



HAL
open science

La verticalité superlative du Valle de los Caídos dans le cinéma de la Transition, un “noeud de mémoire”

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. La verticalité superlative du Valle de los Caídos dans le cinéma de la Transition, un “noeud de mémoire”. De Madrid al cielo. Verticalité urbaine dans les arts et la littérature hispaniques, Editions hispaniques, pp. 9-32, 2016, 978-2-85355-086-4. hal-03964063

HAL Id: hal-03964063

<https://hal.science/hal-03964063v1>

Submitted on 12 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.

La verticalité superlative du Valle de los Caídos dans le cinéma de la Transition, un « nœud de mémoire »¹

Nancy BERTHIER
CRIMIC EA 2561 – Université Paris-Sorbonne

Résumé : La spectaculaire verticalité du Valle de los Caídos (Vallée des morts au combat), un imposant ensemble monumental érigé après la guerre d'Espagne pour « commémorer la Victoire », s'est exprimée à travers une rhétorique audiovisuelle qui a culminé lors de l'inhumation dans la basilique de son concepteur, Francisco Franco, le 23 novembre 1975. Ces images qui symbolisaient l'essence de la dictature ont largement circulé après la mort du dictateur. Durant la Transition, période charnière de l'histoire contemporaine de l'Espagne, le cinéma s'est emparé du motif visuel de ce monument d'une manière plurivoque dans une perspective mémorielle. L'objectif du présent texte est d'analyser la manière dont la verticalité superlative du Valle de los Caídos a été traitée au cinéma à partir d'un échantillon de cinq films réalisés entre 1975 et 1981. Ces œuvres prolongent ou subvertissent le discours officiel franquiste et sont révélatrices d'un véritable « nœud de mémoire ».

Mots-clés : Valle de los Caídos ; Cinéma ; Télévision ; Transition ; mémoire ; Espagne ; Franquisme.

De même qu'en son temps, le roi Philippe II avait choisi de célébrer la victoire de Saint Quentin en érigeant l'ensemble monumental de Saint Laurent de l'Escorial en léger retrait de la capitale, mais toutefois suffisamment près pour en constituer une

¹ Cet article a été écrit dans le cadre du projet Projet I + D “La construcción mediática del carisma de los líderes políticos en periodos de transformación social: del tardofranquismo a la transición” (HAR 2012-32593). Il s'agit de la version française du texte « La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un “nœud de mémoire” », numéro monographique de la revue en ligne *Anos 90. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, « Usos públicos e políticos da memória: construções, conflitos e representações », Dossiê n. 42, dezembro de 2015. URL : <http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/index>

sorte d'expansion grandiose, Francisco Franco, victorieux à l'issue de la guerre civile, décidait de construire son imposant monument commémoratif dans la Sierra madrilène de Guadarrama et de faire fonctionner cette dialectique du près et du loin dans le cadre d'une relation de domination fondée sur un principe de supériorité : « Le lieu choisi se trouve très en hauteur, à la fois près et loin de la capitale de l'Espagne »², précisait le journal *ABC* dès la parution du décret fondateur, en avril 1940, ajoutant même : « Plus haut encore que le lieu autrefois choisi par Philippe II » et « aussi haut que le mont Abantos, tour de guet et phare de la grande *meseta*, étoile lointaine sur le flanc qui regarde Madrid »³. Une trentaine d'années plus tard, le 9 mai 1976, alors que Franco était enterré dans les lieux depuis à peine 6 mois et qu'Adolfo Suárez, l'artisan de la Transition politique, n'avait pas encore été nommé « Presidente de gobierno » (Premier ministre⁴), le luxueux supplément illustré du journal *ABC*, dans une même prose flamboyante, présentait l'ensemble monumental sous le signe d'une même verticalité superlative et dominante, principalement incarnée par une impressionnante croix latine dressée vers le ciel : « À une petite cinquantaine de kilomètres de Madrid, sur les contreforts de la Sierra du Guadarrama, une croix gigantesque d'une *puissante verticalité*, dont la silhouette se dessine sur le ciel de Castille, s'offre au regard du voyageur⁵ ». Le Valle de los Caídos prétendait alors s'imposer dans l'imaginaire comme le « lieu de mémoire » par excellence du franquisme, avec sa verticalité arrogante qui symbolisait le discours des vainqueurs de la guerre civile.

D'abord convoquée par les mots, la « puissante verticalité » du Valle de los Caídos s'est aussi et surtout exprimée, au fur et à mesure de l'avancement des travaux, à travers une multitude d'images qui, peu à peu, ont configuré une véritable rhétorique visuelle culminant en apothéose lors de l'inhumation en ces lieux de son concepteur, le 23 novembre 1975.

² « Muy en alto, cerca y lejos de la capital de España, ha sido escogido el lugar », « En las cumbres del Guadarrama », *ABC*, 4 avril 1940, p. 13.

³ « Aún más alto que el lugar aquel escogido por Felipe II », « tan alto como los riscos del Abantos, atalaya y faro de la gran meseta, estrella lejana sobre la frente que mira a Madrid », *Ibid.*

⁴ L'« artisan de la Transition » fut nommé à ce poste le 3 juillet 1976.

⁵ « A poco más de medio centenar de kilómetros de Madrid, en las estribaciones de Guadarrama, se levanta *en poderosa verticalidad*, a los ojos del viajero, una cruz gigantesca, cuya silueta se recorta sobre el cielo de Castilla », *ABC*, 9 mai 1976, p. 13. C'est moi qui souligne.

Dans le vaste corpus des avatars audiovisuels de la verticalité superlative du Valle de los Caídos, la période de la Transition présente un intérêt particulier dans la mesure où, en marge du prétendu « pacte d'oubli », le cinéma s'est approprié très tôt le motif de cet ensemble monumental de manière plurivoque depuis une perspective mémorielle. Bien que dans les films (documentaires ou fictions), il n'apparaisse que le temps d'une séquence et non pas comme motif central, sa présence réitérée est le symptôme évident qu'il s'était transformé en l'un de « nœuds de mémoire » les plus gordiens de l'histoire contemporaine du pays et ce, jusqu'à nos jours, pour reprendre une métaphore utilisée par Pierre Nora⁶.

L'objectif de ce texte est d'analyser la manière dont la verticalité superlative du Valle de los Caídos, dans cette période charnière de l'histoire de l'Espagne, a été traitée au cinéma. Après avoir rappelé les principales caractéristiques de la représentation du monument dans le discours officiel franquiste, nous étudierons un échantillon de cinq films conçus entre 1975 et 1981, qui prolongent ou subvertissent ce discours, en mettant en évidence la complexité mémorielle qu'ils impliquent.

I. Le paradigme matriciel : l'imposition d'un « lieu de mémoire »

C'est en pleine guerre civile que l'idée vint à Francisco Franco d'immortaliser sa future victoire par l'érection d'un monument grandiose dont le projet se concrétisa le premier avril 1940, à l'occasion du premier anniversaire de la fin du conflit, avec la publication d'un décret fondateur dont le préambule présentait ainsi l'œuvre à venir :

L'ampleur de notre Croisade, les sacrifices héroïques que la Victoire a impliqués et la transcendance de cette épopée pour l'avenir de l'Espagne, ne peuvent être *perpétués* par les monuments simples avec lesquels on *commémore* habituellement dans les villes les hauts faits de notre *histoire* et les épisodes glorieux de leurs fils. Il est nécessaire que les pierres qui s'élèveront aient la grandeur des monuments antiques qui *défont le temps et l'oubli* et qu'ils constituent un lieu de méditation et

⁶ Pierre NORA (Coord.), *Les lieux de mémoire* [II], Paris, Gallimard, 1984, p. XII.

de repos où les générations futures pourront exprimer leur admiration à ceux qui leur ont légué une Espagne meilleure⁷.

Dès sa conception même, l'ambition mémorielle du projet est clairement affirmée, non seulement en raison de sa nature (un monument censé commémorer la « victoire »), mais aussi par la rhétorique employée par les vainqueurs qui s'attachent à confisquer l'avenir, c'est-à-dire, le souvenir. Ce projet correspond à la catégorie des lieux de mémoire qualifiés de « dominants » par Pierre Nora, « spectaculaires et triomphants, imposants et généralement imposés, qu'ils le soient par une autorité nationale ou un corps constitué, mais toujours d'en haut »⁸. Le principe de verticalité conquérante du futur monument, encore virtuel à l'époque, était suggéré à travers le lexique de la grandeur, associée à l'héroïsme. Le choix de son emplacement sur le site de Cuelgamuros assurait d'emblée, avec ses 1400 mètres de hauteur⁹, qu'il se situerait dans le domaine du superlatif. Lorsque le projet prit forme et que la décision de le flanquer d'une croix monumentale de 150 mètres de haut se transforma en obsession pour

⁷ « La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar *perpetuados* por los sencillos monumentos con los que suelen *conmemorarse* en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra *historia* y los episodios glorioso de sus hijos. Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos que *desafíen al tiempo y al olvido* y constituyan lugar de meditación y de reposo en que las *generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor* » (c'est moi qui souligne). *Fac simile* du décret fondateur disponible sur :

<http://www.memoriahistorica.gob.es/ValleCaidos/enlaces/HistoriaVCaidos.htm>
[dernière consultation: 13/08/2015].

⁸ P. NORA, (Coord.), *Les lieux de mémoire* [TI], *op. cit.*, p. XL.

⁹ « Le terrain est situé entre 985 et 1758 m d'altitude au-dessus du niveau de la Méditerranée à Alicante. La première altitude est enregistrée à la limite NE et la seconde, au Sud, concrètement au Mont Abantos, qui correspond à la cote la plus élevée. Le Mont de la Nava » et la masse de l'« Altar Mayor » qui ont tant impressionné Franco, ont la même hauteur, 1400 mètres, un altitude beaucoup plus élevée, que celle du lieu choisi des siècles auparavant par Philippe II pour ériger son célèbre monastère » (« El terreno está comprendido entre las altitudes 985 y 1.758 metros sobre el nivel del Mediterráneo en Alicante. La primera de estas altitudes se registra casi al límite NE, y la segunda, en el Sur, concretamente en el llamado Risco de Abantos, que es la cota máxima. Tanto el Risco de la Nava como la mole del Altar Mayor, que tanto impresionaron a Franco, tienen una altura similar, 1.400 metros; mucho mayor, por cierto, que la del lugar elegido siglos atrás por Felipe II para levantar su célebre y cercano monasterio »), Daniel SUEIRO, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid, Sedmay, 1976, p. 7.

le Caudillo, la verticalité fut associée à deux principes conjoints liés au catholicisme : l'élévation et la transcendance. C'est tout l'ensemble qui prenait ainsi sens et fut exalté pendant son édification, qui ne devait durer qu'une douzaine de mois, mais qui se prolongea jusqu'à son inauguration, en grande pompe, le 1^{er} avril 1959¹⁰.



Photogrammes extraits du NO-DO. © DR

Pendant ces années de longue attente du monument grandiose, la couverture médiatique des travaux fut régulière, en particulier à l'occasion des nombreuses visites d'un Caudillo fébrilement impatient

¹⁰ « En un principio se previó que la obra se hiciera en doce meses. Finalmente se prolongó dos décadas y se convertiría en la mayor obsesión privada de Franco después de la caza. Se dice que el Valle de los Caídos llegó a ser lo más parecido a « otra mujer » en la vida del Generalísimo », Paul PRESTON, *Franco, Caudillo de España* [1993], Barcelone, Grijalbo, 1998, p. 439.

et personnellement impliqué. Très tôt, les images commencèrent à illustrer les discours et configurèrent une rhétorique visuelle de la verticalité qui s'imposait dans les journaux et les revues illustrées au fur et à mesure de la construction du monument. Mais ce fut surtout au cinéma que s'affirma cette rhétorique, en particulier dans les actualités cinématographiques officielles du régime, le NO-DO, comme l'a mis en évidence Vicente Sánchez-Biosca : « NO-DO recueille périodiquement des nouvelles de toutes les phases préparatoires, qui mettent en évidence la signification et l'ampleur de l'œuvre »¹¹. Un véritable « style visuel » s'élabore, peaufiné au fil des ans et de l'avancement des travaux car « [l]a monumentalité de la construction exigeait une manière de filmer aussi spectaculaire qu'elle-même. Par conséquent, les reporters de NO-DO s'employèrent à mettre en œuvre leurs techniques les plus sophistiquées »¹². Ce « style visuel » qui correspond à ce que nous définissons comme une rhétorique de la verticalité combine un commentaire grandiloquent en voix *off* et des figures de style visuelles destinées à imprimer sur les rétines des spectateurs une telle grandeur : au niveau de l'échelle des plans – avec des usages emphatiques des plans généraux, ou, à l'inverse, de gros plans –, des angles de prise de vue – combinant plongées et contre-plongées pour une dramaturgie de la verticalité – et du montage – fondé sur une fragmentation expressive –. Ce style visuel culminera à l'occasion de l'inauguration du monument, traitée dans le reportage consacré au « XX^e anniversaire de la Victoire » (premier avril 1959)¹³, dont les vues, spectaculaires, visent à « embrasser la magnificence du paysage tout en offrant une vision d'ensemble de la construction, [ce qui] exige le recours à des images aériennes filmées depuis des hélicoptères, eux-mêmes filmés par d'autres caméras comme signes ostentatoires supplémentaires »¹⁴. La

¹¹ « de todas las fases preparatorias, NO-DO recoge periódicamente noticias que traen a la palestra la significación y el alcance de la obra », Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA & Rafael TRANCHE, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2005 [2001], p. 502.

¹² « [l]a monumentalidad de la construcción exigía una filmación tan espectacular como aquélla. En consecuencia, los reporteros de NO-DO se aprestan a poner a prueba sus más depuradas técnicas », *Ibid.*, p. 505.

¹³ « XX aniversario de la Victoria », NO-DO, número 848 A, 6 de abril de 1959 <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-848/1487555/> [dernière consultation : 28/12/2014].

¹⁴ « abrazar la magnificencia del paisaje, al tiempo que ofrecer una vista de la construcción en su conjunto, [lo cual] exige el uso de imágenes aéreas desde helicópteros, que son a su vez filmados por otras cámaras como signo

foule réunie pour l'occasion et filmée en plongée depuis un hélicoptère fait l'objet d'un « traitement grandiloquent »¹⁵ dont l'horizontalité met en valeur la « puissante verticalité » de la croix.

S'il est vrai qu'après l'inauguration, la représentation visuelle du Valle de los Caídos, et plus généralement, sa vie médiatique, s'est largement atténuée, ces images ont constitué une référence représentative réactivée sans trêve lorsque l'ensemble monumental se retrouvait ponctuellement au cœur de l'actualité¹⁶. Ce fut bien évidemment le cas à l'occasion de l'inhumation dans la basilique de Francisco Franco, le 23 novembre 1975, moment où ce style visuel fut réinvesti comme jamais lors d'une cérémonie qui, 35 ans après le décret fondateur, semblait donner sa raison d'être au monument, en constituant le cadre sublime de la sépulture du Caudillo, même si cette décision fut, semble-t-il, prise tardivement, peu de temps avant son décès¹⁷. La notion de « caído »¹⁸, qui jusque là était utilisée de manière assez stricte pour désigner les dizaines de milliers de victimes de la guerre civile dont les restes avaient été déplacés en ces lieux¹⁹, fut exceptionnellement reconsidérée pour accueillir celui qui était décédé

suplementario de ostentación », V. SÁNCHEZ-BIOSCA & R. TRANCHE, *NO-DO. El tiempo y la memoria, op. cit.*, p. 506.

¹⁵ « tratamiento grandilocuente », *Ibid.*

¹⁶ David MORIENTE analyse quelques documentaires qui ont été réalisés sur el Valle de los Caídos dans « El Valle de los Caídos en imágenes », *Iberic@l*, n° 3, Printemps 2013, pp. 108- 119. <http://iberical.paris-sorbonne.fr/la-espada-y-la-cruz-el-valle-de-los-caidos-en-imagenes/> [dernière consultation : 28/12/2014].

¹⁷ Fernando Olmeda reprend les données parfois contradictoires sur la question, avec certains témoignages qui laissent supposer une préméditation de Franco tandis que d'autres incitent à penser au contraire qu'il s'agit d'une décision de dernière minute (version la plus répandue), ce qui, ajouté à l'hermétisme de la famille sur le sujet, rend difficile toute certitude. Fernando OLMEDA, *El Valle de los Caídos. Una memoria de España*, Barcelone, Península, 2009, p. 339.

¹⁸ Le mot « caído » signifie littéralement « tombé », dans le sens qui lui est donné dans l'expression française « tombé pour la Patrie », mais en espagnol, le participe passé s'est substantivé. Dans la rhétorique franquiste, le « tombé », qui désigne le soldat mort pendant la guerre civile, est érigé au rang des héros de la patrie.

¹⁹ Des victimes des deux camps en présence, à partir d'une prétendue idéologie de la réconciliation sous la Croix furent transférées dans des columbariums situés dans la crypte de la basilique entre le 17 mars 1959 et le 3 juin 1983. Le dernier chiffre figurant sur le registre de l'abbaye étant le numéro 33.847, cela représenterait un total de 33.846 corps officiellement enregistrés puisqu'on commença à compter à partir du numéro 2. Bien que pour certains, il faille tenir compte d'un nombre important d'inhumations non enregistrées, ce chiffre officiel correspondrait probablement, selon Fernando Olmeda, au chiffre réel. Fernando OLMEDA, *El Valle de los Caídos. Una memoria de España, op. cit.*, p. 371.

dans son lit d'une mort naturelle à plus de 80 ans. Si les 33.846 inhumations de corps dans la crypte de la basilique du Valle de los Caídos étaient passées quasiment inaperçues, ou pour le moins ne donnèrent pas lieu à des cérémonies de grande ampleur (pas même pour José Antonio Primo de Rivera²⁰), en revanche, celle du Caudillo fut une cérémonie particulièrement individualisée et médiatisée dans laquelle le style visuel fondé sur la rhétorique de la verticalité revêtit une importance particulière.

Parmi les représentations, qui ont concerné tous les médias à travers des supports diversifiés (presse, radio, cinéma, télévision, affiches, photographies), la dimension audiovisuelle a joué un rôle de choix car l'Espagne était alors entrée de plain pied dans l'ère de la modernité médiatique, la liberté d'expression en moins. En outre, pour un régime fondé sur le culte du leader charismatique, la question de la dernière image était décisive. De sorte qu'à la télévision, en particulier avec la « magie du direct »²¹, tout comme dans les actualités cinématographiques, avec la réalisation et diffusion rapide d'une édition spéciale du NO-DO²², des images à visionner en privé ou en public s'imposèrent, marquant les mémoires. Les moyens mis en œuvre pour cet événement qui survenait à un moment clé de l'histoire de la télévision espagnole, furent exceptionnels, comme en a rendu compte l'album publié par les services éditoriaux de la télévision

²⁰ Franco ne fit même pas le déplacement pour assister à l'acte d'inhumation du premier occupant des lieux dont la sépulture est individualisée, face à l'autel à l'intérieur de la basilique, José Antonio Primo de Rivera, le 30 mars 1959 – après avoir reposé durant une vingtaine d'année dans le Monastère de Saint Laurent de l'Escorial –.

²¹ Images du 23 novembre 1975 : « RTVE a la carta » offre un résumé des images diffusées :

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/arxiu/muere-francisco-franco/633427/>
[dernière consultation: 28/12/2014]

²² « Une édition spéciale, diffusée le 24 de ce mois [novembre 1975] constitua la contribution particulière du NO-DO à cet événement remarquable. » (« Una edición extraordinaria, estrenada el 24 de dicho mes [noviembre de 1975], fue la contribución especial de NO-DO a tan relevante acontecimiento »), V. SÁNCHEZ-BIOSCA & R. TRANCHE, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, op. cit., p. 370). J'analyse de façon précise ce documentaire dans Nancy BERTHIER, « Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla », *Esboços, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*, Dossiê « História e Cinema » (coord. Alexandre Busko Valim), v. 19, n. 27, Florianópolis, 2012, Semestral. ISSN 2175-7976, pp. 150-170.

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2012v19n27p150> [consulté le 18/08/2014].

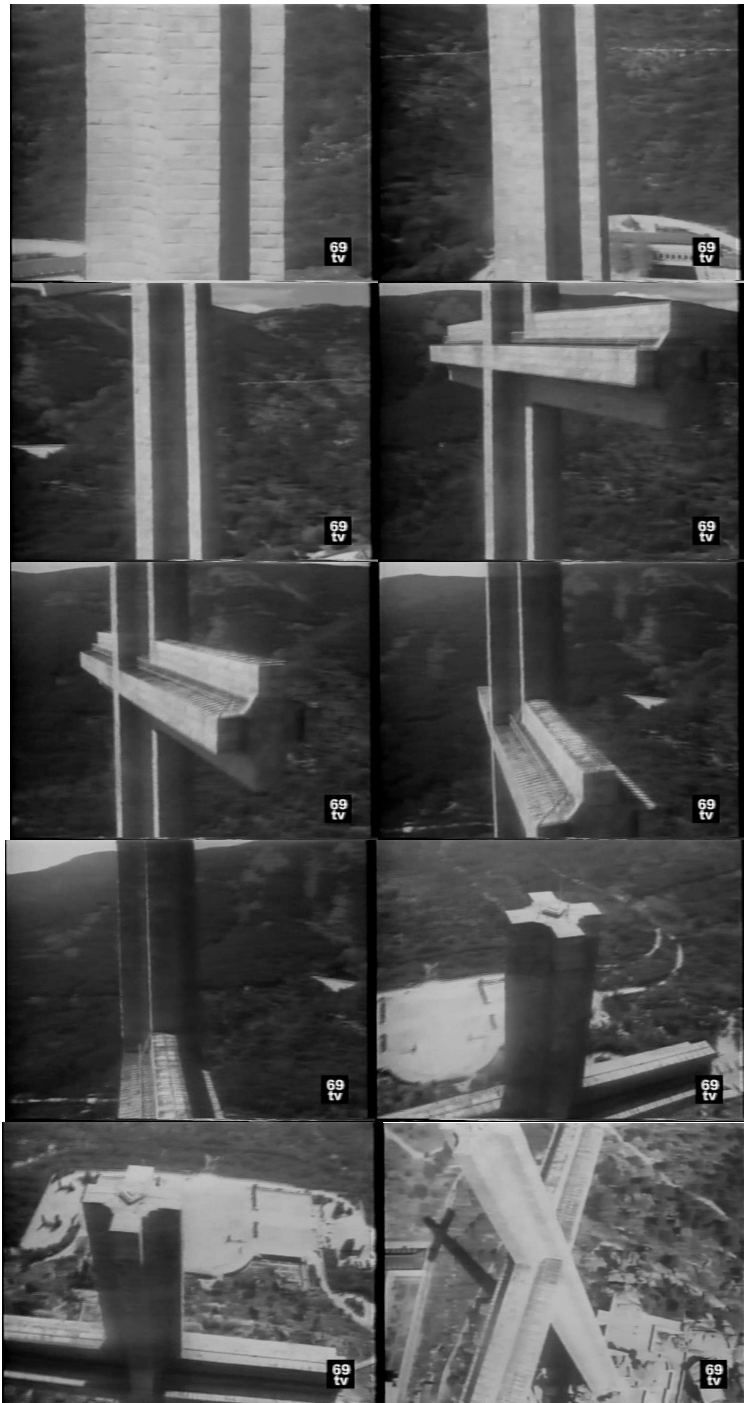
publique, *Los últimos días de Franco vistos en TVE*²³. Le dispositif mis en place, tant sur le plan des moyens techniques qu'humains, permit de déployer d'une manière inhabituelle la rhétorique de la verticalité du Valle de los Caídos. Les funérailles se produisaient par ailleurs à un moment de développement technologique qui, comme l'a souligné Manuel Palacio, permit le « plus important déploiement de moyens jusqu'alors dans l'histoire de la télévision espagnole »²⁴. La présence visuelle du Valle de los Caídos constituait l'aboutissement d'une série d'actes qui avaient eu lieu dans la capitale depuis le 20 novembre 1975 : veillée du corps et messe officinée par le cardinal Tarancón, exposition des restes au Palais Royal, messe *corpore insepulto* sur la Plaza de Oriente, présidée par le nouveau monarque Juan Carlos de Borbón et célébrée par le cardinal primat d'Espagne, Marcelo González Martín. Le 23 novembre, le cortège funèbre se mit en branle jusqu'au Valle de los Caídos, escorté par les motards de la Garde civile, pour l'inhumation du corps dans la basilique.

Les éléments de la rhétorique de la verticalité alors déployés étaient rigoureusement conformes au modèle visuel qui avait dominé antérieurement dans la représentation du Valle de los Caídos. Cependant, la nature particulière de l'événement auquel elle était associée lui conférait une dimension hyperbolique. Une prise de vue symbolise ce déploiement de moyens, que nous pourrions qualifier de « dernière image », puisqu'elle arrive au terme des trois journées où l'événement envahit le petit écran. Il s'agit d'un long plan (66 secondes) de la croix filmée depuis un hélicoptère. Nous avons vu antérieurement comment la présence d'un hélicoptère permettait des prises de vue spectaculaires, par exemple avec des perspectives zénithales. Ici, l'angle de prise de vue est inédit (panotravelling circulaire et ascendant), offrant une vision à la fois proche et globale du monument. En effet, la caméra effectue un audacieux mouvement hélicoïdal autour de l'axe vertical de la croix qui, en ralentissant l'élévation, lui confère en même temps une emphase que n'a pas le simple mouvement ascensionnel. La verticalité superlative du Valle de los Caídos est cristallisée dans ce plan qui, depuis, n'a cessé d'être recyclé, comme une sorte d'icône du monument. Cette image, par

²³ *Los últimos días de Franco vistos en TVE*, Madrid, Departamento de publicaciones RTVE, 1975.

²⁴ « mayor despliegue que jamás había hecho la televisión española en su historia », Manuel PALACIO, *La televisión española durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 78.

ailleurs, arrivait chez les téléspectateurs espagnols au terme de cérémonies et de rituels funéraires spatialement marqués, à l'inverse, par un principe d'horizontalité dans l'espace urbain madrilène. Le mouvement ascensionnel couronnait ainsi les solennités en orientant les regards selon un principe d'élévation pour incarner le principe de transcendance activé par les discours : Franco, Caudillo par la grâce de Dieu lui-même, s'élevait vers le ciel.



Photogrammes extraits du reportage télévisuel. © DR

II. La réinterprétation des « héritiers »

Le Valle de los Caídos comme lieu de mémoire du franquisme triomphant ne pouvait fonctionner comme tel que dans le cadre d'un avenir « atado y bien atado » (« attaché et bien attaché »)²⁵. Cependant, dès le premier anniversaire de la mort de Franco, le 20 novembre 1976, bien qu'y fût célébrée une cérémonie commémorative à la mémoire du Caudillo, en présence du Roi d'Espagne et du gouvernement, le processus qui allait déboucher sur le démantèlement du régime était déjà en marche : avant même le deuxième anniversaire, se tiendraient les premières élections démocratiques depuis la période de la République (15 juin 1977)²⁶, suivies par l'adoption de la Constitution (décembre 1978), puis par la victoire, lors des élections générales d'octobre 1982, de l'un des partis de l'opposition antifranquiste, le PSOE, symbole d'une ère radicalement nouvelle. Deux films de l'époque rendent compte de la manière dont les « héritiers » du régime représentent ce lieu de mémoire et sa rhétorique de la verticalité, de manière presque antagoniste.

El último caído (1975, José Luis Sáenz de Heredia) : l'impossible nostalgie

C'est précisément le symbolisme de la verticalité superlative qui se trouve au cœur du projet cinématographique conçu par José Luis Sáenz de Heredia au moment de l'agonie de Francisco Franco et pour lequel, dès le 19 novembre 1975, il sollicite le soutien financier et logistique du ministère. Le réalisateur, souvent qualifié de « cinéaste officiel » du régime, auteur du film de propagande *Raza* (1941), une adaptation d'un texte littéraire de Franco, ainsi que de *Franco ese hombre*, un documentaire hagiographique sur le Caudillo à l'occasion des « 25 años de Paz » (25 années de paix) en 1964, imagine alors un

²⁵ Francisco FRANCO, « Discours de fin d'année », 30/12/1969 consultable sur : <http://www.generalisimofranco.com/Discursos/mensajes/00030.htm> [última consulta : 18/08/2014].

²⁶ La première page de l'*ABC* du 20 novembre, dans son édition de Madrid, était assez révélatrice de ce processus de changement. Un portrait de Franco sur fond noir nous fixait avec pour légende, en gros titre, « Il y a un an aujourd'hui » (« Hoy hace un año », tandis que dans un cadre attendant, se détachait sur fond blanc l'information suivante : « Hier, Conseil des ministres. Normes pour le referendum » (« Ayer, Consejo de Ministros. Normas para el referéndum »).

ambitieux poème cinématographique pour laisser « un témoignage historique de sa fin édifiante »,

guidé en cela par les mêmes exigences de legs testimonial pour l'avenir que celles qu'ont ressenties à leur époque les hommes d'Altamira puis les peintres de toutes les époques [...] aussi différent du témoignage que laisseront les actualités et la presse que le livre l'est du journal²⁷.

Dans ce poème documentaire, le Valle de los Caídos allait s'imposer comme un motif central (le film devait s'appeler simplement *El último caído*), au sein d'une structure en cinq chants qui s'ouvriraient « toujours sur l'image du Valle, comme la preuve suprême de la volonté conciliatrice de Franco avec, sur un fond sonore symphonique, la récitation d'un poème dans le style du *Romancero* »²⁸. Le film se présentait comme l'expression condensée et hyperbolique du style visuel qui avait caractérisé la représentation du monument et correspondait à une mise en scène extrême d'une verticalité superlative alors associée pour l'éternité au souvenir immortel du Caudillo, c'est-à-dire au lieu de mémoire audiovisuel de la victoire. Il était en outre prévu que « le film s'ouvre sur des images des montagnes de Cuelgamuros, censées être antérieures au Valle de los Caídos, que la caméra survole comme pourrait le faire un aigle »²⁹. Dans une transposition cinématographique de la métaphore, le cinéaste imagine une sorte de caméra-aigle censée introduire le spectateur à l'univers poétique de son dernier « caído ». Une interview du Roi, Juan Carlos de Borbón, devait couronner le tout, comme l'incarnation d'une continuité politique naturelle. Nous ne

²⁷ « definitivo testimonio histórico de su edificante final » « una responsabilidad de legado testimonial para el futuro que ya sintieron los hombres de Altamira y perseveró en los pintores de todas las épocas [...] al margen de la que deben dejar los noticiarios y la prensa, como lo está el libro del periódico », lettre adressée par José Luis Sáenz de Heredia au Directeur Général du Cinéma, le 19/11/1975, reproduite dans Nancy BERTHIER, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, PUM, 1998, p. 263.

²⁸ « que se abrirán siempre con la imagen del Valle, como suprema muestra del afán conciliador de Franco y, sobre un gran fondo sinfónico, el recitado de un poema a la manera del Romancero », Synopsis de décembre 1975, reproduit dans *Ibid.*, p. 272.

²⁹ « la película se abr[iera] sobrevolando, como pudiera hacerlo un águila, las montañas de Cuelgamuros en la supuesta época anterior al Valle de los Caídos », *Ibid.*

développerons pas les circonstances qui ont rendu impossible la réalisation de ce film³⁰, mais le fait est que le jeune monarque ne répondit pas à l'aimable invitation de José Luis Sáenz de Heredia et orienta l'avenir du pays vers une autre direction, celle de la démocratisation, qui rendit obsolète l'idée du réalisateur de *Raza*. Ce projet reste pourtant un témoignage très intéressant de l'impossible mémoire nostalgique. Au début de 1978, le cinéaste exprimait son incompréhension :

J'ai eu la surprise de constater que, alors que je croyais que l'Espagne entière allait se trouver sentimentalement à l'unisson des circonstances et dans le même état d'esprit que moi après cette perte du père, les Espagnols commencèrent à se livrer à de terribles débordements³¹.

Le film inachevé *El último caído* sera son dernier projet, un testament avorté, dont il voulut reprendre – en vain – le tournage en octobre 1981, preuve s'il en fallait du fait que cet inachèvement ne le laissait pas en paix.

...Y al tercer año resucitó (1980, Rafael Gil)³² : tourner la page

Si *El último caído* fut un film impossible et, par conséquent, invisible pour le public, en revanche, la fiction réalisée par Rafael Gil à partir du *best seller* de Fernando Vizcaíno Casas, *...Y al tercer año resucitó*, sortie le premier mars 1980, n'attira pas moins de 1.343.870 spectateurs dans les salles obscures. Le principal point commun entre le film de Rafael Gil et celui de José Luis Sáenz de Heredia, est que, tous deux ayant été les cinéastes les plus significatifs de la période franquiste³³, ils ne remettaient pas en question la dictature. En outre,

³⁰ Sur les détails des conditions de l'élaboration de ce film avorté, je renvoie au troisième chapitre de mon ouvrage cité ci-dessus, *Ibid.*, pp. 155-192.

³¹ « Me encontré con la sorpresa de que cuando yo creía que toda España iba a estar en la misma línea sentimental de aquellos momentos, en la misma que yo me encontraba de haber perdido al padre, los españoles empezaron a dar terribles bandazos », interview accordée à Juan Mayo La Torre, in *Ya*, 29 janvier 1978.

³² Rafael GIL, *...Y al tercer año resucitó* (1980), NACADIH VIDEO, S.L., 2004.

³³ Bien qu'il ait été le réalisateur de documents de propagande du gouvernement républicain, Rafael Gil, « pendant six longs lustres, fut favorisé par les autorités (prix du SNR, licences d'importation, envoi de ses films à des festivals à l'étranger), loué par les critiques officiels et, en général, considéré comme le représentant le plus qualifié du cinéma de qualité à l'espagnole » ([d]urante seis lustros largos, resultaría

dans le film de Gil, la figure du Caudillo, assimilée au Christ dès le titre, était également associée à un principe de transcendance, en dépit d'un traitement foncièrement humoristique. Mais les ressemblances s'arrêtent là.

La fiction raconte la résurrection de Francisco Franco, qui, de retour à Madrid *incognito*, doit faire face au processus de démocratisation connu par le pays depuis trois ans. Descendu du Valle de los Caídos, dont l'image ouvre le film par un plan général en contre-plongée rappelant fortement la rhétorique de la verticalité, il y retournera pour toujours à la fin de l'histoire, qui se termine sur une vision de la basilique vers laquelle il se dirige, comme on rentre chez soi après un éprouvant voyage.



Rafael Gil, ...*Y al tercer año resucitó* (1980). © DR

La fiction est par conséquent l'occasion, pour le réalisateur, de faire une satire féroce des nouveaux comportements en temps de démocratie. Cependant, et c'est en cela que le film diffère de celui de Sáenz de Heredia, le bilan final est que s'il est vrai que « Franco lo hizo bien » (« Franco a bien agi »), ainsi que le déclare le jeune automobiliste qui le prend en autostop près de l'Arc de la Victoire dans le quartier de la Moncloa et le laisse à l'entrée du Valle de los Caídos, il convient cependant de tourner la page : « à chaque fois

favorecido por las autoridades (premios del SNE, licencias de importación, envío de sus películas a festivales extranjeros), elogiado por los críticos respetuosos y, en general, considerado el más cualificado representante del cine de calidad a la española », José Luis BORAU, *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 411.

qu'on aborde le sujet je me dispute beaucoup avec mon père. Parce qu'il s'accroche au passé. Et cela, ce n'est pas non plus possible. Franco, c'est déjà de l'histoire. Très respectable, sans nul doute, mais de l'histoire, au bout du compte»³⁴. La verticalité du Valle de los Caídos, filmée aux deux extrémités du film, est assumée comme un héritage, certes intangible, mais aussi et surtout comme un lieu de mémoire du passé. Si la verticalité a pu être contrariée pendant le temps de la fiction, avec la descente de Franco parmi les mortels, elle redevient, avec le dernier plan du film en forte contre-plongée qui renvoie au premier, un élément du paysage inscrit dans le passé. C'est ce discours-ci, et non pas celui de Sáenz de Heredia, nostalgique, qui s'impose à un moment de la Transition où les héritiers de Franco se rendent compte que le « continuismo »³⁵ ne présente aucun intérêt pour eux et qu'il faut laisser le passé à sa place. C'est ce que symbolise le dernier plan du film de Rafael Gil, représentant un Valle de los Caídos désert et recouvert de neige où s'achemine Franco dans une solitude signifiée par la taille de sa silhouette minuscule perdue dans l'immensité du plan général, tandis qu'il progresse vers l'entrée de la basilique, sur une esplanade dont le vide est souligné par la blancheur immaculée de la neige.



Rafael Gil, ... *Y al tercer año resucitó* (1980). © DR

³⁴ « siempre que surge el tema, discuto mucho con mi padre. Porque se aferra al pasado. Y eso tampoco puede ser. Franco ya es historia. Muy respetable, eso sí, pero historia al final ».

³⁵ Littéralement « continuisme » : il s'agit de l'un des courants politiques de la Transition qui se refuse à tout changement.

III. Une verticalité questionnée : l' « enjeu-mémoire »

Si à l'époque, les ex vainqueurs de la guerre civile ont tout intérêt à ne pas remuer le passé, en revanche, pour d'autres, le Valle de los Caídos, lieu de mémoire imposé par le franquisme triomphant, et non questionné, représente à lui seul la matérialisation d'« un passé qui ne passe pas », pour reprendre le titre du livre de Conan et Rouso consacré à la période de Vichy en France³⁶. Sa verticalité va être interrogée à travers certaines productions audiovisuelles qui, même si elles ne touchèrent pas le grand public à l'époque, peuvent être considérées comme les premiers symptômes d'un malaise mémoriel qui tardera quelque temps encore à émerger au grand jour. Dans plusieurs films de la Transition, ce qui se joue, c'est ce que Jacques Le Goff appelle l'« enjeu-mémoire », une expression qu'il utilise pour désigner le rôle démocratique des mémoires alternatives libératrices, contre les mémoires instrumentalisées par les pouvoirs dominants³⁷. Les trois documentaires que nous allons présenter se sont efforcés d'offrir, très tôt, l'expression d'une véritable « contre-mémoire »³⁸ cinématographique du Valle de los Caídos.

*Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (1977, Pere Portabella)*³⁹ : une verticalité terrifiante

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública, du Catalan Pere Portabella, est un long métrage documentaire réalisé entre le 20 novembre 1975, moment de la mort de Franco et le 15 juin 1977, date des premières élections démocratiques depuis la Deuxième république⁴⁰. Producteur de la plupart des grands cinéastes sous le franquisme, comme Luis Buñuel, Carlos Saura, José Luis García Berlanga ou Marco Ferreri, Pere Portabella décide de passer de l'autre côté de la caméra pour faire un documentaire engagé pendant la Transition, en parallèle à une activité politique qui le conduira à

³⁶ Eric CONAN & Henri ROUSSO, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Folio, 1997.

³⁷ Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 175-177.

³⁸ P. NORA (Coord.), *Les lieux de mémoire* [TI], *op. cit.*, p. VIII.

³⁹ Pere PORTABELLA, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (1977)*, in *Pere Portabella, œuvre complète*, Blaq out, 2013.

⁴⁰ Pour une présentation générale du film dans son contexte, voir Laura GÓMEZ, *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2012, pp. 207-2013.

occuper un poste de sénateur en 1977. Ce film, réalisé dans la clandestinité à une époque où l'opposition n'a pas encore d'existence légale ou vient juste de l'obtenir⁴¹, recueille des interviews de personnalités politiques et syndicales du moment, de sensibilités diverses (Felipe González, Marcelino Camacho, Enrique Tierno Galván, Santiago Carrillo, Jordi Pujol), qui débattent sur l'avenir de l'Espagne. Radiographie d'un moment orienté vers un avenir en construction, le documentaire montre aussi, à certains moments, les lieux de mémoire du régime franquiste, comme le Valle de los Caídos, le palais du Pardo⁴², ou les ruines de Belchite⁴³, dont les traces ressemblent à de véritables « vestiges archéologiques », selon Laura Gómez⁴⁴ et qui fonctionnent comme des contrepoints par rapport à un présent en pleine effervescence.



Pere Portabella, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977). © DR

⁴¹ Les partis politiques seront légalisés en février 1977 (avril pour le PCE).

⁴² Résidence de Franco, à proximité de la capitale.

⁴³ A la fin de la guerre, Franco a décidé de conserver intactes les ruines de la petite ville de Belchite, cadre d'une des importantes batailles de la Guerre Civile, pour le souvenir, et de faire reconstruire la ville plus loin.

⁴⁴ « vestigios arqueológicos », Laura GÓMEZ, *Las voces del cambio.*, *op. cit.*, p. 211.

Le Valle de los Caídos occupe une place à part dans ce dispositif dans la mesure où le film s'ouvre et se termine sur lui, dans une longue séquence d'ouverture d'une durée de 4 minutes et 40 secondes, qui fait office de pré-générique. Ce qui attire l'attention, dans la manière dont les lieux sont filmés, c'est qu'on peut y reconnaître les figures du style visuel officiel : jeux sur les échelles de plans, angles de prise de vue emphatiques, mouvements de caméra grandiloquents. Néanmoins, le réalisateur y introduit des décalages qui contrarient le principe de verticalité superlative et les valeurs qui y sont associées et qui plongent le spectateur dans un espace sinistre et effrayant : absence de voix *off* rendant la séquence inaugurale énigmatique, présence d'une musique extradiégétique aux sonorités inquiétantes, propre au cinéma d'horreur, cadrage négligé de certains plans qui contrarient l'orthogonalité de la croix latine et donnent la sensation qu'elle va tomber, oscillations de la caméra qui produit la nausée, durée démesurée des plans, et radicalisation exagérée des angles de prise de vue emphatiques (plongées et contre-plongées).

Mais surtout, le principe d'élévation et de transcendance qui caractérisent la rhétorique officielle est inversé dans la mesure où la séquence se clôt sur l'horizontalité inéluctable de la tombe du Généralissime, filmée en forte plongée, alors qu'en général, dans la mise en récit des obsèques, ce type de plan est compensé narrativement par un mouvement ascensionnel avec contre-plongée. Dans l'économie narrative du film, cette inversion de la verticalité correspond à la volonté de mettre en évidence le caractère nécrosé de ce passé récent, qu'il faut surmonter et dépasser pour construire l'avenir. La deuxième séquence du film, correspondant au générique, offre de fait un vagabondage dans un Madrid moderne qui, à l'inverse, ouvre le pays au futur, au bruit, au chaos urbain, à la foule, au mouvement et à la vie. Comme dans la fiction de Rafael Gil, ce que propose Portabella, même si son propos politique est fort différent, c'est de tourner la page. Cependant, sa manière de filmer les lieux produit une sensation de malaise tel que le passé est représenté comme un espace terrifiant peuplé d'inquiétants fantômes susceptibles de hanter le présent.

Terminé la veille des élections démocratiques du 15 juin 1977, ce film qui recueillait une réalité clandestine pré-démocratique (avec des débats sur la manière de construire la démocratie), ne parvint pas à sortir en salles à l'époque et ne connut qu'une diffusion confidentielle. La rapidité des changements survenus dans le pays le

rendit vite obsolète et il ne fut redécouvert que récemment. Il s'impose aujourd'hui comme un témoignage précieux sur un moment fondamental, quoique bref, de l'histoire de la construction démocratique du post-franquisme⁴⁵.

***Testamento* (1977, Joan Martí) : la verticalité profanée**

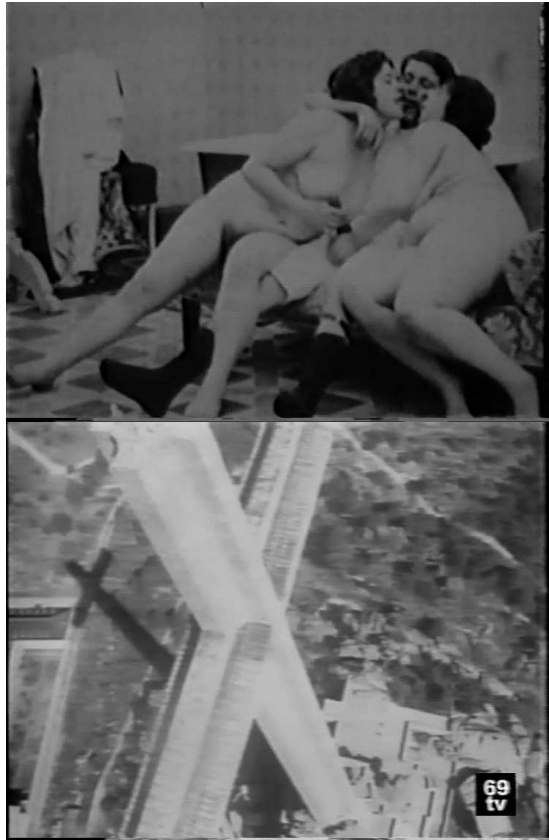
A peu près à la même époque, et dans le cadre du cinéma clandestin militant, Joan Martí réalisait un documentaire dans lequel la verticalité du Valle de los Caídos occupait à son tour une place de choix. Dans *Testamento*, un court métrage d'une dizaine de minutes, dans lequel le jeune Catalan, après avoir filmé en direct sur l'écran de son téléviseur les images diffusées pendant l'agonie et la mort du dictateur, les utilisa pour un montage profanatoire qu'il termina et projeta en 1977 dans le cadre du cinéma *underground*. Selon le réalisateur, il s'agissait littéralement de « vomitar la muerte de Franco » (vomir la mort de Franco), et pour ce faire, il utilisa diverses formes de collages dans lesquelles les images officielles jouxtaient des images pornographiques ou extrêmes (orgies). Avec ce procédé, le cinéaste mettait en scène un véritable « retour du refoulé » après quelque quarante années de dictature⁴⁶.

Le Valle de los Caídos est présent dans ce film et sa « puissante verticalité » y est traitée de manière ironique et subversive. Le fameux plan iconique qui concluait majestueusement les cérémonies télévisées est repris dans le court métrage documentaire en guise d'épilogue. Il se situe juste après une séquence dans laquelle la voix de Carlos Arias Navarro, le « Jefe de gobierno » (premier ministre), à l'occasion solennelle de la lecture télévisée du testament de Franco aux Espagnols le 20 novembre 1975, sert de bande son aux images d'un film pornographique du cinéma muet qui se termine sur une imposante érection du sexe du protagoniste, dans une scène d'amour à trois. Le plan de la croix filmée depuis un hélicoptère dans un grand mouvement ascensionnel représente de toute évidence une

⁴⁵ L'éditeur français a inclus ce documentaire dans le coffret consacré à l'oeuvre de Pere Portabella en DVD en 2013, ce qui lui a conféré une visibilité qu'il n'avait jamais eue jusque là (*Pere Portabella, œuvre complète, op. cit.*).

⁴⁶ Nancy BERTHIER, « *Testamento* (1977) de Joan Martí : vomitar la muerte de Franco, un ejercicio de contramemoria », numéro monographique de la revue *Pandora*, « Politiques, récits et représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XX^e et XXI^e siècles » (Dir. Pascale THIBAudeau, María LLOMBART), décembre 2014, pp. 153-165.

monumentale érection, que le lent mouvement panoramique de la caméra souligne métaphoriquement. La grande croix, associée dans le discours officiel, au sublime, à la transcendance et à l'élévation, est ainsi profanée. A défaut d'avoir pu aller cracher sur la tombe de Franco, le réalisateur outrageait à sa manière le lieu de mémoire des vainqueurs.



Joan Martí, *Testamento* (1977). © DR

Le fait que ce dernier plan soit monté avec une bande son où, après la voix d'Arias Navarro, retentissent les discours relatifs à la proclamation de Juan Carlos comme roi, le 22 novembre 1975 (la veille de l'inhumation de Franco), ajoutait une dimension nouvelle à la conclusion de ce documentaire, avec la vision ironique d'un roi héritier du dictateur, associé par conséquent à la verticalité superlativement érotique du moment qui l'intronisait carnavalesquement.

***Después de...* (José Juan et Cecilia Bartolomé, 1981)⁴⁷ :
une menaçante verticalité**

Le long métrage documentaire de José Juan et Cecilia Bartolomé, *Después de...*, s'inscrit, comme les précédents, dans la veine d'un cinéma de « contre-information », bien que son tournage soit postérieur à la suppression de la censure et que, par conséquent, il n'ait pas été réalisé dans la clandestinité, à la différence des deux premiers.

Le titre général du film, qui comporte deux volets (ironiquement sous-titrés au moyen de deux déclarations attribuées à Franco, « No se os puede dejar solos » – on ne peut pas vous laisser seuls – et « Atado y bien atado » – attaché et bien attaché –), reflète l'objectif des cinéastes : s'intéresser au « jour d'après », prendre le pouls de la société après l'entrée en vigueur de la Constitution de 1978 et la mise en place du régime démocratique. Si les réalisateurs ont interviewé des hommes politiques et des intellectuels importants du moment (Enrique Tierno Galván, Santiago Carrillo, Marcelino Camacho, Adolfo Suárez, Felipe González, Manuel Vázquez Montalbán, Jordi Pujol), en fait, le véritable protagoniste du film est l'homme de la rue. Promenant leur caméra dans Madrid et ses alentours – marchés, rues, usines, etc. –, les réalisateurs révèlent au grand jour ce qui sera baptisé le « desencanto » (désenchantement), cette période de la Transition où l'euphorie de la construction démocratique laisse la place à une amère déception tandis que le pays est en proie à la crise économique consécutive aux deux chocs pétroliers successifs.

Le Valle de los Caídos est présent au tout début du documentaire, comme point de départ de la narration au moment de la mort de Franco (« después de... »), mais aussi et surtout à la fin du premier volet, comme cadre du rassemblement des nostalgiques du franquisme à l'occasion du cinquième anniversaire de la mort du Caudillo en 1980. Il s'agit d'une longue séquence conclusive d'une durée de 3 minutes et 40 secondes. Comme dans le film de Portabella, les réalisateurs ont recours aux principales figures du style visuel des années du NO-DO et y abondent les jeux sur les échelles de plan, les cadrages et angles de prise de vue emphatiques. Cependant, à la différence du réalisateur de *Informe...* qui choisissait le silence et le vide pour caractériser cet espace comme mortifère, les Bartolomé

⁴⁷ José Juan y Cecilia BARTOLOMÉ, *Después de...* [1981], Divisa, 2003.

s'attachent à rendre compte de la vie de cet endroit au moment de la commémoration et c'est, à l'inverse, l'actualité et l'intense vitalité de ce lieu de mémoire du franquisme qu'ils mettent en relief. En filmant en plan général la foule composée des « fidèles » qui crient « Ejército al poder » (L'armée au pouvoir), en faisant entendre les discours fanatiques de certains d'entre eux, les Bartolomé montrent la manière dont ce lieu, bien vivant, fonctionne comme espace de rencontre pour un projet politique potentiellement involutif : « Ce qui est évident, c'est que la démocratie est arrivée à un mauvais moment », déclare la voix *off*,

un mauvais moment que cherchent à capitaliser ceux qui, à l'occasion de l'anniversaire de sa mort, se réunissent autour de sa tombe au Valle de los Caídos pour pleurer sa perte et réclamer son retour : le retour de la dictature dont l'Espagne essaie encore de sortir⁴⁸.



José Juan et Cecilia Bartolomé, *Después de ...* (1981). © DR

La verticalité superlative est alors représentée comme l'incarnation de l'« esprit » de ce lieu, qu'illustre à l'envi le plan dans lequel un militant de Fuerza Nueva⁴⁹ annonce sur un ton mystérieux et menaçant, l'imminence d'un événement involutif (une « rectification »/ « rectificación »). Il est filmé en forte contre-plongée tandis qu'un zoom avant permet de souligner, à l'arrière-plan, l'inquiétante ligne verticale de la grande croix du monument, ce lieu de la mémoire du franquisme. Rétrospectivement, avec la réalité du coup d'Etat militaire de Tejero du 23 février 1981, ce plan synthétise

⁴⁸ « Lo indudable es que la democracia ha llegado en un mal momento » / « un mal momento que tratan de capitalizar los que en el aniversario de su muerte se reúnen ante su tumba en el Valle de los Caídos para llorar su pérdida y reclamar su regreso: el retorno a la dictadura de la que España todavía trata de salir ».

⁴⁹ « Force nouvelle », parti d'extrême droite créé par Blas Pinar López.

de manière très efficace l'atmosphère pré-insurrectionnelle de la fin de l'ère Adolfo Suárez.

Si le film obtint dans un premier temps son permis d'exploitation (limité aux plus de 18 ans), sa projection fut cependant interdite par l'administration le 30 avril 1980, en dépit de la suppression de la censure, parce qu'il fut considéré comme un film « d'une agressivité politique terrible dans toutes ses manifestations, très dur car très extrémiste, avec certaines séquences qui pourraient très bien constituer des délits, avec des drapeaux brûlés, etc. »⁵⁰. Il ne put sortir en salles qu'en novembre 1983, grâce au changement de majorité politique suite aux élections d'octobre 1982 et à l'action de la nouvelle directrice générale du cinéma, Pilar Miró. Sans nul doute, la séquence finale du premier volet que nous avons évoquée précédemment était politiquement incorrecte pour l'administration, dans sa façon de rappeler clairement que si Franco était certes mort, son esprit restait en revanche très présent et ses portevoix bien vivants. Le vague fantôme du film de Portabella avait pris corps. Cependant, le coup d'Etat du 23 février 1981 qui en était la traduction historique fut paradoxalement l'épisode qui contribua, en raison de son échec, à consolider définitivement la démocratie dans le pays.

Conclusion

Edifié sous le franquisme comme lieu de mémoire dominant, le Valle de los Caídos s'est incrusté dans les mémoires à travers les images de propagande. Néanmoins, les valeurs associées à ce lieu ont évolué peu à peu à partir de la Transition, comme le montre le *corpus* représentatif des cinq productions considérées ici, conçues entre le moment de la mort de Franco et l'année 1981 et qui mettent en évidence l'un des traits de l'évolution mémorielle de l'ensemble monumental du point de vue audiovisuel, la variété de sa réécriture de la verticalité superlative, une variété qui renvoie à ce que nous avons présenté qualifié de « noeud de mémoire ». Pourtant, aucun d'entre eux n'atteignit l'insolente radicalité d'une coproduction qui, à la même époque, en 1979, la pulvérise littéralement en mettant en scène le spectaculaire dynamitage de la grande croix. Il s'agit de la séquence inaugurale de *Jaguar lives*, un film culte pour les amateurs d'arts

⁵⁰ « de una agresividad política terrible en todas sus manifestaciones, muy dura por ser muy extremista, con algunas escenas que pudieran muy bien incurrir en delito, quema de bandera, etc. », L. GÓMEZ, *Las voces del cambio.*, *op. cit.*, p. 221.

martiaux, réalisé par Ernest Pintoff et interprété par Joe Lewis et Christopher Lee.



Ernest Pintoff, *Jaguar lives* (1979)

Si, dans les années qui suivirent, la mémoire plurivoque du Valle de los Caídos continua à se présenter comme un « noeud de mémoire », c'est-à-dire comme le signe d'un passé problématique, il faudrait attendre encore des années avant que le discours des Espagnols atteigne une telle radicalité. Et en particulier, pour que soit interrogée, au-delà du symbole du franquisme triomphant, sa nature sinistre d'ossuaire morbide où furent entassés les restes des morts des deux camps de manière plus ou moins officielle⁵¹. En 2010, le film de Alex de la Iglesia *Balada triste de trompeta*, situant certains moments clés de l'action dans ce cadre, découvrait à l'intention d'un vaste public les entrailles – reconstituées – de ce lieu dont il questionnait l'arrogante verticalité dans une fiction cruelle qui provoqua un certain malaise chez de nombreux critiques et spectateurs. Même si aujourd'hui, en particulier avec l'adoption de la loi de mémoire historique, la situation a quelque peu évolué, l'abandon de tout projet relatif à l'avenir de l'ensemble monumental en dépit du rapport rendu par la commission nationale *ad hoc*⁵², rend bien compte du caractère encore problématique de ce lieu : « Aucun monument de la dictature franquiste n'a suscité en Espagne autant de polémiques que le Valle de los Caídos. Aucun n'a accumulé autant de symbolisme. Aucun n'a engendré de postures aussi irréconciliables », a écrit Fernando Olmeda⁵³.

⁵¹ Pour davantage de détails sur cette commission et sur les débats actuels sur le Valle de los Caídos après la Loi de Mémoire historique, voir l'article éloquemment intitulé « Guerra sin fin » de Francisco FERRANDIZ, *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la guerra civil*, Barcelone, Anthropos, 2014, pp. 261-303.

⁵² *Ibid.*

⁵³ « Ningún monumento de la dictadura franquista ha suscitado en España tantas polémicas como el Valle de los Caídos. Ninguno ha acumulado tanto simbolismo. Ninguno ha generado posturas tan irreconciliables », F. OLMEDA, *El Valle de los Caídos. Una memoria de España*, op. cit., p. 11.