



HAL
open science

Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide

Nancy Berthier

► To cite this version:

Nancy Berthier. Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide. *Mémoire et Territoires - Collections numériques du LISAA*, 2, pp. 19-34, 2017, Les représentations de la guerre d'Espagne. hal-03964087

HAL Id: hal-03964087

<https://hal.science/hal-03964087v1>

Submitted on 30 Dec 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.

CHAPITRE I

Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide

NANCY BERTHIER

Université Paris-Sorbonne Paris-IV

La dialectique vide/plein, lors de la guerre civile espagnole, et comme dans la plupart des conflits du siècle dernier, est clairement figurée sur les cartes à partir des lignes de fronts correspondant à l'occupation du territoire par les nationalistes entre 1936 et 1939, c'est-à-dire à un phénomène de remplissage progressif. Au fil du temps, et dans une logique de vases communicants, le plein initial de pouvoir républicain (qui renvoie au vide de pouvoir des militaires insurgés) a laissé place au plein de pouvoir nationaliste qui correspondait alors au vide de pouvoir républicain, jusqu'à l'issue du conflit, en avril 1939, qui se conclut sur les *pleins pouvoirs* du général Franco, chef de l'État, chef des armées et chef du parti unique.

Dans les conflits classiques entre États, occuper un pays, c'est, depuis l'extérieur, chercher à remplir un espace, tandis que, à l'inverse, de l'intérieur, repousser l'ennemi revient à vouloir le vider. Le plein est donc synonyme de présence et le vide, d'absence. Dans le cas d'une guerre civile comme celle qu'a connue l'Espagne au siècle dernier, le rapport vide/plein s'avère plus complexe : s'il y a bien deux camps ennemis qui fonctionnent dans une logique d'occupation (remplir/vider), une fois la position gagnée (ou perdue, selon le point de vue), occupants et occupés, vainqueurs et vaincus, vide et plein, coexistent bien malgré eux dans un seul et même espace national. Le plein et le vide sont donc coprésents et ce qui les différencie, c'est leur régime de visibilité : le plein correspond au visible et le vide à l'invisible. Car occuper l'espace, c'est-à-dire le remplir, c'est faire en sorte que l'ennemi intérieur, ou ses traces, soit « invisibilisé », à défaut de pouvoir le bannir vraiment.

« Faire le plein », dans ces circonstances, passe bien évidemment par une dimension proprement militaire qui suppose l'usage des armes, mais aussi, en complément, par un aspect propagandiste non négligeable pour la guerre civile espagnole. Combat par les armes, cette dernière a aussi été

un combat par les mots et par l'image, amplifié par un contexte médiatique particulièrement favorable qui a accordé une place de premier plan à l'image photomécanique d'une manière jusqu'alors inédite dans l'histoire mondiale des conflits¹. Dans le processus conjoint de remplissage et d'invisibilisation qui est la forme *sui generis* pour cette guerre, de la dialectique vide/plein, le cinéma a joué un rôle déterminant en contribuant largement à cette sorte d'illusion d'optique instaurant un effet de plein. Le cinéma de propagande, et ce, dans les deux camps, c'est le cinéma du plein qui s'affirme à l'écran.

L'objectif de cette étude est de mettre en évidence les enjeux de cette dialectique dans le contexte de la guerre civile espagnole à partir d'un lieu emblématique, la ville de Madrid. La capitale du pays, qui a résisté jusqu'aux dernières heures, s'est identifiée tout au long du conflit à une vision romantique du peuple résistant, que les films réalisés par des Espagnols ou par des étrangers ont pleinement et durablement contribué à forger et à diffuser jusqu'au mythe, pour reprendre l'expression de Marcel Oms², à travers une rhétorique visuelle du plein fondée sur ce que je baptiserai ici « image épiphanique ». La reddition du 28 mars 1939, qui sonne le glas de la République, le 1er avril, ouvre la voie à une occupation des lieux par les nationalistes, qui n'auront de cesse que de faire le vide pour imposer le plein d'une victoire à son tour dûment enregistrée *in situ* par les caméras, usant d'une rhétorique visuelle propre qui emprunte la voie de ce que j'appellerai « image mémoricide ».

C'est sur ces représentations contradictoires de Madrid que je vais m'arrêter ici. Il s'agira, en filigrane, de mesurer les enjeux identitaires associés à cet espace urbain autour du conflit qui fait s'y opposer deux visions antagonistes du pays, celles de ces « deux Espagnes », pour employer l'expression bien connue du poète Antonio Machado.

1936-1939 : L'image épiphanique du peuple résistant

Les yeux des militaires insurgés ont tout naturellement été rivés sur Madrid dès les premiers instants de la rébellion, en juillet 1936. Le coup d'État avait pour objectif la capitale, où se concentrait le pouvoir politico-

1 L'utilisation des images, en Espagne et à l'international, comme le précise Vicente Sánchez-Biosca, « fut à l'origine d'un très intense débat sur le terrain de la propagande et sa couverture médiatique fut exceptionnelle. De fait, la guerre civile espagnole est le premier conflit largement diffusé à un public de masses à travers les revues illustrées et les informations cinématographiques », Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p. 345.

2 Voir Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 1986. L'ouvrage de Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, en approfondit la portée et s'attache quant à lui à définir la manière dont ce mythe se définit et se cristallise dans les mémoires cinématographiques.

administratif, et dont la prise assurerait une victoire rapide sur tout le pays. Mais l'enjeu était aussi et surtout doté d'une portée symbolique très forte³ : Madrid représentait pour les militaires le castillano-centrisme contre les nationalismes périphériques et, partant, une idée de l'Espagne qui serait définie avec le temps comme « une, grande et indivisible ». Du point de vue identitaire, la Villa y Corte incarnait en outre l'espace de l'ordre et la tradition, contre ses grandes rivales des pôles industriels catalan et basque, plus prolétariées. De sorte que l'impossibilité, tout au long des trois années de guerre, de conquérir Madrid, outre un cuisant échec militaire, représenta une frustration idéologique grandissante au fur et à mesure qu'à l'inverse, la ville en résistance s'identifiait de plus en plus à un prolétariat communément désigné comme « le peuple de Madrid⁴ ».

En effet, dès l'automne 1936, plusieurs éléments convergent pour faire de Madrid le siège d'une résistance populaire, notamment l'absence d'une vraie armée qui entraîne la formation de bataillons de miliciens puis, à partir de novembre 1936, le départ à Valence du gouvernement républicain qui crée un vide de pouvoir. Les héros de la guerre civile à Madrid seront donc pour une grande part les anonymes du peuple, ou leurs porte-voix inspirés, comme la Pasionaria, dont la célèbre exclamation « ¡No pasarán! », reproduite à l'envi sur les affiches, les tracts, les banderoles, se transforme en emblème de cette résistance. Le peuple s'inscrit dans la spatialité madrilène à laquelle il confère une identité nouvelle à travers un véritable « marquage urbain » qui conduit à une équation : Madrid = le peuple.

Si toutes les formes artistiques ont convergé pour donner à cette réalité les couleurs du mythe, le cinéma en a été un vecteur privilégié, en raison tout d'abord de sa nature photomécanique qui a permis de rendre compte de ce qui constitue l'une des principales caractéristiques de l'image épiphannique, la mise en scène de ce « marquage » urbain inédit, qui constitue l'une des traductions par excellence de l'affirmation du plein correspondant à l'équa-

3 Comme l'explique Émile Témime, le poids réel de Madrid dans l'histoire du pays est alors sans commune mesure par rapport à son poids symbolique pendant la guerre : « la place prise en quelques mois par la capitale espagnole dans l'histoire de la guerre civile est totalement disproportionnée à l'enjeu militaire qu'elle pouvait représenter dans les premiers jours du conflit, et même au rôle politique que l'Histoire lui a fait jouer dans le passé [...]. Pourtant, en quelques mois, Madrid va devenir ce lieu mythique dont la possession ou la conquête semble décider de la victoire finale. Plus largement, elle devient le symbole de la résistance à l'oppression, à toutes les formes d'oppression », dans *Madrid, 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, Paris, Autrement, « Série Mémoires », n° 4, 1991, p. 20-21.

4 Santos Julià, dans « Le peuple en armes », décrit l'atmosphère de cette « occupation progressive d'espaces par le peuple » (*Madrid, 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, op. cit., p. 36-56) et Manuel Tuñón de Lara revient sur le caractère épique de la défense de Madrid aux premières heures dans « 1936-1937 : la mobilisation partout » (*Madrid, 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, op. cit., p. 58-68).

tion Madrid = le peuple. L'image épiphanique ne se contente pas cependant de « documenter », mais fait advenir la nouvelle identité urbaine madrilène par un travail sur la matière visuelle et sonore, sachant au besoin se faire le relais et l'écho des autres arts, comme le graphisme, la chanson ou la poésie.

Selon la définition du dictionnaire, le marquage désigne l'« [a]ction de marquer, d'apposer ou d'imprimer une marque, un signe à/sur une chose (de nature diverse [...]), qui permette de la distinguer d'une autre (ou parmi d'autres) semblable(s) ou analogue(s) dans le but de l'identifier, de la retrouver, de la classer⁵ [...] ». Il s'agit bien là d'une action de nature identitaire. Le terme est utilisé en géographie dans sa dimension spatiale avec un usage spécifique, que résume la définition donnée dans *Les mots de la géographie* selon laquelle le « marquage symbolique de l'espace est destiné à signaler une appropriation⁶ ». En général, le marquage urbain le plus courant est celui qui inscrit l'identité du marqueur de façon durable (ou qui se veut telle) dans la pierre, à travers l'édification de monuments, d'édifices, voire du tracé des rues, etc. Le marquage dans l'espace urbain madrilène pendant la guerre, étant donné les circonstances historiques, ne va pas pouvoir prendre ces formes durables mais va s'inscrire dans l'éphémère.

Réfléchissant sur le marquage symbolique de l'espace, Vincent Veschambre et Thierry Bulot distinguent le « marquage trace » et le « marquage présence » qui constituent tous deux des catégories d'appropriation de l'espace et, partant, d'identité. Le « marquage trace » correspond à la « fabrication, la réutilisation (voire la destruction) de repères signifiants (bornes, barrières, pancartes, graffitis, sculptures, monuments...) qui s'inscrivent plus ou moins dans la durée et laissent une trace⁷ ». Pendant les trois années de guerre civile à Madrid, il se traduit par l'irruption, dans l'espace urbain, de réalités nouvelles qui transforment momentanément le visage de la ville, avec des barricades, des tranchées, des pancartes, des banderoles, des affiches placardées sur les murs, etc. Le cinéma documentaire de l'époque a accordé une place toute particulière à ces formes de « marquages traces ». Il faut dire que la manière dont ils bouleversaient la vision habituelle de l'espace urbain madrilène les érigeait en un spectacle insolite dont la photogénie potentielle attirait les caméras. Les films y consacrent parfois des moments purement

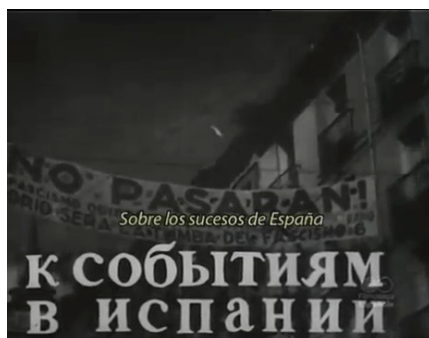
5 Il s'agit du *Trésor de la Langue française* en ligne : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, [consulté le 31 mars 2015].

6 Roger Brunet et al., *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris, La documentation française, 1993, p. 193.

7 Thierry Bulot et Vincent Veschambre, « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces », *Penser et faire la géographie sociale : contribution à une épistémologie de la géographie sociale* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 (généralisé le 13 mai 2015). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/1924>. ISBN : 9782753526778.

descriptifs, qui interrompent la narration et les mettent au premier plan, ou, plus souvent, les intègrent au montage dans des cadrages rapprochés qui leur confèrent un relief particulier et ce, non seulement dans la production nationale qui recueillait la transfiguration de la ville mais aussi dans la production étrangère particulièrement fascinée par ce que ces marquages pouvaient avoir de pittoresque pour le récit épique de la défense de la ville par le peuple en armes. Le plan figurant ce « marquage trace » qui est probablement le plus célèbre de la production cinématographique de la guerre civile espagnole est la première image du documentaire tourné au début de la guerre par l'opérateur soviétique Roman Karmen et distribué sous le titre *Sucesos de España* (n° 10, Fig. 1)⁸. En plan rapproché est cadrée une immense banderole qui orne la Calle de Toledo, sur laquelle le spectateur peut lire en gros caractères le slogan « ¡No pasarán! », sous lequel est précisé : « El fascismo quiere conquistar Madrid. Madrid será la tumba del fascismo. » Ce film regorge par ailleurs de nombreux plans mettant en scène les « marquages traces » qui ont fasciné le Soviétique, probablement parce qu'il trouvait dans cette ville les éléments d'une iconographie révolutionnaire internationale empreinte, dans sa variante espagnole, d'une indéniable photogénie. C'est également ce « marquage trace » que mettra en exergue Henri Cartier-Bresson dans la séquence initiale de son film sur la guerre d'Espagne, *Victoire de la vie* (1937)⁹, avec notamment un attrait pour les barricades, dont son regard de photographe sait capter la beauté.

Fig. 1 : *Sucesos de España* (n° 10), © DR



8 *Sucesos de España* est une série de vingt numéros d'un ensemble filmé par les Soviétiques Roman Karmen et Boris Makaseiev en Espagne, à partir d'août 1936, sur commande du gouvernement, puis diffusée après montage et sonorisation en Union Soviétique par Mijail Koltzov entre septembre 1936 et juillet 1937. Le numéro 10, qui nous intéresse ici, fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada*, Madrid, Ministerio de cultura/ICAA/Filmoteca Española, 2009. Présentation du film dans le livret joint au coffret, p. 46-47.

9 Le film de Cartier-Bresson a été mis en ligne sur le site des archives du Parti communiste français, qui en fait une présentation succincte : <http://parcours.cinearchives.org/Les-films-731-94-0-0.html>, [consulté le 31 mars 2015].

Mais la mise en scène de ce « marquage trace » ne prend son sens dans le cadre d'une image épiphanique qu'en relation avec la deuxième forme d'appropriation de l'espace urbain que Veschambre appelle le « marquage présence » et qu'il définit comme « la présence des corps et des signes dont ils sont porteurs [...] lors d'événements récurrents [...] ou exceptionnels, qui "marquent" les esprits et associent un lieu à des groupes sociaux ou à des institutions qui s'y mettent en scène¹⁰ ». Concernant la guerre civile espagnole à Madrid, l'événement exceptionnel durant la bagatelle de trois ans, le « marquage présence » va constituer l'un des éléments fondamentaux du dispositif d'appropriation de la ville et de redéfinition identitaire pour lequel le « marquage trace » fonctionnera comme un décor de choix.

Le « marquage présence » de l'espace urbain madrilène pendant la guerre civile par le peuple promu à la catégorie de héros est très diversifié : civils, miliciens, hommes, femmes et enfants remplissent les rues auxquelles ils confèrent des usages inédits ou peu fréquents jusque-là. Le cinéma puise dans cet insolite pour rendre compte du nouvel espace urbain qui est ainsi configuré. À la différence de la photographie, qui en rend également compte, d'une autre manière, le phénomène de remplissage peut être mis en scène comme une action, dans sa durée. La caméra peut filmer les espaces remplis ou en train de se remplir, comme lors des défilés impromptus ou de séances d'entraînement de miliciens dans les rues ou à l'occasion de manifestations ou de meetings. L'image filmique contribue à l'effet de plein en jouant sur les angles de prise de vue et l'échelle des plans qui parfois créent des effets de saturation visuelle renforcée par une saturation sonore faite de musique, de bruits ou de voix. Les plans larges mettent l'accent sur les foules, statiques ou en mouvement, en général désordonnées. Les plans rapprochés permettent une identification sociale des groupes qui les situe dans la catégorie du populaire. Il serait impossible de citer ici tous les films qui rendent compte de ce « marquage présence », tant ils sont nombreux et, d'une certaine manière, répétitifs. L'un des plus représentatifs est certainement le documentaire *Defensa de Madrid*, un film espagnol réalisé par Angel Villatoro et produit par le Secours Rouge international en 1937, en collaboration avec l'Alliance des Intellectuels antifascistes¹¹. À partir d'images aériennes de la ville désignée

10 Vincent Veschambre, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion » [en ligne], [consulté le 31 mars 2015], ESO, n° 21, mars 2004, p. 73. URL : https://www.google.fr/url?sa=t&crct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjzz6uog4fNahVDvBoKHZSKBP8QFggdMAA&url=http%3A%2F%2Feso.cnrs.fr%2F_attachments%2Fn-21-mars-2004-travaux-et-documents%2Fveschambre.pdf%3Fdownload%3Dtrue&usq=AFQjCNHje1E24YQHYZWuWJThWQ1_zlt1g&cad=rja

11 Deux films de Villatoro ont été réalisés sous ce titre, en 1936 et en 1937. Celui qui nous intéresse ici est le second, qui fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada, op. cit.*, p. 44-45.

comme « la capitale de l'antifascisme du monde », le film se compose d'une succession de chapitres thématiques illustrant divers aspects de la résistance et de la mobilisation des Madrilènes, séparés par des fondus au noir. Sa structure est ascendante et le documentaire se termine en apothéose par une démonstration de force populaire, qui se conclut sur la récitation par Rafael Alberti de son poème « Madrid, corazón de España », illustré par un montage d'images de la ville résistante qui concentre l'essentiel des éléments de l'image épiphannique. Les plans les plus significatifs de cet effet de plein dans le « marquage présence » de la ville sont ceux qui correspondent aux groupes de miliciens (et parfois de miliciennes) investissant les espaces publics. Ils sont assurément les héros par excellence de la nouvelle identité urbaine de Madrid. Leurs corps font signe, avec des tenues disparates qui n'ont rien de l'uniforme réglementaire des armées régulières. Leurs bérets les rendent identifiables parmi tous, tout comme leurs armes. Ils s'identifient au mouvement, qu'ils circulent dans les rues dans des véhicules ou à pied. Les prises de vue, pas toujours orthodoxes, ont le caractère spontané qui sied à leur imprévisibilité. Les plans des miliciens en train de défilé ou de s'entraîner dans des rues privées de toute circulation automobile sont les plus représentatifs de l'effet de plein associé à la nouvelle identité urbaine du Madrid en guerre, amplifiés dans *Defensa de Madrid* par l'utilisation de cadrages emphatiques en accord avec la musique de l'Internationale qui en rythme le montage avant qu'une dernière séquence revienne sur des images du « marquage trace » au son d'une version espagnole de la Carmagnole. L'imaginaire ainsi forgé des miliciens espagnols en armes se rattache alors pleinement à une iconographie du peuple en armes, doublement héritière, à la fois de la Révolution française et de la Révolution russe.

Fig. 2-7. *Defensa de Madrid*, © DR



Non seulement ces images épiphoniques ont très largement circulé pendant la guerre, en Espagne et à l'étranger, mais aussi et surtout après, lorsque la mémoire internationale a tendu à simplifier les enjeux du conflit. Les images des miliciens défilant sur la Castellana ou s'entraînant dans des espaces publics sont alors devenues l'emblème du peuple de Madrid en guerre et ont été recyclées sans relâche, constituant un réservoir d'images de la mémoire ouvrière internationale, relayées notamment par les Partis communistes de tous les pays. Elles ont même, avec le temps, et par un effet de métonymie, fini par s'imposer, au-delà de l'espace urbain madrilène, comme le symbole du camp républicain tout entier, par exemple dans le film de Frédéric Rossif, *Mourir à Madrid*, sorti en 1963 qui, contrairement à ce que son titre pourrait laisser penser, ne parle pas que de Madrid, mais retrace toute la guerre civile espagnole depuis ses prolégomènes jusqu'en 1939.

La reconquête de Madrid ou l'image mémoricide

Pendant que Madrid offre aux yeux du monde, par photographes et cameramen interposés, l'image épiphonique d'une nouvelle identité urbaine, les nationalistes, parqués à la périphérie, ne vont pouvoir produire sur cette dernière qu'un discours de l'extérieur, sans images photomécaniques propres, correspondant à un imaginaire parfaitement ambivalent, conforme aux représentations mises en évidence par Fernando Castillo dans son ouvrage *Capital aborrecida: La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*¹². Ce Madrid prolétarisé et populaire suscite une aversion profonde qui se traduit par toute une rhétorique de la haine alimentée par une imagination d'autant plus enflammée qu'elle ne peut constater sur pièce l'ampleur du phénomène et qu'elle doit se contenter pour cela des images de l'autre qui ne font que renforcer la perception de son absence que la supposée Cinquième colonne composée de partisans du soulèvement présents dans la ville ne saurait suffire à apaiser. Mais Madrid reste en même temps un puissant objet de désir, précisément parce qu'à portée de main et inaccessible tout à la fois. Les métaphores en rendant compte présentent de fortes connotations sexuelles de telle sorte que l'occupation de la ville par les troupes de Franco à compter de la reddition du 28 mars 1939 aura des allures de véritable pénétration.

À partir de cette date, l'identité madrilène forgée tout au long des trois années de conflit va faire l'objet d'un effacement systématique (sorte d'évidement) pour lui substituer une nouvelle idée de la ville, correspondant

12 Fernando Castillo Cáceres, *Capital aborrecida: La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*, Madrid, Polifemo, 2013.

à une nouvelle idée de l'Espagne, profondément conservatrice et régressive, fondée sur le retour à l'ordre et aux valeurs traditionnelles. Les vainqueurs auront tout le temps qu'il faudra pour imposer un nouveau marquage urbain destiné à remplacer le précédent et pour inscrire cette nouvelle identité dans la pierre de manière durable à travers l'érection de monuments, d'ensemble architecturaux et de nouveaux tracés urbains.

Mais ce qui m'intéresse ici, c'est le très court terme de la reprise en main de la ville dans les semaines qui suivent la fin de la guerre et qui va, en un temps très bref, non seulement s'employer à effacer de l'espace urbain toute trace du marquage antérieur et à lui en substituer un nouveau, mais aussi et surtout à le consigner à son tour avec une production d'images cinématographiques dont la finalité va être de fonder un nouvel imaginaire urbain qui remplace pleinement le précédent. Les images mémoricides font advenir la nouvelle identité des vainqueurs sur la base d'une stratégie d'effacement radical de la précédente. J'utilise le terme de « mémoricide », forgé par Mirko Grmek en 1991 pour analyser la situation de l'ex-Yougoslavie, et dont Bénédicte Tratnjek a fait « un outil qui permet de dessiner la géographie de la haine dans l'immédiat après-guerre telle qu'elle est mise en spectacle par les acteurs du vivre séparé¹³ ».

Dans la production cinématographique du camp nationaliste, la mise en œuvre de l'image mémoricide dans l'immédiat après-guerre correspond principalement à deux titres, dans le cadre d'une production cinématographique désormais étroitement contrôlée. Le premier, intitulé éloquentement *La liberación de Madrid* est le grand film de référence de la victoire, tant par son contenu que par la diffusion qu'il a connue ultérieurement : comme l'écrit Vicente Sánchez-Biosca, il s'agit du

documental del DNC que contiene las escenas más vívidas e impactantes de toda su producción, hasta el punto de que representan emblemáticamente el final de la guerra. Citadas hasta la saciedad en todo tipo de obras posteriores, recogen efectivamente momentos únicos que transmiten la intensa emoción vivida en las calles de la ciudad¹⁴.

Édition extraordinaire du *Noticiero Español* (actualités cinématographiques de l'époque du camp nationaliste), le film, d'une durée

13 Bénédicte Tratnjek, « Géographie des conflits. Les lieux de mémoire dans la ville en guerre : un enjeu de la pacification des territoires » [en ligne], *La revue géopolitique*, [mis en ligne le 31 octobre 2011], [consulté le 31 mars 2015]. URL : <http://www.diploweb.com/Geographie-des-conflits-Les-lieux.html>

14 Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, Serie mayor, 2011, p. 263. Pour les conditions de réalisation de ce film et son analyse générale, voir p. 263-267.

de 18 minutes, a été produit par le Département national du cinéma (*Departamento nacional de Cinematografía*) en 1939 et retrace, quasiment à chaud, la prise de Madrid par les troupes de Franco¹⁵.

La première partie du documentaire est très claire sur la fonction et les objectifs du mémoricide. Elle met en scène la volonté expresse de renier et d'effacer les trois années de marquage urbain madrilène sous le signe du peuple héroïque en procédant à une première phase de dénégation. Le documentaire leur dénie d'emblée toute capacité à représenter une quelconque identité madrilène puisque ces trois années sont présentées comme une sorte de parenthèse malheureuse à effacer bien vite car elle n'a aucunement affecté la vraie identité madrilène formulée comme un essentialisme. La ville n'a été que la proie temporaire d'une meute illégitime et les vainqueurs vont faire retrouver à Madrid son essence d'avant-guerre, c'est-à-dire de toujours. L'image mémoricide est fondée d'une part sur une récupération des images de l'autre que la voix off tente de vider de leur sens originel par une opération de réinterprétation fondée sur l'invective et le dénigrement, et d'autre part sur un jeu de comparaison avec les images prétendument légitimes (le Madrid d'avant guerre, où règne l'ordre) :

Madrid, elegida por Felipe II como sede del más vasto imperio que ha conocido el mundo y una de las capitales más encantadoras de la tierra [...] era ya una ciudad moderna y cosmopolita [...]. El 18 de julio el Madrid aquel se hundió en manos del odio y del marxismo asesino que en aquella ciudad hermosa y alegre hicieron una gran checa rusa [...], la tiranía más cruel e inhumana que recuerda la historia se apoderó de Madrid [...] una inmensa corte de los milagros invadió sus calles, sumergiéndola en la suciedad y en la abyección.

Ce n'est qu'une fois que cet « évidemment » a eu lieu que le remplissage pourra advenir. Le remplissage, qui est l'autre facette de l'image mémoricide, prend la forme, dans le deuxième temps du documentaire, qui est le plus long moment du film (7 minutes) de séquences mettant en scène la pénétration des troupes dans la ville dont la caméra filme les flots et la marche orientée vers le centre convoité (3-10 mn). Mais à ce remplissage de l'extérieur s'ajoute peu à peu un remplissage pour ainsi dire de l'intérieur, qui se compose des flots de population sortant de leurs demeures et accueillant à bras ouverts les libérateurs. Le film dessine un itinéraire du remplissage à travers les lieux stratégiques de la ville avec des groupes qui sont tantôt filmés en montage parallèle, tantôt associés sur des points de rencontre. Des défilés spontanés

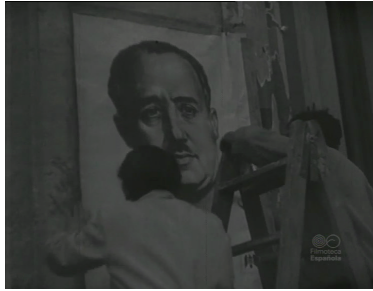
15 *La liberación de Madrid* fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada, op. cit.* Présentation du film dans le livret joint au coffret, p. 111-112.

s'organisent : « Madrid, el corazón de Madrid, es ya de Franco », proclame une voix off qui nous rappelle le poème de Rafael Alberti, « Madrid, corazón de España ». L'image mémoricide s'organise, dans cette partie du documentaire, autour de la mise en scène du « marquage présence » dont les grandes caractéristiques formelles répondent à celles des images de l'autre, sous la forme d'une sorte d'écho inversé. Les uniformes diffèrent, tout comme la forme du salut, les catégories socioprofessionnelles parfaitement repérables parfois grâce à l'usage de plans rapprochés (avec des prêtres, des nonnes). C'est désormais une musique aux accents militaires qui rythme le montage.

Fig. 8-11. *La liberación de Madrid*, © DR



Dans le troisième temps du film, qui correspond aux six dernières minutes, parallèlement à la mise en scène du « marquage présence », le « marquage trace » correspondant à la nouvelle identité urbaine reconquise s'impose, sous le signe du plein, avec la reprise d'une iconographie qui renvoie à celle de la période antérieure (marquer provisoirement l'espace pour se l'approprier symboliquement) tout en procédant en même temps à son effacement. Le « marquage trace » commence avec un plan très appuyé de la statue de Don Quichotte, sur la Place d'Espagne, où des drapeaux ont été spontanément fichés. Il se poursuit ensuite de manière systématique par la mise en scène des principaux édifices de la ville sur lesquels ont été disposés en bonne place ces mêmes drapeaux, avant de culminer de manière beaucoup plus massive avec l'occupation des façades. À la diversité des types de « marquages traces » de la période de la guerre dans le camp républicain se substitue la monotonie répétitive des drapeaux et des portraits au nom de José Antonio ou de Franco. Le peuple de Madrid n'a de sens que par rapport à des guides qui l'orientent.

Fig. 12. *La liberación de Madrid*, © DR

La topographie du « marquage présence » conjuguée au « marquage trace » culmine en apothéose à la fin du documentaire pour se concentrer sur tous les hauts lieux de la ville qui avaient correspondu, dans les documentaires sur le Madrid en résistance, à une forte valeur identitaire, en particulier, la Puerta del Sol, lieu de proclamation de la République en 1931, et ses alentours, avec la Calle de Alcalá et la place de Cibeles, longtemps baptisée place d'Espagne. Les jeux d'alternance entre plans généraux des foules et plans rapprochés des individus visent à mettre en évidence le nouveau visage du peuple de Madrid, qui n'a plus rien de populaire et encore moins de prolétaire. La fin du documentaire qui en est aussi l'apothéose, met en scène ces lieux saturés d'une foule qui exécute le salut fasciste sur un fond musical en modalité off de l'hymne national. Il s'agit de redéfinir, à travers le peuple de Madrid, et dans un système métonymique identique à celui que nous avons précédemment dégagé, mais en sens inverse, l'identité nationale à partir du « cœur » de la ville qui est le « cœur » du pays.

Fig. 13. *La liberación de Madrid*, © DR

Le deuxième film qui est représentatif de cet « effet de plein », est l'édition du *Noticiario* (actualité cinématographique) qui rend compte du défilé militaire du 19 mai 1939 et qui représente, selon Vicente Sánchez-Biosca, le « Punto culminante de ese ambicioso proyecto propagandístico en el que la ocupación se presentaba como la ansiada unión de todos los españoles

y su incorporación a la nueva España¹⁶ ». Produit également en 1939 par le Département national de cinématographie, ce documentaire connu sous le titre de « El gran desfile de la victoria en Madrid », d'une durée de 15 minutes, se présente sous la forme d'un reportage¹⁷. Le défilé dit de la Victoire se déroula sur la grande artère qui, pour plus de quarante ans, s'appellerait désormais la Avenida del Generalísimo, celle-là même qui avait tant de fois vu défiler les miliciens indisciplinés sous le nom d'Avenida de la Unión Proletaria. Pendant plus de 5 heures, dans un ordre impeccable et face à une tribune disposée devant un imposant arc de triomphe éphémère où trônait Franco, les troupes qui avaient assuré la victoire, espagnoles mais aussi étrangères, passèrent devant le nouveau chef de l'État. L'image mémoricide s'exprime, dans ce documentaire, à travers un effet de saturation qui vise à l'effacement radical, brutal, des images de l'autre. Saturation visuelle et sonore (musique et bruit) passant par une reconquête du sol martelé par les bottes, les chevaux, les véhicules de toutes sortes, comme pour purifier un espace souillé. L'autre principe de l'image mémoricide est d'inscrire la nouvelle identité urbaine dans une foule anonyme dont la raison d'être est une relation symbiotique au leader charismatique, tout autant que de subordination. Ces images allaient circuler, comme celles de *Liberación de Madrid*, non seulement les jours suivant le défilé, mais d'une tout autre manière sur le long terme, à travers la répétition, tous les ans, de cérémonies militaires commémoratives de la victoire enregistrées par les caméras du No-Do afin d'inscrire à jamais dans les rétines ces nouvelles images correspondant à la nouvelle identité urbaine et partant, nationale : le défilé de la victoire et sa représentation cinématographique annuelle se transformèrent, selon Vicente Sánchez-Biosca en « ritual que sincretizaba, a un tiempo, la ocupación de la España republicana y el triunfo en la guerra¹⁸ ».

16 Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, op. cit., p. 279. Pour les conditions de réalisation de ce film et son analyse générale, voir p. 278-285.

17 *El gran desfile de la victoria en Madrid* fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada*, op. cit.. Présentation du film, p. 113-114.

18 Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, op. cit., p. 285.

Fig. 14-19 *El Desfile de la Victoria*, © DR

Au-delà du moment circonstanciel de récupération de l'espace urbain madrilène dans l'urgence de la victoire, avivée par la frustration d'en avoir été privé pendant trois ans, le régime de Franco a pu inscrire la nouvelle identité de la ville et partant, du pays, au sein de la capitale pendant quasiment quatre décennies, notamment donc en l'inscrivant dans la pierre à travers l'édification de monuments, d'édifices, et de quartiers, liée à la nécessité de reconstruction à certains endroits et à d'autres, au besoin urgent de dévelop-

pement urbain consécutif à une expansion très rapide de la ville à partir des années cinquante. Ce « Madrid del Caudillo », selon l'expression d'Antonio García Rayo¹⁹, sera largement et régulièrement représenté dans les actualités cinématographiques, le No-Do, jusqu'à la fin du régime franquiste²⁰.

Conclusion : vers une nécessaire image « cathartique »

À la mort de Franco, comme on le sait, la transition n'a pas été fondée sur une rupture avec la dictature, mais sur un pacte, ce qui a eu des conséquences pour l'espace urbain madrilène comme pour le reste. La ville n'a pas été le théâtre des traditionnels et cathartiques déboulonnages de statues qui sont souvent l'expression radicale d'une volonté de réappropriation identitaire après la chute des régimes autoritaires. La dernière statue équestre de Franco à Madrid ne fut retirée qu'en mars 2005. Quant aux monuments les plus représentatifs du régime, ils continuent, pour la plupart, à marquer de leur présence l'espace urbain, comme l'imposant Arc de triomphe dit Arco de la Victoria, édifié au début des années 50 en hommage aux « Caídos por Madrid », qui trône encore à l'extrémité de la calle Princesa.

En l'absence de rupture, la reconquête de la mémoire madrilène républicaine et populaire qui s'était exprimée pendant les trois années de guerre a pris des formes tout à fait inédites, fondées sur un phénomène de récupération pacifique. Celle-ci ne passe pas en effet par une revendication directe de l'héritage de la guerre, mais va s'exprimer, pendant la Transition, de manière plus diffuse et partant, plus durable, à travers un phénomène de réinvestissement de la rue qui affecte au premier chef le « marquage présence ». Cette récupération de la rue introduisant de nouveaux usages de l'espace urbain a adopté des formes diverses, certes classiquement militantes (avec les manifestations politiques ou syndicales, par exemple) mais aussi totalement dépolitisées, avec la Movida²¹. Le phénomène a pris un tour politique pendant le mandat du socialiste Enrique Tierno Galván à la mairie de Madrid qui, entre 1979 et 1986, a donné à la « récupération » de la ville un sens très large, à la fois social mais aussi économique et culturel. Les funérailles en 1986

19 Antonio García-Rayó, « Así es Madrid en el cine », *Así es Madrid... en el cine*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2008, p. 17.

20 Sur le No-Do, voir Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *No-Do, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

21 Sur le phénomène de récupération de l'espace urbain madrilène et ses implications chez Almodóvar voir Nancy Berthier, « Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida » [en ligne], [consulté le 31 mars 2015], *Savoirs en prisme*, CIRLEP, université de Reims, n° 1, 2012, p. 77-92. URL : http://www.univ-reims.fr/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35237.pdf

de celui que les Madrilènes appelaient affectueusement le « viejo profesor » ont été l'occasion d'une concentration aux proportions tout à fait inédites dans la ville pour ce genre d'événement, avec plus d'un million de personnes qui lui ont rendu un vibrant hommage. Les images qui ont été filmées à l'occasion et qui depuis n'ont cessé de circuler, ont fonctionné comme des images réparatrices pour les Madrilènes à la mémoire « invisibilisée » durant les quarante années de dictature. Au cœur du film *Madrid*, de Basilio Martín Patino, réalisé en 1987, la séquence qui met en scène ces funérailles dans le cadre d'une récupération plus générale de la mémoire urbaine du peuple de Madrid accorde une importance toute particulière au « marquage présence » de l'espace emprunté par le cortège, depuis la place de la Villa jusqu'à la place de Cibeles, reconquise par le peuple, dont rend compte un impressionnant plan général en plongée verticale, dans lequel la foule fait littéralement corps avec la ville, réalisant une sorte d'équation fusionnelle entre Tierno Galván, la foule de Madrilènes et cet espace urbain pleinement reconquis.

Fig. 20-21-*Madrid*

