



HAL
open science

Guernica ou l'image absente

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Guernica ou l'image absente. Matériaux pour l'histoire de notre temps, 2008, Écritures filmiques du passé: archives, témoignages, montages, 89-90, pp.30-36. 10.3917/mate.089.0004 . hal-03655015

HAL Id: hal-03655015

<https://hal.science/hal-03655015v1>

Submitted on 13 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GUERNICA OU L'IMAGE ABSENTE

Nancy Berthier

La contemporaine | « Matériaux pour l'histoire de notre temps »

2008/1 N° 89-90 | pages 30 à 36

ISSN 0769-3206

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2008-1-page-30.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour La contemporaine.

© La contemporaine. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Guernica

Nancy BERTHIER

ou l'image absente

« Il est impossible de donner une image exacte
de cette indescriptible tragédie »

José Labauria, maire de Bilbao, 4 mai 1937

La guerre d'Espagne a marqué un véritable tournant dans l'histoire des représentations de la guerre en Occident. Certes, elle n'a pas été le premier conflit bénéficiant d'une couverture médiatique à la fois photographique et cinématographique puisqu'elle fut « devancée » en cela par la Première Guerre mondiale. Cependant, les progrès technologiques et l'essor des nouveaux moyens de communication de masse, alliés aux enjeux internationaux d'une guerre qui, quoique « civile », préoccupait bien au-delà des Pyrénées, ont contribué à sa médiatisation sans précédent, qui est allée de pair avec une mutation des représentations. Pendant trois longues années, les appareils photographiques et les caméras enregistrèrent au jour le jour la guerre dans tous ses états, donnant au lecteur des journaux et revues illustrées ou au spectateur des actualités cinématographiques l'impression d'être transporté au plus près du conflit par la magie de l'image mécanique (photographique ou cinématographique). Ces images le familiarisèrent, par ailleurs, aux nouvelles pratiques de la guerre moderne. La mémoire de la guerre civile espagnole s'est donc cristallisée en images, nombreuses et emblématiques, qui se confondent avec le souvenir de ses principaux épisodes, comme autant de lieux de mémoire.

Parmi ces lieux de mémoire de la guerre civile espagnole, il en est cependant un dont le fonctionnement iconique, tout à fait singulier, n'obéit pas à cette règle : Guernica. En effet, la persistance dans les mémoires du bombardement du 26 avril 1937 et sa transformation en l'un des événements les plus significatifs de la guerre d'Espagne ne sont pas liées à un corpus d'images mécaniques, témoins, garantes et souvenirs de l'événement. Certes, Guernica n'est ni le premier ni le seul événement de l'ère médiatique à ne pas avoir été enregistré par les caméras, ou dont la représentation a fonctionné à partir d'une absence d'images. Néanmoins, son importance historique et symbolique — tant sur le moment que rétrospectivement —, ajoutée à sa rapide intégration à l'histoire de l'art par le biais du tableau peint pour ainsi dire « à chaud » par Pablo Picasso, l'a rendu à nul autre pareil et a fait de sa représentation visuelle un enjeu capital. Depuis 1937, les films documentaires consacrés à Guernica — soit en tant que thème principal, soit partiellement, dans le cadre d'une représentation générale de la guerre civile — ont été très nombreux¹, tout comme, naturellement, les stratégies discursives visant à combler le déficit originel d'images mécaniques. Le corpus et le thème étant vastes, nous nous arrêterons ici sur deux exemples qui mettent en œuvre des stratégies à la fois bien particulières (en raison du style des réalisateurs, des circonstances de leur réalisation, etc.) mais également exemplaires (dans les principes représentatifs mis en œuvre). Il s'agit, dans les deux cas, de documentaires français qui envisagent l'événement de manière rétrospective et qui ont participé, l'un comme l'autre, à l'avènement d'une mémoire internationale de la guerre civile dans le cadre d'un combat anti-fasciste : *Guernica* (1949) d'Alain Resnais et *Mourir à Madrid* (1963) de Frédéric Rossif.

NANCY BERTHIER, professeur de littérature espagnole à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée ; responsable du séminaire « Image dans le monde ibérique contemporain » au Colegio de España ; membre du groupe « Fonction de l'image mécanique dans la mémoire de la guerre civile espagnole » (HUM 2005-22010-Arte, ministerio de Educación y ciencia, Espagne) ; auteur en particulier de *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande* (préface de Bartolomé Benassar), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Hesperides, 1998 ; et *Cinéma et Révolution. La Révolution cubaine* (co-auteur : Jean Lamore), A. Colon, coll. « Cned », 2006.

1. La liste de films se rapportant au bombardement de Guernica répertoriés au Centro de documentación sobre el bombardeo de Guernica comporte plus d'une soixantaine de titres et elle est bien loin d'être exhaustive (web : <http://www.museodelapaz.org/es/documentacion/bombardocu.html>).

L'événement sous le signe de l'image absente

Lorsque, dans l'après-midi du 26 avril 1937, apparurent dans le ciel les premiers avions allemands et italiens qui allaient larguer leurs bombes mortifères sur la petite ville espagnole de Guernica, les appareils de prise de vues n'étaient pas présents pour enregistrer l'événement. En quête d'événements historiques à immortaliser, reporters et cameramen étaient ailleurs, sur des fronts de combat potentiellement plus attractifs. Qui eût pu en effet alors imaginer qu'il allait s'agir justement là de l'un des événements majeurs de la guerre d'Espagne ? L'intérêt stratégique du lieu était limité. Certes, Guernica se trouvait sur une voie de communication proche de la ligne de front et était dotée, à ce titre, d'un pont (Rentería) dont le bombardement était susceptible d'entraver momentanément la circulation entre les deux rives du fleuve. Certes, sa petite industrie d'armement (Uncetta et Cie et Talleres Guernica) pouvait susciter une certaine convoitise. Dans ces circonstances, un bombardement n'était naturellement pas à exclure, qui n'aurait ajouté qu'un épisode de plus à l'histoire événementielle de la guerre. Rien en revanche ne laissait présager qu'en ces lieux et à cette date était inaugurée une nouvelle dimension de la « guerre totale » qui annonçait un tournant majeur dans l'histoire militaire de l'Occident². Loin d'être un bombardement ordinaire, celui de Guernica dura quelque trois longues heures. En trois vagues successives, les avions bombardiers allemands et italiens déversèrent des milliers de bombes qui détruisirent et incendièrent environ 70 % de la ville. Les fugitifs furent ensuite systématiquement poursuivis et mitraillés par des avions de chasse. Le pont et l'usine d'armement, en revanche, demeurèrent intacts... L'un des premiers journalistes à se rendre sur place, Georges Steer, perçut immédiatement que l'événement s'inscrivait dans une nouvelle dimension de l'histoire de la guerre : « *Par son exécution et le degré de destruction pénétré, autant que par le choix de son objectif, le bombardement de Guernica est sans exemple dans l'histoire militaire* »³, écrivait-il dès le lendemain de la tragédie dans un texte qui parut dans l'édition de *The Times* le 28 avril.

L'absence d'images mécaniques du bombardement de Guernica, à chaud, eut naturellement des conséquences fondamentales sur la représentation immédiate de l'événement. La « nouvelle » dans les jours qui suivirent ne put pas être associée à des images. D'emblée donc, Guernica naissait à l'histoire sous le signe de l'image absente. Et d'emblée furent mises en place les premières stratégies représentatives visant à pallier

cette carence originelle : à défaut du « choc » des images, c'est le « poids des mots » que mirent à profit les journalistes, les premiers à inscrire l'événement dans la médiasphère. Dans leurs textes, tout comme dans les témoignages les plus frappants, comme celui du Révérend Père Alberto de Onaindía diffusé dans le monde entier⁴, la force descriptive tentait de plonger le lecteur au cœur de l'événement. Lorsque images il y eut pour illustrer ces mots, ce furent des images de la ville en flammes ou des ruines qui furent utilisées, comme dans l'édition du premier mai de *Ce soir* qui influença de façon déterminante Picasso⁵. L'événement en tant que tel restait implacablement hors-champ (du point de vue de sa représentation visuelle) ; néanmoins, ces impressionnantes images d'incendies et de ruines suggéraient très fortement l'ampleur du bombardement. L'événement (la cause) était donc logé en creux dans ces images suggestives (la conséquence). Il n'en reste pas moins que l'absence d'images de l'événement rendait également d'emblée impossible la « preuve » de l'événement « par l'image ». Sur la base de ce vide originel se construisirent d'ailleurs les deux thèses adverses qui alimentèrent une vaste polémique qui se prolongea au moins jusqu'au début des années soixante-dix et dont Herbert Southworth a rendu compte dans sa monumentale étude⁶ : la théorie du bombardement de la ville par la Légion Condor pour les républicains à laquelle les nationalistes opposèrent leur théorie d'un dynamitage de la ville par les républicains eux-mêmes. Enfin, la dernière grande caractéristique du fonctionnement iconique de Guernica fut la manière dont le tableau de Picasso, dont l'imagination avait été frappée par les récits journalistiques et les images des ruines, finit par s'installer dans le vide laissé par l'absence d'images mécaniques au point de s'imposer dans les mémoires comme *l'image* de l'événement.

Guernica d'Alain Resnais ou l'art de la variation

Guernica, signé par Alain Resnais en 1949, occupe un statut à part dans l'œuvre du cinéaste français né en 1922. S'inscrivant dans la série de documentaires sur l'art, qu'il a réalisés au tout début de sa carrière comme autant de « galops d'essais » (*Van Gogh*, 1948, *Paul Gauguin*, 1949), il inaugure en même temps la veine qui, en aval, le propulsera sur le devant de la scène cinématographique dans la deuxième partie de la décennie, celle du cinéma engagé, dont *Nuit et brouillard* (1955), *Hiroshima mon amour* (1958) ou *La guerre est finie* (1965) ont marqué durablement les

2. C'est la thèse qui est développée par Ian Patterson dans *Guernica. Pour la première fois, la guerre totale*, Paris, Éditions Heloïse d'Ormesson, 2007.

3. « La tragédie de Guernica », Georges Steer, *The Times* (ed. Londres), 28 avril 1937, traduction de Herbert Southworth dans *La destruction de Guernica. Journalisme, diplomatie, propagande et histoire*, Paris, Ruedo ibérico, 1975, p. 22.

4. Le récit de ce témoin oculaire est reproduit et analysé dans l'étude de Southworth. *Ibidem*, pp. 190-sq.

5. Dans *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau* [1985], Paris, Hachette, 1988, Jean-Louis Ferrier analyse l'étonnante relation entre le tableau de Picasso et la première page du journal. Si une impressionnante photographie de l'incendie y figure, l'auteur montre que c'est en fait, d'un point de vue visuel, l'ensemble de la page qui a fonctionné comme matrice de l'œuvre de Picasso.

6. Herbert Southworth, *La destruction de Guernica. Journalisme, diplomatie, propagande et histoire*, op. cit.

Photo des ruines
de Guernica figurant
dans le prologue du
film d'Alain Resnais
de 1949.

mémoires, chacun à sa manière. Le thème de son court-métrage *Guernica* est en fait double : le tableau réalisé par Picasso en mai 1937, et l'événement historique du 26 avril 1937. En réalité, ces deux objets étaient indissolublement unis, mais ce, plus encore que jamais à l'époque de la réalisation du film. Laurent Gervereau, étudiant la réception du tableau, a en effet mis en évidence le fait que, après avoir provoqué une certaine indifférence en 1937, ce n'est que dans la deuxième partie des années quarante que le tableau de Picasso s'est véritablement imposé comme le chef-d'œuvre du peintre avec la valeur symbolique qu'on lui reconnaît et que l'événement historique qu'il représente a conquis son statut de « signe annonciateur » de la guerre totale, en particulier après la parution de l'ouvrage de référence *Picasso: Fifty Years of His Art* (1946) d'Alfred H. Barr et du colloque *Guernica* organisé en novembre 1947 par ce dernier au Moma, où se trouvait le tableau : « *Alors est rebâtie une légende de Guernica qui devient le grand tableau de l'exposition de 1937, celui qui fait scandale et dont tout le monde parle. Et l'événement même du bombardement devient lui aussi le grand scandale international, l'épisode central de la guerre d'Espagne, celui qui suscite une émotion mondiale, qui mobilise les partis en France, alerte l'opinion, provoque des défilés* ⁷. » Ce n'est

d'ailleurs pas un hasard si, sensiblement à la même date, trois courts-métrages documentaires sont conçus presque simultanément, qui ont tous pour titre *Guernica* : celui d'Alain Resnais en France, celui de Robert J. Flaherty, aux États-Unis (inachevé), et celui de Helge Ernst, au Danemark.

C'est donc après la Deuxième Guerre mondiale que se produit la double opération qui conduit à reconsidérer rétrospectivement et l'événement historique en tant que tel et le tableau qui en a rendu compte. En devenant un « signe annonciateur », l'événement va naturellement être doté d'une toute nouvelle portée, qui explique sa transformation en l'un des hauts lieux de la mémoire de la guerre civile. En outre, le tableau de Picasso, au-delà de sa dimension proprement « référentielle », par rapport à l'événement (rendre compte du 26 avril 1937), sera parallèlement perçu dans sa valeur de dénonciation universelle des « désastres de la guerre », qui pourra dès lors servir à désigner et à stigmatiser symboliquement tous les conflits postérieurs, son esthétique non réaliste autorisant par ailleurs tous les réemplois.

Dans le contexte de l'après-guerre, où la révélation progressive des horreurs du nazisme alimente un fort courant anti-fasciste, le film *Guernica* de Resnais fonctionne, pour utiliser l'expression employée par le cinéaste lui-même à

7. Laurent Gervereau, *Autopsie d'un chef-d'œuvre : Guernica*, Paris, Paris-Méditerranée, 1996, p. 172.

propos de *Nuit et brouillard*, rétrospectivement, à son tour comme une sorte de « dispositif d'alerte⁸ ». Le documentaire s'appuie certes sur l'histoire et renvoie à l'événement mais il ne s'inscrit pas dans une relation de référentialité à l'histoire. Ce n'est pas l'événement en tant que tel qui intéresse le cinéaste, mais sa portée symbolique, ce qui explique son double propos : artistique et historique à la fois. Dans ce cadre, l'absence d'images indicielles de l'événement non seulement n'est pas un problème insurmontable, mais s'avère même, tout au contraire, presque un atout. L'objectif du réalisateur n'est de toute façon pas de donner à voir ce dernier en vertu d'un impératif de véridicité et en fonction d'un désir de reconstitution documentaire.

Dans ce court-métrage d'une douzaine de minutes, le cinéaste commence certes, par informer sur l'événement. Au terme du générique, juste après l'apparition du titre sur fond noir, un commentaire en voix *off* rapporte, sur le ton neutre des actualités cinématographiques, quelques éléments d'information extrêmement résumés, qui mettent l'accent sur l'ampleur du massacre (« *La ville fut entièrement incendiée et rasée. Il y eut 2 000 morts, tous civils* ») et sur la valeur de l'événement comme « signe annonciateur » (« *Ce bombardement avait pour but d'expérimenter les effets combinés des bombes explosives et des bombes incendiaires sur une population civile* »). Sur la bande image se succèdent un écran noir puis un long plan général des ruines de Guernica, en plongée et fixe, qui donne à voir les immeubles éventrés de la ville. Ce faisant, l'incipit du film semble vouloir situer le spectateur dans le cadre du modèle documentaire historique classique, fondé sur le montage d'images d'archives commentées didactiquement par un narrateur impassible. Mais en réalité, ce que désigne ce dispositif, c'est avant tout la béance de l'image absente. La vue générale des ruines, associée au commentaire en voix *off* suggère par défaut tout ce que le spectateur ne voit ni n'entend, l'événement à proprement parler, dont la dimension apocalyptique est désignée en creux : affolement des habitants de Guernica, cris, bruits des moteurs des avions, des bombes, des effondrements d'immeuble, du feu, etc.

Or, après cette image inaugurale, c'est justement cela qui constituera le sujet du film de Resnais. Le cinéaste va mettre en scène ce hors-champ, cet invisible, comblant à sa manière l'image absente. Le reste du documentaire est alors élaboré à partir de l'extrême inverse de ce qui n'avait constitué qu'une sorte de prologue : plus une seule image d'archive ne sera convoquée, à l'exception de quelques pages de journaux. Plus aucun renvoi au référent historique: les

seules images à voir seront des plans d'œuvres de Picasso, peintures, dessins, sculptures, parcourues par la caméra, qui s'enchaînent dans un montage rapide et énergique. Visuellement rattachées à la photo d'archive par l'espèce de patine unifiée d'un noir et blanc tirant sur le sépia, ces images se télescopent dans une sorte de grand kaléidoscope duquel émergent parfois certains motifs du Guernica de Picasso, rappelant la matrice originelle, le tableau. Sur la bande-son, la voix neutre et masculine est désormais remplacée par celle de l'actrice Maria Casares, qui récite d'un ton enflammé un texte poétique de Paul Éluard, inspiré du poème qui, au moment de l'exposition universelle de 1937, faisait écho au tableau de Picasso dans le pavillon de la République espagnole. La musique, expressive, rythme, accompagne et amplifie souvent les effets rhétoriques conjugués du texte et de l'image. Des bruits agressifs de bombardement font écho aux images les plus sombres. Et surtout, Resnais, à la suite de Picasso, place au cœur de son documentaire les figures de victimes, femmes, enfants, hommes aussi, animaux, ceux qui précisément étaient absents de la photographie inaugurale.

Alain Resnais parvient ainsi de manière assez subtile à conjuguer les deux objets de son documentaire (le tableau et l'événement). Misant non pas sur des images mécaniques, de toute façon absentes, mais sur des images artistiques, celles de l'œuvre de Picasso, le cinéaste retrouve d'une certaine manière la démarche picturale du peintre, celle d'une représentation non réaliste de l'événement qui, en outre, le vidant de sa dimension référentielle, en accentue la portée universelle. Mais si Resnais reprend cette démarche, il l'adapte au médium cinématographique, en jouant non seulement avec des images, mais également avec des sons, des mots, une voix, un rythme, une temporalité. Son film se présente ainsi comme une véritable variation, au sens musical du terme, du *Guernica* de Picasso. Marcel Oms a bien mis en évidence la manière dont ce film, renvoie, ce faisant, à une esthétique de l'« indicible » : « *Pour fixer dans les structures de notre mémoire l'horreur de Guernica, comme plus tard avec Nuit et Brouillard celle de l'univers concentrationnaire, Resnais nous fait accéder à l'indicible par un montage qui pulvérise notre vision, qui éparpille notre attention désorientée brusquement ramenée, par le choc de l'image, au détail signifiant. Guernica, ce n'est plus une analyse picturale, une description figurative, une représentation du crime, c'est l'horreur de Guernica en Picasso, vécue au cœur même de la création du peintre par sa douleur partagée*⁹. » Pour dire l'indicible et pour montrer l'invisible, Resnais, s'inscrivant dans la démarche de Picasso, adopte un

8. Expression citée par Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 65.

9. Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Paris, Cerf, coll. 7^e art, 1986, p. 234.

dispositif représentatif tout à fait singulier et paradoxal dans l'histoire des représentations de l'histoire à l'ère médiatique : l'image-icône (la peinture) fait office d'image-index (images mécaniques)¹⁰. Ce faisant, le film de Resnais illustre de façon magistrale un des principes représentatifs qui est peut-être aujourd'hui le plus répandu, consistant à associer de manière systématique le tableau de Picasso à l'événement en le faisant fonctionner comme *preuve* de ce dernier. De nos jours, se souvenir de Guernica en tant qu'événement, c'est bien se rappeler une image qui fonctionne sur le mode du « ça-a-été » barthésien¹¹, mais qui, du point de vue de sa matérialité, est fondée sur un rapport iconique et non indiciel au réel représenté. En même temps, ce glissement représentatif s'est opéré afin de mieux servir les besoins de l'image-symbole : dénoncer la barbarie de la guerre.

Mourir à Madrid (Frédéric Rossif, 1963) : des images malgré tout...

Pour Frédéric Rossif, le réalisateur du documentaire de long-métrage *Mourir à Madrid* (1963), né en 1922 comme Alain Resnais, la mise en scène de Guernica va obéir à un principe représentatif distinct, déterminé par un nouveau contexte sociopolitique et des choix esthétiques différents. Treize années après le film de Resnais, au début des années soixante, le régime autoritaire de Franco est entré dans une phase de banalisation. Le partenariat de l'Espagne franquiste avec les États-Unis dans la guerre froide puis les prémices d'une nouvelle ère économique placée sous le signe de la croissance, ont renforcé le régime, qui cherche à diffuser l'image d'une Espagne moderne et ouverte, et à faire oublier son épisode fondateur, la guerre civile. Néanmoins, ainsi que le déclarera le protagoniste, inspiré de la figure de Jorge Semprún, d'un autre film de Resnais sur la guerre civile, *La guerre est finie* (1965), l'Espagne reste à l'époque « *la mauvaise conscience de la gauche européenne* ». Pour Frédéric Rossif, la réalisation d'un film sur ce qu'il considère comme la « *blessure initiale* » est de l'ordre du devoir. Il s'inscrit, certes, dans une même veine antifasciste que le *Guernica* de Resnais et dans un même principe de relecture de l'histoire de la guerre civile à la lumière de la Deuxième Guerre mondiale, mais il se présente, en outre, sous un jour beaucoup plus engagé : rappeler les origines « fascistes » du franquisme, c'est prétendre informer les spectateurs des

années soixante sur la « vraie » nature d'un régime qui continue, dans l'actualité, à condamner à mort pour leurs idées de simples opposants politiques (le militant communiste Julian Grimau sera exécuté en 1963). Cet objectif s'articule à ce que Vicente Sánchez Biosca a défini comme « *un discurso de izquierdas que en 1962-1963 hace de la guerra civil española un baluarte de la memoria antifascista destinada, a no ser un mero recordatorio, sino una actualización eficaz para la coyuntura de los años sesenta* »¹².

Frédéric Rossif a insisté sur sa volonté d'objectivité et sur son désir de « documenter » la guerre d'Espagne, c'est-à-dire d'apporter des informations au spectateur du début des années soixante. À ce titre, il s'appuie sur une écriture documentaire assez classique dans ses procédés : la bande image se structure fondamentalement à partir d'images d'archives de l'époque, cinématographiques et photographiques, organisées en fonction d'un montage qui mise sur une certaine fluidité narrative. Ces images mécaniques sont dotées d'une valeur testimoniale et sont censées fonctionner comme autant de « preuves ». L'autre élément qui confère sa cohérence au film et qui renforce cette fluidité narrative est l'utilisation d'un commentaire en voix *off*, co-écrit par Rossif et par la journaliste Madeleine Chapsal, l'une des fondatrices de *L'Express*. Ce commentaire rend compte de la guerre civile de manière fondamentalement didactique, selon un ordre chronologique, en exposant ses causes, à partir de la proclamation de la République en 1931, le déroulement de ses principales étapes militaires et son issue. Un prologue décrit l'Espagne de 1931, et un épilogue, qui lui fait écho, rend compte de l'état du pays en 1939.

Au-delà de cette dimension didactique, le film met en œuvre un principe d'esthétisation. Les images d'archives sont complétées par des images contemporaines, tournées par Rossif dans l'Espagne du début des années soixante, parfaitement intégrées à l'ensemble par un montage fluide et par l'utilisation du noir et blanc. La présence des images contemporaines confère à l'ensemble une dimension esthétisante qui rattache ce documentaire aux films d'art de Rossif. Qu'il s'agisse des plans d'ensemble de paysages ruraux qui ouvrent et ferment le film, de plans d'ensemble de paysages urbains ou de gros plans de visages, ce qui caractérise ces images contemporaines, c'est un souci de composition, de travail de la lumière et du rendu du noir et blanc. Cette esthétisation de la bande image, qui n'est certainement pas étrangère au succès qu'a connu le film, est également l'une des caractéristiques de la bande-son : le commentaire en voix *off* est assumé alternativement par des grandes voix de

10. Je reprends ici les dénominations de la trilogie « indice-icône-symbole » qui permet à Charles Sanders Peirce de distinguer trois catégories de signes selon le rapport qu'ils entretiennent à leur objet : un rapport de contiguïté physique pour l'indice, de ressemblance pour l'icône et de pure convention pour le symbole. Voir *Elements of Logic* [1903], in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.

11. C'est ainsi qu'il caractérise le « noème » de la photographie. Voir Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Éditions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 120.

12. Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza editorial, 2006, p. 198.

l'époque, féminines et masculines : la grande actrice Suzanne Flon, la chanteuse Germaine Montero, les acteurs Pierre Vaneck, Roger Mollien et Jean Vilar. Mais la différence des voix ne vient pas troubler l'unité discursive. Elles se succèdent pour « interpréter » un texte unique, jouant sur le masculin et sur le féminin, sur le timbre, sur l'intensité sonore. La présence d'une musique *off*, écrite par Maurice Jarre, un des grands musiciens de scène de théâtre de l'époque, participe de l'esthétisation du film.

Enfin, *Mourir à Madrid* met en œuvre un principe de dramatisation, fondé sur l'émotion, évident dès le titre même, avec l'utilisation d'une expression qui, sous forme de synecdoque, caractérise la guerre comme une tragédie humaine. Par la suite, la dramatisation repose sur une prose qui fait alterner les passages purement informatifs avec des passages relevant d'une veine plus littéraire, voire lyrique. Le commentaire est riche en formules percutantes et toute une gamme de procédés rhétoriques est mise à profit pour susciter l'émotion du spectateur, que les voix, ainsi que nous l'avons vu, mettent en relief et que la musique, savamment dosée, renforce. Sur la bande image, la dramatisation provient surtout de l'intégration d'images fortes, en particulier de cadavres. La représentation des femmes et des enfants, victimes innocentes, est également une source récurrente d'émotion.

Dans *Mourir à Madrid*, le passage consacré au bombardement de Guernica illustre de manière exemplaire la triple caractérisation du film selon un principe didactique allié à une volonté d'esthétisation et de dramatisation. La séquence, qui ne dure qu'une minute et demie, s'impose cependant comme l'un des moments clef du film. En 1963, l'épisode de Guernica fait désormais partie intégrante de l'imaginaire de la guerre civile, en est l'un des passages obligés. Située à la 51^e minute du documentaire, la séquence qui y est consacrée en est le principal point d'articulation et presque, pourrait-on dire, sa raison d'être.

À la différence de Resnais, Rossif ne s'appuie pas explicitement sur le tableau de Picasso pour pallier l'absence d'images mécaniques de l'événement. La séquence met en œuvre un deuxième grand dispositif représentatif, consistant à l'illustrer par des images indicelles, *malgré tout*.

Elle met en scène Guernica sous la forme d'un récit très ramassé, en trois temps bien différenciés. Tout d'abord, la situation initiale avant le bombardement, en 9 plans brefs, illustrée par des vues contemporaines, tournées par Rossif en Espagne au début des années soixante. Cette entrée en matière plonge le spectateur dans une temporalité immémoriale, le temps du conte dans

le commentaire en voix *off*, le temps de la tradition et de la paix. Les images contemporaines présentent une nature sereine, belle esthétiquement. La sculpture représentant une crucifixion anticipe thématiquement sur l'idée de martyre développée par la suite dans la séquence. Ces images indicelles ont pour fonction d'attester de la réalité du cadre de l'événement, et leur caractère anachronique est pour ainsi dire annulé par l'utilisation du noir et blanc, et par un montage qui gomme leur spécificité. À partir du dixième plan, et jusqu'à la fin de la séquence, pour mettre en scène l'événement à proprement parler, le bombardement et ses conséquences humaines et matérielles, Rossif s'appuie, en l'absence d'images de Guernica, sur une série d'images d'archives empruntées à divers autres événements de la guerre civile espagnole : des images d'avions, des plans rapprochés de civils aux visages marqués par la peur, des images de ruines et enfin, une série de plans de cadavres d'innocents, femmes, enfants et bébés, filmés en plongée et cadrés en plan rapproché, ce qui contribue à leur conférer une très grande force visuelle. La bande son, faisant alterner un commentaire en voix *off* alternativement pris en charge par des voix féminines et masculines, et le bruit des sirènes et des explosions, accentue la dramatisation de l'événement.

À l'instar de Resnais, Frédéric Rossif n'est pas arrêté, dans sa représentation de l'événement, par l'absence d'images. Mais il use d'une stratégie représentative profondément différente. Le montage s'appuie uniquement sur des images indicelles, comme pour garantir l'authenticité documentaire de sa représentation. Cependant, ni les images contemporaines ni les images d'archives ne sont en relation directe — indicelle, précisément, sous forme de trace — avec l'événement représenté. En réalité, Rossif se fonde sur un principe de vraisemblance et non pas de vérité des

Des images malgré tout : le bombardement vu par Frédéric Rossif dans Mourir à Madrid (1963).

images. Il pratique ici le réemploi d'images d'autres événements utilisées pour leur valeur strictement illustrative. Ce qui compte, au fond, c'est la vraisemblance narrative de l'ensemble. Celle-ci repose en réalité sur l'utilisation d'un certain nombre de clichés (visuels et rhétoriques)¹³. Dans son ouvrage sur la représentation de la Shoah, Philippe Mesnard a analysé la manière dont, pour certains réalisateurs des années 1950 et 1960, « *le rapport entre vérité, document et fiction, répondant à une éthique militante de la représentation, n'est pas antagonique, mais complémentaire*¹⁴ ». À propos de la relation entre document et fiction, il a mis en évidence le fait que : « *Les différents régimes filmiques peuvent, selon le projet, être tout à fait intégrés par et dans une même syntaxe privilégiant la cohésion de la production filmique (ou textuelle) sur la qualité origininaire de ce qui est cité*¹⁵. » En l'absence d'images indicielles, Rossif a imaginé un scénario de l'événement dont la valeur performative (provoquer la réaction du spectateur) nécessitait l'emploi d'images fortes, selon une pratique de la « *thérapie de choc*¹⁶ ». La dramatisation, la mise en exergue de l'émotion, la création du choc, renvoyaient à la volonté de Rossif de faire de cette séquence, et de l'événement auquel elle était rattachée, un véritable pivot de son récit de la guerre civile. En cela, *Mourir à Madrid* illustre ainsi à l'envi l'un des autres dispositifs représentatifs de Guernica dominants : l'utilisation d'images indicielles *malgré tout*...

Ainsi que l'a souligné Susan Sontag, dans l'ère médiatique, l'image mécanique fonctionne généralement comme une sorte de certificat d'authenticité par rapport aux événements car « *être photographié confère à l'événement — pour ceux qui sont ailleurs, qui le reçoivent comme "actualité" — une réalité*¹⁷ », a fortiori une guerre : « *Une guerre dont il existe des photographies devient "réelle"*¹⁸. » Le corollaire en est, selon elle, que se souvenir d'un événement, c'est invariablement se rappeler une image. Échappant à cette règle, en l'absence d'images mécaniques originelles, Guernica a cependant survécu en tant qu'événement et s'est même imposé comme l'un des hauts lieux de la mémoire de la guerre civile, en dépit de la diversité des dispositifs représentatifs utilisés pour en rendre compte et dont les films de Resnais et Rossif nous ont offert deux exemples très dissemblables. Certes, de nombreux paramètres, qu'il n'est pas de notre ressort d'énumérer ici, peuvent permettre de rendre compte de la consécration de Guernica en tant qu'événement et ce, bien au-delà d'ailleurs du contexte de la guerre civile espagnole. Notre hypothèse est que l'un de ces paramètres est l'absence d'images du bombardement et qu'elle a été fondamentale dans la transformation progressive de l'événement en « mythe », au sens aristotélicien que donne à ce terme Vicente Sánchez-Biosca : « *une forme narrative de pensée, d'expression et de communication qui s'oppose au logos, c'est-à-dire à la forme explicative rationnelle*¹⁹ ». Sans images mécaniques pour illustrer l'événement, les représentations successives ont alimenté — et continuent d'alimenter — le récit mythique de ce massacre moderne des innocents.

N. B.

13. Sonia García López et Vicente Sánchez Biosca ont montré combien la rhétorique du bombardement devait aux films tournés par Roman Karmén et Boris Makaseiev, dont les images fournirent de véritables « topos » aux documentaristes postérieurs.

Certaines de ces images (bombardement de Madrid) sont utilisées ici par Rossif. « Images of Migration: Politics of Iconographic Re-appropriation in the Spanish Civil War Films », in *Cinema and Other Media/Versionsi multiple* (dir. Verónica Innocenti), Pasion di Prato, Campanotto editore, 2006, págs. 161-174.

14. Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, op. cit., p. 60.

15. *Ibidem*.

16. Susan Sontag parle de la « *photographie comme thérapie de choc* » à propos des photographies de la Première Guerre mondiale publiées par Ernst Friedrich dans *Krieg dem Kriege*, livre « *tout entier conçu pour horrifier et accabler* », *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 23.

17. *Ibidem*, p. 30.

18. *Ibidem*, p. 112.

19. Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, op. cit., p. 23.