen poursuit sa route; il est mandaté comme envoyé spécial en Chine suite à l'offensive japonaise. En 1938, il prend la route du Sichuan pour filmer le combat des communistes chinois et de leur jeune leader Mao (*Chine en lutte*, 1938-1939). Ces expériences préparent le terrain à la production massive de reportages de guerre par l'Union soviétique durant la Deuxième Guerre



«Prisonniers français, Dien Bien Phu». Stringer, AFP [Public domain], via Wikimedia Commons.

mondiale. Karmen s'impose durant cette période comme le plus important cinéaste de guerre en URSS en filmant notamment *Leningrad v borbe* (*Léninegrad dans la lutte*, 1942), la bataille de Stalingrad, les images de la libération du camp de Majdanek, l'entrée de général Joukov dans la chancellerie en ruine du régime national-socialiste, le déploiement du drapeau soviétique sur le Reichstag (*Berlin*, 1945), ou encore *Le Jugement des peuples* (1946) sur le procès de Nuremberg.

Durant la guerre froide, Karmen devient «l'objectif de Moscou», soit une personnalité incontournable du documentaire soviétique. Cinéaste emblématique du bloc soviétique, il met en image la défaite française à Ðiên Biên Phủ en filmant le célèbre défilé des prisonniers français puis la figure de Hô Chi Minh (*Viet-Nam*, 1955). Reporter de la révolution, il voyage avec sa caméra dans les rues de La Havane après la victoire castriste, puis au Chili pour suivre Salvador Allende (*Chili, le temps de la lutte, le temps des alertes*, 1973)<sup>15</sup>. Ses reportages et ses images ont ainsi élaboré l'imaginaire du XX<sup>e</sup> siècle.

Au cœur de cette carrière unique, son expérience espagnole a marqué durablement Karmen, comme le suggère un film réalisé à la fin des années 1960: *Grenade, Grenade, ma Grenade* (1968)<sup>16</sup>. Le travail de Karmen en Espagne a également inspiré le grand cinéaste russe Andreï Tarkovski dont le huitième film *Zerkalo* (*Le Miroir*, 1974) reprend certaines séquences de *K Sobitiyam V Ispanii*, inscrivant définitivement ces images dans l'histoire du cinéma.

- 1 Enrique Moradiellos, *El refugio de Europa: las dimensiones internacionales de la Guerra civil española*, Barcelone, Ed. Península, 2001.
- 2 Mikhaïl Koltsov, *Diario de la Guerra española*, Barcelone, Planeta, 2009 (1963).
- 3 Koltsov a été responsable en 1918 des actualités filmées soviétiques, il est également rédacteur en chef du magazine *Ogoniok* pour lequel a collaboré Karmen en qualité de photographe.
- 4 Daniel Kowalsky, *La Unión soviética y la Guerra civil española. Una revisión crítica*, Barcelone, Crítica, 2003.
- 5 Graham Roberts, *Forward Soviet!: History and Non-fiction Film in the USSR. KINO: the Russian Cinema Series*, Londres; New York, I. B. Tauris Publ., 1999, Magí Crusells, *La Guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelone, Ed. Ariel, 2000.
- 6 Paul Preston, *We Saw Spain Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War*, Londres, Constable, 2008.
- 7 Rafael R. Tranche et Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra civil*, Madrid, Cátedra, 2011; Román Gubern Garriga-Nogues, *La Guerra de España en la pantalla de la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- 8 Il s'agit d'une version française du film *Return to Life* dirigé par Herbert Kline.
- 9 Alfonso del Amo (éd.), *Catálogo general del cine de la Guerra civil*, Madrid, Cátedra; Filmoteca española, [1996].
- 10 Daniel Kowalsky, «La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la Guerra civil española», *Archivos de la Filmoteca*, n° 60/61, 2008-2009, pp. 50-77.
- 11 Daniel Kowalsky, *La Unión soviética y la Guerra civil española. Una revisión crítica*, Barcelone, Crítica, 2003.
- 12 Marcel Oms, *La Guerre d'Espagne vu par le cinéma*, Perpignan, Cahiers de la Cinémathèque, 1977.
- 13 Rafael R. Tranche, «Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra civil española», *Historia Social*, n° 63, 2009, pp. 80-109.
- 14 Sonia García López, «Imágenes del cielo: tres calas en el cine extranjero de la Guerra civil», *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 31, 2010, pp. 32-48.
- 15 Patrick Barbéris; Dominique Chapuis, *Roman Karmen, Une légende rouge*, Paris: Seuil, 2000, Graham Roberts, *Forward Soviet!: History and Non-fiction Film in the USSR*, Londres; New York, I. B. Tauris Publ., 1999.
- 16 Karmen a rédigé ces mémoires, dont la version espagnole a été éditée dans les années 1970, Roman Karmen, *No pasarán*, Moscou, Ed. Progreso, 1976 (1972).

# Une vie dans l'ombre de Llorenç Llobet Gràcia

On a pu dire à propos de Llorenç Llobet Gràcia (1911-1976) qu'il était l'un des plus illustres inconnus du cinéma espagnol, mais bien qu'il soit effectivement resté peu connu du grand public pendant de longues années, sa vie et son œuvre ne sont jamais tombées complètement dans l'oubli<sup>1</sup>. Même si une partie de son œuvre cinématographique a malheureusement été perdue ou détruite, son unique long-métrage professionnel, *Une vie dans l'ombre* (*Vida en sombras*, 1948), a été préservé et redécouvert dans les années 1970, suscitant un intérêt qui depuis lors n'a fait que croître, comme en témoignent le nombre grandissant de travaux qui lui sont consacrés et la restauration du film effectuée récemment.

Par Francisco Marzoa

Issu d'une famille de la bourgeoisie catalane, Llobet Gràcia a très tôt commencé à faire de petits films amateurs dans le cadre familial, avant de réaliser des court métrages et des documentaires, comme ceux qu'il a tournés sur l'Exposition internationale de 1929 et les Olympiades populaires de 1936. Passionné par le cinéma, il a rejoint le cercle des «Telluriques», un groupe d'amis qui s'était constitué autour du réalisateur Carlos Serrano de Osma. Ce groupe observait avec un grand intérêt les nouveaux procédés formels développés à l'étranger, et affichait une certaine volonté de rupture avec l'esthétique qui prédominait alors en Espagne.

Ceci peut expliquer qu'on trouve parfois dans les films de Llobet Gràcia une grande audace formelle, avec l'emploi de procédés peu usités dans le cinéma espagnol de l'époque. Cependant son originalité ne s'arrêtait pas là: il considérait qu'un film devait avant tout être l'expression d'une individualité, et à ses yeux cela impliquait que le réalisateur soit aussi l'auteur de l'idée exprimée à travers l'œuvre cinématographique. Cette façon de concevoir un film anticipait quelque peu ce qu'on appellerait plus tard le cinéma d'auteur, mais chez lui elle allait de pair avec une conception de l'art plus traditionnelle. Reprenant l'idée selon laquelle le 7<sup>e</sup> art est un art total qui englobe et transcende les six



Carlos Durán (Fernando Fernán Gómez) rédigeant un article sur le cinéma dans *Une vie dans l'ombre* (Llorenç Llobet Gràcia, 1948), avec à l'arrière-plan l'ombre d'une main faisant tourner un zootrope.

autres, Llobet Gràcia justifiait le statut artistique du cinéma par son aptitude à saisir la beauté et susciter l'émotion. Ce sont ces idées sur le cinéma que Llobet Gràcia a mises en pratique en 1947 lorsqu'il a commencé à tourner *Une vie dans l'ombre*, son premier et unique long-métrage professionnel. Pour réaliser ce film – dans lequel il s'est investi au point de se mettre dans une situation financière difficile – Llobet Gràcia a pu compter sur le concours de ses amis du cercle tellurique, plusieurs d'entre eux ayant déjà travaillé pour l'industrie du cinéma, à commencer par l'ac-

teur principal, Fernando Fernán Gómez. Utilisant au mieux des moyens relativement modestes, Llobet Gràcia a fait preuve d'une grande inventivité, en ayant recours à des procédés comme l'ellipse narrative, l'apparition à l'écran d'images mentales ou l'utilisation symbolique de certains objets, comme le zootrope qui semble indissolublement lié au protagoniste du film. Car *Une vie dans l'ombre* a pour personnage central un homme passionné par l'art cinématographique, au même titre que Llobet Gràcia, qui a voulu que son protagoniste soit à la fois un porte-parole et un

## Sous le signe des ombres

«À partir de la terrible mort d'Ana, les espaces habités par Carlos se plongent dans l'obscurité. La meilleure expression de cela est sans doute la chambre de la pension de Barcelone dans laquelle il vit après la fin de la Guerre civile espagnole. Son éclairage, tantôt dans la pénombre, tantôt dans les ténèbres, finit par transformer ce lieu en une véritable projection du for intérieur du protagoniste. Son attitude grave, sa douleur semblent se prolonger dans la chambre, dans les ombres de laquelle il se plonge pour ruminer encore et encore sa tragédie. Des ombres parmi lesquelles réside le monde actuel de Carlos, composé des éléments dont la disposition spatiale semble une transposition de ce qu'il pense et ressent: on aperçoit la photo d'Ana et le zootrope immobile; la caméra de cinéma est cachée, gardée dans une boîte; et l'incontrôlable enseigne lumineuse de *Rebecca* au Cinéma Coliseum de la Gran Vía de Barcelone apparaît subrepticement par le balcon.

Cependant, le film ne se limite pas à cette utilisation des ombres. Le mot «ombre» revêt d'ailleurs plusieurs sens. Selon toute logique, dans un film tel que celui-ci, les ombres, en commençant par celles du titre, revêtent une polysémie qui fait référence au versant dramatique de l'histoire mais également au champ sémantique du cinéma. Les ombres sont à l'origine de l'image projetée en mouvement. La propre image du cinéma s'est souvent définie comme des ombres projetées sur un écran, tandis que les ombres font partie de la représentation cinématographique puisqu'elles inondent la salle. Ces deux versants, dramatique et cinématographique, sont invoqués dans le titre du film de Llobet Gràcia, pour qui le mot revêtait un caractère fondamental dans son œuvre, tel qu'il apparaît dans plusieurs autres titres provisoires employant le même mot: *Bajo el signo de las sombras* (*Sous le signe des ombres*), *Sombras mágicas* (*Ombres magiques*) et *Sombras de vida* (*Les ombres de la vie*). [...]»<sup>2</sup>

alter ego dont l'existence tout entière serait placée sous le signe du cinéma.

Ce personnage, Carlos Durán, incarné à l'âge adulte par Fernán Gómez, naît au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la baraque foraine où ses parents assistent à l'une des premières projections de courts-métrages cinématographiques. Le cinéma va dès lors accompagner Carlos durant l'essentiel de sa vie, en y jouant un rôle majeur: encore enfant il fait la connaissance de son meilleur ami dans un cinéma de quartier, quelques années plus tard il croise Ana, sa future épouse, en achetant une revue consacrée au cinéma. Lorsque la Guerre civile éclate, Carlos est réalisateur de films documentaires. Il part filmer les premiers combats de rue; hélas pendant son absence Ana est tuée. Dès lors Carlos se sent coupable d'avoir laissé seule son épouse pour aller tourner, et il rejette tout ce qui a trait au cinéma. Après la guerre il mène une vie triste et solitaire dans une pension de Barcelone, enfermé dans sa douleur. Mais de l'extérieur de sa chambre lui parvient la lumière de l'enseigne lumineuse du Cinéma Coliseum, où on projette *Rebecca*, un film d'Hitchcock sorti en 1940. Ce scintillement lumineux lui rappelle avec insistance son ancienne passion pour le 7<sup>e</sup> art, qu'il a reniée à la mort de sa femme.

La part d'ombre qui domine la vie de Carlos va progressivement céder la place à la lumière lorsqu'il accepte – paradoxalement – de retourner dans une salle obscure pour voir *Rebecca*, accompagné de deux amis. Durant la projection Carlos s'identifie au personnage incarné par Laurence Olivier, qui se sent lui aussi responsable du décès de son épouse mais parvient à aller de l'avant. Cela provoque chez Carlos un choc salutaire qui va lui permettre de prendre une certaine distance vis-à-vis de lui-même, et de surmonter son propre sentiment de culpabilité. Llobet Gràcia nous dévoile ainsi ce qu'on peut appeler la fonction cathartique du cinéma, en illustrant deux formes qu'elle peut prendre. En effet pour Carlos la catharsis ne résulte pas uniquement du choc émotionnel provoqué par une profonde empathie avec un personnage fictif. Elle découle également

du plaisir esthétique éprouvé en regardant le film. Car en tant que véritable cinéphile, Carlos sait apprécier la beauté des images d'Hitchcock, malgré l'émotion qu'il ressent en regardant *Rebecca* (il ne parvient d'ailleurs pas à voir le film jusqu'au bout).

Suite à cela, après une longue lutte intérieure, Carlos décide de donner libre cours à sa passion pour le cinéma et de sortir de son isolement. Llobet Gràcia nous montre alors Carlos en train de faire tourner à nouveau le zootrope qui l'a accompagné tout au long de sa vie, son père l'ayant gagné à un stand de foire le jour même de sa naissance. Ce zootrope, qui apparaît à chaque moment clé de l'existence de Carlos, symbolise à la fois l'élan vital et le lien indissoluble qui relie Carlos au cinéma dès sa venue au monde. En effet *Une vie dans l'ombre* raconte le parcours d'un amoureux du cinéma, tout en nous montrant l'évolution de l'art cinématographique depuis ses débuts dans les baraques foraines jusqu'aux grands ciné-palaces des métropoles modernes, en passant par les petites salles de quartier. Mais les extraits qui apparaissent dans le film de Llobet Gràcia n'y ont pas été insérés uniquement pour illustrer l'évolution du 7<sup>e</sup> art ou à titre d'hommage. Comme on l'a vu avec l'exemple de *Rebecca*, les œuvres de plusieurs cinéastes jouent un rôle capital au niveau de l'action dramatique: elles influent sur le destin du protagoniste.

Llobet Gràcia veut montrer que le cinéma n'est pas un simple divertissement ou un moyen de faire revivre le passé; il peut également changer le cours d'une existence. Cependant le réalisateur ne se contente pas de faire ce constat, qui semble à première vue banal: il va plus loin. En effet, à la fin d'*Une vie dans l'ombre* on voit Carlos dans les décors d'un studio, en train de réaliser une scène qui ressemble étrangement à celle du début du film. Cette circularité fait immédiatement penser au zootrope, qui en tournant sur lui-même donne toujours à voir les mêmes images, évoquant l'idée que la vie n'est qu'un éternel recommencement. Par ailleurs, à travers cette mise en abyme vie et cinéma semblent se confondre, illustrant

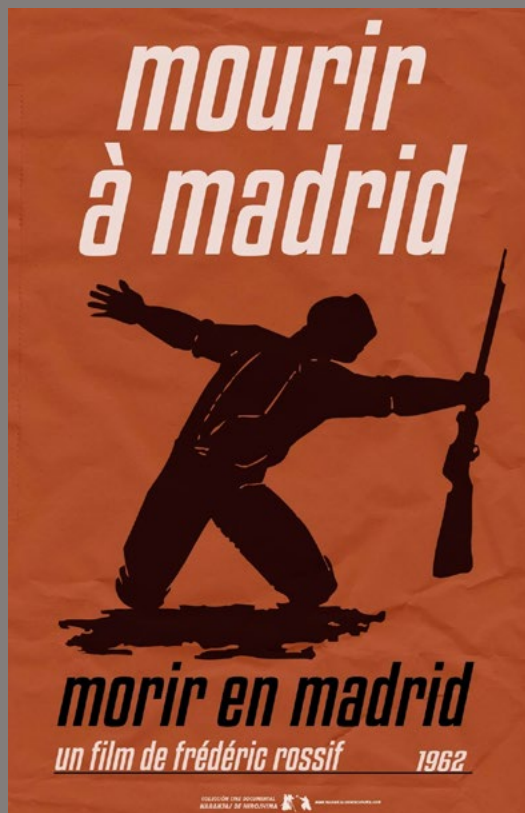


Affiche du film *Une vie dans l'ombre*  
(Llorenç Llobet Gràcia, 1948).

ce qui constitue peut-être le message essentiel que Llobet Gràcia a voulu faire passer: la vie est cinéma. Un message faisant écho à celui que le dramaturge Calderón – qui est évoqué dans le film – nous livrait déjà au Siècle d'or, dans sa fameuse pièce *Le grand théâtre du monde*: la vie humaine est une représentation, et il faut s'efforcer de bien jouer le rôle qui nous a été assigné, que ce soit dans une comédie ou une tragédie. Carlos étant né pour le cinéma, son refus d'accomplir sa destinée provoque une crise qui ne se résout que lorsqu'il recommence à réaliser des films. Dès lors le zootrope tourne à nouveau, la représentation peut suivre son cours: la vie a triomphé.

1 Daniel Sánchez Salas, «*Vida en sombras* o la película del hechizado», in *Secuencias. Revista de historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid, n° 1, 1994, pp. 9-44.

2 Extrait du texte de Daniel Sánchez Salas, «*Vida en sombras*: "ce poison si actuel!"», in Llorenç Llobet Gràcia, *Vida en sombras + 22 cortos restaurados*, Intermedio / Filmoteca de Catalunya, 2018, 3 DVD-Vidéo + 1 livret, pp. 51-52.



Affiche du film *Mourir à Madrid*  
(Frédéric Rossif, 1962).

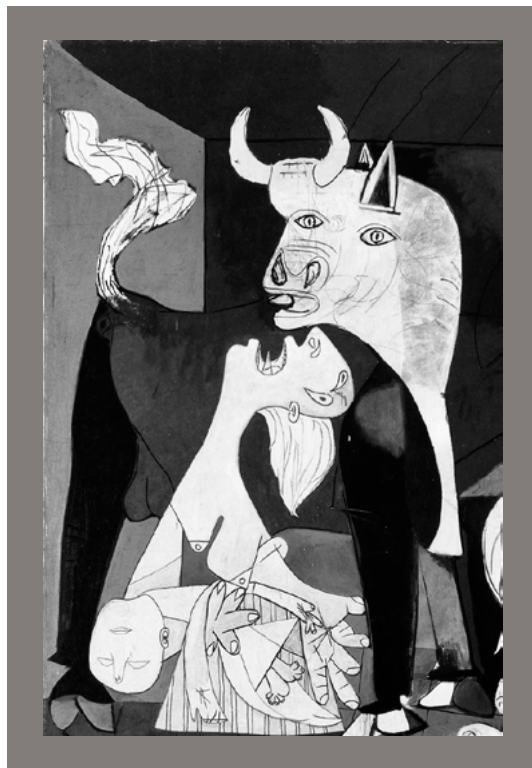
# Art, propagande et malentendu

## Faut-il *Mourir à Madrid*?

La programmation de *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1963), et plus largement celles de documentaires ont été l'objet de plusieurs discussions au sein du groupe de travail du cycle *Guerre d'Espagne: regards croisés*. Autour des questions cinématographiques et culturelles pour lesquelles œuvre le Ciné-club universitaire, au-delà de l'aspect politique que revêt ce cycle, le film de Frédéric Rossif est un marqueur narratif, artistique et philosophique. Il se lira ici «en creux», dans l'absence, puisqu'il n'est pas dans la liste des films projetés.

Par Jean-Michel Bozetto-Fernandez

**L**a destinée de *Mourir à Madrid* serait-elle soumise à l'interdit? À regarder les résistances côté nationaliste (frontales et propagandistes) et côté républicain (diplomatiques<sup>2</sup> et soutenues par l'argument déontologique) qui émaillent l'histoire du film depuis sa sortie il y a 55 ans, on est en droit de se poser la question tant sa diffusion



Détail de *Guernica*, peinture, Pablo Picasso, Paris, 1937.<sup>1</sup>

fait passion<sup>3</sup>. Si les positions franquistes et politiques sont souvent tristement pauvres et dénuées de riches ambiguïtés, celles du camp démocratique ont le mérite de poser des questions et d'ouvrir le débat.

### Surexposition et fantômes

Clin d'œil synchronique<sup>4</sup>, ironique symbole, la rédaction du présent article en «contrepoing» date du 21 janvier, jour anniversaire simultané de l'exécution du Roi Louis XVI et de la mort de Vladimir Ilitch Lénine.

Au-delà de ses antipodes politiques qui pourraient caricaturer les réels clivages de la Guerre d'Espagne, ce drôle de fait du hasard donne quelques indications sur ses particularismes profonds: ceux d'un conflit civil, sanglant et d'une révolution sous-jacente en mouvement – cette fois-ci avortée. Humainement, on peut le voir comme celui d'un espoir d'émancipation et d'avancée meurtri par le crime:

**Le drame de *Mourir à Madrid* est de choisir la linéarité chronologique pour récit, laissant ainsi à penser qu'il s'agirait d'un récit d'historien ou de journaliste.**

entre familles, descendance, pères et fils, frères, villes, villages, voisins, classes, métiers et confessions.

Une guerre civile (celle-là particulièrement) a un parfum étrange et le débat nauséabond actuel sur l'exhumation de Franco montre que la division est toujours difficile à concevoir et à intégrer<sup>5</sup>. Si cette Espagne, 80 ans après, ne semble toujours pas pouvoir le faire, c'est probablement que le déni est aussi un moyen de survie à l'indicible. Oui, les fantômes de l'Histoire sont encore bien là, comme cette armée d'arbres esseulés et perdus dans les brumes des campagnes espagnoles magnifiquement peintes dans les premières scènes de *Mourir à Madrid*.

L'ultime originalité de la Guerre d'Espagne c'est son exposition complexe au monde, à la fois indécente, solidaire, forte, emblématique et source de nombreuses créations et

d'importants engagements intellectuels<sup>6</sup>. «Pobres locos! ...» Pauvres fous que ces protagonistes autochtones se (dé) battant chacun pour les justes et légitimes causes de leur vie, pris à la fois dans la violence inouïe<sup>7</sup> des combats de proximité et sur un plus vaste terrain de jeu, dans les filets et calculs d'idéologies extraterritoriales (le nazisme allemand, le communisme soviétique, le capitalisme américain, le non interventionnisme français et anglais)!... Avec le recul historique, le bilan est amer. Le contrepoind et l'engagement politico-philosophique des Brigades internationales, des artistes, des intellectuels, exilés ou étrangers, apparaissent bien frères: l'Espagne a «mal» perdu. Finalement, que *Mourir à Madrid* fait-il d'autre que d'observer de l'extérieur, en posant un regard à posteriori sur la Guerre d'Espagne? En ce sens et dans sa forme, c'est fondamentalement et par excellence un film de postsynchronisation<sup>8</sup> – qui d'ailleurs fit «excellence»<sup>9</sup>. Et c'est justement dans ce rapport particulier au temps et à l'Histoire que naît la critique autour du travail commun de Frédéric Rossif, Madeleine Chapsal et Maurice Jarre. Alors qu'on se prend à imaginer ces derniers sculpter magnifiquement la pellicule dans des mouvements incertains et itératifs entre images d'archives, faits historiques, références littéraires et poétiques et écriture, on est rappelé à la controverse qui est le sceau même du film, sa belle empreinte.

### Œuvre d'art?

Le drame de *Mourir à Madrid* est de choisir la linéarité chronologique pour récit, laissant ainsi à penser qu'il s'agirait d'un récit d'historien ou de journaliste. Là s'ancre le malentendu originel: l'ordre linéaire fait confusion quand le film doit être vu avant tout comme une production artistique – sublime, sublimée par sa poésie, sublimant la notion, équivoque au demeurant, de documentaire objectif. *Mourir à Madrid* est au pire une chronique, critique et partielle comme peut l'être une chronique littéraire à propos d'une œuvre.

Ici, l'œuvre regardée est humaine et dramatique: c'est une guerre. Si critique et confusion se mêlent depuis la sortie du film, c'est bien parce que le film lui aussi est une œuvre d'art, libre et acide. Une des membres du comité du Ciné-club universitaire de Genève émet l'hypothèse que ce trouble est un acte délibéré, une prise de position marquée, au cœur de la Nouvelle Vague, vers un récit résolument orienté des événements.

Par essence, toute production cinématographique n'est-elle d'ailleurs pas vouée à «dire» – fermement? Le superbe *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017)<sup>10</sup>, film dont le sujet porte sur une autre forme de terreur et d'impunité, celle du narcotrafic au Mexique, nous montre comment, derrière un parti pris à priori totalement neutre (tous les protagonistes, bons et méchants, victimes et bourreaux, arborent le même masque et sont censés ne parler que de faits), le documentaire développe à son insu une immense puissance créatrice, un discours politique extrêmement engagé et une catharsis émotionnelle.



*La libertad del diablo*, documentaire d'Everardo González, Mexique, 2017.<sup>9</sup>

Il a été reproché à *Mourir à Madrid* une forme de propagande, par ses inexactitudes historiques et factuelles et sa façon de manifester... Se demande-t-on si le taureau qui, dans la toile de *Guernica* de Pablo Picasso, tout cubiste qu'il soit, enveloppe la mère pleurant son enfant est trop

exagéré dans ses traits, ses proportions ou son expression? Au reproche d'un dévoiement de l'histoire, Elie Castet<sup>11</sup> répond: «Lorsque le film de propagande est moral et éthique, cela s'appelle de la dignité.»<sup>12</sup>

À la dénomination typologique de l'œuvre de Frédéric Ros-sif, s'ajoute la question épistémologique – que nous ne résoudrons certainement pas ici – de la subjectivité dans l'œuvre intellectuelle au sens large. La philosophie universitaire<sup>13</sup> nous rappelle qu'«en général, la subjectivité est le caractère de ce qui est subjectif». Ainsi dans un sens premier, «la subjectivité est tout ce qui concerne l'homme en tant qu'il est un sujet, c'est-à-dire une conscience qui connaît l'objet. On parle souvent en ce sens de subjectivité transcendante au sens de Kant». Et dans un sens second, «la subjectivité est aussi l'ensemble des caractéristiques d'une conscience individuelle. On parle souvent en ce sens de subjectivité empirique».

### Sujet démocratique

Notre groupe de travail du cycle *Guerre d'Espagne: regards croisés* n'a pas échappé au dilemme du récit et ses prémisses «objectivité/subjectivité» autour de la programmation en général et de celle de *Mourir à Madrid*, en particulier. La citation est gravée non pas dans la roche mais sur le mur à côté de l'écran de notre Auditorium Ardit: «L'Homme est maître de la terre pour servir les hommes»<sup>14</sup>. Elle nous invite, les lundis soir avec les projections, à la méditation sur le subjectivisme et à l'impossibilité de toute objectivité. Si *Mourir à Madrid* nous a confronté à la question du relativisme universel<sup>15</sup> où «l'Homme est la mesure de toute chose» («Telles les choses m'apparaissent, telles elles sont. Telles les choses t'apparaissent, telles elles sont»), il nous a aussi ramené à celle, politique, de la démocratie. Comme une mise en abyme, nous retournions ainsi à «notre sujet espagnol». Certains de nos âpres débats furent les révélateurs de la fragilité et de la complexité de l'action collective. En ce sens, est-il juste d'affirmer qu'un groupe de travail interculturel, intergénérationnel,

interprofessionnel et paritaire agit comme une microsociété? Dans tous les cas, les actions conjointes d'un collectif posent bien les questions du sens de l'ensemble, du «ensemble»?

Dans le «junto» (plutôt que la «junta»), l'idéal de l'hymne est une chose: «El pueblo unido, jamás será vencido...»<sup>16</sup>, les affres de sa mise en pratique en sont une autre: «¿Qué hacer y decir juntos? ¿Cómo? ¿Qué es el liderazgo, la toma de decisiones, la autoridad compartida?»<sup>17</sup> Malgré le court temps imparti pour le bouclage du cycle *Guerre d'Espagne: regards croisés*, nous nous sommes parfois difficilement rappelés que les contraintes (ici de délais) peuvent parfois avoir bon dos: entre 1936 et 1939, sur le front, l'arrivée proche de l'ennemi était probablement une forme autrement accrue de «deadline». Nous savons aujourd'hui les difficultés rencontrées par les républicains à opérer dans l'urgence de manière conjointe et solidaire, sans renoncer

### Plus qu'un manifeste, *Mourir à Madrid* est une lutte contre l'obscurantisme culturel et spirituel.

à leurs principes fondamentaux de liberté...

La non-exactitude de certains chiffres historiques évoqués dans *Mourir à Madrid* a été, pour certains rédhibitoire à sa non-programmation dans le cycle *Guerre d'Espagne: regards croisés*. Il peut y avoir quelque chose d'inquiétant, politiquement et historiquement, à la recherche absolue d'absolue vérité des faits. Il convient dès lors de rappeler que *Mourir à Madrid* ne se situe en aucun cas dans le registre de la manipulation des émotions, pas plus que dans la communication politique, devenue d'ailleurs omniprésente au sein de nos démocraties actuelles...

Car ce film est une ode, un hommage au verbe et au mot où les scénaristes font appel à d'illustres comédiens<sup>18</sup> pour narrer le texte co-écrit par Madeleine Chapsal et Frédéric Rossif qui cite tout au long de grands écrivains<sup>19</sup>.

### Catharsis

Plus qu'un manifeste, *Mourir à Madrid* est une lutte contre l'obscurantisme culturel et spirituel. L'utilisation dévoyée des écrits, des images et significations originelles du Christ-Roi et de L'Archange Saint-Michel<sup>20</sup> par la junte provisoire<sup>21</sup> en 1936, puis de manière systématique par l'Église espagnole tout au long du régime franquiste pose, me semble-t-il, les mêmes questions éthiques fondamentales que la dizaine de milliers de religieux assassinés durant la «terreur rouge»<sup>22</sup>.

Face à la rhétorique fasciste, intégriste et guerrière<sup>20</sup>, Frédéric Rossif en appelle là-aussi à l'art, celui du théâtre pour s'opposer en symétrie et la dépasser, en ouvrant une didactique. Ainsi, il use de l'imitation (*mimesis*) dans cette tonalité martiale et ce rythme lancinant des images et des voix off, et la transcende par le lyrisme: la poésie fait office de moyen de purgation des passions (*catharsis*).

Il faut également objectivement (*sic*) reconnaître à *Mourir à Madrid* des nuances, des subtilités et une hauteur bien supérieures à la presse de l'ennemi quand il se réfère à l'iconoclaste et libre Georges Bernanos (membre à son heure de l'Action Française), au conservateur chrétien François Mauriac, tous d'accord pour dénoncer l'irrationnel et l'abominable.

Et quand la voix de Suzanne Flon évoque son point culminant, Guernica<sup>23</sup>, on comprend que dans la chronologie de l'Histoire, se synchronisent autour de la date du 26 avril 1937 tous les enjeux politiques, sociaux, stratégiques internationaux, tous les massacres et toutes les intrigues, les prises de pouvoir et les trahisons, la terreur de la Guerre d'Espagne. Dans cette morbide journée, s'incarne le conflit du sang fraternel, du charnel, de l'épiderme, de la passion, des émotions, de l'amour perdu... Là, l'ébullition révolutionnaire, la ferveur démocratique et le sain bousculement des systèmes immuables laissent place à l'avènement de l'autoritarisme sur l'autorité et la loi, comme une faillite des pères, autour de l'Arbre de Guernica, son chêne centenaire, «où (jusqu'alors) les anciens venaient rendre la

justice»<sup>24</sup>. La mère-nation, quant à elle, est abandonnée à un «caudillo», un chef de clan, un caïd (?)<sup>25</sup>, décrit pourtant comme peu charismatique par certains<sup>26</sup>.



Francisco Franco, «caudillo» (1892-1975).

«À cinq heures moins vingt, un Heinkel 111 (un nouveau bombardier rapide allemand, doté d'une structure métallique et capable d'emporter 1500 kg de bombes), piloté par le commandant von Moreau, bombarda la ville, disparut et revint accompagné de trois appareils du même type. Ces Heinkel furent suivis de trois escadrilles (soit vingt-trois avions), de Junkers 52, les vieux spectres de la Guerre d'Espagne, de quelques nouveaux chasseurs Messerschmitt BF-109, et de quelques chasseurs d'un modèle plus ancien, des Heinkel 51. Les chasseurs avaient pour mission d'escorter les bombardiers, mais également de mitrailler à basse altitude toutes les personnes qui se montraient. Bombes incendiaires, brisantes et schrapnels, représentant une charge totale de 50 tonnes furent larguées par plusieurs vagues successives d'avions. Au total, quarante-trois appareils prirent part à la mission; les Junkers étaient commandés par les lieutenants von Knauer, von Beust et von Krafft. Le centre du village fût entièrement détruit et brûlé. Cependant, le parlement basque et le fameux chêne, qui sont situés loin du centre, ainsi que l'usine d'armes à l'extérieur du village, ne furent pas touchés. Le bilan fût lourd, de l'ordre d'un millier de morts – mais les événements qui suivirent empêchèrent d'en connaître exactement le nombre; il y eût également beaucoup de blessés

et de mutilés. Il se peut que des avions italiens aient participé aux dernières phases du bombardement.

Les faits ont été attestés par toutes les personnes qui étaient présentes, y compris le maire de la localité et le consul de Grande-Bretagne, ainsi que les correspondants étrangers – en majorité des Britanniques – qui se trouvaient alors en Pays Basque. Néanmoins, Bolin, le chef du département de presse et de propagande à Salamanque, déclara, le 27 avril, que les Basques avaient eux-même fait sauter Guernica»<sup>27</sup>.

### Choix

Devant la portée intemporelle du conflit espagnol, ses échos dans une Europe actuellement fragilisée par le doute et les montées des radicalismes, la position de tout homme citoyen membre d'un collectif, d'une communauté, d'une entreprise, d'une commune, d'un canton, d'une région, d'une nation (encore) libre ou même d'un continent se résumerait-elle à la seule et unique question: Faut-il mourir à Madrid?

Pour notre groupe de travail, ce fut en tous cas une de nos réflexions sensibles que: Faut-il *Mourir à Madrid* dans le cycle *Guerre d'Espagne: regards croisés*? Et au final, dans le processus de sélection, pour chacun des membres de notre collectif, la question a été de «mourir à *Mourir à Madrid*» et aux autres films pré-sélectionnés non retenus dans la programmation finale.

Telle est la (dure) loi de la démocratie et du choix: la perte, le manque...Et donc aussi le gain: l'arrachement, le détachement, le renoncement, comme l'exil (celui des perdants justement), sont parfois des opportunités obligées à un retour à soi et aux questions essentielles qui nous passionnent, nous tous, frères d'armes.

1 *Guernica*, peinture, huile sur toile de 349.3 x 776.6 cm, Pablo Picasso, Paris, 1937. Il s'agit d'une des œuvres les plus célèbres du peintre espagnol Pablo Picasso, et un des tableaux les plus connus au monde. Picasso réalisa cette huile sur toile de style cubiste entre le 1<sup>er</sup> mai et le 4 juin 1937, à Paris, en réponse à une commande du gouvernement républicain de Francisco Largo Caballero pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris de 1937. Cette toile monumentale est une dénonciation engagée du bombardement de la ville de Guernica, qui venait de se produire le 26 avril 1937, lors de la Guerre d'Espagne, ordonné par les nationalistes espagnols et exécuté par des troupes allemandes nazies et fascistes italiennes. (Source: *Wikipédia*)

2 Diplomatie du compromis? (NDLR)

3 Lire par ailleurs «Chronologie inachevée et choisie» et «La fiche technique du film».

4 Dans la psychologie analytique développée par le psychiatre suisse Carl Gustav Jung, la synchronicité est l'occurrence simultanée d'au moins deux événements qui ne présentent pas de lien de causalité, mais dont l'association prend un sens pour la personne qui les perçoit. Cette notion s'articule avec d'autres notions de la psychologie jungienne, comme celles d'archétype et d'inconscient collectif. (Source: *Wikipédia*)

5 Malgré la bouffée d'oxygène de la chute du régime au milieu des années 70 et la libération des corps intimes et collectifs, intermédiaires et collectifs postfranquistes qui suivit avec la Movida, on se rend donc compte que celui du Caudillo hante encore les lieux du crime... (NDLR)

6 Ce conflit a donné lieu à des œuvres artistiques, littéraires majeures et ouvert des réflexions politiques, philosophiques innombrables et continue à le faire. Citons pêle-mêle et de manière non-exhaustive Picasso, Malraux, Hemingway, Dickens, Bernanos...

7 Pour Paul Preston, il n'y a pas d'équivalence à établir entre les assassinats perpétrés par les républicains et ceux commis par les «rebelles». D'un côté, les errements injustifiables de la troupe, de l'autre une politique assumée par les autorités politiques et militaires, Franco en tête, d'extirper le Mal (communisme, anarchisme, républicanisme) en l'éradiquant. (Source: *La violence inouïe de la Guerre d'Espagne*, Brice Demars, 26 août 2018, Nonfiction.fr)

8 En cinéma, enregistrement synchronisé du son et des dialogues sur les images d'un film après son tournage. (Source: *Encyclopédie Universalis*)

9 Le film recevra la reconnaissance de ses pairs à sa sortie en 1963 avec le Prix Jean Vigo et le Prix du Chevalier de la Barre.

10 *La libertad del diablo*, documentaire d'Everardo González, Mexique, 2017. Synopsis: au cours des cinq dernières années, dans des paysages sublimes devenus apocalyptiques, la bataille contre le trafic de drogue au Mexique a ôté la vie d'environ 100 000 personnes. Cachés derrière des masques aux coutures apparentes comme des cicatrices, victimes et bourreaux racontent les kidnappings, la torture, les meurtres, la quête des disparus, et proposent une genèse de la barbarie. (Source: *Cinelatino*)

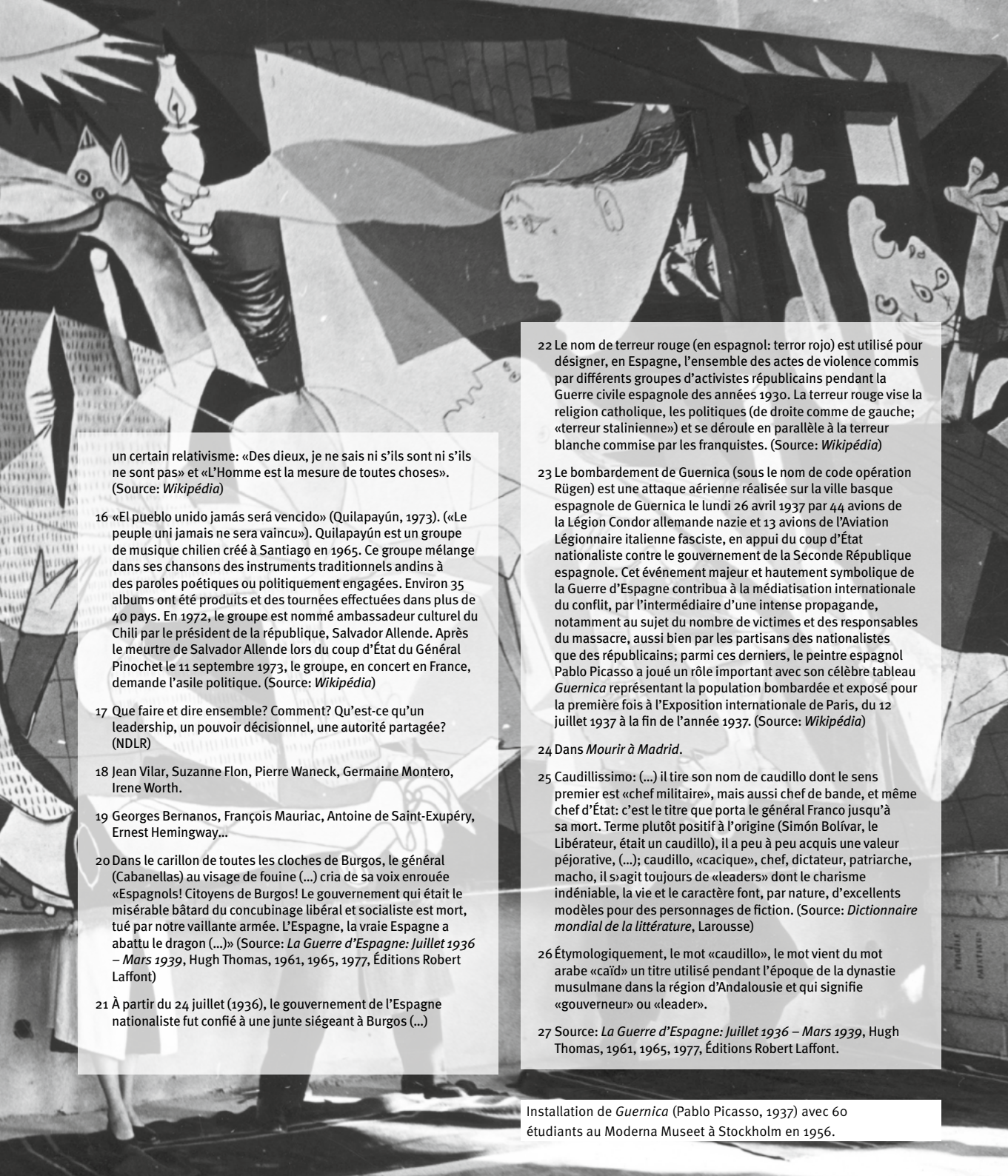
11 Critique cinématographique canadien.

12 «*Mourir à Madrid*, la propagande pour briser le silence», Cinéma et propagande, *Revue Érudite*, mars-avril 2014.

13 Source: Académie de Grenoble.

14 Citation d'Emmanuel Lévinas.

15 Et la philosophie de Protagoras, penseur présocratique (...), considéré par Platon comme un sophiste, reconnu comme tel par la tradition antique et récente. Renommé de son vivant, Protagoras est resté célèbre pour son agnosticisme avoué et



un certain relativisme: «Des dieux, je ne sais ni s'ils sont ni s'ils ne sont pas» et «L'Homme est la mesure de toutes choses». (Source: *Wikipédia*)

16 «El pueblo unido jamás será vencido» (Quilapayún, 1973). («Le peuple uni jamais ne sera vaincu»). Quilapayún est un groupe de musique chilien créé à Santiago en 1965. Ce groupe mélange dans ses chansons des instruments traditionnels andins à des paroles poétiques ou politiquement engagées. Environ 35 albums ont été produits et des tournées effectuées dans plus de 40 pays. En 1972, le groupe est nommé ambassadeur culturel du Chili par le président de la république, Salvador Allende. Après le meurtre de Salvador Allende lors du coup d'État du Général Pinochet le 11 septembre 1973, le groupe, en concert en France, demande l'asile politique. (Source: *Wikipédia*)

17 Que faire et dire ensemble? Comment? Qu'est-ce qu'un leadership, un pouvoir décisionnel, une autorité partagée? (NDLR)

18 Jean Vilar, Suzanne Flon, Pierre Waneck, Germaine Montero, Irene Worth.

19 Georges Bernanos, François Mauriac, Antoine de Saint-Exupéry, Ernest Hemingway...

20 Dans le carillon de toutes les cloches de Burgos, le général (Cabanellas) au visage de fouine (...) cria de sa voix enrouée «Espagnols! Citoyens de Burgos! Le gouvernement qui était le misérable bâtard du concubinage libéral et socialiste est mort, tué par notre vaillante armée. L'Espagne, la vraie Espagne a abattu le dragon (...)» (Source: *La Guerre d'Espagne: Juillet 1936 – Mars 1939*, Hugh Thomas, 1961, 1965, 1977, Éditions Robert Laffont)

21 À partir du 24 juillet (1936), le gouvernement de l'Espagne nationaliste fut confié à une junte siégeant à Burgos (...)

22 Le nom de terreur rouge (en espagnol: terror rojo) est utilisé pour désigner, en Espagne, l'ensemble des actes de violence commis par différents groupes d'activistes républicains pendant la Guerre civile espagnole des années 1930. La terreur rouge vise la religion catholique, les politiques (de droite comme de gauche; «terreur stalinienne») et se déroule en parallèle à la terreur blanche commise par les franquistes. (Source: *Wikipédia*)

23 Le bombardement de Guernica (sous le nom de code opération Rügen) est une attaque aérienne réalisée sur la ville basque espagnole de Guernica le lundi 26 avril 1937 par 44 avions de la Légion Condor allemande nazie et 13 avions de l'Aviation Légionnaire italienne fasciste, en appui du coup d'État nationaliste contre le gouvernement de la Seconde République espagnole. Cet événement majeur et hautement symbolique de la Guerre d'Espagne contribua à la médiatisation internationale du conflit, par l'intermédiaire d'une intense propagande, notamment au sujet du nombre de victimes et des responsables du massacre, aussi bien par les partisans des nationalistes que des républicains; parmi ces derniers, le peintre espagnol Pablo Picasso a joué un rôle important avec son célèbre tableau *Guernica* représentant la population bombardée et exposé pour la première fois à l'Exposition internationale de Paris, du 12 juillet 1937 à la fin de l'année 1937. (Source: *Wikipédia*)

24 Dans *Mourir à Madrid*.

25 Caudillissimo: (...) il tire son nom de caudillo dont le sens premier est «chef militaire», mais aussi chef de bande, et même chef d'État: c'est le titre que porta le général Franco jusqu'à sa mort. Terme plutôt positif à l'origine (Simón Bolívar, le Libérateur, était un caudillo), il a peu à peu acquis une valeur péjorative, (...); caudillo, «cacique», chef, dictateur, patriarcale, macho, il s'agit toujours de «leaders» dont le charisme indéniable, la vie et le caractère font, par nature, d'excellents modèles pour des personnages de fiction. (Source: *Dictionnaire mondial de la littérature*, Larousse)

26 Étymologiquement, le mot «caudillo», le mot vient du mot arabe «caïd» un titre utilisé pendant l'époque de la dynastie musulmane dans la région d'Andalousie et qui signifie «gouverneur» ou «leader».

27 Source: *La Guerre d'Espagne: Juillet 1936 – Mars 1939*, Hugh Thomas, 1961, 1965, 1977, Éditions Robert Laffont.



*Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1963).

# Chronique inachevée et choisie

*Mourir à Madrid*, Rossif,  
Bernanos et les autres

**Par Jean-Michel Bozetto-Fernandez**

---

À Miguel et Hilaria

[ Voix off ]

*Si je meurs, laissez le balcon ouvert*

*L'enfant mange des oranges (de mon balcon je le vois)*

*Le faucheur fauche son blé (de mon balcon je l'entends)*

*Si je meurs, laissez le balcon ouvert!*

[ Extrait - Adieux / Federico García Lorca ]

.....

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Thème musical lent et triste duo de guitare

[ Voix off ]

*Le travail avec Frédéric Rossif est très intéressant parce qu'il laisse une part d'improvisation même en fin de travail. (...)*

*Avec lui, l'originalité du travail provient justement du fait que même à l'enregistrement, il trouve encore des suggestions à faire au compositeur et il y a une sorte de travail d'équipe que l'on arrive à faire (...)*

[ Extrait - Maurice Jarre pour «Mourir à Madrid» 28 avril 1963 Source INA ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Espagne, 1931: 503 061 m<sup>2</sup> presque la France, 24 millions de personnes. En cette année 1931, la moitié de la population, 12 millions, est illettrée. Il y a 8 millions de pauvres. Il y a 2 millions de paysans sans terres. 20 000 personnes possèdent la moitié de l'Espagne. Des provinces entières sont la propriété d'un seul homme. Salaire moyen des travailleurs: de 1 à 3 pesetas par jour. Le kilo de pain vaut 1 peseta. 20 000 moines, 31 000 prêtres, 60 000 religieuses et 5 000 couvents. 15 000 officiers dont 800 généraux, 1 officier pour 6 hommes, 1 général pour 100 soldats. 1 Roi, Alphonse XIII, le 14<sup>ème</sup> souverain depuis Isabelle La Catholique.

[ Voix off ]

*Leur ventre est plein mais nous avons faim*

*Une foule affamée est une foule énervée*

*Une pluie tombe mais la saleté dure*

*Une marmite bout mais pas assez nourriture*

[ Extrait - Them belly full / Bob Marley and the Wailers ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Le 12 avril 1931, les candidats monarchistes se font battre aux élections municipales. Le Roi Alphonse XIII se retire: c'est la République, la République par surprise. Le peuple découvre qu'il existe. Il a droit à la parole, il a droit aux discours.

[ Voix off ]

*Ma liberté étend celle des autres à l'infini.*

[ Extrait - Petr Alekseevitch Kropotkine ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Mais les paysans n'ont toujours pas la terre, les ouvriers toujours pas de travail. Tout le monde passe à l'action directe: les monarchistes contre la République, les Catalans pour l'autonomie, les anarchistes contre l'État, les paysans contre la Guardia Civil. La gauche s'organise, la droite se raidit. José Antonio Primo de Rivera fonde la Phalange. Octobre 1934, c'est le soulèvement des Asturies. Les mineurs tiennent 15 jours à Oviedo et à Gijón. La répression est rapide: 1 500 tués, 3 000 blessés, 50 000 ouvriers emprisonnés. Un général se distingue. Alcará-Zamora, Président de la République l'appelle «le sauveur de la Nation». Ce général se nomme Francisco Franco.

[ Voix off ]

*Parmi des chefs militaires qui se jalourent, peut-être est-il alors celui vers qui l'on a tendance à se tourner parce qu'on le croit capable de jouer un rôle de conciliation entre des hommes de plus fort tempérament que lui (...).*  
*Franco devait très vite apporter un cruel démenti à ceux qui l'avaient poussé au premier rang parce qu'ils voyaient en lui un modérateur ou l'instrument d'un rapide retour à la monarchie. Porté à la tête de l'État par les circonstances et par l'intrigue celui qui, en somme, avait été choisi parce qu'il divisait le moins devait, une fois en place, adopter comme règle constante la célèbre maxime «diviser pour régner», déployant à se maintenir au pouvoir au travers des circonstances les plus diverses, une habileté tactique, un sens de la manœuvre, une astuce que sa carrière antérieure, si brillante fut-elle, ne laissait guère entrevoir.*

[ Extrait - Francisco Franco: une étonnante carrière, un règne de 39 ans / André Giraud, La Croix ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

1936: les élections générales. deux fronts: le Front populaire et le Front national. Le front populaire l'emporte avec 4 millions de voix contre 3 millions et demi à la droite. Il obtient la majorité absolue au parlement espagnol: les Cortés. Pour la première fois en Espagne, le Front populaire est au pouvoir. Les paysans s'emparent des terres inexploitées, on libère les mineurs des Asturies, on augmente tous les salaires de 15 %. 200 églises détruites, 300 assassinats politiques, 130 grèves spontanées, 10 journaux pillés.

[ Voix off ]

*Adam eut des relations conjugales avec sa femme*

*Ève. Elle tomba enceinte et mit au monde Caïn (...)*

*Elle mit encore au monde le frère de Caïn, Abel.*

*Abel fut berger et Caïn fut cultivateur. Au bout de quelque temps, Caïn fit une offrande des produits de la terre à l'Éternel.*

*De son côté, Abel en fit une des premiers-nés de son troupeau et de leur graisse. L'Éternel porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande, mais pas sur Caïn et sur son offrande.*

*Caïn fut très irrité et il arbora un air sombre. (...) Caïn dit à son frère Abel: «Allons dans les champs» et, alors qu'ils étaient dans les champs, il se jeta sur lui et le tua. L'Éternel dit à Caïn: «Où est ton frère Abel?» Il répondit: «Je ne sais pas. Suis-je le gardien de mon frère?» Dieu dit alors: «Qu'as-tu fait? Le sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi (...)*

[ Extrait - Caïn et Abel | Genèse 4.1-15 ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Les généraux protestent, on les exile: Franco aux Canaries, Goded aux Baléares. La personne sacrée de l'Espagne est en danger. Au nom de l'Espagne éternelle, les carlistes, les monarchistes, la Phalange, unis derrière la bannière de l'Église, préparent la révolte. De l'armée d'Afrique aux casernes de Burgos, circulent les mots d'ordre du complot. Le mot de passe: «Arriba España!». Le 16 juin 1936, aux Cortés, le leader de la droite, Calvo Sotelo, menace le gouvernement: «Contre cet État stérile, je propose l'État intégral. Beaucoup l'appelleront fasciste. Mais si l'État fasciste c'est la fin des grèves, la fin du désordre, la fin des abus contre la propriété, alors je déclare avec fierté que je suis fasciste. Je déclare fou tout soldat qui, devant l'Éternité, n'est pas prêt à se dresser contre l'anarchie si cela est nécessaire.»

[ Voix off ]

*Briser des rochers sous le chaud soleil*

*J'ai combattu la loi et la loi a gagné*

*J'ai combattu la loi et la loi a gagné*

*J'avais besoin d'argent parce que je n'en avais pas*

*J'ai combattu la loi et la loi a gagné*

*J'ai combattu la loi et la loi a gagné*

[ Extrait - I fought the law | The Clash ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Trois semaines plus tard, Calvo Sotelo est assassiné. La révolte a trouvé son prétexte et son martyr. Madrid, le 18 juillet 1936, c'est la grève des garçons de café. Soudain, la nouvelle: la veille, les garnisons du Maroc se sont soulevées contre la République. Francisco Franco déclare à la radio de Tétouan: «Vous tous, qui

ressentez le saint amour de l'Espagne, vous tous qui avez juré de la défendre contre ses ennemis jusqu'à perdre la vie, vous tous, la nation vous appelle à sa défense. L'armée a décidé de rétablir l'ordre en Espagne». Par trahison, par ruse ou par conviction, tombent aussitôt Séville, Algésiras, Cordoue, Grenade, l'Andalousie, la Navarre, Oviedo et Saragosse. Le Pays Basque, Malaga, Barcelone, Madrid résistent victorieusement et désarment les rebelles. Franco déclare: «L'Espagne est sauvée». Le Président de la République, Manuel Azaña proclame: «La République continue». En fait, la Guerre civile commence...

[ Voix off ]

*La nuit, je ne peux pas dormir, je ne cesse de me retourner*  
*Cierges dans le noir, visions de corps brûlés*

*Quatre murs qui regardent un frère*

*Je suis paranoïaque, je dors avec mon doigt sur la gâchette*

*Ma mère stresse, je ne vis pas*

*Je sors et à chaque fois je me bats*

*Tu vois, chaque fois que mes yeux vont se fermer*

*Je commence à transpirer et le sang à sortir par le nez (...)*

*On me dit de me relaxer*

*Mais merde, il y a bien un frère qui essaye de me tuer*

[ Extrait - Mind playin' tricks 94 | Scarface ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Elle commence par les massacres: riches, pauvres, patrons, ouvriers, officiers, gardes civils, prêtres, religieuses, personne n'est à l'abri. 7 937 religieux sont tués: certains sont brûlés vifs. Des deux côtés on attendait depuis longtemps. Des deux côtés, on colle au mur, on exécute sans jugements. 200 000 morts en deux semaines, l'écrivain Saint-Exupéry rapporte: «Ici, on fusille comme on déboise».

[ Voix off ]

*Les arbres du Sud portent des fruits étranges*

*Sang sur les feuilles et le sang à la racine (...)*

*Parfum de magnolias, doux et frais*

*Puis l'odeur soudaine de la chair brûlante*

[ Extrait - Strange fruit | Billie Holiday ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Le crime eut lieu à Grenade. On a tué celui qui disait: «Vert, c'est toi que j'aime, vert du bois et vert des branches. Le cheval sur la montagne et la barque sur la mer.» Il aimait les jardins secrets de Grenade, il aimait le vent. Il avait dit: «Je suis et je serai toujours du côté de ceux qui ont faim». Il avait dit: «Si je meurs, laissez la fenêtre ouverte». Il avait dit: «Non, ce sang, je ne veux pas le voir».

À Grenade, dans sa Grenade, fût arrêté, jugé, condamné à mort, exécuté le lendemain le poète Federico García Lorca.

[ Voix off ]

À Madrid, alors que les événements se précipitent, on s'inquiète pour lui.

Il écarte des offres d'exil en Colombie et au Mexique. «Je suis un poète, on ne tue pas les poètes», répond-il à son ami Ángel del Río, qui le presse de le suivre en Amérique. Le 14 juillet, jour même de l'assassinat de Calvo Sotelo

(...) il prend le train à la gare d'Atocha pour Grenade. Il rentre chez ses parents.

[ Extrait - Federico Garcia Lorca, la loi de l'oubli | Yelmarc Roulet, Le Temps ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Mais pour des millions d'hommes, la Guerre civile, c'est l'espoir. Pour les braceros qui travaillent un jour sur deux, (...) pour les paysans de Galice, de la Manche, d'Andalousie, d'Estrémadure que l'impôt écrase depuis des siècles, l'impôt à l'État, l'impôt au Seigneur, l'impôt du sang, pour tous ceux qui ont faim depuis des siècles, pour tous ceux qui n'ont rien, la Guerre civile, c'est l'espoir.

[ Voix off ]

La tempête est née dans des régions lointaines.

Les airs froids et chauds s'affrontaient bien avant qu'elle ne surgisse.

Il en va de même avec les tempêtes sociales.

Des siècles d'injustice et d'oppression,  
Des éternités de mépris envers les soumis  
et les pauvres, ont préparé l'orage.

[ Extrait - Petr Alekseevitch Kropotkine ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Pour d'autres, la Guerre civile, c'est la foi. «Pour ceux qui veillent sur l'Empire Éternel, pour ceux qui veillent sur l'Empire de Charles Quint et du Christ-Roi, pour les descendants des Conquistadors, pour les mystiques de Thérèse d'Avila, pour l'Espagne de la Croix et de l'Épée, pour ceux qui ont toujours besoin de croisades, il faut la guerre! Viva España! Viva España! Viva España!». Queipo de Llano lance de Radio Séville les mots d'ordre nationalistes. Le Général Mola organise l'Armée du Nord, Franco l'Armée d'Afrique. La bourgeoisie nationaliste apprend le nouveau geste à la mode: le salut fasciste. Et la plus grande force de l'Espagne, l'Église, prend ouvertement partie pour la rébellion.»

[ Voix off ]

On abat de pauvres types simplement suspects de peu d'enthousiasme pour le mouvement (...) Les camions amenaient le bétail. Les malheureux descendaient, ayant à leur droite le mur expiatoire criblé de sang, et à leur gauche les cadavres flamboyants. L'ignoble évêque de Majorque laisse faire tout cela.

[ Extrait - Georges Bernanos ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Franco dit: «Nous sommes catholiques; en Espagne, on est catholique ou on n'est rien.» Le chef de l'Action catholique dit: «Croisés d'Espagne, il faut vaincre. Vaincre comme ont toujours vaincu les espagnols, l'épée à la main, l'héroïsme dans le cœur et la prière sur les lèvres». Le Révérend Père Ignacio Méndez Reygada dit: «Le soulèvement n'a pas été seulement juste, il a été un devoir. La guerre nationale espagnole est une guerre sainte, la plus sainte que l'Histoire ait connue». L'archiprêtre de Burgos dit pendant la grand-messe: «Ô vous qui m'écoutez, vous qui vous donnez le nom de chrétiens: pas de pardon pour les destructeurs des églises et les assassins des saints prêtres. Que leur semence soit écrasée: la mauvaise semence, la semence du Démon car en vérité, les fils de Belzébut sont aussi les ennemis de Dieu.»

[ Voix off ]

498 religieux nationalistes, «martyrs» de la Guerre civile espagnole, seront béatifiés dimanche: une cérémonie présentée par le Vatican comme une «réconciliation», mais qui rappelle pourtant le soutien de l'Église à Franco. (...). «En réalité, en béatifiant les leurs, les prélats humilient les autres victimes, affirme Julian Casanova (...). Bien sûr, leur droit à sanctifier leurs martyrs assassinés est totalement légitime. Le problème, c'est que cette Église défend la mémoire des vainqueurs contre celle des vaincus. D'un côté, on célèbre la gloire de certains au Vatican. De l'autre, des milliers de descendants de Républicains en sont encore à localiser leurs morts dans des fosses communes. Depuis tout ce temps, jamais la hiérarchie catholique n'a condamné le putsch militaire. Jamais elle n'a demandé pardon pour avoir soutenu et béni la violence franquiste pendant et après la guerre. Jamais elle n'a eu un seul mot en faveur des centaines de milliers de Républicains tués, incarcérés, réprimés ou forcés à l'exil par la faute de Franco. Elle préfère béatifier les siens en reposant en victime. Ce qui lui permet d'occulter son rôle de bourreau.»

[ Extrait - Prêtres franquistes: l'Église a l'auréole facile. | François Musseau, Libération ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Pour les diplomates, la Guerre d'Espagne arrive trop tôt. L'Axe Rome-Berlin veut la victoire de Franco, mais les armées allemandes et italiennes ne sont pas prêtes pour la guerre mondiale. La France et l'Union Soviétique souhaitent la victoire de la République mais ne veulent pas la guerre. L'Angleterre et les États-Unis, isolationnistes par principe, se réfugient dans la neutralité absolue.

[ Voix off ]

*Il n'y a pas de solution politique*

*À notre évolution problématique*

*Pas de foi en la constitution:*

*Il n'y a pas de foutue révolution*

*Nous sommes des esprits dans le monde matériel*

[ Extrait - *Spirits in the material world* | Police ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

Et pendant ce temps-là, la Légion Condor et le Corps expéditionnaire italien contribuent activement à la victoire de Franco. Franco repoussé à Madrid attaque par le sud. Les miliciens de la République sont débordés par les bataillons italiens du Général Roatta et les troupes nationalistes commandées par le Colonel Duc de Séville. Les défenses républicaines sont rompues. Malaga est investie. Dans les 7 jours qui suivirent la chute de la ville, des milliers de sympathisants de la République, militants, ouvriers, femmes, paysans sont exécutés sans jugements. Tous les jours, à l'aube ou le soir, les sinistres véhicules vont prendre livraison de leurs victimes. Les grands massacres provoquent l'indignation d'un témoin direct, Georges Bernanos. Il écrit dans «Les grands cimetières sous la lune»: «On les raflait chaque soir dans les hameaux perdus, à l'heure où ils reviennent des champs. Ils portaient pour le dernier voyage, la chemise collée aux épaules par la sueur, les bras encore plein du travail de la journée, laissant la soupe servie sur la table et une femme qui arrive trop tard au seuil du jardin, toute essoufflée, avec le petit baluchon serré dans la serviette neuve (...) – Ne réveillez pas les gosses, à quoi bon? Vous me menez en prison, n'est-ce pas señor? – Perfectamente, répond le tueur qui parfois n'a pas 20 ans.

[ Voix off ]

*29 octobre 2009. On donne les premiers coups de pioche au lieu-dit Fuente Grande, la grande source. Un flanc de colline au pied de la Sierra, à environ 9 km de Grenade. C'est là, sous un olivier, qu'auraient été enterrés, après leur assassinat par un escadron de la mort, Federico García Lorca et ses compagnons de malheur. (...) Les fouilles entreprises (...) sur les lieux indiqués trente ans plus tôt par un témoin du crime*

*seront interrompues trois mois plus tard. 277 m<sup>2</sup> ont été excavés. Rien. Pas le moindre os, pas la moindre dent, ni du poète génial ni de quiconque, explique l'archéologue responsable des fouilles.*

*«Nous n'allons pas faire des trous tout autour de Grenade», assure alors la Junte d'Andalousie, c'est-à-dire le gouvernement régional qui finance les travaux.*

[ Extrait - Federico García Lorca, la loi de l'oubli | Yelmarc Roulet, Le Temps ]

[ Extrait - Mourir à Madrid ]

La Légion Condor expérimente une nouvelle méthode, dite du tapis de bombe. Les résultats soigneusement photographiés furent communiqués à Berlin et jugés fort intéressants par le Maréchal Göring, chef de la Luftwaffe. Il y avait dans le Pays Basque une ville sainte, nommée Guernica. Depuis des siècles, devant le vieux chêne de Guernica, les Rois d'Espagne venaient, une fois l'an, prêter le serment de respecter les libertés des Basques. Sous le chêne de Guernica la Sainte, les anciens venaient rendre la justice. Le dimanche 26 avril 1937, c'était comme tous les dimanches, jour de marché à Guernica (...)

[ Voix off ]

*Vous êtes le sel de la terre, la lumière du monde*

[ Extrait - Évangile 5: 13-16 | Matthieu ]

.....

[ Extrait - Charles le Catholique: De Gaulle et l'Église ]

De Gaulle connaît bien l'œuvre de Bernanos, sa hantise des péchés de l'humanité et de la puissance du mal, le prix qu'il attache à Dieu et à la grâce divine. Le soutien de ce fervent catholique, originaire de la douloureuse Lorraine et élevé dans les écoles chrétiennes du Nord, lui va droit au cœur. (...) Le Général sera très touché lorsque les deux fils Bernanos, Yves et Michel, rejoindront la France libre en 1941 et 1942, c'est-à-dire dès que leur âge le permettra. «Votre place est parmi nous», câblera de Gaulle à Bernanos en février 1945, souhaitant le retour en France de l'écrivain dont il veut, semble-t-il, faire son ministre. Mais Bernanos, contrarié par certains excès de l'épuration, refusera définitivement tous les postes et les honneurs.

[ Voix off ]

*Celui-là, je ne suis jamais parvenu à l'attacher à mon char!*

[ Extrait - Charles de Gaulle à propos de Georges Bernanos ]

[ Extrait - Francisco Franco, une étonnante carrière, un règne de 39 ans, La Croix ]

L'interminable agonie du Général Franco a pris fin. Une longue, bien longue, page de l'histoire de l'Espagne se trouve tournée. Un homme est mort, un homme qui a pris au cours de son existence de bien lourdes responsabilités. Dieu, ce Dieu auquel il croyait, l'a maintenant jugé dans sa justice et sa miséricorde. Laissons-lui le dernier mot. Pour sa part l'Histoire dira, plus tard, mieux sans doute qu'on ne le peut aujourd'hui, ce que fut pour l'Espagne, ce règne, le plus long après celui de Philippe II. (...) Mais comment ne pas s'inquiéter de l'avenir de l'Espagne. Voici un peuple qui quarante ans après la fin de la plus atroce des guerres civiles – et les atrocités furent ô combien partagées – se retrouve sans celui qui l'a dirigé d'une main de fer. Celui qui a dicté sa loi, tranché, jouant habilement (ou cyniquement si l'on veut) des uns contre les autres.

[ Voix off ]

*On reste Dieu merci à la merci*

*De l'amour crasse,*

*D'un simple démenti,*

*D'une mauvaise vie,*

*D'une mauvaise passe*

*Le silence est aussi pesant,*

*Qu'un porte-avion qui passe,*

*Quelle aventure, quelle aventure.*

[ Extrait - La Superbe | Benjamin Biolay ]

[ Extrait - Discours du 24 février 1981 du Roi Juan Carlos après la tentative de putsch militaire à Madrid ]

La couronne, symbole de la permanence et de l'unité de la Patrie, ne saurait tolérer, en aucune façon, des actions ou des attitudes de personnes qui prétendraient interrompre par la force le processus démocratique que la Constitution votée par le peuple espagnol a fixé en son temps au moyen d'un référendum.

[ Voix off ]

*Ma liberté ne vaut que si j'assume celle des autres.*

*La liberté de nos adversaires n'est-elle pas aussi la nôtre?*

[ Extrait - L'abeille et l'architecte | François Mitterrand. 1978 ]

[ Extrait - L'exhumation de Franco divise l'Espagne, Le Temps ]

Même si le gouvernement socialiste de Pedro Sánchez a choisi le mois d'août pour décider de l'exhumation de Franco, cette mesure hautement symbolique fait beaucoup de bruit, provoquant une profonde division entre les Espagnols. Et réveille les fantômes du passé, dans un pays où la terrible Guerre civile (1936-1939) et la longue dictature qui a suivi laissent toujours des traces dans les

consciences. À preuve, depuis la décision vendredi de déterrer la dépouille du «Caudillo», quarante-trois ans après son inhumation, le nombre de visiteurs dans son mausolée ne cesse d'augmenter: ces derniers jours, on a pu voir de longues files de voitures se concentrer à l'approche de ce site – l'un des plus visités d'Espagne – en signe de soutien au maintien du statu quo.

[ Voix off ]

*Où qu'il mette maintenant le pied, la mâchoire*

*d'une tête de mort se referme*

*sur son talon et il est obligé de secouer la tête pour la décrocher.*

[ Extrait - Georges Bernanos à propos du Général Franco ]

[ Extrait – Espagne. Les dépouilles de victimes du franquisme restituées à leurs proches, Ouest France ]

De simples boîtes de bois recouvertes d'une étoffe de soie rouge avec un œillet blanc et une photo du défunt. C'est ce que se sont vus remettre, ce samedi, les descendants de 22 personnes tuées dans les mois qui ont suivi la Guerre civile d'Espagne (1936-1939). La cérémonie, qui s'est déroulée à Guadalajara, a attiré des centaines de personnes. «Cela nous a apporté un sentiment de calme, a commenté María Ángeles Ortega Gonzalo, après avoir reçu les restes de Casto Mercado Molada, le grand-père de son beau-frère. Nous nous sentons mieux parce qu'aujourd'hui, bien qu'ils ne soient plus vivants, nous disposons de leurs corps qui sont les nôtres et qui ont le droit d'être là où nous le voulons et là où ils doivent être dans leur ville.» Son propre grand-père figure lui aussi parmi les quelques 800 victimes des violences politiques commises par le régime de Francisco Franco, qui ont été ensevelies dans la fosse commune de Guadalajara. Mais ses restes n'ont pas encore été identifiés. Selon l'Association pour le rétablissement de la mémoire historique, plus de 114 000 hommes et femmes ont ainsi été inhumés dans des fosses communes en Espagne. Mais pour beaucoup de victimes, le lieu de leur sépulture demeure inconnu.

[ Voix off ]

*Aimer un étranger comme soi-même*

*Suppose comme contrepartie*

*S'aimer soi-même comme un étranger*

[ Extrait - La pesanteur et la grâce | Simone Weil ]

[ Extrait - Au commencement était la Movida ]

Dans *Le Labyrinthe des passions*, c'est désormais l'appartement du photographe Pablo Pérez-Mínguez qui sert de décor. Le peintre Guillermo Pérez Villalta conçoit quant à lui une vaste fresque pour décorer la chambre de la protagoniste, Sexilia, qu'Almodóvar se chargera de peindre lui-même. Ketí, l'amie de Sexilia, promène un

regard admiratif sur la décoration de la chambre. Carlos Berlanga, le chanteur de Kaka de Luxe et Ouka Leele participent quant à eux à la création de costumes. À propos de cette dimension de création collective, Almodóvar rapporte: «Comme moi je n'étais ni peintre ni musicien mais réalisateur, je n'appartenais à aucun de ces mondes et je les touchais tous. Ce qui est sûr, c'est que nous appartenions au même univers car nous allions tous aux mêmes endroits et nous nous divertissions avec les mêmes choses. Ce que je faisais était de la pure diversion à laquelle tout le monde participait, mais si j'avais été un vrai musicien, je n'aurais jamais pu chanter avec eux. Moi j'étais un intrus, sans prétention, qui ne rivalisait pas avec eux.»

[ Voix off ]

*En Espagne, les meilleurs du haut du panier le font*

*(...) Les Hollandais du vieil Amsterdam le font*

*Des Argentins sans moyens le font*

*Les gens disent à Boston que même les haricots le font*

*(...) Les éponges disent «Faites-le»*

*Les huîtres dans la baie des huîtres le font*

*(...) Les palourdes à la morue le font, même contre leur gré*

*Et même les méduses paresseuses le font*

*Alors faisons-le maintenant*

*Faisons-le*

*Tombons amoureux*

[ Extrait - Let's do it | Billie Holiday ]

## Sources

### Le texte

La Guerre d'Espagne: Juillet 1936 – Mars 1939, Hugh Thomas, 1961, 1965, 1977, Éditions Robert Laffont.

Poésies III, Federico García Lorca, Éditions Poésie Gallimard, 1954.

Ferías. Poèmes inédits, Federico García Lorca, Éditions du Félin, 1998.

Bernanos, Philippe Dufay, Éditions Perrin, 2013.

Charles le Catholique: De Gaulle et l'Église, Gérard Bardy, Éditions Plon, 2011.

Jean Vilar par lui-même, Jean Vilar, Éditions Maison Jean Vilar, 1993.

L'abeille et l'architecte, François Mitterrand, Éditions Odile Jacob, 1978.

Pedro Almodóvar: au commencement était la Movida, Nancy Berthier, Université Sorbonne Paris IV, 2009.

Caïn et Abel, Genèse 4.1-15, Ancien Testament.

L'évangile selon Matthieu, 5:13, Nouveau Testament.

Mourir à Madrid: La propagande... pour briser le silence, Élie Castiel, Cinéma et propagande, Érudit, 2010.

Mourir à Madrid, Article de Thomas Tertois, Cinespagne.com.

L'exhumation de Franco divise l'Espagne, François Musseau, Le Temps, 27 août 2018.

Federico García Lorca, la loi de l'oubli, Yelmarc Roulet, Le Temps, 6 août 2014.

Francisco Franco, une étonnante carrière, un règne de 39 ans, André Giraud, La Croix. 21 novembre 1975.

Le jour où Georges Bernanos fit volte-face, Hubert Prolongeau, Marianne Magazine, 6 juillet 2013.

Prêtres franquistes: l'Église a l'auréole facile, François Musseau, Libération, 27 octobre 2007.

Espagne. Les dépouilles de victimes du franquisme restituées à leurs proches, AFP et Ouest France, samedi 19 mai 2018.

31<sup>e</sup> rencontre de Toulouse du 22 au 31 mars 2019, La libertad del diablo, Cinélatino.fr, 2019.

### L'image

La libertad del diablo, film documentaire d'Everardo González. 2017, Mexique.

Maurice Jarre pour Mourir à Madrid, Source INA, 28 avril 1963.

### Le son

Strange fruit, Abel Meeropol, Billie Holiday, Commodores Records, 1937.

Them belly full, Carlton Barrett, Lecon Cogill, Bob Marley, Island Records, 1975.

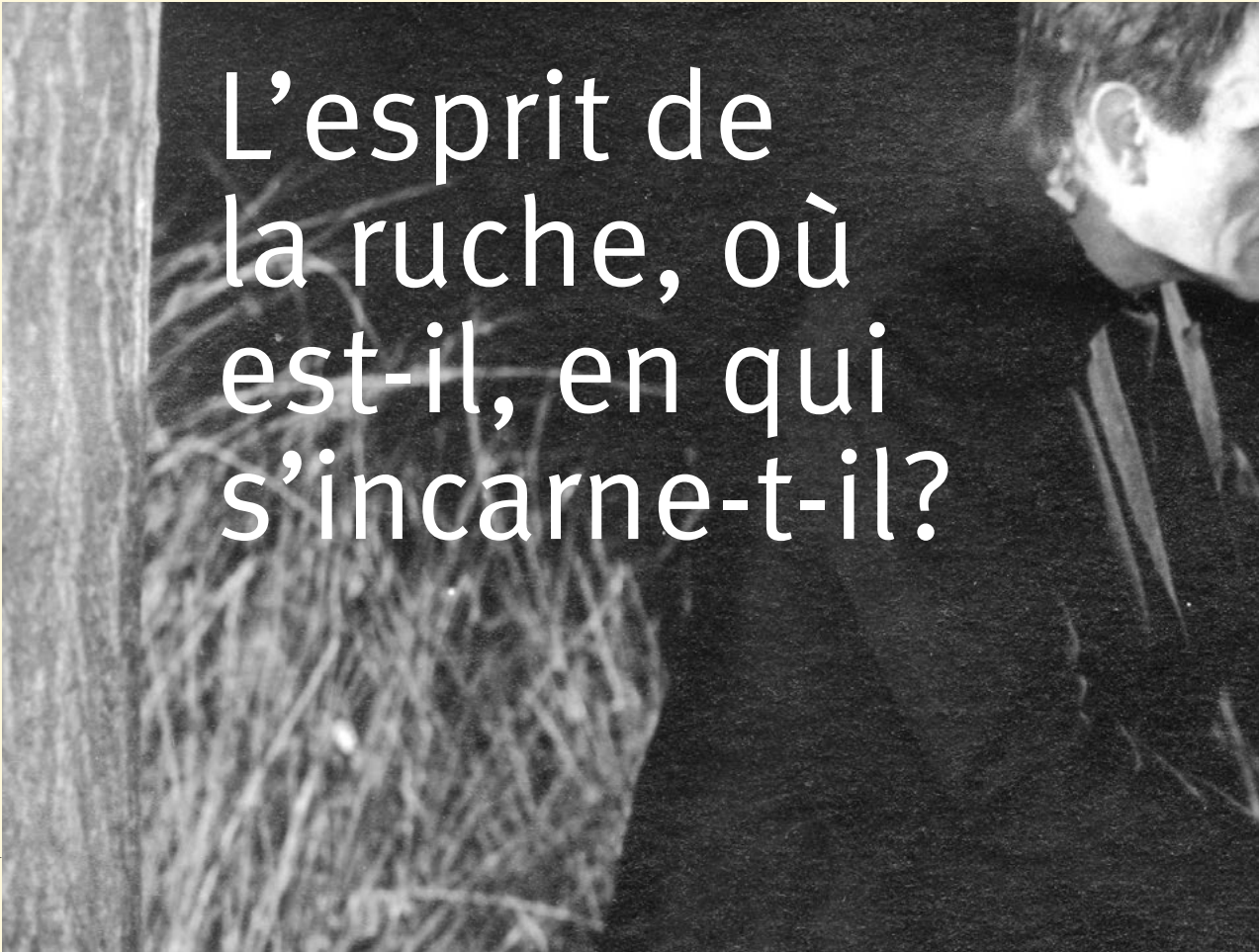
I fought the law, The Clash, Sony Records, London, 1977.

Spirits in the material world, Gordon Summer, Police, Sony Records, 1981.

Mind playin' tricks' 94, Scarface, Rap-A-Lot Records, 1994.

La Superbe, Benjamin Gérard Biolay, Studios Naïve, 2009.

Let's do it, Cole Porter, Billie Holiday, Warner/Chappell Music, 1937.



# L'esprit de la ruche, où est-il, en qui s'incarne-t-il?

Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

La petite Ana (Ana Torrent) lors de sa rencontre avec la créature de Frankenstein (José Villasanté).

Lors du tournage de *L'esprit de la ruche*, la petite Ana Torrent (Espagne, 1966) n'arrivait pas à comprendre l'importance des appellations fictives. Comme tous les noms étaient pareils pour elle, Ana décida de changer celui de son personnage à sa guise, le faisant son homonyme. Víctor Erice (Espagne, 1940), le réalisateur, fut si agréablement surpris par cette innocente subversion qu'il décida de rebaptiser ses personnages avec les prénoms des comédiens qui les incarnaient, comblant ainsi un peu plus encore le fossé entre réalité et fiction.



**Par Almudena Jiménez Virosta**

**L'***esprit de la ruche* (Víctor Erice, 1973) raconte comment, dans le petit village d'Hoyuelos, situé dans la province de Ségovie, un cinéma itinérant diffuse le *Frankenstein* de James Whale (USA, 1931). La salle de projection, improvisée et rudimentaire, se trouve dans l'hôtel de ville, où les habitants se rassemblent pour voir les films qui passent la censure franquiste – le cinéma est alors l'un des rares contacts qu'on peut avoir avec le monde extérieur. Situé au milieu de la solitude du plateau castillan,

Hoyuelos paraît être immergé dans une bulle, dans un microclimat fictif considéré par le régime franquiste comme un symbole de l'Espagne «parfaite» de 1940. C'est là que le narrateur nous situe, dans ce village où personne n'ose critiquer la dure réalité de la dictature d'extrême droite qui s'est imposée après une violente guerre civile. Et c'est ici aussi qu'habitent Fernando (Fernando Fernán Gómez) et Teresa (Teresa Gimpera), avec leurs filles Isabel (Isabel Tellería) et Ana (Ana Torrent).



Ana Torrent et la couleur miel.

«Pourquoi a-t-il tué la fillette, et pourquoi est-ce qu'ils le tuent ensuite?»<sup>1</sup> demande Ana à Isabel après avoir vu le film. Isabel explique que dans les films, tout est un mensonge, mais lui dit aussi que le monstre est en fait un esprit qu'elle pourra invoquer elle-même, en disant simplement «c'est moi, Ana», parce que, d'après Isabel, le monstre existe et habite à Hoyuelos. La différence entre réalité et fiction est à nouveau remise en cause dans cette conversation, dans laquelle la petite Ana (le personnage) ne comprend pas qu'il s'agit d'une illusion cinématographique. Isabel ne l'explique pas vraiment quand, après avoir affirmé le caractère fictif du cinéma, elle indique qu'en réalité le monstre existe. L'innocence d'Ana l'amènera à remettre en question les sombres sujets tels que la mort, naturelle et provoquée – auxquels sa sœur Isabel la confronte avec ses farces, jusqu'à ce qu'Ana cesse de voir dans sa sœur le guide qu'elle a toujours été à ses yeux, son innocence ayant d'une certaine manière été corrompue par cette dernière. Ana, comme la ville de Hoyuelos, vit dans un monde créé par d'autres, par des adultes, par le régime. Cependant, c'est dans l'innocence d'Ana que réside sa force: contrairement aux autres habitants, elle remet tout en question.

En 1973, Víctor Erice rencontre des problèmes similaires à ceux rencontrés par Whale avec son film: *L'esprit de la ruche* doit passer par la censure, mais pour Erice c'est la censure d'un système qui est sur le point de périr – Franco meurt en 1975 – mais qui se montre encore tyrannique et dictatorial. Or, *L'esprit de la ruche* est un film aussi innocent que sombre. Il est le résultat d'un travail créatif sans précédent qui a permis au réalisateur de matérialiser son imaginaire, et c'est justement la multiplicité de ses lectures possibles qui lui ont permis d'éviter la censure.

Comme il le fera quelques années plus tard avec *El Sur* (Espagne, 1983), Erice crée un film-mosaïque d'inspirations variées, d'essences et d'actes spontanés, concrets: sans pour autant tomber dans la psychanalyse du personnage, Teresa Gimpera raconte qu'Erice lui demandait de ne penser à rien pendant le tournage d'une scène dans laquelle son personnage devait avoir le regard perdu, car sinon les personnages n'étaient pas dotés de la spontanéité qu'il recherchait. Erice enregistra sur la pellicule, grâce au caméraman Luis Cuadrado, ce qu'il considère comme l'un des moments les plus importants de sa carrière cinématographique: le seul plan filmé caméra au poing montrant Ana absorbée par le film de Whale. Par ce plan, il captura non seulement l'essence du personnage, son rythme, mais aussi l'innocence de la petite fille dotée d'une grande curiosité qu'était la véritable Ana.



Le seul plan filmé caméra au poing.

Parmi les nombreuses spécificités techniques, on notera l'éclairage – à l'origine conçus pour le noir et blanc caractéristique des films antérieurs au film panchromatique – qui fait de *L'esprit de la ruche* et d'*El Sur* des œuvres majeures qui mettent l'esthétique au service d'une essence spontanée, à la fois puissante et innocente, dégagée par les personnages d'Erice. Le réalisateur décida de tourner en couleur pour des raisons commerciales. Cependant, il ajouta des scènes en noir et blanc liées au monstre de Frankenstein, celles tirées du film de Whale qui ouvrent le film et celles jouées par Torrent à la fin de celui-ci – un hommage au cinéma fondateur, spontané et merveilleux, comme le souligne Erice. C'est Luis Cuadrado, l'un des premiers à lire le scénario, qui fut le créateur de cet éclairage «miel» si caractéristique du film et qui renvoie – comme le fait la composition – à la peinture de Werner ou de Zurbarán. C'est d'ailleurs le père de Cuadrado qui réalisa les vitraux emblématiques en forme de ruche, avec cette tonalité si spéciale, pour créer la lumière du film, symbole de la ruche, toujours fermée à l'extérieur, au temps et au changement. Ainsi, *L'esprit de la ruche* est un film basé sur les tensions entre réalité et fiction, l'innocence et la corruption, l'essence individuelle et le totalitarisme d'un système dictatorial. «L'esprit de la ruche, où est-il, en qui s'incarne-t-il?» se demande Maeterlinck dans sa *Vie des abeilles*, duquel est tiré le titre de ce film. L'esprit de la ruche est cet es-

prit que personne ne connaît, que personne ne comprend ni n'interprète, celui qui guide les abeilles dans la ruche, celui qui les pousse à être au service de leur reine sans élever la voix, sans opposition ni questionnement. Peut-être que les habitants d'Hoyuelos sont les abeilles de la ruche fasciste du général Francisco Franco. Peut-être que ce n'est rien d'autre que le bon sens, l'essence de chacun qui nous guide dans notre vie et qui nous fait interroger le préétabli sans savoir pourquoi. Peut-être que c'est le code génétique ou l'éducation reçue. Peut-être que ce sont les grands yeux de la petite Ana, soucieuse de découvrir sa vérité dans un monde de bonnes illusions, comme celles du cinéma, et de mensonges.

- 1 Ángel Fernández Santos, coscénariste du film, raconte que lorsqu'Ana Torrent a rencontré l'acteur déguisé en monstre de Frankenstein, elle a couru effrayée dans les bras du caméraman. Une fois calmée, elle a entamé une conversation avec le monstre et lui a posé la même question que son personnage à sa sœur Isabel dans le film: pourquoi a-t-il tué la fillette?

## Bibliographie

*Huellas de un espíritu*, documentaire de Carlos Guerrero pour Canal+ Espagne, 1998.



Ana, Irene et Mayte jouent  
au papa et la maman.

# Cría cuervos, y te sacarán los ojos

«Es Maricruz la mocita, la más bonita del barrio de Santa Cruz. El viejo barrio judío, rosas floridas, le ha dado rosas de luz. Y desde la Macarena la vienen a contemplar, pues su carita morena hace a los hombres soñar. Y una noche de luna, el silencio rompió la guitarra moruna y una voz que cantó...»<sup>1</sup>

Par Almudena Jiménez Virosta

**I** Ay, *Maricruz!* (1942) chante Imperio Argentina lorsque Rosa (Florinda Chico), la femme de ménage et gouvernante de la famille, nettoie les vitres sales. Rosa n'est pas une femme ordinaire. C'est une femme d'âge moyen, mère de famille, avec des courbes généreuses, des seins généreux. Elle a passé sa vie à prendre soin des trois filles de María (Geraldine Chaplin) et Anselmo (Héctor Alterio), surtout après que la mort de leur père ait tout chamboulé. C'est aussi elle qui s'est occupée de María lorsqu'elle était malade, et qui après sa mort a défendu sa mémoire. Rosa est forte, audacieuse, loyale. Mais lorsque Rosa nettoie une vitre, Anselmo s'approche d'elle avec un sourire malicieux et les pantalons gonflés par le désir. Rosa nettoie la vitre d'un côté, et de l'autre Anselmo fait semblant de caresser sa poitrine. Rosa, scandalisée, s'éloigne de la vitre. Maintenant c'est sur sa bouche qu'on voit ce sourire malicieux. Elle se laisse toucher, toujours à travers la vitre. María apparaît et la lascivité se transforme en honte. Très peu d'images montrent la perversion du système franquiste aussi bien que celle-ci.

«Cría cuervos y te sacarán los ojos», dit le proverbe espagnol, «élève des corbeaux et ils te crèveront les yeux»

ou comme l'on dit en français «réchauffe un serpent dans ton sein». L'été 1975, l'une des périodes les plus confuses de l'histoire d'Espagne, le «caudillo», Francisco Franco, est sur son lit de mort. La méconnaissance, l'incertitude règnent quant à l'avenir d'un système qui a réchauffé un serpent dans son sein pendant des années, trente-six, pour être exact.

Ana, la fille cadette d'Anselmo et María, parle à la caméra. Elle nous raconte son histoire et celle de sa mère, comment elle a vécu toute cette période d'incertitude qui pour elle n'implique que les changements qui ont entouré sa vie familiale, sa manière de concevoir le monde. Ana s'adresse au spectateur; elle est honnête, comme elle l'a toujours été, malgré ses petits secrets d'enfance. Interprétée par Geraldine Chaplin (qui était la muse de Carlos Saura, et à ce moment-là aussi son épouse) l'Ana adulte paraît être le fantôme de sa mère. Elle ne va jamais l'oublier. Parce qu'aux yeux d'Ana, sa mère est la victime directe de son père, la victime d'un complot que les adultes ont ourdi contre elle, et qui sera ensuite repris par sa tante. Mais pour le spectateur, María, cette belle, douce et rêveuse étrangère, virtuose du piano qui a tout laissé pour son

strict mari, qui a consacré sa vie à ses filles et qui a souffert de l'une des pires maladies pour eux, incarne l'une des dernières victimes du régime franquiste: les révoltés. María représente toutes les femmes maltraitées à cause du machisme, toutes les épouses obligées à garder silence et à ne rien dire lorsque leur mari passe ses soirées avec une autre. María représente tous ceux qui ont eu une autre idée et qui ont essayé de faire entendre leur voix, les républicains, les enfants, tous ceux qui ont essayé de changer le système. Mais comme une sorte de Jeanne la Folle, María a été obligée de se murer en elle-même jusqu'à ce que la mort vienne la chercher.

La petite Ana (Ana Torrent) semble comprendre sa mère, ou au moins son innocence d'enfant la rend plus compréhensive. Elle a vu agoniser sa mère. Elle a écouté ses derniers mots. Elle a tout saisi, même sans s'en rendre compte, parce qu'elle a huit ans. Huit ans pour comprendre ce qu'est la mort. Elle, tel un corbeau élevé par sa mère, prendra sa revanche. Elle voudra tuer ceux qui ont provoqué la maladie de sa mère, ceux qui mettront en danger le monde idéal qu'elle s'est créé autour d'elle. Elle voudra les tuer en versant du poison dans un verre de lait qu'elle nettoiera ensuite sans remords. Ce poison est létal, lui avait dit sa mère, et elle, innocemment, l'a crue. Après le verre de lait, son père meurt pendant qu'il fait l'amour avec une



À la mémoire d'Elías Querejeta (1934-2013), footballeur de la Real Sociedad, comme beaucoup de monde le connaît, mais aussi l'un des plus grands producteurs de cinéma que l'Espagne ait connu. Pour *La chasse* (Carlos Saura, 1966); *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967); *Le jardin des délices* (Carlos Saura, 1970); *Anna et les loups* (Carlos Saura, 1973); *L'esprit de la ruche* (Víctor Erice, 1973); *La cousine Angélique* (Carlos Saura, 1974); *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1976); *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976); *Elisa, mon amour* (Carlos Saura, 1977); *Maman a cent ans* (Carlos Saura, 1979); *Vivre, vite!* (Carlos Saura, 1981); *Le Sud* (Víctor Erice, 1983); *Les lundis au soleil* (Fernando León de Aranoa, 2002)... Pour tout, ou pour presque tout. Le cinéma espagnol est mort, ¡viva el cine español!

femme inconnue d'Ana. La femme sait qu'Ana l'a vue. Elle sort de la maison en courant, sachant qu'elle peut être accusée. Mais Ana sait que la seule meurtrière est elle-même, et l'image de sa mère matérialisée l'accompagne. Ainsi, María est présente pendant tout le film comme un vrai fantôme, grâce à l'imagination de sa fille. Ana a besoin de sa mère, de ses enseignements, de ses conseils et de ses cajoleries. Elle a huit ans et elle a perdu sa mère, elle a voulu tuer son père. Ses sœurs, Irene (Conchita Pérez), trop adolescente et Mayte (Mayte Sánchez), trop petite, ne partagent pas ses inquiétudes. Sa mère est la seule personne qui peut l'accompagner dans cette période de transition, comme Rosa est la seule qui ose lui parler comme si elle était une personne adulte. La seule à lui montrer la vraie nature de ses parents, la seule à mettre en question la moralité du père, la seule à défendre María.

Après la mort du père, la sœur de María, Paulina (Mónica Randall) arrive à la maison pour prendre soin de ses nièces, désormais orphelines, et de la grand-mère, toujours prostrée dans une chaise, presque incapable de communiquer. Paulina critique l'éducation des filles, le travail de Rosa, l'attitude de sa sœur. Elle questionne Ana lorsqu'elle raconte comment elle a vu sortir une femme de la chambre de son père le jour où il est mort. Mais la tante Paulina, toujours reléguée au statut de gardienne, a ses propres se-

crets, comme sa liaison amoureuse avec Nicolás (Germán Cobos), ami d'Anselmo et mari d'Amelia (Mirta Miller), qui n'est autre que la femme qu'Ana a vu sortir de la chambre de son père la nuit de sa mort.

Ana, à travers sa perception d'enfant puis d'adulte, maîtrise tous les points de vue possibles du panorama: le système social chez elle est fixe, comme celui du franquisme. Les femmes, vulnérables, obligées de rester silencieuses, doivent être soumises à la volonté de l'homme, du militaire, des règles du régime. Nicolás est infidèle comme Anselmo l'était, Amelia et Paulina sont de simples marionnettes, et María, comme Rosa, les seules à dire non. Mais María a élevé sa voix tellement fort que le régime a dû la tuer, d'une manière ou d'une autre, pour la faire taire. Rosa, cependant, plus intelligente et malicieuse, se laisse toucher à travers le cristal pour survivre. Dès lors Ana décide de supprimer son père, selon elle source de dommages, douleur et maladie; sa tante, qui essaye d'inculquer chez elle la soumission au système en critiquant sa mère; et sa grand-mère (Josefina Díaz), qui va mourir, mais elle le souhaite, comme toute une génération de gens prostrés, inamovibles, soutenant un système décadent et tyrannique. Ana demande à sa grand-mère si elle veut mourir, parce qu'elle est tout simplement là, sans essayer de lui imposer quoi que ce soit, écoutant ses chansons et regar-

dant les photos de temps meilleurs. Elle croit vouloir mourir, mais en fait non: elle souhaite simplement continuer à vivre dans ses souvenirs, en se remémorant une époque qui ne reviendra plus.

Ce n'est pas par hasard que la chanson que la grand-mère écoute est *¡Ay, Maricruz!* d'Imperio Argentina, la même chanson que chante Rosa. Imperio Argentina (Argentine, 1910 - Espagne, 2003) fut l'une des grandes chanteuses, danseuses et actrices «folkloriques», comme l'on dit en espagnol, du régime franquiste. Elle faisait partie du parti phalangiste et est allée se produire en Allemagne nazie<sup>2</sup>. La grand-mère n'écoute pas autre chose. Elle semble s'apaiser avec l'hymne que *¡Ay, Maricruz!* représente. Elle fait partie d'une génération morte, ou sur le point de mourir, qui compte ses jours, rêveuse, enjolivant un passé révolu. Rosa le chante aussi. Elle a été élevée dans le même système, mais elle, intelligente, elle est l'un de ces corbeaux qui sait quand il doit chanter l'hymne. L'un de ces corbeaux qui a su crever les yeux de la génération de la grand-mère.

Mais *¡Ay, Maricruz!* n'est pas la seule chanson interprétée dans le film. *¿Por qué te vas?* (1974) de Jeannette, donne la voix aux petites filles de la maison. Elles jouent au papa et à la maman entre elles. Irene et Ana sont les parents, un militaire infidèle et sa femme, pendant que Mayte joue le petit enfant. Les sœurs recréent les choses qui pour elles font partie du quotidien. Il se plaint des questions de sa femme, elle sait qu'il n'était pas au travail, qu'il était avec

une autre. Elles jouent à être Nicolás et Amelia lorsque la tante Paulina les découvre, scandalisée. C'est la double morale de l'époque: alors qu'une certaine réalité se manifeste au point de paraître normale à un enfant, les adultes s'obstinent à la nier tout en sachant qu'ils accomplissent des actes condamnables selon leur propre morale. C'est pour cela qu'Ana ne supporte pas l'hypocrisie de sa tante et c'est pour cela qu'elle lui donne un verre de lait empoisonné. Néanmoins, Paulina ne meurt pas. Le poison n'est pas aussi puissant qu'Ana le croyait. Il s'agissait simplement de bicarbonate, d'une blague de sa mère. Son père est mort d'une crise cardiaque pendant qu'il avait des relations sexuelles avec Amelia. Les circonstances qui l'entourent font qu'Ana doit renoncer à son enfance et même à son adolescence sans avoir pu les vivre. Elle n'est pas la petite Mayte qui joue avec des vêtements, elle n'est pas non plus la naïve Irene qui se regarde avec un soutien-gorge de femme adulte. Ana, comme ses sœurs, se met du rouge à lèvres et joue devant le miroir, mais son regard est plus profond, plus acéré que le regard d'une fille naïve de huit ans. «Pourquoi tu vis, et où tu vas» dit cette même chanson dans sa version française, parce qu'à son protagoniste, on peut dire comme à Ana, «on t'a fait un monde trop petit pour tes idées, pour l'appétit de tes grands yeux écarquillés sur l'infini». Ana a grandi, la transition est arrivée et le système, tout comme les générations qui l'ont soutenu, est mort.



Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

Ana (Ana Torrent) et sa mère (Geraldine Chaplin).

- 1 «C'est Maricruz, la plus belle fille du quartier de Santa Cruz. Le vieux quartier juif, tout fleuri de roses, lui a fait don de la lumière des roses. Et depuis la Macarena ils viennent tous la contempler, car son petit visage brun pousse les hommes à rêver. Une nuit de pleine lune, par la guitare maure le silence fut brisé, et une voix se mit à chanter...»
- 2 YRAOLA, A. (1999), «Misión española: los camaradas Florián e Imperio con Hitler y el Dr. Goebbels», *Filmhistoria*, 3.

# La Guerre d'Espagne dans tous ses états

Filmographie complémentaire réalisée par le groupe de travail du cycle *Guerre d'Espagne: regards croisés*.

Compilation et mise en texte par Jean-Michel Bozetto-Fernandez

---



## ¡Ay, Carmela!

Proposé par Almudena Jiménez Virosta

Carlos Saura, fiction, 1990, Italie / Espagne, 102'

On ne parle pas autant qu'on le devrait de Carmen Maura. Actrice Espagnole avec un grand A et un grand E, Maura donne vie dans ce film à l'une de ses nombreuses héroïnes: la courageuse et espiègle Carmela. Carmela parcourt le pays durant la Guerre d'Espagne, avec son compagnon Paulino (incarné par Andrés Pajares) et le muet et gentil Gustavete (incarné par Gabino Diego), rencontré par le couple sur la route. Le trio a comme activité le divertissement de l'armée républicaine avec des spectacles de variété, jusqu'au moment où ils vont tomber aux mains de l'ennemi. Et c'est Carmela, l'ingénieuse et la malicieuse, qui sauvera ses amis, prise dans un dilemme certain, et d'une manière d'ailleurs peu en phase avec les trois républicains que ces amis représentent, puisque ce sont les Brigades internationales qu'ils devront finalement divertir. Parce que Carmela est la République, l'héroïne qui donne tout pour sa patrie, toujours fidèle à ses principes, la fin ne pouvait avoir une autre forme. *¡Ay, Carmela!* est déjà résumé dans son titre: c'est le soupir de l'autre Espagne, de tous ceux qui se sont pliés avant elle, des soldats qui en 1808 chantaient contre les Français dans la Guerre de l'indépendance espagnole, le soupir des républicains qui ont repris la chanson éponyme – aussi connue sous le titre *El Ejército del Ebro*. Treize Goyas ont été attribués à l'audacieux Saura pour ce film – et parmi eux, le Goya du meilleur acteur dans un second rôle pour Gabino Diego, celui du meilleur acteur pour Andrés Pajares et, évidemment, celui de la meilleure actrice pour Carmen Maura. Il est à noter enfin deux choses: d'une part, le débat franquiste avait été jusque-là seulement abordé par la comédie *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez en 1986, d'autre part, *¡Ay Carmela!* est une adaptation de la pièce de théâtre homonyme de José Sanchís Sinisterra, reprise par José Bornás ces dernières années.



## L'arbre de Guernica

Proposé par Julien Dumoulin

Fernando Arrabal, fiction, 1975, France / Italie, 99'

Dans le petit village fortifié de Villa Ramiro, le comte Cerralbo peste sur la déliquescence des valeurs traditionnelles et fustige la démocratie. Son fils unique Goya, jeune excentrique progressiste, refuse son héritage et lui tourne le dos. Dans l'école du village, l'enseignant Antonio García prône les valeurs de la démocratie. Lorsque les troupes franquistes débarquent, le comte saute sur l'occasion pour retrouver son autorité. Face aux exactions, Vandale, une jeune femme fougueuse et révoltée part chercher du soutien auprès des pacifistes qui sont réunis autour de l'arbre de Guernica. Elle y tombe amoureuse de Goya. Mais ce 26 avril 1937 l'aviation allemande bombarde le village. Survivant au massacre, Vandale retourne à Villa Ramiro pour y organiser la résistance tandis que Goya fuit à Madrid. Alors que les républicains refusent d'aider Villa Ramiro désormais encerclée par les fascistes, Goya et Vandale sont fait prisonniers lorsque la ville chute, avant de parvenir à s'enfuir.

Fernando Arrabal est plus connu pour son œuvre théâtrale et ses poèmes. Fils d'un peintre républicain qui sera dans un premier temps condamné à mort par les franquistes avant de voir sa peine commuée en prison d'où il s'évadera sans laisser de trace, Arrabal sera toute sa vie façonné par cet événement fondateur. Apprenant que son père avait été dénoncé par sa très pieuse mère, le jeune homme nourrira toute sa vie une haine farouche envers le fascisme et cette figure maternelle honnie. Proche des surréalistes, il fondera avec Topor et Jodorowsky le mouvement Panic d'où naîtront des films comme *Fando y Lis* (d'Alejandro Jodorowsky, adapté d'une pièce d'Arrabal) ou le cultissime *El Topo* du même réalisateur. Arrabal, lui, inaugurera avec *Viva la muerte* une trilogie pour régler ses comptes avec sa mère et son pays. Un des premiers plans du film qui voit, dans une reconstitution de la naissance du Christ, Marie



## Baïonnette au canon La fiel infantería

Proposé par Francisco Marzoa

Pedro Lazaga, fiction, 1959, Espagne, 96'

planter des aiguilles dans le sexe de son fils, synthétise bien la relation mère-fils arrabaliennne, le goût de la provocation et le sens de la parabole du réalisateur. *L'arbre de Guernica* achèvera après *J'irai comme un cheval fou* ce cycle avec ce qui sera son film le plus abouti. Arrabal y livre une dénonciation sans nuance du fascisme, entre surréalisme, absurde et grandiloquence. La symbolique parfois cryptique du film conserve à chaque instant l'humour acide et délirant de son auteur. L'arbre de Guernica, référence au chêne sous lequel les rois de Castille et d'Espagne prêtaient serment, devient l'idéal républicain de ce film qui situe son action dans un village fortifié imaginaire. Arrabal en fait le théâtre de la lutte contre le franquisme dans une mise en abyme qui dénonce les valeurs traditionnelles du régime héritées de l'aristocratie et du clergé. La parodie de corrida devant fêter la prise de la ville et qui voit un matador affronter sous les yeux du clergé et des notables un nain sur une brouette affublée d'une tête de taureau, termine de dénoncer les pratiques d'une société décadente qui se repaît dans la violence. Face au comte Cerralbo, incarnation d'une patrie qui exclut toute idée de démocratie, son fils Goya, surréaliste déjanté et révolté marque sa rupture en rendant – remboursant – à son père quelques gouttes de son sperme (une idée empruntée à Dalí). Arrabal, exilé en France depuis 1955, trouve en Goya un alter ego qui matérialise sa haine du franquisme et son rejet de l'Espagne. En livrant ce film désespéré et poétique, Arrabal nous confie son œuvre la plus personnelle, reflet bigarré d'un déraciné (le film a été tourné en Italie puis doublé en français), et hymne pour une liberté totale. Vandale conclut: «Il ne faut pas se rendre. Le peuple doit retrouver sa liberté. L'arbre de Guernica, entouré de cendres, est toujours debout comme l'espoir».

Après plusieurs mois en première ligne, les soldats d'un bataillon de l'armée nationaliste reçoivent enfin une permission. Ils retrouvent leurs familles, leurs fiancées et le confort de la vie à l'arrière. Mais le répit sera de courte durée: bientôt ils devront repartir inopinément pour accomplir une mission difficile: prendre d'assaut une position ennemie puissamment défendue.

Tourné sous le franquisme par un ancien combattant républicain qui s'était réengagé en 1941 pour aller se battre contre l'URSS, *Baïonnette au canon* nous montre la vie quotidienne du soldat, en faisant ressortir la camaraderie et le courage des combattants, quel que soit leur bord. Le film se distingue par sa volonté de réalisme: les scènes de combat, reconstituées de manière spectaculaire, étaient relativement brutales pour l'époque. On notera également l'absence de propagande politique et de dénigrement de l'adversaire (le réalisateur s'est même permis quelques critiques plus ou moins voilées contre la religion et l'idéologie officielle, par le biais de répliques humoristiques).



## K Sobitiyam v Ispanii

Proposé par Sébastien Farré

Roman Karmen et Boris Makasseiev, reportages, 1937, URSS

Série de vingt reportages conçus depuis début septembre 1936 jusqu'à l'été 1937, *K Sobitiyam V Ispanii* (*Événements d'Espagne*) a été réalisée par le grand ciné-reporter soviétique Roman Karmen (1906-1978) et son un assistant, Boris Makasseiev. Projetées dans les cinémas soviétiques ou lors des assemblées pro-républicaines, ces séquences offrent un regard essentiel sur le conflit espagnol. Ces images se sont imposées comme des représentations iconiques de la Guerre civile espagnole. Reprises, remontées, elles alimentent les nombreux films, documentaires et reportages sur ce conflit.



## La prima Angélica

Proposé par Almudena Jiménez Virosta

Carlos Saura, fiction, 1973, Espagne, 107'

La cousine Angélica n'est plus la petite fille que Luis (incarné par José Luis López Vázquez) connaissait. Elle est devenue adulte, elle s'est mariée, elle a une fille. Quand Luis retourne dans le petit village ségovien où ils ont grandi ensemble, c'est pour assister à l'enterrement de sa mère. Ce séjour ravivera des moments clés de son enfance avec sa cousine auxquels le spectateur accèdera moyennant une sorte de flash-back où Angélica est représentée comme l'enfant qu'elle était (jouée par Clara Fernández de Loaysa) alors que Luis reste adulte. Ces retours en arrière se mêlent avec la situation actuelle de la famille, une Angélica et un Luis adultes. Cette complexité est renforcée par le fait que la fille d'Angélica est interprétée par la même actrice qui incarne la petite Angélica. La relation entre Luis et Angélica complique également la situation: premier réveil ensemble, cliché du cousin trop proche débridant la curiosité de l'autre. Mais est-ce que ce sont vraiment Luis et Angélica? Ou ce sont Luis et la fille que Carlos Saura est en train de nous donner à voir? Le spectateur est alors mis face à des situations un peu délicates (parfois trop) entre un homme adulte et une fillette de dix ans. De fait, le film fit scandale à l'époque de sa sortie. Néanmoins, *La cousine Angélica* est un film symbolique, emblématique de l'univers saurien, avec ses thèmes récurrents: le dédoublement des personnages, les situations problématiques, l'enfant qui joue un rôle qui ne lui correspond pas, la naïveté corrompue. Ce sont les échos de la Guerre civile espagnole, ce qui demeure d'un régime agonisant mais toujours vivant puisque le voyage de Luis est un parcours entre 1937 et 1973, du début de la guerre aux dernières heures du franquisme. Luis est un enfant, cet enfant à l'idéal complètement différent de celui de sa famille, de celui du père d'Angélica, phalangiste qui le punit chaque fois qu'il retrouve sa cousine. Et c'est elle, la cousine Angélica, qui, dans toutes ses formes, incarne le fantôme du passé et le rêve du futur.



## Des Suisses dans la Guerre d'Espagne Schweizer im spanischen Bürgerkrieg

Proposé par Francisco Marzoa

Richard Dindo, documentaire, 1973, Suisse, 80'

Mêlant des extraits de *Terre d'Espagne* (1937) de Joris Ivens et des interviews d'anciens combattants, *Des Suisses dans la Guerre d'Espagne* fait le lien entre les événements espagnols de 1936 à 1939 et les mouvements et luttes politiques qui eurent lieu par la suite. Décrivant les expériences qu'ils ont vécues en tant que soldats ou infirmiers, les vétérans suisses expliquent les raisons de leur engagement et la manière dont cette période espagnole a marqué leur vie.

Richard Dindo entreprend de faire resurgir une mémoire historique et, sur le mode de la réhabilitation, de «corriger» l'Histoire. «Il s'agissait avant tout de rendre hommage à ces combattants, de leur dédier «un monument de la mémoire», indépendamment de leur appartenance politique. De retour en Suisse, après cette guerre perdue, les survivants ont été condamnés à quelques mois de prison pour avoir servi dans une armée étrangère et ont été déchus de leurs droits civiques. Malgré de nombreuses tentatives de députés socialistes à travers les années, le parlement suisse a toujours obstinément refusé d'amnistier les combattants d'Espagne. Ce qui a finalement été fait... en 2009, alors qu'ils étaient tous morts.» (Richard Dindo)



## Terre d'Espagne Spanish Earth

Proposé par Noémie Beaume

Joris Ivens, documentaire, 1937, USA, 51'

Ce moyen métrage documentaire tourné entre mars et mai 1937 par le célèbre documentariste néerlandais Joris Ivens, alors basé aux États-Unis, est un exemple de la manière dont le cinéma de propagande a été pensé et utilisé comme une arme à part entière durant ce conflit. Il est le fruit d'une collaboration entre de nombreux hommes de lettres et de cinéma dont Lilian Hellman et Archibald Mac Leish qui participèrent à son écriture, alors qu'Orson Welles et Ernest Hemingway lui prêtèrent leurs voix dans deux versions successives.

C'est un récit tout entier tourné vers la célébration de la résistance républicaine face aux troupes franquistes. De par son ton dramatique et un montage caractérisé par un rythme rapide, il apparaît comme très influencé par les productions soviétiques.



## La tragédie des Brigades internationales

Proposé par Francisco Marzoa

Patrick Rotman, documentaire, 2016, France, 100'

Ce film raconte l'histoire des Brigades internationales, qui se confond avec celle de la Guerre d'Espagne: les événements militaires, les affrontements dans le camp républicain, la révolution sociale, l'internationalisation du conflit, les raisons de la défaite, l'engagement des intellectuels et artistes, comme André Malraux, Ernest Hemingway, Robert Capa, Gerda Taro ou John Dos Passos.

Patrick Rotman s'efforce de saisir la complexité des événements historiques, tout en retraçant des destins individuels sortant de l'ordinaire. Le réalisateur utilise des archives filmées et les témoignages écrits d'artistes et d'intellectuels qui étaient sur place, afin de donner une image de la guerre vécue de l'intérieur. Bien qu'il puisse éprouver de la sympathie pour les brigadistes, Rotman ne tombe pas dans le manichéisme, pour lui: «les documentaires permettent de mettre les pendules à l'heure, de s'emparer d'un moment d'histoire comme la Guerre d'Espagne et de procéder à sa démythification. Tout le monde s'arrête souvent à la guerre des républicains contre Franco alors que la réalité historique est plus tortueuse. Je montre notamment les images de la terreur rouge dans le camp républicain. La fonction du documentaire est de dépasser la mythologie.»



## La vengeance La venganza

Proposé par Francisco Marzoa

Juan Antonio Bardem, fiction, 1958, Espagne / Italie, 103'

Juan retourne dans son village après avoir passé dix ans en prison pour un crime qu'il n'a pas commis. Avec l'aide de sa sœur Andrea, il veut se venger de Luis «Le Tordu», l'homme qu'il tient pour responsable de l'injustice dont lui et sa famille ont été victimes. Comme c'est alors l'époque des moissons, Juan et Andrea s'engagent dans le groupe de journaliers agricoles dirigé par Luis. Pendant les récoltes ils vont guetter un moment propice pour passer à l'action.

Déjà connu internationalement pour *Mort d'un cycliste* (1955) et *Grand'Rue* (1956), deux films se déroulant dans un cadre urbain, Juan Antonio Bardem s'est intéressé cette fois au monde paysan par le biais d'un face-à-face entre deux grands acteurs, Raf Vallone et Jorge Mistral, qui s'affrontent dans les plaines de Castille. Mais *La vengeance* est bien plus qu'un simple drame rural: c'est à la fois une dénonciation des conditions de vie des ouvriers agricoles et une métaphore appelant à la réconciliation des vainqueurs et des vaincus de la Guerre civile. Cela n'a pas échappé à la censure, et le réalisateur a dû changer le scénario: l'action, censée initialement se dérouler dans les années 50, a été transposée au début des années 30.

## Et aussi

### **Balade triste Balada triste de trompeta**

Álex de la Iglesia, fiction, 2010, France / Espagne, 107'

### **L'esprit de la ruche El espíritu de la colmena**

Víctor Erice, fiction, 1973, Espagne, 95'

### **La langue des papillons La lengua de las mariposas**

José Luis Cuerda, fiction, 1999, Espagne, 95'

### **Libertarias**

Vicente Aranda, fiction, 1996, Espagne, 95'

### **Mourir à Madrid**

Frédéric Rossif, chronique poétique et politique, 1962, France, 85'

### **La première et la dernière chose Das Erste und das Letzte**

Kaspar Kasics, documentaire, 2017, Suisse, 91'

### **Requiem pour un paysan espagnol Réquiem por un campesino español**

Francesc Betriu, fiction, 1985, Italie, 95'

### **Silence brisé Silencio roto**

Montxo Armendáriz, fiction, 2001, Espagne, 110'

### **Soldats anonymes**

Pere Vilà et Isaki Lacuesta, documentaire, 2008, Espagne, 30'

### **Terre sans pain Las Hurdes**

Luis Buñuel, essai cinématographique, 1933, France / Espagne, 27'

### **La vaquilla**

Luis García Belanga, fiction, 1985, Espagne, 116'



*El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006).

## Programmation **Guerre d'Espagne: regards croisés** printemps 2019

|                       |                                                                                          |                                                                                                                                                  |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 <sup>er</sup> avril | <i>Land and Freedom</i><br>Ken Loach, 1995                                               |                                                                                                                                                  |
| 8 avril               | <i>L'espoir</i><br><i>Sierra de Teruel</i><br>André Malraux, Boris Peskine, 1938         |                                                                                                                                                  |
| 15 avril              | <i>Fiesta</i><br>Pierre Boutron, 1995                                                    |                                                                                                                                                  |
| 29 avril              | <i>El espinazo del diablo</i><br><i>L'échine du diable</i><br>Guillermo del Toro, 2001   | Auditorium Ardit<br>Place du Cirque<br>Genève<br>Les lundis à 20h<br>Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s<br>Ouverture des portes à 19h30 |
| 6 mai                 | <i>El laberinto del fauno</i><br><i>Le labyrinthe de Pan</i><br>Guillermo del Toro, 2006 |                                                                                                                                                  |
| 13 mai                | <i>Vida en sombras</i><br><i>Une vie dans l'ombre</i><br>Llorenç Llobet Gràcia, 1948     | Tarifs:<br>8.- (1 séance)<br>18.- (3 séances)<br>40.- (abonnement)                                                                               |
| 20 mai                | <i>Muerte de un ciclista</i><br><i>Mort d'un cycliste</i><br>Juan Antonio Bardem, 1955   |                                                                                                                                                  |
| 27 mai                | <i>La guerre est finie</i><br>Alain Resnais, 1966                                        | Ciné-club universitaire<br>Activités culturelles<br>Division de la formation et des étudiants (DIFE)<br>Université de Genève                     |
| 3 juin                | <i>Cría cuervos</i><br>Carlos Saura, 1976                                                |                                                                                                                                                  |
| 17 juin               | <i>Soldados de Salamina</i><br>David Trueba, 2003                                        |                                                                                                                                                  |

*La Revue du Ciné-club universitaire*, 2019, n° 2

«Guerre d'Espagne: regards croisés»

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université  
de Genève | [culture.unige.ch](http://culture.unige.ch)

Genève, mars 2019