

Spectres de l'Histoire et de la mémoire

La guérilla antifranquiste dans le cinéma documentaire des années 1990-2010

VIRGINIE GAUTIER N'DAH-SEKOU
(*Université de Nantes*)

Résumé :

Cet article propose une analyse de trois documentaires sur la mémoire de la résistance au franquisme produits à l'étranger (France et États-Unis) entre 1996 et 2010, à travers le prisme de « l'hantologie » de Jacques Derrida mais également des réflexions de Paul Ricœur sur la « hantise ». À travers ces films, la figure du spectre permet d'interroger le rapport au passé et à la mémoire, et la question de l'héritage de l'antifranquisme au-delà des frontières de l'Espagne.

Abstract :

This article proposes an analysis of three documentaries concerning the memory of the resistance to Francoism, produced abroad — France and the USA — between 1996 and 2010, through the prism of Jacques Derrida's "hauntology" and Paul Ricœur's thoughts on "haunting memory". Through these films, the figure of the spectre enables us to question the relation to the past and the memory as well as the legacy of anti-Francoism beyond the frontiers of Spain.

Mots clés : cinéma documentaire, résistance armée au franquisme, mémoire, spectres, hantologie, héritage

Keywords : documentary films, armed resistance to Francoism, memory, spectres, hauntology, legacy

La guérilla contre le franquisme est une forme de résistance armée qui débute dès 1936 dans les zones occupées par les rebelles nationalistes. Menacés par la répression, des centaines de républicains cherchent refuge dans les montagnes et vont peu à peu s'organiser. Ce mouvement de lutte armée se poursuit après la fin officielle du conflit, pour s'amplifier au cours des années 1940 dans une grande partie du pays (surtout le Nord-Ouest, l'Andalousie, le Centre et l'Estrémadure, et la région du Levant), jusqu'à la disparition des derniers groupes organisés au tout début des années 1950. Ces milliers d'hommes et de femmes, guérilleros et agents de liaison partagent un même objectif : renverser le régime de dictature instauré par le général Franco. Néanmoins, le manque de coordination et d'unité politique, la forte « territorialisation » de la lutte, l'indifférence des puissances occidentales et surtout la répression sanglante dont il fait l'objet causeront l'échec du mouvement de résistance.

Une des particularités de la résistance armée au franquisme est de n'avoir laissé que peu d'images fixes et aucune archive filmique, essentiellement en raison du manque de moyens et des conditions d'existence extrêmement précaires des guérilleros. La représentation de la guérilla

antifranquiste fonctionne donc à partir d'une absence d'images, une absence sur laquelle se sont construits les mythes, les négations et les déformations. La nature spectrale et insaisissable de ce passé de guérilla, fait de vides, d'omissions, de silences et de disparitions, ne peut fonder un récit continu sans distorsion. Sous la chape de l'histoire officielle et du silence protecteur, se trouvent des histoires reléguées dans la clandestinité, qui n'ont laissé que des marques brouillées, fantasmagoriques, destinées à revenir sans cesse hanter le présent.

Ce manque de documents visuels ainsi que les obstacles financiers posés par des producteurs qui rechignent à s'engager dans un sujet aussi polémique expliquent la quasi absence de documentaires sur le sujet avant les années 1990, contrairement à la fiction qui s'est très tôt emparée de ce sujet¹. Sous le franquisme, aucune réalisation de documentaire n'est envisageable, en raison non seulement de la censure mais aussi de l'absence de documents exploitables (témoignages, images d'archives...). En 1978, un documentaire de Mercé Conesa et Bartomeu Vila *Guerrilleros. Trece testimonios de la resistencia armada al franquismo* est diffusé dans quelques salles de cinéma alternatives, de même qu'un court-métrage documentaire réalisé par le collectif Penta, *Quico Sabater*, en 1980 ; il s'agit là de deux films fortement inspirés de l'idéologie libertaire.

Si, au cours des années 1980-90, n'apparaissent que rarement des productions documentaires sur la question de la guérilla, et uniquement sur petit écran², le tournant du siècle va marquer l'arrivée d'un véritable « âge d'or » du documentaire consacré au passé récent de l'Espagne et à sa mémoire³. Par-delà les frontières, des descendants de républicains espagnols mettent également en images les mémoires de la résistance antifranquiste des années 1940. Parmi ces documentaires, nous retiendrons *Death in El Valle* (1996) de Christina Hardt, jeune Américaine dont le grand-père était agent de liaison de la guérilla, et qui se bat pour connaître son histoire ; *Siempre será la Pastora* (2004) de Ismaël Cobo et Pierre Linhart, qui partent dans le Levant sur les traces de « la Pastora »,

1 Au sujet des représentations filmiques de la guérilla antifranquiste, je me permets de renvoyer à l'article : Virginie GAUTIER N'DAH-SEKOU, « La mémoire cinématographique de la guérilla antifranquiste. Fiction et documentaire », in Carola HÄHNEL-MESNARD, Marie LIENARD-YETERIAN, Cristina MARINAS (dir.), *Culture et Mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts visuels, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, 2008, p. 203-212.

2 On peut citer par exemple l'épisode 10 de la série documentaire « *España, historia inmediata* », sobrement intitulé *La guerrilla* et diffusé en mars 1984 sur la chaîne publique TVE-1 ; *Tres octubres*, réalisé par Antonio Artero dans le cadre de la série « *Vivir cada día* » et diffusé en 1986 ; ainsi que deux documentaires réalisés en 1993 par le journaliste Alfonso Arteseros, *El maquis - El movimiento guerrillero en Galicia* et *El maquis - El movimiento guerrillero en Andalucía* (films respectivement diffusés par les chaînes régionales TVG en Galice et Canal Sur TV en Andalousie). Ces deux derniers documentaires se distinguent par un discours conservateur qui insiste sur le relativisme des opinions et la nécessaire réconciliation des ennemis du passé.

3 Parmi les nombreux documentaires consacrés à la résistance armée au franquisme produits à partir des années 2000 en Espagne, on signalera par exemple *La partida de Girón* de Victoria Martínez et Manuel Guerra (2001), *La guerrilla de la memoria* de Javier Corcuera (2002), *Los del monte* de Manuel Gutiérrez Aragón (épisode de la série documentaire « *La memoria recobrada* », écrit avec la collaboration de Julio Llamazares et Secundino Serrano et diffusé sur TVE-2 en 2006), et *A silenciadas*, de Pablo Ces et Aurora Marco (2010).

célèbre guérillero hermaphrodite devenu un personnage mythique ; *L'île de Chelo* (2010) de Ismaël Cobo, Odette Martínez-Maler et Laetitia Puertas, qui se basent sur le témoignage de Consuelo Rodríguez López, dite « Chelo », ancienne guérillera de Galice.

Ces trois documentaires présentent des points communs : il s'agit de films produits à l'étranger (États-Unis et France), réalisés par des enfants ou petits-enfants de résistants espagnols, qui mènent de véritables enquêtes mémorielles à la subjectivité assumée, et tentent de lire les silences, les refus de parler, la fabrique de mythes et les interstices du témoignage. De fait, les documentaires que nous évoquerons ici interrogent le présent de la mémoire plutôt que le passé de l'événement lui-même.

Ces documentaires reprennent ainsi à leur compte la dialectique de la perte, de la recherche et de l'exhumation du passé, de la disparition et de la « revenance », qui caractérisent les productions culturelles espagnoles des années 1990 et 2000, au point de constituer un véritable genre. Le motif des spectres et des fantômes est ainsi devenu un lieu commun dans le discours culturel espagnol du tournant du siècle⁴, de façon assez paradoxale, d'ailleurs, puisqu'il n'existe pas en espagnol d'équivalent au verbe « hanter » ni au substantif « la hantise ». Mais les milliers de fosses et de tombes anonymes éparpillées à travers le pays depuis la Guerre et la dictature sont comme autant de « trous noirs », invisibles mais bien présents, qui font de l'Espagne l'inquiétant territoire de spectres en errance.

Spectres, ombres ou fantômes ne sont pas figurés à l'écran de façon explicite dans ces trois documentaires, comme c'est le cas dans des films de fiction comme *El Espíritu de la Colmena* de Víctor Erice (1973) ou *El Corazón del bosque* de Manuel Gutiérrez Aragón (1978). Néanmoins, la hantise et les spectres ne sont pas absents des documentaires récents sur la guérilla, ils en sont même un aspect fondamental. Selon les termes de Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, le spectre « désarticule le temps »⁵. Quoique venant du passé, portant un héritage, il est imprévisible et surtout irréductible. Ce qui se joue dans l'hantologie est le rapport à l'autre, l'autre d'un autre temps, en tant qu'il n'est pas présent, mais ne cesse de revenir. La figure du spectre permet ainsi d'interroger le rapport au passé et à la mémoire, et la question de l'héritage.

4 Voir à ce sujet Jo LABANYI, « History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period », *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Joan Ramon Resina (ed.). Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000, p.65-82 ; ainsi que l'article de José COLMEIRO (2011), « ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista » [en ligne], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, p.17-34, [consulté le 22/01/2015] <<http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>>

5 Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.45.

Comment comprendre ce phénomène de « hantise » tel qu'il se manifeste au cœur de ces trois documentaires ? Quels sont les enjeux (psychologiques, politiques, éthiques...) de cette « revenance » des guérilleros et de l'héritage porté par les spectres ?

La « revenance » du guérillero : un spectre ?

À l'origine des trois documentaires se trouve le souci de faire revenir les spectres de la guérilla afin de les rendre visibles et audibles dans l'espace public. Pour comprendre cette intention, il faut se replonger dans le contexte de la fin des années 1990.

À la fin des années 90 se produit un renouveau de la mémoire de la II^e République, de la Guerre Civile et du franquisme, qui se manifeste d'abord au sein de la société civile, des familles et du tissu associatif, puis des médias et des milieux académiques, et gagne enfin la sphère politique dans les années 2004-2005. Ce mouvement qui mobilise diverses catégories de professionnels (historiens, archéologues, anthropologues et médecins légistes, juristes et magistrats, psychologues et psychanalystes, ainsi que des artistes, cinéastes et écrivains), est communément appelé « récupération de la mémoire historique ». Si on ne discutera pas ici les termes de cette expression contestable, il convient de remarquer que l'usage de la « récupération de la mémoire historique » constitue surtout une réponse sociale et culturelle efficace à la mémoire diffusée par les autorités depuis l'instauration de la démocratie : une mémoire fondée sur la Loi d'Amnistie de 1977, sur le mythe d'une Transition exemplaire, et sur un récit dans lequel l'oubli, le silence et le relativisme (*la equiparación*) sont des éléments constitutifs du « bien-vivre » en société (*la convivencia*).

Or, dans un premier temps, le contexte politique espagnol n'est guère favorable à ce renouveau mémoriel, puisque le gouvernement de José María Aznar se caractérise par l'immobilisme, voire un certain révisionnisme, en présentant le franquisme sous un jour « aimable », la Guerre comme un mal nécessaire suite aux errements de la République, et les silences de la Transition comme des impératifs destinés à « ne pas raviver de vieilles blessures ou à souffler sur les braises de la confrontation civile »⁶. Le décalage entre cette politique mémorielle de Madrid et les nombreuses initiatives locales et généralement privées (les exhumations, mais aussi des publications, des hommages, des expositions...) ne fait qu'accroître la pression sociale en faveur d'une nouvelle politique symbolique axée sur la mémoire de la II^e République, de la guerre et du franquisme. Le socialiste José Luis Rodríguez Zapatero est élu Président du Gouvernement espagnol en mars 2004 sans avoir abordé, ni dans sa campagne ni dans son discours d'investiture, le thème de la mémoire

6 « Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. Comisión Constitucional », 20/11/2002.

de la Guerre Civile et du franquisme ; pourtant, ce sujet va accaparer une grande partie des débats politiques de sa première législature, et aboutir au vote de la Loi de Réparation (maladroitement désignée dans le langage courant par l'expression « Loi sur la Mémoire Historique »), qui ne suffit pas cependant à apaiser les vives tensions et polémiques. Il est intéressant de remarquer qu'à travers cette loi de décembre 2007, l'État espagnol renonce précisément à proposer sa propre mémoire du conflit, et laisse ce soin aux collectivités locales et surtout aux acteurs de la société civile, ce qui ouvre la voie à de nouveaux discours discordants et aux mécontentements.

Au-delà des frontières, les républicains espagnols exilés en France ou sur le continent américain maintiennent la mémoire de la dictature et de l'antifranquisme : le souvenir est entretenu par les récits familiaux (et leurs ellipses), par le discours des partis et syndicats, puis des associations, et enfin par le travail des artistes, écrivains et cinéastes⁷. C'est dans ce contexte que s'inscrit la volonté manifestée par certains « descendants de l'exil » (comme Christina Hardt, Ismaël Cobo ou Odette Martínez-Maler) de commémorer et valoriser la mémoire particulière de la résistance armée antifranquiste, à partir des non-dits historiques et familiaux liés à cette période.

Les images filmées et le témoignage permettent la survivance des vaincus de l'Histoire que sont les guérilleros, et leur réintégration dans un récit historique, ce qu'affirme Christina Hardt au début de son film *Death in El Valle* : « Quiero que todo el mundo se entere de lo que pasó, de lo que sucedió de verdad. Quería restituir la historia ». Ces documentaires témoignent d'une volonté affirmée d'affronter les silences et les mythes, de révéler ce qui n'est pas dit ni consigné dans des archives, et de donner à voir et à entendre des témoins. Des témoins qui, à travers leurs paroles, convoquent leurs disparus, leurs parents ou amis assassinés, leurs compagnons de lutte abattus... Le résistant ne doit pas être un simple personnage ou figurant, mais bien un acteur de son propre film afin de se manifester, de devenir visible et audible dans l'espace public.

Le spectateur est invité à « croire » ce qu'il voit, ou plus exactement à « croire que cela a existé ». On parle bien ici de « croyance », car la magie du cinéma (y compris documentaire) fait de ces êtres de chair et d'os de nouveaux spectres, pour suivre la pensée de Derrida : le cinéma est une représentation fantasmagorique par essence, elle inscrit sur l'écran (de façon éphémère et insaisissable) des êtres qui ne sont pas là, qui sont ailleurs, ou qui ne sont plus⁸. Les sujets que nous

7 En ce qui concerne la mémoire de l'antifranquisme en France, voir Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999, ainsi que l'ouvrage récent de Geneviève DREYFUS-ARMAND et Odette MARTINEZ-MALER, *L'Espagne, Passion française. 1936-1975. Guerres, exils, solidarités*, Paris, Les Arènes, 2015.

8 Voir à ce sujet Antoine DE BAECQUE, Thierry JOUISSE, « Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du Cinéma*, n°50, avril, 2001, p.75-85 ; ainsi que l'article de Adolfo VERA (2014), « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida » [en ligne], *Appareil*, décembre 2014 [consulté le

regardons à l'écran ne sont que des traces cinématographiques, des « doubles », des « fantômes ». Qui plus est, avec Internet et les DVD, les témoins à l'écran sont des présences spectrales qui envahissent nos maisons, notre quotidien, nos esprits, de sorte que le passé réapparaît et résonne sans cesse comme un écho dans le présent, et produit un troublant sentiment d'étrangeté.



Illustration 1: *L'île de Chelo* - photographie de guérilleros du León

Pour rendre plus visible la mémoire de la guérilla, les réalisateurs vont s'attacher aux traces de l'événement, tout d'abord en s'appuyant de façon assez classique sur les photographies et documents d'archives de l'époque. Les rares photographies de la guérilla antifranquiste peuvent se classer en trois catégories : les « photos de famille » et photos individuelles, généralement prises avant le conflit ; celles de groupes de guérilleros, posant les armes à la main ; ou bien les photos prises par la Garde civile pour exhiber les corps des guérilleros comme autant de trophées. La première de ces catégories offre les images d'une vie « normale » qui rendent aux combattants une humanité niée par la propagande franquiste. *L'Île de Chelo* utilise particulièrement le capital émotionnel contenu dans ces clichés. Ils sont presque toujours présentés non directement à l'écran mais par l'intermédiaire des guérilleros et témoins : dans les mains de ceux-ci, ces morceaux jaunis de papier témoignent de l'existence passée de leurs compagnons ou de leurs parents décédés, mais parlent aussi de la mémoire et du manque. Ces clichés acquièrent le statut de relique, de *memento mori*, d'épitaphe en l'absence d'autre lieu de recueillement ; et à l'inverse, l'éventuelle absence d'images est douloureusement ressentie par les proches des défunts.

Les photos représentant des groupes de guérilleros sont rares, de sorte que celles qui existent reviennent invariablement dans les productions documentaires (au cinéma, à la télévision et sur Internet) pour illustrer les commentaires, au point d'être devenues des lieux communs. L'exemple le

plus représentatif en est la photo de groupe de guérilleros du León, dont Chelo affirme qu'elle a été prise en 1941 : ce cliché devenu une icône apparaît également dans le film de Christina Hardt, ainsi que d'autres documentaires comme *La guerrilla de la memoria* de Javier Corcuera (2002) et *El maquis. El movimiento guerrillero en Galicia* de Alfonso Arteseros (1993).



Illustration 2: *L'île de Chelo* – photographie de Consuelo Rodríguez López

Les documentaires mettent en évidence les lectures déformées et partisans des faits de guérilla dont font preuve les rares archives accessibles : c'est ce que constate Christina Hardt lorsqu'elle prend connaissance de l'acte de décès de son grand-père, puis de l'entrefilet le concernant dans le journal du PCE *Mundo Obrero*. Le même procédé est utilisé dans *Siempre será la Pastora* : le film s'ouvre avec la lecture à voix haute (par Ismaël Cobo lui-même) de l'acte de décès de Teresa/Florencio Plá Messeguer, qui lance davantage d'interrogations qu'il n'en résout sur l'identité du personnage, son parcours et les raisons de son engagement dans la guérilla. C'est précisément dans ces interstices, voire ces fossés entre discours officiel et réalité que vont se glisser les fantômes.

Alors où faut-il chercher le passé ? Où trouver des traces concrètes de ce conflit sans images, sans nom, sans « acteurs » connus ? L'espace physique peut-il fournir des clefs pour saisir ce phénomène historique ? À première vue, c'est la perspective choisie par les documentaristes, qui se rendent sur les lieux mêmes des faits de résistance qui ont éveillé leur intérêt. Mais les traces du passé ne se livrent pas de façon immédiate. Une séquence du film de Christina Hardt l'illustre de façon saisissante : la jeune femme recherche l'emplacement exact de la sépulture de son grand-père... elle ne la trouvera pas. Après bien des difficultés pour obtenir des informations à ce sujet, elle découvrira que la fosse commune où il a sans doute été jeté est invisible et inaccessible, recouverte par le parking d'une résidence privée : un « non-lieu » en quelque sorte, révélateur de la chape de silence et de négation dont souffre encore la mémoire des guérillas antifranquistes.

Dans ces conditions et pour pallier cette absence de traces, que montrer ? Quels lieux représenter pour parler du passé ? Christina Hardt opte pour la confrontation des époques dans un même lieu en associant le récit des faits qui ont conduit à la mort de son grand-père à des images actuelles du Bierzo, des lieux apparemment sans mémoire où ne subsiste aucune trace du passé. Il en résulte des « effets de spectralité » indiquant le manque, manque qui découle de la mise sous tension de l'image à travers le texte qui lui est associé. Une tension entre le visible, le figuré, « ce qui est là », et l'invisible, « ce qui a été là », voire « ce qui aurait dû être là ». Le passé est là en filigrane dans l'image, comme une présence spectrale, un passé dont les seules traces sont des objets qui ne disent rien en eux-mêmes, qui ne montrent rien de cette époque dramatique ; seuls les mots qui accompagnent l'image révèlent ce passé et font œuvre de commémoration. Filmer le « vide » permet donc d'exprimer le « plein » d'autrefois et surtout la perte de la mémoire mise en évidence par l'invisibilité actuelle des traces de la guérilla.



Illustration 3: « le pays de la mémoire », ouverture de *L'île de Chelo*

Le même procédé est utilisé dans *L'île de Chelo*. Consuelo Rodríguez n'est pas revenue en Espagne depuis les années 50, mais sa mémoire toujours vivace se base sur des images mentales du passé, que les réalisateurs ont figurées sous forme d'une succession d'images en noir et blanc, à grain épais, dont la texture particulière imite des films du milieu du XX^e siècle : les lieux ont été choisis moins pour leur exactitude référentielle que pour leur dimension symbolique⁹. Il ne s'agit pas d'un pays « réel », mais du pays de la mémoire auquel articuler la voix off de Chelo ; ces images rappellent la distance entre réel et imaginaire, entre le présent de l'image et le passé évoqué par les mots, où se glissent les spectres.

⁹ Cette indication est fournie par Odette MARTINEZ-MALER dans son article « L'Île de Chelo : le témoin à l'écran », *Matériaux pour l'Histoire de notre temps*, dossier « Écritures filmiques du passé : archives, témoignages, montage », n°89-90, janvier-juin 2008, p.94-100.

Ces séquences-récits nous transportent dans les montagnes du Bierzo où Chelo a vécu trois années aux côtés de son amant Arcadio, trois années qu'elle décrit comme merveilleuses. La voix de Chelo convoque des fantômes, atteste leur existence passée, mais l'emploi de l'imparfait nous fait entrer dans un inachevé. Un peu plus loin dans le film, Chelo parle de son amant en disant : « me parece que aún lo tengo a mi lado... y está tan lejos... pero siempre está conmigo » (à partir d'une photo). Il s'agit donc d'un travail de mémoire qui permet de se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un avenir et qu'ils ont laissé des amours en suspens, des rêves inaccomplis, des projets inachevés. Le passé n'est pas clos, il est relié au présent à travers la mémoire et la parole des témoins survivants.

Les paysages sont façonnés par la présence-absence des spectres, d'où le sentiment d'« étrange familiarité » de Ismaël Cobo avec les lieux qu'il arpente (des lieux dont il n'est pas originaire, puisque son propre père venait de Cantabrie). Son film *Siempre será la Pastora* constitue un voyage sur les lieux de la guérilla, un voyage vers un passé conservé dans le paysage comme dans les mémoires, dans les montagnes et les villages qui conservent encore la trace de ce qui a été oublié ou enfoui. Les premières images du film, trois longs plans-séquence sans aucun son externe ni musique (on n'entend que le murmure du vent dans les feuilles), posent d'emblée l'environnement naturel non comme un simple décor mais bien comme un élément à part entière du processus de remémoration : « au milieu de ce paysage, je ne peux m'empêcher de penser à eux », déclare Ismaël Cobo en voix off.



Illustration 4: Image d'ouverture de *Siempre será la Pastora*

L'enquête sur les traces de la Pastora amène le cinéaste à réaliser des excursions à travers les montagnes du Maestrazgo, des montagnes qui à la fois présentent bien des obstacles et des dangers (paysage sec et accidenté, ravins escarpés...) et offrent un sentiment de sécurité, souligné par Cobo à travers des plans où il adopte le point de vue des résistants réfugiés sur les hauteurs (à travers des

vues en plongée sur la vallée et le village). Déclencheur de souvenir, le paysage naturel est aussi un déclencheur d'émotion : émotion esthétique devant la beauté d'un paysage, mais aussi sympathie envers les résistants et leurs agents de liaison. Cette sympathie est nécessairement amplifiée par la connaissance des faits, et découle d'un point de vue d'emblée favorable aux guérilleros. Cette double émotion apparaît clairement dans *Siempre será la Pastora*, lorsqu'Ismaël Cobo déclare face aux montagnes :

Au milieu de ce paysage on est gagné par un sentiment de solitude [...] ça m'émeut beaucoup. Ils étaient très isolés. Je me demande s'ils regardaient la beauté, le côté majestueux de cette nature, qui leur a peut-être permis de s'en sortir, car le reste était très précaire.

Ismaël Cobo utilise à plusieurs reprises de longs travellings et des panoramiques sur la montagne pour mettre en évidence la beauté des lieux. Des lieux qui font partie d'une « géographie mythique » des guérillas, chargée des utopies et des espérances d'alors, et des revendications d'aujourd'hui. Face aux paysages majestueux, le sentiment de sérénité et d'apaisement prime sur le pathos, et on oublierait presque les événements tragiques qui s'y sont déroulés.

Un motif récurrent dans tous ces documentaires sur la résistance armée est celui des ruines. Chronotope central de tout après-guerre, les ruines sont à la fois un espace brisé et une brèche temporelle, un temps suspendu entre la vie et la mort, et constituent ainsi le lieu de prédilection des spectres. L'événement qui a causé la destruction de l'édifice est nécessairement hors-champ, mais il est représenté en creux dans l'image de ces ruines qui en sont la conséquence. Ces traces appellent un récit, et les ruines constituent effectivement dans ces films des lieux déclencheurs de parole, des « lieux embrayeurs » pour reprendre les termes de Gardies : ce qui est dit n'a de sens que par référence à ce lieu¹⁰. Dans *Siempre será la Pastora*, par exemple, une longue séquence montre les ruines de la maison de Francisco Serrano, résistant et compagnon d'armes de la Pastora : la maison fut vidée de ses habitants par la force et incendiée par la Garde civile en 1947. Face aux ruines, la fille de Francisco Serrano hésite tout d'abord, en proie à l'émotion, puis peu à peu sa parole se libère et l'on voit combien le retour à la maison de son enfance (ou du moins ce qu'il en reste) déclenche son témoignage. Le même processus se présente dans le film de Christina Hardt : la grand-mère de la réalisatrice l'emmène voir ce qui reste de la maison familiale, là encore détruite par la Garde civile, et raconte les événements sur les lieux mêmes où ils se sont déroulés (elle montre les planques où se cachaient les guérilleros, les passages par lesquels ils ont réussi à fuir, et explique comment son mari a été arrêté). Les vestiges semblent attester la fidélité du récit, en fonctionnant comme des « garants » de la mémoire. En même temps, c'est justement le témoignage qui donne en

10 André GARDIES, *L'Espace au Cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p.74.

quelque sorte un sens à ces lieux vides, à ces ruines jusque-là anonymes et sans histoire. On voit dès lors combien l'espace et la mémoire sont indissociables, puisque le lieu déclenche et influence la parole mémorielle et atteste son authenticité, tandis que cette parole elle-même charge le lieu de significations. L'intérêt de l'image filmique est précisément de pouvoir figurer les relations entre le témoin et un lieu, donner à voir sa présence physique dans un espace donné ; ce qui importe n'est pas seulement le contenu de son discours et l'information objective sur les espaces des guérillas, mais aussi la façon de traverser le paysage, car elle montre comment les témoins habitent ces lieux et sont habités par eux. À moins qu'ils ne les « hantent », comme ils sont « hantés » par les spectres de leurs disparus. Mais que manifeste cette « hantise », cette « revenance », autrement dit ce retour des spectres de la guérilla antifranquiste au tournant du XXI^e siècle ?

La hantise du passé : la mémoire douloureuse

Par définition, la hantise signale la présence persistante, voire obsédante, d'une chose ou d'un être dont on ne peut se défaire et/ou qui revient sans cesse (comme la « revenance » en psychanalyse, symbolisation d'une absence). Elle se réfère aux différentes figures manifestant un retour du passé dans le présent. Cette hantise, en particulier à l'échelle de la collectivité, peut prendre des formes traumatiques favorisées par une politique de l'oubli ou de l'occultation, ce que souligne Paul Ricœur :

La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent, laquelle fait le pendant à l'innocente mémoire-habitude qui, elle aussi, habite le présent, mais pour "l'agir", dit Bergson, non point pour le hanter, c'est-à-dire le tourmenter¹¹.

La métaphore pathologique d'un pays « malade de son passé », d'un « corps social » souffrant en raison de « blessures du passé mal refermées » est un *leitmotiv* dans les discours tenus au début des années 2000 en Espagne. Signe et symptôme d'une mauvaise mémoire, la hantise indique l'inachèvement d'un nécessaire « travail de deuil », l'absence de l'exercice d'une critique historique des événements passés, voire d'une parole de pardon. « Mauvaise mémoire » peut signifier à la fois « pas assez » ou « trop » de mémoire, ce qu'illustre parfaitement le documentaire de Christina Hardt *Death in El Valle*.

Face à la chape de silence imposée par les autorités, c'est souvent au sein des familles que le souvenir des guérillas a été conservé et entretenu. Mais faire d'un espace privé un « espace de mémoire » ne va pas de soi, et c'est là sans doute que réside toute la problématique de *Death in El*

11 Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Points Seuil, 2000, p.65.

Valle. Ce film répond en effet au besoin de la réalisatrice Christina Hardt de comprendre les raisons de la mort de son grand-père, autour de laquelle le secret a été soigneusement entretenu au sein de sa propre famille et malgré l'exil aux États-Unis. C'est tout naturellement qu'elle se tourne vers les membres de sa famille pour trouver des réponses à ses questions ; mais elle se heurte aux silences et aux non-dits de son arrière-grand-mère qui semble avoir intériorisé la règle du silence imposée par la peur (preuve qu'à l'espace intime et familial ne correspond pas toujours une parole authentique), puis à l'opposition frontale et finalement assez violente de son oncle qui refuse de la voir « déterrer de vieilles histoires ». La guérilla et particulièrement le rôle qu'y a joué le grand-père de Christina sont des sujets tabou, volontairement écartés des discussions à la table familiale : c'est seulement dans la cuisine que Christina parvient à obtenir des bribes d'informations de la part de sa grand-mère et de son arrière-grand-mère, comme si cette mémoire douloureuse ne pouvait être prise en charge que par les femmes, dans un espace typiquement féminin. L'entreprise filmique de Christina Hardt a ceci de particulier qu'elle « provoque » la parole et ne se contente pas de l'attendre, elle débusque le témoignage dans les moindres recoins. On peut parler dans ce cas de « témoignage forcé » et d'une forme d'« appropriation de la parole d'autrui ». La grand-mère maternelle de Christina, la veuve de Francisco, exprime ses réticences à se souvenir de moments trop douloureux qu'elle a plus ou moins refoulés, et que la jeune femme l'oblige à « déterrer » :

Lo estoy recordando ahora porque tú lo estás haciendo revivir pero, pero yo no... si no es ahora por la situación de lo que tú estás haciendo yo ya no... Aunque se me pase por la cabeza alguna vez pero... es así como, como un viento que, que viene y se va, rápido otra vez...

Le grand-père disparu est devenu spectre, un « courant d'air » insaisissable qui va et vient mais dont le retour est accompagné de souffrance. Ces réticences sont encore plus marquées dans le cas de l'arrière-grand-mère, Lucrecia, de 97 ans, qui répond invariablement « yo no sé nada... yo qué sé... » aux questions de son arrière-petite-fille : cette dernière lui fait subir un véritable harcèlement face auquel le spectateur-témoin ressent une certaine gêne, et n'hésite pas à lancer à sa bisaïeule : « no te vayas a morir con el secreto ». Car Christina Hardt est mue par l'urgence de savoir, obéissant à l'impératif « devoir de mémoire » qui devient « devoir de témoignage », alors qu'aux yeux des générations précédentes l'expression des souvenirs douloureux relève plutôt d'un « droit à la parole » que tous ne souhaitent pas exercer, par pudeur ou par crainte. C'est le cas de son oncle Pablo, fils de Francisco Redondo, qui refuse à plusieurs reprises que soit poursuivi le travail de la réalisatrice, et finit par lui imposer violemment le silence, en expliquant : « Pero a nosotros no nos interesa saberlo porque es que si sabemos dónde vive [el asesino], y sabemos dónde está y lo conocemos, igual un día lo matamos ». La violence de son refus de transmettre est restituée par le

documentaire. Ce dernier atteste ainsi la vivacité de la souffrance que représente ce legs en creux, au niveau de la seconde génération restée en Espagne, mais aussi la douleur que suscite le rappel des souvenirs. Car si les spectres hantent les espaces publics, le discours politique et culturel, ils « habitent » surtout les espaces privés qu'ils marquent de leur « absence-présence » ; c'est au cœur des foyers que se transmettent les lourds et douloureux secrets de familles et les spectres qui les accompagnent, et qui peuvent tétaniser les descendants. À travers le documentaire de Christina Hardt apparaît l'image d'une famille « médusée » par son passé, à l'image de l'Espagne des années 1980-90, avant que ne débutent pleinement au sein de la société les débats sur la « mémoire historique ».

Quels sont les effets du retour des spectres de la guérilla antifranquiste ? Certes, cet événement a acquis une plus grande visibilité, il est aujourd'hui mieux connu du public grâce aux innombrables productions académiques et culturelles sur le sujet. Mais la « revenance » s'est essentiellement jouée dans le registre de l'émotion, comme l'atteste le texte final de la Loi de réparation de 2007. Cette Loi entérine finalement une sorte de « non-intervention » de l'État espagnol, qui laisse à la société civile le soin d'assurer la transmission et de préserver l'héritage de l'antifranquisme. Un exemple paradigmatique (et le plus médiatique) est celui des exhumations : les collectivités locales (Communautés Autonomes et municipalités) sont invitées, « dans le cadre de leurs compétences », à appuyer la volonté des associations et des descendants qui souhaitent apporter une sépulture digne aux républicains assassinés, mais cette procédure ne peut être qu'administrative et en aucun cas judiciaire. Cette mesure est destinée à « panser les plaies » individuelles et à mener un travail de deuil familial, dans un registre essentiellement tourné vers le *pathos* qui permet de transformer le « disparu » en « décédé », autrement dit d'enterrer les spectres. Le travail de connaissance sur le passé est également encouragé à travers la création du *Centro Documental de la Memoria Histórica* (Salamanque), mais cette connaissance ne signifie pas « reconnaissance », et l'archivage des connaissances qui ne débouche pas sur l'idée de « rendre justice » ne serait-il pas une nouvelle façon d'enfermer et de faire taire les spectres de la mémoire ? La « revenance » ne peut-elle déboucher sur la construction d'une plus « juste mémoire », pour reprendre les mots de Paul Ricoeur ?

La hantise comme moteur de l'agir éthique

Une des particularités de ces trois films est de nous montrer des réalisateurs et des témoins inquiets, « hantés » ; non d'une hantise qui tétanise, mais d'une hantise qui les pousse à agir pour ne pas oublier. Nous avons là une autre face de la « hantise », plus positive, ou pour reprendre les

termes de Ricoeur : « la hantise de l'oubli passé, présent, à venir, double la lumière de la mémoire heureuse, de l'ombre portée sur elle par une mémoire malheureuse »¹². Les réalisateurs sont toujours en mouvement, à la recherche de leur histoire familiale et personnelle, sur les traces d'un mythe, et se heurtent aux incertitudes, à l'impossibilité d'une interprétation pleine et entière ; ils sont réduits (et les spectateurs avec eux) à accepter la lacune comme élément constitutif d'une Histoire qui peine à trouver une juste représentation. Cet aspect est manifeste dans le film de Christina Hardt, dans lequel les refus de parler ou l'interdiction de dire viennent interrompre l'enquête de la réalisatrice, qui se garde bien de recouvrir ces coupures ou de combler ce manque à voir ou à entendre. Les témoins eux aussi sont « hantés », comme Chelo, désireuse de matérialiser par des stèles et des plaques l'absence de ses parents, de ses frères et de son amant Arcadio Ríos. Cette matérialisation ne signifie pas nécessairement « pétrification » de la mémoire, et encore moins enterrement des spectres qui l'entourent.

Une séquence, à la fin du film *L'île de Chelo*, permet de réfléchir à la nature spectrale du passé et aux implications de sa résurgence dans le présent. La caméra filme la cérémonie organisée autour de Chelo dans le cimetière du petit village galicien de O Barco, où les corps de son plus jeune frère, de son amant Arcadio Ríos (abattu en 1946) et de trois autres guérilleros ont été retrouvés en 2007 dans des fosses anonymes. Chelo a manifesté sa volonté de re-figurer la perte, d'identifier et de localiser les morts¹³, et fait partager la réalisation du projet à la communauté : il s'agit d'un événement social, politique (et non privé), où les mots s'inscrivent dans un registre moral plutôt qu'émotionnel. Les témoignages de ces personnes qui ont vécu la guérilla et ont souffert de la répression ne sont pas individuels, car ils parlent pour d'autres et avec d'autres, pour et avec leurs compagnons tombés au combat, pour et avec les citoyens d'aujourd'hui et de demain. L'essentiel de la mémoire n'est pas dans le passé mais dans le présent et l'avenir : autrement dit, ce n'est pas la fidélité de la mémoire à l'égard du passé qui fonde son caractère éthique, mais les perspectives politiques qu'elle ouvre. Et cet horizon téléologique est rappelé par Francisco Martínez López « Quico » (guérillero et père de la réalisatrice Odette Martínez-Maler), pour qui la reconnaissance de la « tragédie » espagnole doit prendre un sens historique et éclairer le présent et l'avenir (« clarificar nuestro presente y nuestro futuro »). Il ne s'agit pas d'exorciser les spectres, encore moins de les enterrer et les oublier, mais bien de les accepter dans leur nature spectrale.

12 Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op.cit., p.36.

13 Une démarche indispensable au travail de deuil, comme le souligne Jacques DERRIDA (*Spectres de Marx*, op. cit., p.30).



Illustration 5: *L'île de Chelo* - hommage dans le cimetière de O Barco en 2007. Au centre, "Chelo" et "Quico".

Cette forme de « mélancolie » constitue non pas une répétition compulsive et pathologique du passé, mais un impératif éthique et politique qui consiste, pour reprendre les mots de Derrida, à « apprendre à vivre avec les fantômes autrement et mieux. Non pas mieux, plus justement. (...) Et cet *être-avec* les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations. »¹⁴ Apprendre à vivre avec les spectres, c'est aussi accepter et reconnaître « les bifurcations, les voies non empruntées par l'Histoire, les vaincus, les solutions abandonnées, les utopies étouffées »¹⁵ comme des figures constitutives du présent. Convoquer les spectres de la guérilla ne peut se faire sans une évocation de l'utopie républicaine, des raisons de l'engagement, des valeurs justifiant la lutte et toujours d'actualité, ce que rappellent dans cet extrait les discours et le drapeau républicain. « Etre hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui, au fond, n'a jamais eu la présence » écrivait Derrida¹⁶. C'est pourquoi le travail cinématographique de ces réalisateurs apparaît indispensable face à une mémoire républicaine et antifranquiste doublement « frustrée », en raison des silences de la dictature et de la Transition, d'une part, et de l'éloignement provoqué par l'exil, d'autre part. Pour ces réalisateurs, il s'agit de traduire dans la langue des vivants l'héritage de leurs parents et grands-parents résistants, pour pouvoir se réinscrire dans une lignée, malgré la distance temporelle et géographique.

Le cinéma documentaire devient lieu de témoignage et de transmission de cet héritage. L'intérêt majeur de ces documentaires réside dans l'ouverture d'espaces d'expression « intra » et « extra-diégétiques ». La réalisation et la diffusion de tels documents entraîne nécessairement débats et

14 Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, op. cit., p.15.

15 Régine ROBIN, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p.56.

16 Jacques DERRIDA et Bernard STIEGLER, *Echographies de la télévision : entretiens filmés*, Galilée, Paris, 1996, p.129.

discussions, au sein des familles tout d'abord (la dernière séquence de *Siempre será la Pastora*, en forme d'épilogue, montre Ismaël Cobo en pleine conversation avec son père au sujet du film... quant à la famille de Cristina M. Hardt, on imagine bien que les discussions ne vont pas en rester là !), dans l'espace public ensuite. Les modes de diffusion des films (et les obstacles rencontrés) en témoignent, en particulier dans le cas de *Death in El Valle*. Le film est diffusé par Channel Four (Royaume-Uni) en décembre 1996, puis aux États-Unis par deux grandes chaînes de télévision de New York et Boston, tandis que les chaînes espagnoles refusent de le programmer ; Christina Hardt va donc le publier en DVD qu'elle vend sur son site Internet afin de toucher le public espagnol. C'est seulement en 2005 que le film sera projeté en Espagne dans le cadre du cycle « *Imágenes contra el olvido* » (ensemble de treize films sur les « oubliés » de la guerre civile, tournés entre 1996 et 2006) puis dans divers pays d'Europe. Les films d'Ismaël Cobo et Odette Martínez-Maler continuent également à être programmés dans divers festivals en France et en Espagne, et les projections sont généralement accompagnées de conférences et de débats. D'acte technique et culturel, la diffusion des films devient également un geste politique et militant.

Conclusion

La hantise qui se manifeste dans les trois documentaires *Death in El Valle*, *Siempre será la Pastora* et *L'île de Chelo* est un élément foncièrement ambivalent. Née d'un traumatisme (le sanglant échec de la résistance au franquisme) et d'une douloureuse frustration (les non-dits et les distorsions de la mémoire), elle revêt une dimension pathologique lorsqu'elle prend la forme d'une mémoire « blessée » ; mais la hantise constitue également un puissant moteur de l'agir éthique et dénote une certaine présence *de* et *dans* l'Histoire. Entre passé et présent, le spectre est effectivement « l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire »¹⁷. Il serait vain et criminel de vouloir l'effacer, y compris en tentant de « réparer les blessures » et de « guérir des traumatismes », sous peine de fossiliser la mémoire. Car le spectre représente « le travail de l'absence contre la présence pleine, l'inscription de la perte et de la ruine, la trace de la perte contre la mémoire saturée »¹⁸.

Les traces de la guérilla inscrites dans le documentaire demeurent à l'état de traces, signifiant une présence invisible. Les traces de la guérilla peuvent être suivies, remontées, valorisées (comme le font ces trois documentaires), mais elles ne cesseront jamais de signifier soit l'invisibilité, soit le

17 Régine ROBIN, *La Mémoire saturée*, op. cit., 2003, p.56.

18 Emmanuel TERRAY, *Ombres berlinoises. Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996. p.10 ; cité par Régine ROBIN, *ibid.*

manque, soit l'altérité. En cela, une poétique de la trace détermine un régime spectral de l'Histoire, qui hante les réalisateurs, les témoins tout autant que le spectateur désireux de reconstituer un passé lacunaire. Ces trois documentaires nous invitent à désapprendre ce que nous pensions savoir, à explorer ce qui n'est plus, voire ce qui n'existe pas encore, pour comprendre en quoi les spectres peuvent encore « disloquer » notre présent et notre avenir.