

# PAYSAGES DE LA MÉMOIRE

## **La guerre civile comme élégie\***

**VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA**  
Université de Valence

### **LE SILENCE DE L'APRÈS-GUERRE**

*El espíritu de la colmena* (*L'Esprit de la ruche*, Víctor Erice, 1973) est peut-être le film le plus silencieux du cinéma espagnol. Dans un village perdu du plateau de Castille, vers 1940, une petite fille va être initiée aux réalités de la vie. À partir de l'émotion provoquée par une projection de *Frankenstein* (James Whale, 1931) dans le cinéma local improvisé et de quelques mots de sa sœur Isabel (Isabel Tellería) qui en prolongent l'effet fantasmatique, Ana (Ana Torrent) explore une grande bâtisse abandonnée où, d'après Isabel, elle trouvera l'esprit du monstre du film. Un jour, Ana, qui fait souvent cette promenade en solitaire, pensera que son désir s'est réalisé de trouver cet esprit incarné dans un homme armé et blessé que peu de temps avant nous avons vu sauter d'un train en marche. La fillette lui donnera de la nourriture et des vêtements jusqu'à ce qu'une nuit des tirs de la garde civile mettent fin à la vie du fugitif. Le lendemain matin, à la place de ce fantôme incarné, Ana ne retrouvera que des taches de sang. Découragée, elle s'enfuit de chez elle et s'égare dans le paysage jusqu'à tomber dans un état hallucinatoire où elle se voit elle-même comme protagoniste du film qui lui avait produit un effet si intense. Lorsqu'elle est retrouvée par sa famille, le médecin, avec peut-être un pieux mensonge, prédit une lente récupération par l'oubli, peu à peu, du traumatisme vécu. Cependant, la dernière scène nous plonge dans un univers magique et Ana restera, sans échappatoire, dans cet état d'aliénation mentale.

Ce qu'il y a d'exceptionnel dans le film d'Erice, c'est l'absence de toute explication des motivations des personnages et même de toute précision sur les données historiques du contexte<sup>1</sup>. Cela n'est pas très surprenant, dans la mesure où le récit naît dans l'univers d'une enfant ou, plus précisément, à ce moment critique où doit se faire

---

[\*] Ce texte est une révision du chapitre 8 de mon ouvrage *Cinéma et guerre civile espagnole. Du mythe à la mémoire*, à paraître fin 2013 chez Nouveau Monde.

[1] À la différence du scénario, rempli de références aux effets de la guerre civile.

la discrimination définitive entre le réel et le merveilleux. Mais le décor silencieux, soumis à l'alternance implacable des jours et des nuits, suggère la persistance des traces du passé ; d'un passé qui apparaît de façon feutrée, mais qui semble à l'origine du mutisme qui enferme les personnages. Il ne fait aucun doute que ce passé est celui de la guerre qui vient de s'achever.

C'est à ce conflit et à ses effets dévastateurs que renvoie la lettre que, dans l'intimité d'une chambre, la mère des fillettes, Teresa (Teresa Gimpera), adresse à un exilé dont la relation avec la famille est ambiguë ; cette lettre lui sera rendue dans les derniers instants du film sans avoir été remise. Son destinataire, comme nous pouvons le lire sur l'enveloppe qui se consume dans le feu de la cheminée, était la Croix-Rouge internationale qui n'a pas réussi à retrouver cet être aimé dont la mort est très probable. Dans cette lettre, Teresa parle de la maison qu'il a connue, de sa destruction et de l'inutilité définitive de la nostalgie après tout ce « temps que nous avons dû vivre. » Un peu plus tard, lorsqu'Ana, la fillette, feuillettera un album familial, elle trouvera des photos datées de 1929 de sa mère, institutrice, et une de son père Fernando et de sa mère en compagnie de Miguel de Unamuno et de José Ortega y Gasset. Il ne s'agit donc pas d'un passé lointain et insaisissable, mais d'un passé qui devait être ressenti comme très proche en 1940 ; à l'origine de l'enfermement et du mutisme des personnages, il leur donne à tous un aspect fantasmatique, comme le signale très justement Jaime Pena<sup>2</sup>.

La rencontre fantastique, au sens d'un voile d'incertitude entre le réel et le merveilleux, entre Ana et le blessé, leur harmonie émotionnelle seront sauvagement brisées par une mort qui annonce l'emprise d'une réalité crue et incompréhensible pour la fillette : celle du maquis sans défense, dernier sang (alors vraiment innocent) versé par les vaincus de la guerre. À tout cela, Ana ne peut donner le moindre sens global et historique, car, rappelons-le, tous ces paramètres échappent à son esprit.

Erica enferme ses personnages dans le paradoxe d'un monde physiquement ouvert, celui du très beau et très vaste paysage du plateau de Castille, où les minuscules figures enfantines se perdent ; mais il les place aussi dans l'atmosphère d'intérieurs baignés d'une lumière ocre que leur donne la magnifique photographie de Luis Cuadrado, comme si la couleur miel du rayon, où les abeilles se consacrent à leur infatigable (et inutile, d'après ce qu'écrit Fernando dans un livre) labeur, avait imprégné l'univers de la famille en la plongeant dans le silence d'une rêverie impossible. Même les paysages de champs de blé semblent traversés par un vent chuchotant qui les rend plus irréels encore.

La seule réalité qui s'impose, et ce, de façon brutale pour Ana, c'est la mort, le sang, l'incompréhensible disparition de l'être qui, pour elle, avait incarné l'esprit du monstre ; il en découlera un processus hallucinatoire, probablement sans issue. Il s'agit donc du récit de l'initiation d'une enfant qui se situe au début du franquisme, certainement sans volonté d'analyse politique, mais présenté comme une coupure qui, bien que voilée, n'en est pas moins dramatique dans la vie d'une génération

[2] Jaime Pena, *Victor Erica. El espíritu de la colmena*, Barcelone, Paidós, 2004, p. 58 sqq.

(celle de Fernando, de Teresa et du destinataire de la lettre) et comme une trace de disparition et de mort dans l'expérience de la suivante, représentée par les fillettes. Une solitude qui signifie désolation, immersion dans le silence et enfermement dans l'univers de l'imaginaire qui subit la plus cruelle et la plus insupportable invasion de la réalité : celle de la mort.

Le film d'Erice montre de façon précoce et magistrale ce qui, des années plus tard, s'établira comme un paysage mémoriel, lié à l'expérience de la guerre subie dans la tendre enfance ; paysage que cultiveront quelques metteurs en scène appartenant *grosso modo* à la génération de 1936. Les traitements de ce thème ne seront pas homogènes : certains choisiront d'envelopper leur souvenir dans l'histoire d'un enfant en plein processus d'initiation sentimentale, marquée au fer par l'irruption de la guerre ; d'autres se désintéresseront des médiations générationnelles et se contenteront de dépeindre la situation. Quoi qu'il en soit, les uns et les autres participent d'un abandon des idéologies militantes ou, si l'on veut, d'un recul par rapport à un positionnement politique et glissent vers l'univers du quotidien où se joue l'expérience et, finalement, la mémoire. Lorsque nous analysons l'impact de la fracture avec le prisme d'une conscience (individuelle et/ou générationnelle), en renonçant délibérément au discours globalisant, ces films eurent tendance à se soustraire aux aspects difficiles du conflit (les fronts de guerre et le protagonisme des adultes) et se montrèrent ainsi cohérents avec cette limitation de la perspective et du savoir historique qui caractérise la vision d'un enfant ou la vie à l'arrière.

Il peut paraître surprenant que les caractéristiques précédentes se soient concrétisées dans des aspects formels très codifiés qui les rendent identifiables : une scénographie d'époque, un rythme cadencé, une atmosphère chromatique qui, grâce à des photographies soignées, a quelque chose d'hermétique. Il y a, pour ainsi dire, un air de famille jusque dans la lumière dans la plupart de ces films, en dehors du fait qu'ils se passent au soleil de la Méditerranée, sur les hauteurs aragonaises ou dans le Madrid glacial du siège franquiste, pendant la chaleur de l'été ou la rigueur de l'hiver des sommets. Cette forte codification des aspects fictionnels et plastiques nous amène à proposer le terme de *paysages de la mémoire*, car ce qui les définit n'est pas une relation au référent, mais un effort pour présenter des éléments de reconnaissance qui les situent dans le lieu réconfortant de l'intimité.

De la plupart de ces images se dégage une sorte de halo, comme si quelque chose de ce « noème » que de nombreux auteurs attribuent à la photographie avait laissé son empreinte. Rappelons que Roland Barthes, Gisèle Freund, Susan Sontag, Walter Benjamin, avec des positions qui ne coïncidaient pas toujours, qualifiaient la photographie d'art crépusculaire, en raison de la congélation du temps qu'elle pratique : l'instant, au moment où nous voyons la photographie, a déjà disparu. Une telle donnée fait que la photographie porte un témoignage sur ce qui n'est déjà plus et l'apparente ainsi naturellement à la mort. Cette idée que la photographie témoigne de ce qui a disparu, au lieu d'être un instrument de réalisme, est justement ce que ces films exploitent jusqu'à en faire une scénographie ou, plus exactement, un effet de mémoire. Laura mémorielle de ces films consisterait à arracher les images à une

lecture transparente, réaliste du présent et à les enterrer dans un passé immédiatement reconnaissable, dans la mesure où il est réglé par un code de lecture hérité de la photographie d'époque. La conséquence de cette entreprise de donner une forme plastique à la mémoire, et cela en dépit de tout réalisme photographique, fut le renoncement radical à incorporer des documents d'archives, ces derniers tendant à l'universalisation. De telle sorte que les paysages de la mémoire se différencient nettement aussi bien du dispositif de déconstruction et analytique dominant pendant la Transition vers la démocratie (1974-1978, *grosso modo*), que de l'emprise du document et du témoignage à venir dans les années 1990 et, surtout, 2000. Il ne s'agissait pas d'hériter de compositions cinématographiques de la période historique traitée et de les revêtir d'émotion par leur inclusion dans un récit, mais de travailler des images à partir de la base, avec pour seule aide la description plastique et pour prémisse une infranchissable distance.

### DE L'HISTOIRE À L'INTRAHISTOIRE

« Les journaux — écrivait Miguel de Unamuno en 1895 — ne disent rien de la vie silencieuse des millions d'hommes sans histoire qui, à toute heure du jour et dans tous les pays du globe, se lèvent à un ordre du soleil et s'en vont aux champs poursuivre leur obscur et silencieux labeur quotidien et éternel ; ce labeur qui, comme celui des madrépores sous-marins, jette les bases sur lesquelles se dressent les îlots de l'histoire<sup>3</sup>. » De là naquit le célèbre concept d'« *intrahistoria* » qu'Unamuno assimilait à la vie silencieuse du fond des mers qui, occulte et permanente, influait sur les phénomènes de la surface.

Avant la mort de Franco, Jaime Camino présenta à la censure le scénario de *Las largas vacaciones del 36* (*Les longues Vacances de 1936*) qui, pourtant, sortit après la disparition du dictateur. Dans un petit village de l'intérieur de la Catalogne où les industriels de la région passent leurs vacances, les activités estivales viennent à peine de commencer qu'une nouvelle envahit les rues : le soulèvement de l'armée au Maroc. Les enfants de ces riches bourgeois, indifférents comme leurs parents au déroulement du conflit — peut-être pas par manque de convictions ou de critères de choix en fonction de leurs intérêts, mais sans protagonisme dans la bataille — resteront là, dans leur isolement. Voilà alors une autre piste du paysage de la mémoire : en marge des lieux de décision, coupés de l'initiative militaire du point de vue historique et du conflit, ces êtres, si l'on veut, ne sont pas indispensables. L'été, avec l'interruption de l'école, le retour à la capitale repoussé *sine die* et la prolongation des jeux d'enfants, nous offrira une deuxième particularité décisive : la vision des enfants sur ce qui est vécu, qui se superpose à celle des bourgeois désœuvrés et qui contribue à éloigner encore plus l'omniscience. Ainsi, sur cette expérience étrangère à la politique retombera aussi le poids d'un apprentissage du temps, imprégné de morts, de fuites inévitables, de

---

[3] « La tradición eterna » [1895], inclus dans *En torno al casticismo* en 1916, Madrid, Espasa-Calpe, [doutzième édition], 1998, p. 49-50.

répressions et de haines qui dépassent la portée des protagonistes. *Las largas vacaciones del 36* projette alors l'expérience de la guerre sur la vie de quelques jeunes (et, au passage, sur la génération de leurs parents) qui, indépendamment de leurs idéaux et de leurs intérêts, sont plus indifférents à ce qui se résout avec la guerre que victimes de ses conséquences quotidiennes.

Dans cette œuvre précoce, on trouve le thème, le schéma, le ton et le rythme qui, avec les années, allaient devenir des conventions. L'adaptation que Jaime Chávarri réalisa en 1984 de la pièce de théâtre de Fernando Fernán-Gómez *Las bicicletas son para el verano* est un exemple de cette continuité. Là, insérée dans le pré-générique, une seule photographie vient du passé et sert de portail d'ambiance à tout le film. C'est celle d'une rue de Madrid qui montre la célèbre pancarte "¡No pasarán!" (« Ils ne passeront pas ! ») En contrechamp, un jeune de quinze ans, Luisito (Gabino Diego), contemple à son tour l'affiche qui, au cinéma Vistillas, annonce la projection de *Life of a Bengal Lancer* (*Les trois Lanciers du Bengale*, Henry Hathaway, 1935). Dans le même espace désert de ces environs de la capitale, Luis et son ami Diego imaginent, pendant tout le générique, une guerre qu'ils croient impensable dans la réalité. Leur jeu continue dans un montage au ralenti et en noir et blanc. Au cours de la fiction, ce même espace sera envahi par la guerre inattendue ; inattendue, précisons-le tout de suite, par rapport à leur connaissance des circonstances historiques.

L'année scolaire est terminée et, comme dans le film de Camino, les vacances d'été se préparent pour les vacanciers qui, ici, abandonnent Madrid. La famille se compose d'un adolescent, Luisito, qui espère s'initier à l'amour avec une jeune fille grâce à sa première bicyclette ; sa sœur aînée, Manolita (Victoria Abril), qui aspire à devenir actrice ; son père (Agustín González), employé dans des caves d'un certain renom ; sa mère, Dolores (Amparo Soler Leal), et la bonne, María (Patricia Adriani), avec laquelle Luisito vivra ses premières aventures sexuelles. Dans le même immeuble, la vie de la communauté s'anime : la propriétaire, doña María Luisa (Marisa Paredes), la famille de Julito, l'idiot, et d'autres représentants typiques du Madrid de l'époque. Des gens, somme toute, peu préoccupés par le contexte politique ; ils recevront peu à peu des informations sur la crise qui s'abat sur le pays, et donc sur leur vie, qu'ils seront tout juste capables de comprendre : l'assassinat du lieutenant républicain Castillo, celui du tribun de droite José Calvo Sotelo, le soulèvement de l'armée au Maroc et, très vite, sa propagation à la péninsule, jusqu'à la transformation du naufrage et du malaise en une véritable guerre.

Chávarri prend soin de ne pas montrer une seule scène de la campagne militaire, de ne pas abandonner l'espace vital restreint de ces citoyens indifférents à la politique et même de limiter le plus possible les intrusions de l'information contextuelle qui pénètrent à travers la radio grâce aux commentaires du père sur les notes de presse ou aux rumeurs non confirmées. Le fil conducteur du film tourne autour des mésaventures de l'achat d'une bicyclette, de l'initiation sexuelle de l'adolescent, des transformations de la vie dans le travail des protagonistes avec la guerre et, peu après, des restrictions, de la faim, des bombardements qui ravagent la ville, des assassinats et de la mort des gens de leurs villages ou de Madrid, tout cela accompagné du désir

de plus en plus fort que ce cauchemar cesse une bonne fois pour toutes. Ces détails sont suffisants pour que le temps historique s'insinue, en la transformant, dans la vie de cette petite communauté : le transfert du gouvernement à Valence, l'arrivée des Brigades internationales à Madrid, les bombardements sur la capitale toujours plus fréquents, la famine par manque de vivres et, pour finir, la victoire nationaliste qui met les protagonistes face à un nouveau paysage politique où chacun se fera sa place par un militantisme politique inattendu, en général opportuniste.

En somme, ce qui se joue dans cet épisode de la vie à l'arrière, c'est la maturation accélérée de l'adolescent ou, comme l'indique la bande-annonce du film, ce long été qui précéda un hiver pendant lequel toute une génération dut passer à marche forcée à une maturité prématurée. Ce n'est pas par hasard que la dernière scène forme une boucle avec le début du générique : dans le même espace désert, maintenant dévasté et en ruines, le père et le fils se promènent, peut-être pour la dernière fois. Le paysage a changé : les bérets rouges et les chemises bleues des nouveaux vainqueurs remplacent maintenant les miliciens d'autrefois. C'est une conversation d'homme à homme : le jeune garçon qui, trois ans auparavant, désirait une bicyclette pour continuer ses conquêtes sentimentales devra à partir de maintenant assurer la survie de toute la famille ; le père attend son arrestation imminente pour avoir collaboré à la saisie des caves pour lesquelles il travaillait.

« Ce n'est pas la paix qui est arrivée — explique-t-il à son fils —, c'est la victoire. » Son avenir apparaît plein de souffrance : avec sa sœur qui est veuve avec un enfant à charge, son père qui est en prison, ses études qu'il a abandonnées, la tâche de Luisito s'annonce écrasante. Il sera le véritable vaincu d'une guerre à laquelle il n'a pas participé, car, comme le résume avec fatalisme son père dans la dernière phrase du film, comment savoir quand il y aura un autre été ? Voilà le paysage de l'*intrahistoire* que Chávarri constate, rigoureusement centré sur le passage de l'adolescence à une maturité obligée, en marge des lieux de pouvoir et de décision, en dehors aussi des idéologies politiques combattantes, mais sorte de creuset d'une fracture inoubliable et de lourdes conséquences pour la vie des protagonistes. Le Madrid de l'arrière qui, en réalité, fut aussi un front est, en ce sens, un paysage de la mémoire soigneusement reconstruit (en réalité, imaginé) avec ses tons, ses costumes, ses symboles et son quotidien.

La remémoration de la guerre civile et du franquisme dans le sens signalé réapparut dans les images d'un groupe de cinéastes nés autour de 1936 : Jaime Camino (*El largo invierno*, *Le long Hiver*, 1991), Pilar Miró (*Tu nombre envenena mis sueños*, *Ton Nom empoisonne mes rêves*, 1996), Antonio Mercero (*La hora de los valientes*, *L'Heure des courageux*, 1998), José Luis Cuerda (*La lengua de las mariposas*, *La Langue des papillons*, 1999), que nous mentionnons sans aucune prétention à l'exhaustivité. Toute proportion gardée, ce qui est significatif dans tous ces cas est l'acceptation d'une série de codes formels. Une même tonalité d'image, ocre et crépusculaire, un certain rythme du récit, lent et rêveur, et la préférence pour des protagonistes jeunes ou même des enfants, dans leur éveil à la vie ou, si on préfère, dans leur éducation sentimentale servaient presque de la même manière pour l'expérience de la guerre (précisons : à

l'arrière) et pour le franquisme qui s'en suivit ; cela donne un aperçu non négligeable de l'indifférence de ces récits envers un référent historique précis.

Finalement, il s'agit d'un sous-genre facilement reconnaissable dès les premiers instants d'un film. Différents des traumatismes déchirants qui plongeaient dans la psychose (comme *La prima Angélica*, *La Cousine Angélica*) ou de la vacuité morale désespérante qui menait au délire (*L'Esprit de la ruche*), mais aussi étrangers à la vocation de chronique des films de Jaime Camino réalisés pendant la Transition, ces récits ont quelque chose qui les rend précieux, agréables, et cela, en dépit de leurs contenus dramatiques. Mais il est bien possible que la disparition progressive de cette génération de cinéastes ait éteint les braises de ce sous-genre.

### **LE PASSÉ COMME RÉALISME MAGIQUE**

En 1998, Ian Kershaw sortait sa monumentale biographie d'Adolf Hitler. Certes ce n'était pas la première, ce ne serait pas la dernière non plus, mais ce qui stimulait sa réflexion avait un caractère très spécial :

Plus que l'étrange personnalité de l'homme qui eut entre ses mains le destin de l'Allemagne entre 1933 et 1945 — déclarait Kershaw —, ce qui n'a cessé de m'intéresser durant l'élaboration du livre a été la question de : « comment Hitler fut possible<sup>4</sup> ? » C'est-à-dire, si Hitler avait provoqué un traumatisme moral qui persistait dans la société allemande, entre autres, « une histoire de Hitler [devait] être [...] une histoire de son pouvoir : comment avait-il réussi à l'obtenir, quel était son caractère, comment l'avait-il exercé, pourquoi l'avait-on laissé l'accroître jusqu'à éliminer toutes les barrières institutionnelles [...]. Mais ce sont là des questions, conclut l'historien, qu'il faut adresser à la société allemande et pas seulement à Hitler<sup>5</sup>. »

En ce qui nous concerne, l'année 1992 commença par une très singulière célébration : celle du centenaire de la naissance de Franco. Le temps où il fallait répondre au discours officiel par des pamphlets ou des analyses critiques dévastatrices était déjà loin, les actes originaux de cette réflexion libre et ardente qui définit la Transition étaient aussi loin derrière. Franco — et cette analyse était évidente — avait été un événement irréfutable dans la vie des Espagnols pendant presque quarante ans et toute question sur son caractère et sa fonction devait sans aucun doute être posée aussi, comme l'avait formulé Kershaw pour le cas allemand, aux Espagnols. Comme toujours avec les éphémérides, les points de vue furent évidemment divers et variés et vinrent de tous les champs disciplinaires jusqu'à saturer le marché. Certains furent conventionnels dans leur approche, tout en apportant quelques données nouvelles et précieuses, comme dans le cas de Stanley Payne<sup>6</sup> ou de Javier Tusell<sup>7</sup>, pour ne citer que ces deux

---

[4] Ian Kershaw, *Hitler*, Barcelone, Península, 1999, vol. 1, p. 10. [Paris, Flammarion, 1998.]

[5] *Ibid.*, p. 25.

[6] Stanley Payne, *Franco, El perfil de la historia*, Madrid, Espasa, 1992.

[7] Javier Tusell, *Franco en la guerra civil: una biografía política*, Barcelone, Tusquets, 1992.

exemples. D'autres étaient psychologiques<sup>8</sup>, hagiographiques chez les franquistes les plus obstinés<sup>9</sup> ou même romanesques, comme l'approche de Vázquez Montalbán<sup>10</sup> qui relevait le défi de raconter la biographie du dictateur depuis l'intérieur de son esprit.

Cependant, les essais les plus novateurs posaient la question de la relation de la personnalité de Franco avec le régime qui avait pris son nom. Pour le dire autrement, la question de comment Franco avait été possible en Espagne, comment regarder en face la biographie gênante d'un personnage qui, de toute évidence, n'était que médiocrité, tandis que sa permanence, sa réussite, même relative, du point de vue de la socialisation et son charisme presque invraisemblable étaient manifestes. Logiquement, la personnalité de Franco apparaissait, de cette façon, inextricablement liée à l'histoire de l'Espagne (la longue tradition des mythes conservateurs, les heurts entre libéraux et absolutistes au XIX<sup>e</sup> siècle, les guerres civiles carlistes, le militarisme et ses avatars depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le *régénérationisme*, l'inquiétude de la Génération de 98 au sujet de la décadence de l'Espagne, la dialectique entre cléricisme et anticléricisme, la nostalgie de l'Empire, la psychose face à l'expansion du communisme, le *Volksgeist* espagnol...), mais aussi aux Espagnols, c'est-à-dire, non seulement dans le sens factuel des événements, mais surtout dans celui des courants de pensée, de la migration des idées, des sentiments collectifs et de la possibilité de modeler les états d'âme du peuple. C'est ainsi que Santos Juliá et Juan Pablo Fusi posèrent le problème avec pertinence dans leurs articles publiés dans la revue *Claves de Razón Práctica*<sup>11</sup>. Pour ces deux auteurs, Franco devait être considéré comme la pointe émergée d'un iceberg que les intellectuels devaient mettre au jour avec courage, en affrontant toutes les contradictions, courage que la distance historique rendait désormais possible. C'est probablement dans ce contexte que doit être analysé un film aussi étrange et, en apparence, aussi déconcertant que *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994). Bien que postérieur de deux ans à la commémoration, il arrivait à point nommé, puisque cette même année, Paul Preston publiait son œuvre volumineuse, *Franco. Caudillo de España*, dont le premier chapitre s'intitule justement « L'Enigme du général Franco<sup>12</sup>. » Il est impensable que cette question, même si l'on y répond naïvement de façon négative, puisse avoir eu un quelconque succès pendant la Transition, ni même dans les années immédiatement ultérieures. L'interrogation sur comment l'existence de Franco avait été possible en Espagne relevait le défi de la question provocante de Kershaw sur l'énigme d'Hitler. Cette question actualisait, dans le champ de l'histoire et avec une plus large perspective, les recherches douloureuses et désespérées qui agitérent dans

[8] Enrique González Duro, *Franco. Una biografía psicológica*, Madrid, Temas de Hoy, 1992.

[9] Ángel Palomino, *Caudillo*, Barcelone, Planeta, 1992.

[10] Manuel Vázquez Montalbán, *Moi, Franco*, Paris, Seuil, 1994.

[11] Juan Pablo Fusi, « Para escribir la biografía de Franco » et Santos Juliá, « Franco: la última diferencia española » ; ces deux articles se trouvent dans *Claves de razón práctica* n° 27, 1992, p. 8-14 et 16-21, respectivement.

[12] Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Barcelone, Grijalbo-Mondadori, 1994.



l'après-guerre des intellectuels de l'envergure de Kracauer (en psychologie sociale)<sup>13</sup>, Adorno et Horkheimer (en philosophie)<sup>14</sup>, Hannah Arendt (en science politique)<sup>15</sup>, Karl Jaspers (en éthique)<sup>16</sup>, Bruno Bettelheim (en psychanalyse)<sup>17</sup>, entre autres. La dimension internationale n'était pas, dans notre cas, aussi retentissante et les intellectuels qui devaient répondre n'avaient probablement pas la carrure extraordinaire de ceux que nous avons cités, mais l'interrogation n'en avait pas moins de sens pour autant.

Donc, le film de Regueiro, qui écrit le scénario avec Ángel Fernández-Santos, doit être considéré, à notre avis, dans le cadre de cette distance historique, car il concerne non seulement la biographie du dictateur, mais également son rôle dans la vie quotidienne pendant les années 1940. *Madregilda* se veut être un exercice personnel et poétique par le mode fantastique sur la vie de l'après-guerre. Une atmosphère onirique envahit tout le film, produisant une mystérieuse contagion entre une rêverie imaginaire du dictateur et les fragments et icônes de la mémoire collective du franquisme. De plus, dans cet entrecroisement en soi déjà compliqué, s'entremêlent le grotesque et le sordide et un halo d'irréalité recouvre des épisodes historiques ou pseudohistoriques qui reprennent des lieux communs de la biographie du dictateur amplement traités par l'historiographie antérieure : la relation conflictuelle avec son père, les petits passe-temps chastes de l'élite au pouvoir, les nombreuses plaisanteries sur le personnage et, finalement, sa petitesse morale. *Madregilda* donne de la densité aux paysages de la mémoire en leur imprimant une tonalité étouffante et irréaliste, tout en plaçant l'histoire dans un registre magique. C'est ce que semble confirmer le début du scénario, par ailleurs d'une qualité visuelle peu réussie :

Madrid, années 1940... le murmure du vent d'hiver, comme un écho d'une autre époque, nous apporte de vieilles sonorités oubliées, des chants lointains, les bruits dorés d'une enfance sombre et misérable, la sonnerie d'un clairon militaire, des cloches, l'affairement de quelques martinets...

Ce même vent efface chacun des sons et dépose une lumière pleine de mélancolie. De l'obscurité naissent une lumière hivernale de crépuscule et la voix triste d'une chanson populaire<sup>18</sup>.

Il ne s'agit bien sûr que d'une déclaration d'intentions, mais elle n'est pas sans intérêt. À qui ce murmure du vent d'hiver apporte-t-il ces souvenirs d'une autre

---

[13] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

[14] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison (1944-1947)*, Paris, Gallimard, 1974.

[15] Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Vol. 1 : Sur l'Antisémitisme* (1951), Paris, Le Seuil, 1972.

[16] Karl Jaspers, *La Culpabilité allemande (Die Schuldfrage)* (1946), Paris, Minuit, 1990.

[17] Bruno Bettelheim, *Survivre*, Paris, Robert Laffont, 1979. Ces textes couvrent une chronologie très vaste ; « Comportement individuel et comportement de masse dans les situations extrêmes » est le plus ancien et date de 1943.

[18] Francisco Regueiro, Ángel Fernández-Santos, *Madregilda*, Madrid, Plot, 1993, p. 1.

époque, dans une atmosphère pleine de chansons, de sons, de cloches et qui incite à la mélancolie ? Dans quelle mémoire se déposent cette lumière de crépuscule et cette chanson qui, dans le film définitif, sera la « habanera » qu'entonnait la jeune femme tagale du film *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) ? Regueiro et Fernández-Santos ne nous ramènent pas à une époque historique, mais à un paysage dont le référent est mémoriel, fragmentaire et irréel pour toute une génération d'Espagnols, mais bien ancré dans une vague (a)temporalité. Une fois ces signes placés, ils composent une tonalité que la photographie fixera par des ocres dans des lieux urbains étrangement déserts comme si le tableau d'ensemble s'était dissipé.

Il ne serait peut-être pas exagéré de parler de réalisme magique ou de réel merveilleux pour définir cette ambiance, si nous considérons ce terme comme le fit Alejo Carpentier dans son prologue au film *Le royaume de ce monde* :

Le merveilleux commence à l'être de façon claire lorsqu'il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une illumination inhabituelle ou qui favorise singulièrement les richesses insoupçonnées de la réalité, perçues avec une intensité particulière grâce à une exaltation de l'esprit qui le conduit à une sorte « d'état limite<sup>19</sup>. »

Cette attitude historique peut s'assimiler à ces fictions que Fredric Jameson qualifia d'« historiographie fantastique postmoderne » et qui se construisaient comme les romans épiques de Gabriel García Márquez ou de Miguel Ángel Asturias<sup>20</sup>. Mais ce qui chez ces auteurs atteignait des niveaux d'écriture cosmogonique et d'une rare puissance, dans *Madregilda* est réduit à un puzzle confus de clichés, à un assemblage d'icônes mémorielles.

Au cœur des fragments de cette mosaïque incomplète, de ce collage, surgit l'image de Franco qui s'abandonne à la solitude après sa partie de cartes avec son petit clan. « Un écho lointain commence peu à peu à retentir : c'est la musique mélancolique et obsédante d'un tambourin galicien. C'est une résonance vague de l'enfance de plus en plus présente, mêlée à la pluie et aux éclairs<sup>21</sup>. » Si nous laissons de côté l'association malheureuse des termes mélancolie et obsession, l'entrée dans l'univers intime de Franco mérite toute notre attention, car c'est de là qu'apparaîtra l'objet métaphorique : « Sur le buffet, on voit une boîte de lait condensé. Elle porte la marque 'El niño' ('L'enfant'). Franco regarde de ce côté et murmure en retenant ses larmes. Il se renverse dans le fauteuil, comme un bébé, ses pieds ne touchent plus le sol<sup>22</sup>. » Il n'est pas difficile de lire entre les lignes la trace du fameux complexe d'infériorité de Franco repris à l'envi par une certaine critique psychologique et qui fut parfois

(19) Alejo Carpentier, « Prólogo » à *El reino de este mundo*, México, Siglo XXI, 1983, p. 15.

(20) Sonia García López, « Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en *Madregilda* », *Archivos de la Filmoteca* n° 43, février 2003, p. 183 sqq.

(21) Regueiro et Fernández-Santos, *op. cit.*, p. 188-189.

(22) *Ibid.*, p. 110.

accepté volontiers par certains historiens. Après sa mort aux mains de Longinos (José Sacristán), Franco visitera la maison madrilène habitée par son père, placé dans un autre temps et peut-être dans un autre monde, car tout laisse supposer qu'il est mort depuis longtemps. L'ironie du progéniteur face à son rejeton et son scepticisme devant le destin héroïque que ce dernier lui dit avoir conquis reprennent, dans la même veine fantastique, le fameux conflit œdipien de Franco.

Il y a cependant un lien entre le cadre, l'atmosphère et les deux histoires centrales : l'une est celle de Franco et l'autre correspond à l'autre personnage tragico-épouvantable, le colonel Longinos. Cet individu a assassiné son épouse, Ángeles García (Bárbara Auer), lorsqu'il a découvert qu'elle était enceinte. Il lui consacre pourtant un petit autel dans la chapelle du palais, avec une vierge qui évoque le personnage de Gilda incarné par Rita Hayworth (elle se présente sous cette apparence à son fils dans la salle de cinéma), icône érotique évidente des années 1940, mise en valeur par ses ennuis avec la censure franquiste<sup>23</sup>. Longinos est accablé par un passé tragique, déformé de façon grotesque, que révèle la scène fantasmagique : son culte est le prix du deuil — la compensation imaginaire — pour l'assassinat qu'il a commis. Les deux histoires conduisent à une scène construite sur un référent pseudohistorique. Il s'agit d'un décor que garde Franco, tel un stigmaté, dans le lieu le plus secret de son palais d'El Pardo : comme une Crèche (c'est le terme utilisé dans le scénario), la maquette renvoie à l'espace où eut lieu une bataille du Front sud de Teruel qui dut se passer à dix heures du matin le 3 juin 1937, quelques semaines, dit-on, avant la grande offensive qui s'acheva par le triomphe nationaliste [sic].

Alors l'évocation magique réapparaît : ce fut la « bataille de la neige » ; bataille imaginaire, précisent les auteurs, que l'Histoire ignore. Franco lui-même expose le mystérieux événement :

Des volumes, des mémorandums [sic], des rapports sur toutes les batailles de la Croisade. Il y en a des milliers, mais dans aucun tu ne trouveras la moindre référence à la bataille de « La Colline de la neige ». Même l'ennemi ne se rendit pas compte de l'existence de cette bataille. C'est probablement l'action militaire la plus ignorée de l'Histoire. Et pourtant ce fut là que se joua, de façon catégorique et irréfutable, le dénouement du conflit. Personne, à part toi et moi – dit-il à Longinos –, ne connaît l'existence de cette pièce ni de ce qu'elle contient. C'est ma chambre noire, tu vois ce que je veux dire ? Tout s'est déclenché ici, près de cette cabane de bergers<sup>24</sup>... »

Le secret si jalousement gardé par Franco était le suivant : ce matin-là de juin, il commença inexplicablement à neiger ; or, ce fut justement la neige qui, miraculeusement, en arrêtant la phénoménale hémorragie, sauva la femme blessée du coup de couteau de Longinos, le mari trompé. Cette histoire pourrait bien figurer dans un récit de García Márquez. Ángeles grimpa sur la colline, trouva une mitrailleuse

---

[23] Rappelons que, en plus, « Tante Gilda » était précisément la marraine de Franco.

[24] *Ibid.*, p. 119.

ennemie et commença à tirer à l'aveuglette des rafales dans la direction où, supposait-elle, son mari et assassin pouvait être. Le hasard, en revanche, voulut qu'elle trouvât le seul angle de tir depuis lequel on pouvait croiser le feu avec les positions franquistes, rendant ainsi possible une victoire inespérée. Le dictateur n'hésitera pas à qualifier cet événement du plus indigne de toute sa carrière. Cette blanche neige estivale que Franco assimile au lait et qui, nous l'avons vu, renvoie à son complexe infantile est à l'origine de sa réputation imméritée de stratège.

En résumé, à un moment où la théorie du discours postmoderne remettait en cause, avec une démesure probablement irresponsable l'absence de distinction entre l'histoire et la fiction, *Madregilda* plonge dans cette époque de l'autarcie pour nous en donner une sorte de paysage lointain, caractérisé par le réalisme magique, et pour imaginer aussitôt le monde intérieur de Franco où se mêlent le drame de son dénuement spirituel et sa passion mélodramatique. En ce sens, *Madregilda* représente le dernier paysage de la mémoire, peut-être pas chronologique, mais en tout cas logique, car il se situe à la limite du discours mémoriel qui imagine les éléments de l'Histoire.

## LA TYRANNIE DU PRÉSENT : DESIGN ET MÉMOIRE

Peut-être comprendra-t-on mieux la tendance décrite dans les pages précédentes si nous la comparons à une autre. Au milieu des années 1990, deux films essayèrent de reconstruire le climat de la Barcelone du début de la guerre, les utopies libertaires qui les sous-tendaient, vécues en terre aragonaise, et leur fin dramatique : *Libertarias* (*Libertaires*, Vicente Aranda, 1996) et de *Land and Freedom* (*Terre et Liberté*, Ken Loach, 1995). S'inspirant de l'expérience racontée par George Orwell, Loach essaie, avec une louable discrétion, d'observer le conflit espagnol avec le regard d'un étranger, pas si étranger, puisant ses sources visuelles dans les reportages cinématographiques libertaires réalisés pendant la guerre ; la fiction d'Aranda, au contraire, nous parle depuis un formidable observatoire : le présent. Et sa méthode est significative d'un signe de notre temps qui se heurte frontalement aux paysages de la mémoire.

En effet, *Libertarias* est un film partisan du présent à tout crin, c'est-à-dire jusqu'à l'indifférence imperturbable à l'égard du monde qu'il met en scène. Le problème n'est pas que les référents aient ou non quelque chose de véridique, mais que les instruments du présent s'imposent comme des anachronismes de façon si éhontée qu'ils étouffent la moindre émergence, non plus des événements, mais même de leur propre condition de passé. La focalisation naît du protagonisme actuel de la femme ; bien qu'affublées de vêtements d'autrefois, comme dans un film à costumes, ce sont des femmes d'aujourd'hui. Élément racoleur indubitable en 1996, les femmes « libres » de la CNT que montre Aranda sont un bien médiocre travestissement de nos préoccupations féministes : du couvent d'où sort la jeune femme, interprétée par Ariadna Gil, à la maison de prostitution où elle se cache et de là au front qu'elle rejoint, acquise par magie, avec d'autres prostituées, aux nouvelles idées rédemptrices. Il suffirait d'écouter le discours de Pilar Sánchez (Ana Belén) sur l'importance des

femmes au front pour constater la simple projection sur l'écran des années 1930 du modèle de notre époque, capable d'accrocher le public.

Une telle négligence se voit confirmée dans le domaine le plus révélateur : le design. Il ne s'agit pas d'un design de production destiné à rendre identifiable l'atmosphère d'autrefois selon certains codes établis par convention (ce que nous avons appelé paysage de la mémoire), ni non plus d'une reconstitution rigoureusement réaliste. Ici, au contraire, l'image se soumet à un cliché plein d'anachronismes plastiques : le costume impeccable des miliciennes<sup>25</sup>, mais qui va merveilleusement bien avec les affiches, les graffiti, les coiffures ; un *star-system* trop stéréotypé pour être crédible. Les actrices l'emportent sur leur personnage (Ana Belén, Victoria Abril, Loles León), le design soigné et convenable unifie pancartes, affiches, costumes et décors en général. Comme si cela ne suffisait pas, Aranda n'hésite pas à faire appel à la musique pour mettre l'accent sur les moments dramatiques de la fiction. Enfin, pour comble d'excès, les séquences finales contiennent, sous forme de violence, la dose d'excitation scopique indispensable pour que, sous prétexte de réalisme, une fascination plus efficace puisse s'exercer sur le spectateur moderne, habitué à certaines attentes sanglantes et sexuelles susceptibles de satisfaire pleinement son voyeurisme.

C'est là la caractéristique mémorielle pervertie par *Libertarias* : sous couleur de revendiquer un épisode particulier du front, de rendre hommage à l'utopie libertaire et d'apporter une reconnaissance aux femmes combattantes, c'est une forme nouvelle d'adaptation du passé, sans compromis ni hypothèque, qui est en jeu : l'opportunisme. Qu'il soit délibéré ou non est sans intérêt ; ce qui est symptomatique, c'est que face aux impératifs du présent, le passé qui aspire à être évoqué devient muet et finit par disparaître... sans laisser de traces. Si avant nous nous référions à un ensemble mémoriel codifié par des caractéristiques formelles, photographiques, ici nous nous trouvons en plein dans le champ du design, où les formes d'une postmodernité qui se veut anhistorique peuvent se déverser sur le passé et le saccager pour n'en laisser que le mirage de ce qui aujourd'hui nous attire. Les chemises immaculées d'Ana Belén, Victoria Abril et Ariadna Gil ne restituent pas la personnalité des miliciennes qui se lancèrent sur le front d'Aragon ; elles sont inaccessibles à tout passé parce que la tyrannie du présent y est absolue. *Libertarias* représente l'impossibilité de regarder le passé avec exactitude pour qui se sent trop plein de son présent. *Libertarias* est à la mémoire de la guerre civile ce qu'un *spot* publicitaire de rhum est à un tableau de Van Gogh : un rendez-vous muet, une grimace, un pastiche postmoderne.

En résumé, *Libertarias* serait comme la contrepartie d'un paysage de la mémoire où devient flagrante l'impossibilité (ici grotesque, mais dans d'autres cas, peut-être, arrangée par le talent) de quelques secteurs de notre monde actuel de regarder le passé sans que soit imposée la contingence du présent. Mais revenons, après ce contre-exemple, aux paysages de la mémoire.

---

[25] Rappelons, par rapport à cela, le regard pénétrant d'Orwell qui parlait du milicien « multiforme » qui, ici, devient un design soigné, non seulement commun aux protagonistes, mais en totale adéquation avec tout l'espace plastique.

## L'HEURE DU CRÉPUSCULE

Il revient à José Luis Garci le mérite d'avoir repris le flambeau de la convention mémorielle analysée dans les pages précédentes en proposant une expression personnelle cohérente. C'est ce que nous trouvons dans une série de créations qui parsèment sa filmographie depuis les années 1980 et nous conduisent depuis le triomphe socialiste avec les élections générales de 1982 jusqu'à la relève du Parti populaire. Dans trois films, au moins, le passé du conflit est perçu, depuis le présent, comme une fracture dans la vie des personnages ; c'est un présent équivoque, car dans un seul cas — *Volver a empezar*, 1982 — il se veut contemporain du moment de son énonciation ; dans les deux autres — *You're the One* (2000) et *Historia de un beso* (2002) —, il s'agit de reconstitutions qui situent le présent dans l'après-guerre et qui, de là, renvoient au passé tragique. Dans ces paysages passent des exilés, des prisonniers politiques, des parents bouleversés par la répression de leurs êtres chers, des intellectuels soumis à ce qu'on appelait l'*exil intérieur*... Mais commençons par le début.

*Volver a empezar* fut mal perçu par la critique en Espagne et, cependant, il reçut à Hollywood l'Oscar du meilleur film étranger. Le thème et son traitement sont très significatifs d'une politique mémorielle vis-à-vis de la guerre civile qui réapparaît dans les fictions que Garci réalisa pendant le gouvernement du Parti populaire. Le film se situe au moment clé entre le coup d'État manqué de février 1981 et l'ascension au pouvoir du PSOE. En tant que film de la Transition, *Volver a empezar* permet une lecture en perspective du franquisme qui inclut l'exil et la répression de l'après-guerre.

La particularité du film tient à ce que l'exil soit raconté, non pas du point de vue de l'abandon du foyer et du pays, mais de celui du retour ; plus concrètement, de celui du déclin de la vie d'un personnage qui se retrouve dans un pays nouveau, capable désormais d'intégrer tous les Espagnols, mais qui a sacrifié une génération, celle précisément à qui le film est dédié. Antonio Miguel Albajara (Antonio Ferrandis) revient à Gijón après avoir reçu le Prix Nobel de Littérature. Comme nous le découvrirons peu à peu, son voyage imprévu à Gijón a pour but de faire des adieux définitifs à sa terre natale, au Sporting Club de Football où il a joué autrefois, à son cher Golfe de Gascogne et surtout à cette femme, Elena (Encarna Paso), qui lui a fait découvrir l'amour en 1936, amour que le drame de la guerre a brisé. À un moment, Albajara évoque ces adieux du 14 mars 1938, suivis d'un séjour dans un camp de concentration du Midi de la France (où il commença son premier roman, écrit, faute de papier, dans les marges d'un *Fortunata y Jacinta* de Galdós) et d'un an au Mexique ; puis, il y eut son installation aux États-Unis, d'université en université, jusqu'à aujourd'hui. Sa valise est lourde d'autres universités, d'autres livres, d'un mariage, de deux enfants et d'une très longue attente que les deux jours qu'il passera à Gijón devront clore pour toujours. Étant donné qu'il ne fut jamais de ceux qui disaient : « Franco vivant, je ne rentre pas », le motif de son retour ce sont des adieux où le politique s'efface et où la vie personnelle peut se déployer.

Mais Albajara a une maladie incurable. Garci a recours au presque invraisemblable contraste entre sa santé apparemment parfaite et la mort qui l'attend au tournant dans à peine six ou sept mois grâce à une construction littéraire et idéalisée. C'est donc un retour où la mémoire du passé réapparaît non comme quelque chose de perdu, mais de récupérable, peut-être de façon éphémère et sans aucune projection vitale. Finalement, la guerre civile fut une fissure dans le cours de la vie, racontée depuis le retour d'un vainqueur paradoxal qui aspire à retrouver le bref fragment d'un passé qui vaut pour toute une vie. En effet, la dédicace écrite par son amante sur le disque *Begin the Beguine* (de Cole Porter), qu'il lui avait offert en juin 1936, porte la date de 1981, confirmant que ces deux jours ont ramassé toute une vie.

*Begin the Beguine*, dans sa formule linguistique même, contient en germe, semble-t-il, l'idée de mémoire proposée par Garci : un retour à l'origine, une récupération sans faille. La mort engendre, sans l'ombre de réalisme ni de vraisemblance, la mélancolie dont déborde le film, mélancolie d'avoir perdu la vie sans noms, sans marques politiques, sans fautes, mais aussi sans Histoire, sans détails qui s'inclinent devant la grandeur d'un imminent destin. C'est ainsi que la tragédie devient mémoire pleine, comme l'élément historique devient élément biographique. Cette mélancolie est celle que pourrait éprouver tout être humain au bord de la mort : elle est écrite de façon crédible et perspicace, selon les codes cinématographiques du genre et non à travers des réalités qui sont cependant mentionnées (l'exil, le franquisme, etc.). Une métaphore décrit cet état d'être qui envahit la mémoire : le crépuscule.

Mais Garci donne une forme très particulière à son film ; ce sera la marque de son style la plus reconnaissable : la morosité, la parcimonie ; elle a pour mission de représenter les retrouvailles mémorielles. C'est là le rythme de la complaisance, non de la douleur, de la stimulation aux larmes faciles, car il n'est aucun spectateur, surtout un peu âgé, qui ne peut échapper à ce sentiment. Comme il est agréable de souffrir ainsi et on a si peu à perdre !

Garci donne, en outre, un sens explicite à sa lecture de la Transition lorsque Albajara, à l'appel téléphonique du Roi, répond qu'à Stockholm personne ne doute que le prochain prix Nobel de la Paix sera attribué au roi d'Espagne ; à quoi le monarque réplique par l'orgueil de l'Espagne pour cet écrivain qui a pris la nationalité nord-américaine. Garci donne donc une lecture de la Transition comme fin des conflits historiques des Espagnols, une défense de la Couronne, sorte de suture définitive ; il a recours, pour cela, à la peine de qui est l'objet de représailles « sans représailles ». Ce professeur de littérature n'éprouve ni haine ni sentiment de perte non plus qu'il ne peut attribuer à personne ; il ne peut même pas témoigner de quoi que ce soit : tout est bien, dit-il, y compris son imminente disparition. L'exil ne fut même pas un malheur, mais une perte, métaphore de toutes les pertes : le foyer, la terre, l'amour, la jeunesse, la vie. Une poétique est ainsi annoncée : la faim, l'exil, les exécutions ne seront dorénavant pour Garci que l'expression d'un mal universel et, par conséquent, il faut effacer sa spécificité pour incarner l'idée même de dépossession. Avec de telles données, il est normal de conclure que la perte essentielle — la vie — manque de coordonnées historiques. Il faut la regretter, mais pas l'arranger, encore moins l'analyser.

## DE LA MÉMOIRE AU SPLEEN

Le *bel canto* d'une aria, une belle photographie en noir et blanc, une femme, jeune encore, qui conduit une voiture avec le volant à droite tandis que la pluie éclabousse le pare-brise : c'est ainsi que commence *You're the One*. Julia (Lydia Bosch) a laissé Madrid pour se réfugier, sur les conseils de son médecin, dans la propriété familiale où elle a grandi : Llendelabarca (Cerralbos del Sella, dans les Asturies). Elle retrouve alors la demeure de sa famille aisée, leur ancienne domestique Pilara (Ana Fernández), les environs solitaires qui se prêtent à la rêverie, les plages désertes où le cri des mouettes et le fracas des vagues contre les rochers viennent briser le silence. L'âme blessée de cette femme y trouve refuge, car la solitude y est respirable ; on peut entendre le silence au rythme des cigarettes qui se consomment en ronds de fumée capricieux et évanescents. L'atmosphère, l'automne et l'introspection se protègent mutuellement sous ce manteau de silence. Mais que s'est-il passé pour que Julia se livre si tôt à la mélancolie, à ce manque si tangible de forces face à la vie ? Une absence.

Dans cet environnement rural et en apparence pacifique, le climat de l'après-guerre est perceptible dans le sermon apocalyptique d'un prêtre, dans la phtisie dont souffre le fils de Pilara... Au cœur du film, Julia et Pilara vivent leurs manques, conséquences de la guerre : le mari de Pilara est dans les bois, enrôlé dans le maquis ; celui de Julia est en prison.

Le talent de Garcí consiste à avoir projeté ces absences, ces silences et ce paysage mélancolique sur l'éducation sentimentale d'un enfant, Juanito, et sur l'amour impossible du maître d'école local Orfeo (Iñaki Miramón) pour Julia, sublimé en sincère amitié. Ainsi se crée la tendresse humaine que trouve Julia, tendresse qui ne parviendra pourtant pas à combler le vide laissé par son seul amour. La musique des beaux paysages des Asturies l'accompagne : Santa María del Naranco, Avilés, l'Université d'Oviedo, le Palais de Meres, les plages de Llanes et le fleuve Purón. Car Julia porte un mort en son âme, c'est ce que dit la tante Gala (Julia Gutiérrez Caba)... Et le mort devient réalité.

Un après-midi, Julia reçoit la visite d'un prisonnier (Carlos Hipólito) qui vient de sortir de la prison d'Alcalá de Henares. Le temps historique est flou. Cet homme, libéré il y a peu, arrive avec quelques objets fétiches sans grande valeur matérielle, mais chargés d'âme. À nouveau, l'économie de mots, les regards tendres, les gestes de mise en scène préparent et dosent dramatiquement la révélation qui prend, bien sûr, la forme d'un récit : celui de la mort du mari, José Miguel. Pitié et souffrance sont dramatisées, c'est-à-dire mélodramatisées. Dans le dentifrice, qu'il a réussi à sortir de la prison, est cachée une lettre du défunt pour Julia. Alors, suivant les instructions de José Miguel, il prend la main de la femme entre les siennes et prononce la phrase talisman : « Je suis en ton âme. » Seule dans sa chambre, Julia lit la lettre que Garcí, friand de mélodrame, reproduit par la voix du mort. Suit une série de symboles de la dépossession : une photo, la Traviata, Cole Porter et son célèbre *Night and Day*. La voix demande à Julia de retourner à la vie pour un « second acte », renvoyant ainsi à sa profession théâtrale ; puis fait allusion aux paroles d'adieux que Robert Jordan



dit à sa bien-aimée, María, dans *Pour qui sonne le glas*, le classique sur la guerre civile espagnole d'Ernest Hemingway : « Où tu iras, j'irai avec toi. » Dans *You're the One* (Tu es le seul), cela devient alors : « Tu es moi. » Le visage baigné de larmes, Julia sort de la maison en étreignant la lettre. Champ vide. Lorsqu'elle quitte la demeure le lendemain, Julia n'emporte rien dans ses bagages et son trajet en voiture referme la boucle du début. Quelque chose, semble-t-il, est guéri ; quelque chose souffre comme avant.

Le traitement de Garci est très intéressant, car il soumet la mémoire, sur laquelle repose tout le film, à une poésie apprise dans le mélodrame classique nord-américain (rhétorique de la perte, sujet passif). En procédant de la sorte, Garci projette l'ombre de la guerre civile et, plus largement, du franquisme sur l'ordre mélodramatique, faisant de la répression, de la mort et de l'abjection d'une époque une caractéristique de style, un paysage de la mémoire, mais, un paysage qui est l'essence de l'être humain, en dehors de toute contingence. En réalité, le terme qui lui convient le mieux n'est pas celui de mémoire, mais comme cela est dit dans un dialogue du film, celui de *murria*, spleen, sorte de nostalgie à la dimension métaphysique, qui est la maladie du film de Garci et probablement de toute sa filmographie. Peut-être est-ce pour cela que Garci tourna son film à contre-courant, en noir et blanc, pour qu'il soit assimilé à une photographie de famille ou, plutôt, transmué en une photo de famille ; c'est peut-être pour cela aussi qu'il le sous-titra *Une Histoire d'alors*. Mais si la photographie ancienne possède cette tonalité crépusculaire que plusieurs de ses critiques les plus perspicaces surent repérer, Milan Kundera décela, avec une acuité telle qu'il se l'attribua à lui-même, l'ambiguïté morale, voire la perversion éthique que peut signifier un tel questionnement :

Il y a peu – écrivit-il – j'ai été surpris moi-même par une sensation incroyable : je feuilletais un livre sur Hitler et, en regardant quelques-unes des photographies, je fus ému : elles m'avaient rappelé le temps de mon enfance ; je l'ai vécue pendant la guerre ; quelques-uns de mes parents sont morts dans les camps de concentration d'Hitler ; mais que pesait leur mort à côté du fait que ces photographies d'Hitler m'avaient rappelé un temps passé de ma vie, un temps qui ne reviendrait pas<sup>26</sup> ?

Traduit de l'espagnol par Annie Vignal

---

[26] Milan Kundera, *La insupportable levedad del ser*, Barcelone, Tusquets, 1993, p. 12. [*L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.]