



HAL
open science

“ Le geste “ performatif ” de la cinéaste Sandra Ruesga :
El Valle de los Caidos et la tombe de Franco ”, pp.
115-136 dans
Pietsie Feenstra

► **To cite this version:**

Pietsie Feenstra. “ Le geste “ performatif ” de la cinéaste Sandra Ruesga : El Valle de los Caidos et la tombe de Franco ”, pp. 115-136 dans. François Amy de la Breteque, Jean-Philippe Trias (dir.), Mémoire et lieux, Presses Institut Jean Vigo, Perpignan, 2021, 978-2-35412-446-5. hal-04261279

HAL Id: hal-04261279

<https://hal.science/hal-04261279>

Submitted on 13 Feb 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.

MÉMOIRE DES LIEUX ET ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'HISTOIRE

Sous la direction de

François Amy de la Bretèque et Jean-Philippe Trias

avec la collaboration de Michel Cadé



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PERPIGNAN
INSTITUT JEAN VIGO

LE « GESTE PERFORMATIF » DE LA CINÉASTE SANDRA RUESGA : EL VALLE DE LOS CAÍDOS ET LA TOMBE DE FRANCO

PIETSIE FEENSTRA
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)

À la mémoire de Michèle Lagny

À cinquante-sept kilomètres de Madrid se trouve El Valle de los Caídos, en français « La vallée de ceux qui sont tombés », un lieu suscitant la polémique jusqu'à tout récemment car Franco y était enterré depuis 1975¹. Sa dépouille a été transférée le jeudi 24 octobre 2019 au cimetière Mingorbio–El Pardo, où sa femme et sa fille reposent. El Valle de los Caídos pose de nombreuses questions sur la transmission de la mémoire historique en Espagne.

Trente ans après la mort de Franco, la cinéaste Sandra Ruesga tourne un premier court métrage sur ce lieu, *Haciendo memoria* (2005). Elle en réalise ensuite un second filmé directement sur place, *A los caídos* (2012)². *Haciendo memoria* fait partie d'un projet collectif sur la mémoire de Franco où six réalisateurs nés après 1975 sont invités à s'exprimer par un court métrage sur leurs visions du dictateur (*Entre el dictator y yo*, 2005). La transmission de la mémoire, de génération à génération, est à la base de

1. En plus de celle du dictateur Francisco Franco (1892-1975), le monument abrite la tombe du fondateur du parti phalangiste, José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), fils aîné du général Miguel Primo de Rivera (1870-1930) qui dirigea l'Espagne de 1923 à 1930. Tous deux sont morts un 20 novembre, date devenue jour de commémoration pour les franquistes.

2. Les deux films sont visibles sur le compte Vimeo de la cinéaste : vimeo.com/sandraruesga

ce projet : Sandra Ruesga montre, dans ses courts-métrages, une forme de post-mémoire intimement liée à la situation espagnole.

Avant de donner la parole à la cinéaste, cet article situe ses courts métrages dans le contexte du post-franquisme, où se met en place une politique de la mémoire³, afin d'analyser son « geste performatif », créateur de « voix filmiques » aptes à interroger la transmission mémorielle en posant des questions sur un lieu porteur de souvenirs douloureux.

Politique de la mémoire entre 1975 et 2000

L'Espagne a vécu des changements importants depuis la fin de la dictature. Sans prétendre décrire toute la complexité de la situation post-franquiste, quelques tendances doivent être mentionnées, ce qui permettra de mieux situer le film de Sandra Ruesga dans son contexte politique à partir de 2000 et de comprendre certaines décisions importantes concernant la mise en place d'une politique de la mémoire.

Franco meurt le 20 novembre 1975. Une transition démocratique s'engage de 1975 à 1983, avec de nombreux changements politiques comme, en 1977, les premières élections depuis 1936 et, en 1978, l'adoption d'une nouvelle constitution. Mais l'approbation de la loi d'amnistie du 15 octobre 1977, sous le premier gouvernement d'Adolfo Suárez (de juillet 1976 à juillet 1977), impose le silence en rendant impossible le jugement des crimes politiques commis pendant la guerre civile (1936-1939) et le franquisme (1939-1975). L'expression « pacte d'oubli » est utilisée pour décrire la période de la transition démocratique, mais « pacte de silence » décrit mieux les conséquences de cette loi : évidemment, l'histoire et la mémoire de la violence n'ont pas été *oubliées*, ce qui explique encore aujourd'hui la complexité des débats sur la lutte des mémoires.

Une nouvelle manière de vivre ensemble est à l'ordre du jour, un avenir est à construire, et un nouveau conflit civil à éviter. À la fin des années 1970 certains citoyens tentent de retrouver les membres de leur famille enterrés dans des fosses communes, mais la tentative de coup d'État menée par le lieutenant-colonel Tejero, le 23 février 1981, réveille les angoisses d'une nouvelle guerre civile : à quelques exceptions près,

3. Jean-François Macé, « Los conflictos de memoria en la España post-franquista (1976-2010) entre políticas de la memoria y memorias de la política ». *Bulletin hispanique*, vol. 114, n° 2, 2012, <<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2150>>, consulté le 14 janvier 2020.

les familles des disparus cessent systématiquement leurs recherches⁴. La priorité va à la sauvegarde de la toute jeune et encore fragile démocratie espagnole.

Les années 1980, sous le gouvernement de Felipe González (1982-1996) du Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE), sont marquées par la même volonté : éviter de faire revivre un passé difficile et préparer l'entrée dans la Communauté européenne en 1986. Moderniser l'image du pays est la priorité : en 1992, l'Exposition universelle de Séville et les Jeux olympiques de Barcelone confirment l'ambition de présenter une belle vitrine pour le public international. Sur décision du gouvernement de Felipe González, aucune commémoration officielle du cinquantenaire de la guerre civile n'est organisée en 1986, pas plus qu'en 1996 sous le gouvernement de José María Aznar (Parti Populaire, 1996-2004)⁵. Le déclenchement de la guerre civile n'apparaît pas alors comme un événement qui mérite d'être commémoré.

De nombreuses études ont été publiées sur la manière dont le cinéma s'est approprié les questions mémorielles sur la Guerre civile et le franquisme⁶. À l'étranger, Luis Buñuel et Carlos Saura sont les réalisateurs les plus connus de l'époque du franquisme – même si Buñuel a tourné la majorité de son œuvre hors d'Espagne. À partir des années 1980, l'œuvre de Pedro Almodóvar s'impose, tandis qu'à partir des années 1990 les films d'Alejandro Amenábar marquent le panorama international. Pedro Almodóvar reste le cinéaste emblématique de la *Movida* madrilène, un mouvement culturel lié à la capitale à la fin des années 1970, prônant le bonheur de l'instant présent. Dans une interview, le réalisateur affirme que pour lui la meilleure vengeance contre Franco était d'ignorer son existence⁷. Ses films de cette première période témoignent directement du présent⁸, car ses histoires fictives et postmodernes, dans le décor de la

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Plusieurs publications traitent de cette question : en France, Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma, mythes et réalités*. Paris, Cerf, 1986 ; en Espagne, Román Gubern, *1936-1939 : La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca, 1986, ou Vicente Sánchez Biosca, *Cinéma et guerre civile espagnole, du mythe à la mémoire*, Paris, Éditions hispaniques, coll. « Histoire et civilisation », 2017. Voir aussi la quatrième partie, « Mémoires blessées : récupérer l'Histoire », de Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca (dir.), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, préface de Pierre Sorlin, Paris, Armand Colin, 2014.

7. Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 31.

8. Voir Pietsie Feenstra, *Dissident Bodies under Franco: New Mythological Figures in Spanish Cinema*, préface Michèle Lagny, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011. Bénédicte Brémard, « Pedro

capitale, sont une réaction contre les restrictions en vigueur par le passé. Le cinéaste crée un univers plein de couleurs et de personnages émouvants emplis de vie : ce sont des protagonistes qui vivent une nouvelle liberté dans l'Espagne moderne. Les premiers longs métrages d'Alejandro Amenábar sont tournés également à Madrid : *Tesis* (1996), *Ouvre les yeux* (1997) ; ce dernier montre la capitale à travers des visions futuristes et modernes. C'est seulement à la fin des années 1990 que ces deux cinéastes font référence à l'histoire espagnole récente⁹ ; mais les films qui ont été récompensés à l'étranger (les Oscars pour *Tout sur ma mère* d'Almodóvar en 1999 ou, pour *Mar adentro* d'Amenábar en 2004), ne traitent pas ce sujet.

La question de la génération se pose pour les deux réalisateurs : Pedro Almodóvar, né en 1951, propose des visions filmiques d'un avenir différent. Alejandro Amenábar, né en 1972 au Chili, arrive avec ses parents en Espagne en 1973 peu de temps avant le coup d'Etat dans son pays de naissance. Or, d'autres réalisateurs espagnols nés dans les années 1930 ont opéré une réécriture de l'histoire à partir de 1975 : ils proposent par les images une sorte de « contre-analyse » de la société, pour reprendre l'expression de Marc Ferro¹⁰ : leurs films engendrent une réaction négative à la politique de la mémoire en créant un autre point de vue sur la guerre civile ou le franquisme¹¹. Nombreux sont les films traitant de ces questions. Je tiens à mentionner quelques films emblématiques : par exemple dans l'œuvre de Jaime Camino (1938-2015), *Les Longues Vacances de 1936* (1976) et son documentaire, *La Vieille Mémoire* (1979). Du réalisateur Basilio Martín Patino (1938-2015), *Chansons pour un après-guerre* (1971, sorti en 1976) et *Madrid* (1987) ; ce dernier film porte pour titre le nom de la capitale et interroge toutes les conséquences d'un silence orchestré dans les années 1980. Le récit est porté par un journaliste allemand, Hans, qui se demande où il peut retrouver les traces de la guerre civile dans Madrid ; il compare sa quête avec l'idée de chercher un dinosaure dans la capitale. Le cinéma espagnol a toujours témoigné

Almodóvar : un cinéaste sans histoire ? », dans Pietsie Feenstra (dir.), *Cinémaction*, n° 130, « Mémoire du cinéma espagnol 1975-2007 », Paris, Corlet, 2009, pp. 82-87.

9. Par exemple, Pedro Almodóvar dans quelques dialogues d'*En chair et en os* (1997), ou dans *La Mauvaise Éducation* (2004), et Alejandro Amenábar avec le film *Lettre à Franco* (2019).

10. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, [1977], Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1993, pp. 31-62.

11. Voir aussi Emmanuel Larraz, *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1986, pp. 231-277, ou Jean-Claude Seguin, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, coll. « 128 Cinéma », 1994, pp. 88-91.

de son histoire mais ces films historisants ne sont pas forcément connus à l'étranger.

Politique de la mémoire après 2000

À l'époque où Sandra Ruesga réalise ses courts métrages, différentes mesures sont mises en œuvre par le gouvernement concernant l'histoire du pays. Sous le gouvernement de José Luis Zapatero (PSOE, 2004-2011), l'année 2006 est déclarée « année de la mémoire historique » ; une loi spécifique est votée en 2007¹². Cependant, à partir de 2000, la politique de la mémoire est marquée par un autre phénomène : les initiatives citoyennes ou les polémiques concernant les vestiges du franquisme ont un impact important sur la société espagnole.

L'exhumation, en octobre 2000, des restes de civils républicains d'une fosse commune, et l'intérêt que cet acte suscite auprès de familles toujours à la recherche de leurs disparus, conduit le journaliste et sociologue Emilio Silva à fonder l'ARMH (Association pour la Récupération de la Mémoire Historique) afin d'aider les familles, d'identifier les victimes et de documenter les exhumations. De nombreux citoyens reprennent les recherches entreprises à la fin des années 1970 et interrompues après la tentative de coup d'État de 1981. À partir de 2000, la mémoire historique devient le sujet de débats de société et les médias jouent un rôle important pour réhabiliter la mémoire des victimes.

En novembre 2002, un scandale éclate suite à l'octroi par le gouvernement Aznar d'importantes subventions à la Fondation nationale Francisco Franco, créée en 1976 pour célébrer la mémoire du caudillo et dont la fille unique, Carmen Franco, est alors présidente d'honneur. Cette polémique, à la suite du travail de l'ARMH, va enclencher un large mouvement de révision mémorielle, que va acter le gouvernement de José Luis Zapatero. En 2005, dans plusieurs villes d'Espagne, les statues de Franco sont déposées, suscitant parfois les protestations de partisans du franquisme, réunis devant les statues en chantant *Cara al sol*, l'hymne de la phalange espagnole. La « Loi sur la Mémoire historique » votée par le gouvernement Zapatero en 2007 interdira notamment les rituels d'hommage à Franco dans El Valle de los Caídos.

12. Voir Vicente Sánchez-Biosca, « L'avenir d'une déception : la mémoire aux prises avec l'archive », dans Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca (dir.), *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / arts visuels », 2014, pp. 168-169.

Confronté, comme tous les dirigeants successifs, au poids toujours actuel de l'histoire, le président du gouvernement Pedro Sánchez (PSOE, depuis 2018) s'engage à faire exhumer et transférer la tombe de Franco, ce qui sera réalisé le 24 octobre 2019. Quinze jours après, les élections législatives du 10 novembre 2019 (les quatrièmes en quatre ans) sont marquées par une augmentation considérable des votes pour le parti d'extrême droite Vox.

Sandra Ruesga réagit aux résultats de ces élections, qu'elle met en relation avec l'activisme des fidèles du franquisme, lesquels refusent les termes de dictature ou de régime totalitaire :

La Fondation Franco existe, ils sont fiers d'être là, de transmettre la mémoire de Franco, tout semble si normal, mais l'histoire n'a pas été réécrite. L'histoire de l'oubli a triomphé, le passé aujourd'hui n'intéresse pas forcément les nouvelles générations : elles ont d'autres problèmes, d'autres préoccupations. On n'a pas réussi à reconduire le projet de réécrire l'histoire. La Fondation Franco a pour objectif de relancer la mémoire de Franco, elle reçoit des subventions de la part du gouvernement. La Fondation diffuse la mémoire et l'œuvre du dictateur : elle nomme son régime une dictature molle (« *dictablanda* », par opposition à « *dictadura* »), les enfants des franquistes transmettent sans interruption, sans une réflexion sur leur histoire, la fierté de ce passé « grand et libre », au détriment des victimes. Nous sommes tous victimes, même si je ne suis pas une victime directe, mais disons qu'il y a de vraies victimes (par exemple il faut penser à l'enlèvement des bébés, au déplacement des morts enterrés dans des fosses communes, aux personnes qui ont été expropriées...), mais nous sommes tous victimes de cette « normalisation de l'oubli », un oubli de la gravité de la violence de cette dictature, de ce qu'a subi le peuple.¹³

L'engagement politique de la cinéaste jusque dans son œuvre témoigne de la résurgence des préoccupations mémorielles dans le cinéma espagnol depuis les années 2000.

Les sites touristiques comme lieux de mémoire

Sandra Ruesga choisit de montrer des documents d'archives de son enfance, filmés dans un lieu polémique qui est, en même temps, un site touristique important. Comme elle l'explique, voir ce lieu à vingt et un ans l'a réveillée à cause de la réaction de son invité :

13. Tous les propos de Sandra Ruesga sont issus de plusieurs entretiens menés durant les mois d'octobre et novembre 2019.

Quand un ami allemand m'a rendu visite, j'ai voulu lui montrer les sites touristiques de Madrid : le Prado, le centre de Madrid, El Escorial et El Valle de los Caídos, les endroits typiques. En arrivant sur place, mon ami a réagi : « Mais où est-ce que tu m'amènes ? » Et j'explique que c'est le lieu où Franco est enterré. Et il répond : « Oui, justement. Si moi j'allais te montrer à Berlin le lieu où Hitler est enterré, imagine-toi ! » Nous voyons des fleurs fraîches sur sa tombe : « Pourquoi il y a ces fleurs ? » C'est à ce moment-là que j'ai réalisé avoir été dans un état de somnambulisme face à la gravité de la dictature franquiste.

La remarque de Sandra Ruesga est révélatrice pour comprendre les conséquences de la politique de la mémoire. Le site touristique El Valle de los Caídos est « un lieu de mémoire institutionnalisé », mais il n'y a pas de panneaux explicatifs soulignant la spécificité de cette période. Le mot « dictature » n'est inscrit nulle part et Franco est présenté comme le chef de l'État après une guerre civile¹⁴.

Les agences de tourisme espagnoles décrivent ce lieu comme une partie du patrimoine. Deux guides touristiques édités en 2012 révèlent cependant ce qui relève d'un silence. Peter et Marco Besas proposent un titre emblématique pour leur guide : *Madrid oculto*. Ils donnent la description suivante du site :

El Valle de los Caídos est encore aujourd'hui le plus grand monument qui fait référence à la période de Franco et un rappel controversé de son mandat. Jusqu'à récemment, le 20 novembre, jour anniversaire de la mort du dictateur, un petit groupe de franquistes fervents parcourait les cinquante-sept kilomètres séparant le monument de la capitale pour rendre hommage à l'ex-dictateur, bien que la nouvelle Loi sur la Mémoire

14. Sur la spécificité de Madrid, voir Pietsie Feenstra, Lorena Verzero (dir.), *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlin y Madrid*, Buenos Aires, Clacso, 2021. Dans cette publication collective, nous retraçons la spécificité de la politique de la mémoire dans les trois capitales, en complétant les analyses avec une étude des pratiques artistiques en lien avec le passé récent. La performativité de la ville est assez différente, ce qui est en lien direct avec la politique de la mémoire du gouvernement en question. Si nous comparons Madrid avec Berlin, une capitale européenne marquée par un régime totalitaire récent, une différence est frappante. À Berlin, par exemple, toute la ville est comme un laboratoire de l'histoire avec des panneaux indiquant l'identité des victimes. La ville garde également des traces du mur en ayant installé des maquettes avec des photographies qui commentent son histoire. Buenos Aires montre également des panneaux retraçant l'histoire du terrorisme d'État instauré par Videla (1976-1983), et un parc de la mémoire a été créé afin de retracer ce passé récent.

historique interdise des « actes de nature politique » dans El Valle de los Caídos.¹⁵

Dans le guide officiel d'El Valle de los Caídos, intitulé *Guia Santa Cruz del Valle de los Caídos*, les descriptions du patrimoine national sont mises en avant. Les termes dictature ou régime totalitaire n'apparaissent pas dans le texte ; il est simplement précisé qu'El Valle de los Caídos a été construit après la guerre civile, quand le pays était détruit. Le texte d'introduction commence ainsi :

Le Patrimoine National est l'organisme qui administre les biens de l'État au service de la Couronne pour remplir les fonctions de représentation prévues par la Constitution et les lois. Il s'agit d'un ensemble de palais, monastères et couvents de fondation royale, de la plus grande importance historique, artistique et culturelle, qui se détache par sa valeur *symbolique*.¹⁶

La présence des deux tombes dans une basilique immense fait partie du patrimoine du pays, et les touristes viennent pour les visiter, ainsi que des fidèles du franquisme. Le guide propose une mémoire officielle : celle de la nation, car El Valle de los Caídos est une représentation officielle de l'État espagnol. Cette démarche institutionnalise la mémoire, ce qui correspond à la définition par Pierre Nora des « lieux de mémoire » d'une nation¹⁷. L'inclure dans un guide touristique comme faisant partie du patrimoine, sans parler de la dictature, est révélateur d'une tendance offi-

15. Marco et Peter Besas, *Madrid Oculto*, Madrid, Librería, 2012, p. 400. (Ma traduction, comme par la suite) : « *El Valle de los Caídos sigue siendo hoy en día el mayor monumento que remite a la época de Franco y un controvertido recordatorio de su mandato. Hasta hace poco, el 20 de noviembre, aniversario de la muerte del dictador, un reducido grupo de acérrimos franquistas recorría los 57 kilómetros de distancia que separan dicho monumento de la capital para rendir homenaje al exdictador, aunque la nueva Ley de Memoria Histórica prohíbe « actos de naturaleza política » en el Valle de los Caídos* ». Peter Besas est aussi l'un des premiers chercheurs américains à avoir publié sur le cinéma espagnol : Peter Besas, *Behind the Spanish Lens. Spanish cinema under Fascism and Democracy*, Denver, Arden Press Incorporated, 1985. En Europe, nous retrouvons la même situation : à part les œuvres de quelques réalisateurs, le cinéma espagnol dans son ensemble a été peu étudié dans les départements de cinéma dans les années 1980 et 1990.

16. José Luis Sancho, *Guia Santa Cruz del Valle de los Caídos*, [2012], Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, p. 7. « *El Patrimonio Nacional es el organismo que administra los bienes del Estado al servicio de la Corona para realizar las funciones de representacion que la Constitucion y las Leyes se encomiendan. Se trata de un conjunto de Palacios y de Monasterios y Conventos de fundacion real, de la mayor importancia historica, artistica y cultural, por encima de la cual destaca su valor simbolico.* »

17. Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, « La République », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, pp. XVII-XLII.

cielle. Comme expliqué précédemment, le cinéma peut proposer d'autres lectures, une « contre-analyse » de la société selon la définition de Marc Ferro dans *Cinéma et Histoire*¹⁸. Dans ses deux courts métrages, Sandra Ruesga interroge ce lieu de mémoire institutionnalisé, avec sa mémoire filmique, afin de proposer une autre lecture du non-dit.

***Haciendo Memoria* : une mémoire individuelle au sein d'un projet collectif**

D'une durée de dix minutes, *Haciendo Memoria* fait partie du long métrage collectif *Entre el dictador y yo* (« Entre le dictateur et moi »)¹⁹. De jeunes réalisateurs sont invités à produire des courts métrages sur l'image qu'ils ont de Franco, sur la mémoire transmise à leur génération née après la dictature. Six cinéastes ont participé au projet : Juan Barrero (né en 1980), Raúl Cuevas (né en 1978), Guillem López, (né en 1975), Mónica Rovira (née en 1978), Sandra Ruesga (née en 1975) et Elia Urquiza (né en 1979). Le film est projeté en novembre 2005 dans cent cinquante villes en Espagne et à l'étranger. Sandra Ruesga raconte sa genèse :

Le projet naît en 2005 à partir d'une proposition du Memorial Democràtic, en Catalogne, de réaliser un long métrage documentaire composé de plusieurs courts métrages dirigés par des jeunes cinéastes espagnols nés après 1975. Le 20 novembre devait avoir lieu le trentième anniversaire de la mort de Franco, et ils comptaient promouvoir avec cette œuvre audiovisuelle un débat sur la figure du dictateur dans la société espagnole, avec comme idée de fond la nécessité essentielle de la récupération de la mémoire historique. Le film serait projeté le 20 novembre simultanément dans de nombreux lieux culturels sur le territoire espagnol, mais aussi à l'étranger, toujours suivi d'un débat intergénérationnel sur le film, et plus amplement sur le franquisme et ses séquelles.

Plusieurs des réalisateurs viennent de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone mais pas Sandra Ruesga, qui explique pourquoi l'université a été sollicitée et comment elle, de son côté, a rejoint le projet :

18. Marc Ferro, *op.cit.*

19. Voir Olga Lobo, « *Entre el dictador y yo : Memoria e Historia en el cine documental de la generación de la democracia* », dans Rafael Quirosa-Chegrouse Muñoz et Mónica Fernandez (dir.), *Sociedad y movimientos sociales*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2009, pp. 811-822. Olga Lobo commente également l'importance du film *Le Silence des autres*, 2018, réalisé par Almudena Carracedo et Robert Bahar, traitant de l'impact de la loi d'amnistie et de la forte présence des symboles du franquisme dans l'espace public contemporain.

Les commanditaires se sont mis en contact avec l'Université Pompeu Fabra car elle était à ce moment-là une des références du cinéma documentaire en Espagne. Ils ont finalisé le projet avec la coordinatrice du master de cinéma documentaire de l'époque, la productrice Marta Andreu, en décidant qu'il devait s'agir de courts métrages qui donnent la parole directement aux cinéastes, à leurs souvenirs et à leur relation « directe » avec Franco (il ne pouvait pas y avoir d'images d'archives, ni de témoignages de personnes âgées sur la guerre). Il s'agirait en définitive de six petites pièces de dix minutes chacune, appelant à la réflexion personnelle sur la transmission de la mémoire de chacun des cinéastes. La prémisse était : « Quand as-tu entendu parler de Franco pour la première fois ? »

À la base, le projet devait être réalisé par des étudiants de cinéma de Pompeu Fabra. Quant à moi, ce fut vraiment le fruit du hasard. La rencontre avec la directrice du projet, Tania Ballò, fut importante. J'avais déjà travaillé avec elle car nous avons tourné un projet collectif l'année précédente, le long métrage documentaire *200 Km.* sur la lutte des travailleurs de SINTEL, la principale filiale de télécommunications de Telefonica, pour récupérer leurs postes de travail. Lors d'une de ses visites à Madrid, elle m'a parlé de ce projet, et je n'en revenais pas car j'étais justement en train de préparer un court métrage documentaire sur ma relation d'enfance avec El Valle de los Caídos... Quand je lui ai raconté mon projet, elle a tout de suite été emballée. Mon film parlait du fait que je n'ai réalisé qu'à vingt et un ans ce qu'était vraiment ce sinistre monastère où était enterré Franco. Tania m'a demandé d'écrire deux pages sur le projet pour le jour suivant et, la semaine d'après, je faisais partie des six élus. Moi, Madrilène ! C'était vraiment loin de leur idée initiale à tous qui avaient pensé le projet comme une œuvre essentiellement catalane.

Les films de famille, une archive pour questionner la mémoire

Sandra Ruesga interroge les films de famille comme une archive, afin de comprendre pourquoi El Valle de los Caídos y est tellement présent et en même temps si peu commenté. Elle présente l'important matériau qu'elle a tourné sur place et les choix qu'elle a dû faire pour son film :

La préparation du court métrage fut relativement rapide, surtout parce qu'on avait des restrictions de temps... J'avais plusieurs idées sur comment aborder le sujet, et je voulais les filmer toutes... Le court

métrage devait comporter une première partie filmée pendant une manifestation franquiste à Madrid le 18 juillet 2005. En mars de cette année, la statue de Franco avait été retirée de la place San Juan de la Cruz, en plein centre. J'ai filmé la manifestation après la messe célébrée par les franquistes, à l'église qui fait face au piédestal vide où se trouvait la statue du dictateur. C'était tout un spectacle... Des *Cara al sol* et des saluts fascistes, des cris et des injures, des vieux, et aussi beaucoup de jeunes, indignés et grotesques face à cet espace vide.

Ensuite, j'ai voulu filmer une visite touristique dans El Valle de los Caídos. Ça a été impossible de trouver une agence qui me le permette, et Patrimonio Nacional, l'institution officielle qui gère le site, ne m'a pas autorisée à y tourner avec des caméras professionnelles. J'ai donc loué un minibus, j'ai demandé à des amis et à la famille de venir à une visite guidée à cet endroit, et on a contacté une vraie guide, qui faisait régulièrement des visites dans El Valle de los Caídos, pour qu'elle fasse un tour guidé de cet endroit, en lui expliquant qu'on allait filmer toute la visite, en lui demandant de faire comme d'habitude, mais sans lui expliquer de quoi il s'agissait, et bien sûr sans lui donner la moindre consigne. J'avais une caméra et un ingénieur du son, une équipe très discrète, et on a fait la visite en ne filmant que les visages des « touristes improvisés »... Certains d'entre eux d'ailleurs, la plupart je crois, n'y étaient jamais allés... Donc les expressions d'étonnement furent vraiment réelles... Je voulais ensuite introduire une petite partie d'images Super 8 de mon enfance, où je fais du tourisme justement à cet endroit-là. Puis finir le court métrage en filmant ma fille, qui avait 6 mois, avec El Valle de los Caídos au fond, pour terminer avec une réflexion sur la transmission de l'histoire aux générations futures. Et tout ça en dix minutes, avec les génériques et tout... C'était évidemment trop de matériel, trop de discours différents, trop peu de temps pour développer chacune des lignes narratives qui auraient pu être quatre courts métrages différents.

Le matériau d'archive a été facile à trouver car c'était celui de mon père, que nous avions vu lors de réunions familiales dans mon enfance. J'ai revu des images que je n'avais pas vues depuis longtemps, et elles m'ont choquée. Notamment le moment où je joue sur le sable au pied d'un « *fascio* » énorme, symbole de la phalange espagnole. Je n'en revenais pas. Et pourtant j'avais vu ces images auparavant pas mal de fois, quand j'étais plus petite... Peu à peu ces images d'archives commencèrent à prendre de plus en plus d'espace au montage, au détriment des trois autres séquences... qui ont fini par disparaître totalement en laissant toute la place aux films de famille.

Un geste performatif centré sur la voix

La cinéaste va se concentrer sur la transmission de la mémoire historique au sein de sa famille. Ses courts métrages mettent la voix au premier plan, par une mise en scène directe de la parole, accompagnée des images d'archives des films familiaux. Sandra Ruesga va confronter une mémoire « institutionnalisée » des lieux avec celle transmise par ses parents, qui n'avaient pas mis l'accent sur la dictature, sur la violence, sur le manque de liberté.

Quand Pierre Nora définit les « lieux de mémoire », il fait référence aux théories du sociologue Maurice Halbwachs sur la transmission de la mémoire « collective »²⁰. L'historien souligne l'importance d'un changement culturel : les cadres sociaux de la transmission de cette mémoire décrite par Halbwachs comme « collective » n'ont plus un rôle central ; les lieux aussi permettent de « cristalliser » l'histoire²¹. Les chercheurs allemands Jan et Aleida Assmann proposent quant à eux le terme de « mémoire culturelle » pour compléter la définition par Halbwachs de la mémoire « collective », car aux cadres traditionnels de la transmission de la mémoire (la famille, l'église, l'école) s'ajoutent d'autres possibilités de transmission. Ils définissent la mémoire culturelle comme mémoire institutionnalisée, et la mémoire communicative comme mémoire individuelle, personnelle, transmise de génération à génération²².

La nouvelle génération peut présenter sa vision de l'histoire et le cinéma permet d'en créer une forme artistique : le court métrage de Sandra Ruesga en est un bon exemple. Elle propose une dialectique entre les images d'archives de sa famille et les conversations avec ses parents par téléphone. La cinéaste n'a pas vécu directement le franquisme : elle est née en 1975 et a vécu à l'étranger à partir de l'âge de huit ans. L'expérience de la dictature peut être qualifiée de « post-mémoire » : le concept a été défini par Marianne Hirsch concernant la transmission d'un événement auquel la personne n'a pas assisté directement, mais la

20. Voir Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925 et *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

21. Pierre Nora, *op. cit.*

22. Jan Assmann, « Communicative and Cultural Memory », dans Astrid Erll et Ansgar Nunning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2008, pp. 109-118. Aleida Assman, « Reframing Memory. Between individual and collective forms of constructing the past », dans Karin Tilmans, Jay Winter et Frank van Vree (dir.), *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 36-50.

transmission en est si réelle que ce souvenir devient son souvenir²³. Les questions mémorielles peuvent parfois être complètement différentes, comme l'a expliqué la chercheuse argentine Beatriz Sarlo²⁴. Elle réagit à la définition de la post-mémoire de Marianne Hirsch en argumentant sur la spécificité de la situation argentine : le nombre de disparus impose des contraintes culturelles quant à la transmission de la mémoire, ce qui peut créer d'autres formes de post-mémoire²⁵. Concernant l'Espagne, les courts métrages de Sandra Ruesga sont marqués par le contexte espagnol : la manière de revenir au passé récent, ou pas, après 1975, et de transmettre cette mémoire à la génération suivante. C'est aussi une forme de post-mémoire, car cette expérience n'est pas vécue directement mais a été transmise et certains détails ont été neutralisés afin de protéger les enfants : la cinéaste s'est appropriée ce que je décris comme une « post-mémoire du silence » et ses courts métrages en témoignent.

Dans *Haciendo Memoria*, comme dans *A los caídos*, la mise en scène de la voix et de la parole est importante : celles-ci deviennent des gestes filmiques pour mettre en avant un silence, comme les gestes performatifs d'un non-dit. Pour définir le geste performatif, je fais référence au terme « performativité » défini par John Austin et prolongé par John Searle²⁶. Austin explique l'importance des mots afin de concrétiser des rituels pour la société : les exemples les plus parlants sont la cérémonie du mariage ou celle du baptême, qui sont des actes performatifs rendus officiels par la parole. Dans le cinéma, l'acte performatif peut être mis en place par la manière d'intégrer la voix. Dans ses courts métrages, la

23. Voir l'article de Marianne Hirsch, « Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n°1, 2001, pp. 5-37 et son livre *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012. Voir aussi Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

24. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 157.

25. La cinéaste argentine Albertina Carri (née en 1973), fille de disparus, en a proposé un exemple important avec son documentaire *Los Rubios*, (« les blonds », 2003) : la mise en scène de l'absence porte ce film. En retournant sur les lieux de son enfance, elle se met en scène elle-même, mais parfois elle fait aussi appel à une actrice afin d'interroger les personnes qui ont connu ses parents. On ne voit jamais de photographie de ses parents : ils n'ont pas de visage. Dans la recherche de leurs traces, ce vide accompagne le spectateur jusqu'à la fin. Voir l'étude précise et excellente sur ce film de Gustavo Noriega, *Estudio crítico sobre Los Rubios. Entrevista a Albertina Carri*, Buenos Aires, Picnic Editorial, 2009.

26. John L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962 ; traduit en français : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970. John R. Searle, *Speech acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969 ; traduit en français : *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.

cinéaste propose un geste filmique essentiel car elle reprend la parole de ses parents. Elle met en scène le silence.

La performativité de trois voix filmiques

Les dialogues du court métrage consistent en deux conversations entre la cinéaste et chacun de ses parents. Le film s'ouvre avec la tonalité d'un téléphone puis la voix du père qui répond, ensuite celle de sa mère, interrogée à un autre moment. Le film entremêle les deux discussions, créant une conversation à trois voix à propos du passé. À l'image, nous voyons des archives familiales Super 8 montrant la réalisatrice enfant, seule ou avec d'autres enfants, qui jouent dans une ambiance joyeuse, dans la maison de famille, en plein air, mais aussi dans l'enceinte d'El Valle de los Caídos. Plusieurs plans rapprochés soulignent la joie d'une enfance insouciante et heureuse. Mais la caméra cadre aussi ostensiblement la croix et le fronton monumentaux du sanctuaire franquiste.

Sur la bande-son, la voix de la cinéaste devient protagoniste pour poser des questions sur ces images d'un passé dont elle n'a plus le souvenir. Son père répond qu'il est prêt à l'aider à retrouver la mémoire. Il n'est pas évident de trouver le ton juste pour parler de situations que les parents n'ont pas explicitées. La cinéaste interroge frontalement la présence dans les images familiales de ce site symbolique du franquisme. Pourquoi sont-ils allés tant de fois en ce lieu ? Son père explique qu'ils n'y sont pas allés si souvent, mais qu'ils habitaient à côté, et puis que l'histoire est l'histoire, que l'on ne peut pas l'effacer. Le père assure que le fait que Franco était un dictateur ne représentait rien pour eux, parce qu'ils ne pouvaient pas s'exprimer ou réagir, sinon ils auraient été contraints de s'exiler avec toute la famille. Les enfants ne demandaient rien et, à la maison, on ne parlait pas de ces sujets. De cette manière, selon lui, ils ont évité de les faire souffrir. Ils ont fait ce choix pour pouvoir continuer leur vie de manière insouciante, pour leur bonheur et celui de leurs enfants.

La mère confirme que leur situation n'était pas mauvaise, qu'ils avaient du travail, qu'ils vivaient bien. Sandra Ruesga lui demande s'ils n'ont pas senti un manque de liberté. Sa mère répond qu'ils ne pouvaient pas voir certains films, qui étaient interdits, mais que cela n'avait pas tant d'importance. La seule fois où elle a ressenti un manque de liberté, c'est au moment de choisir le nom de sa fille. Ils voulaient l'appeler Alexandra, mais cela leur a été interdit, parce que ce n'était ni espagnol, ni très chrétien ; c'était un nom exotique, avec une sonorité un peu russe. Ils ont donc

dû le changer en Alejandra, avec un « j ». Sa mère avoue qu'elle a vécu ce moment-là comme une véritable privation de liberté.

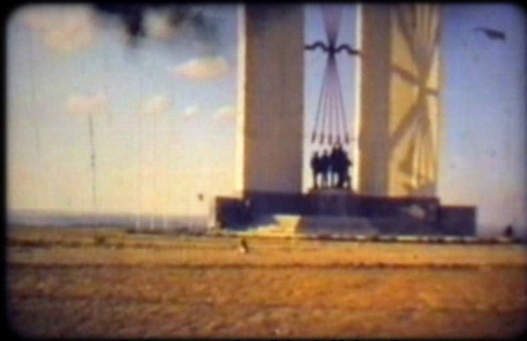
Quand la cinéaste rappelle la présence dans les images Super 8 d'El Cerro de San Cristóbal, monument érigé en l'honneur d'une figure historique du nationalisme espagnol²⁷, son père explique qu'il y avait filmé sa fille car le paysage était magnifique et qu'elle aimait y courir quand elle était enfant. Nous voyons à l'écran une petite fille, filmée au ralenti, qui s'approche de la caméra et, en arrière plan, le monument franquiste et son « *fascio* » gigantesque.

Voici un montage de quelques plans du film : une proposition de *Mnémosyne espagnole* (pour emprunter le titre de l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg), où des « lieux de mémoire » institutionnalisés (dans le sens de Pierre Nora) deviennent dans le film une « mémoire des lieux » grâce aux questions posées par la réalisatrice.

27. Le monument se trouve à Valladolid. La mère de Sandra Ruesga vient de cette région et ses parents y allaient pour rendre visite à la famille. Ce monument a été érigé par le régime franquiste en l'honneur d'Onésimo Redondo (1905-1936), dirigeant du mouvement national-syndicaliste espagnol au sein du JONS (*Junta de Ofensiva Nacional-Sindicalista*) créé en 1931 puis fusionné avec la phalange espagnole de José Antonio Primo de Rivera en 1934. Redondo, mort pendant la guerre civile, fut considéré comme un martyr de la croisade nationaliste. Le monument a été inauguré en 1961 par Franco et a été déposé en février 2016, suite à la loi sur la Mémoire historique de 2007. Il est conservé dans le Centre Documentaire sur la Mémoire Historique à Salamanque Voir <https://www.huffingtonpost.es/2016/02/01/monumento-falangista_n_9131774.html>, consulté le 14 janvier 2020.



El Valle de los Caídos dans *Hacienda Memoria* (Sandra Ruesga, 2005).



Qu'est-ce qu'on faisait là-bas?



Je l'ai filmé au ralenti,
et tu courrais,



El Cerro de San Cristóbal dans *Hacienda Memoria* (Sandra Ruesga, 2005).

La cinéaste nous montre que la mémoire transmise par ses parents s'est convertie en sa propre mémoire. Elle a vécu à l'étranger dès l'enfance. Jusqu'à vingt et un ans, comme elle le précise, elle ne se rendait pas compte du sens de ce « monastère sinistre où Franco était enterré ». De manière étonnante, les études supérieures qu'elle fait en France semblent perpétuer le silence de la transmission dans le cadre familial :

J'ai fait des études de sciences politiques à Toulouse, et j'avais eu des cours sur l'histoire contemporaine, sur Vichy, Hitler et Mussolini, et sur Franco, mais celui-ci était toujours mentionné comme étant de moindre importance, même s'il avait été un dictateur. Il restait un peu comme une annexe de l'autre histoire européenne. Il était mis au même niveau que Primo de Rivera, les tenants d'une « *dictablanda* », et pas d'une « *dictadura* ». Pas d'informations sur le nombre de morts dus aux travaux forcés, pas de chiffres, pas de statistiques sur les personnes incarcérées ou assassinées.

Mes ambitions étaient tout autres : j'avais étudié les sciences politiques pour pouvoir comprendre le monde, en faire partie. En revenant en Espagne, j'ai fait des études de journalisme : j'étais très inspirée par l'histoire du documentaire, par les reportages, et je souhaitais apporter mes propres images, comme une manière de faire réfléchir sur ce monde. Le pouvoir des images est important, c'est une sensation directe qui est mise en avant. L'approche journalistique m'habitait : étudier un détail en profondeur, en interprétant la réalité à travers la connaissance.

Cette approche journalistique revient dans ses courts métrages, où elle inclut sa propre voix. Par ce geste filmique, elle crée ce que l'on peut nommer des « voix filmiques ». Faire entendre les voix de cette manière illustre ce que Michel Chion définit en tant que « voix acousmatique²⁸ » : à l'instar d'une voix radiophonique, nous ne voyons pas le personnage mais nous sommes guidés par sa parole. L'*acousmètre* voit tout, sait tout et se trouve partout ; mais, dans *Haciendo Memoria*, certaines voix ne veulent pas affronter la réalité ou la faire connaître, celles des parents dont nous ne voyons pas les visages d'aujourd'hui. Le spectateur les imagine seulement grâce aux images d'archives. Il les regarde dans le passé et les voix d'aujourd'hui confirment qu'ils ne voulaient pas (ou ne pouvaient pas) transmettre la mémoire historique.

28. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1982, pp. 29-39.

Le court métrage met en avant un vide : une voix sans visage. Voir peut impliquer savoir, mais sans mettre des mots sur les lieux chargés si explicitement de l'idéologie franquiste, cette histoire n'a pas de nom. El Valle de los Caídos est comme un parc où le silence règne. L'innocence des enfants souriants et l'inquiétude de la voix de la cinéaste résonnent dans notre mémoire en regardant ce court métrage. Pourquoi ne pas dire que le franquisme était un régime totalitaire ?

A los caídos : dialectique de la voix officielle et de la voix filmique

La réalisatrice retourne en 2012 à El Valle de los Caídos mais, cette fois, elle transmet beaucoup d'informations. Le court métrage commence avec l'immense Sainte Croix : une sculpture de cent cinquante mètres de haut et quarante-six mètres de large²⁹ ; il est impossible d'ignorer sa présence. Ensuite le cadrage sur un carton qui insiste sur la fréquentation touristique du lieu : jusqu'en 2009, El Valle de los Caídos recevait chaque année environ quatre cent mille personnes. Nous voyons des touristes en vêtements d'été, pas vraiment habillés pour aller visiter un sanctuaire. Leurs visages montrent plutôt une certaine détente au moment de découvrir le patrimoine espagnol, non l'expression grave que l'on attend habituellement dans un lieu de recueillement.

Le film fait entendre seulement les voix de l'audio-guide officiel du site. D'abord une voix féminine :

Patrimoine National, entité qui s'occupe des biens de l'État au service de la Couronne d'Espagne, vous souhaite la bienvenue à la Sainte Croix d'El Valle de los Caídos³⁰.

Une voix masculine continue :

Le 1^{er} avril 1939, le général Franco déclare officiellement la fin de la guerre civile espagnole et devient le nouveau chef de l'État espagnol. Derrière lui se trouve un pays complètement dévasté après trois ans d'affrontements entre nationalistes et républicains. Seulement un an après, en

29. Voir Marco et Peter Besas, *op. cit.*, p. 400. Voir aussi l'article de Nancy Berthier qui analyse l'importance de ce symbole et la manière de le filmer dans les *NO-DO (Noticiarios y Documentales)*, les actualités franquistes officielles diffusées dans les salles de cinéma, obligatoirement de 1943 à 1976, puis à discrétion des exploitants jusqu'en 1981) : « La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un "nœud de mémoire" », *Años 90*, vol. 22, n° 42, 2015, pp. 87-114.

30. Texte espagnol : « *Patrimonio Nacional, entidad que custodia los bienes del estado al servicio de la Corona de España, le da la bienvenida a la Santa Cruz del Valle de los Caídos* ».

pleine Seconde Guerre mondiale, Franco décide d'ériger le monument de la Sainte Croix d'El Valle de los Caídos en hommage aux milliers de victimes de la guerre civile espagnole.³¹

La voix continue : la construction du monument a été finalisée neuf ans après. Nous voyons des images de l'intérieur de la basilique, avec des enfants qui jouent et rient.

Sur un carton à la fin du film un texte, écrit par la réalisatrice, donne une autre lecture de la mémoire de ce lieu :

L'audio-guide officiel de la visite touristique n'explique pas que pour la construction du monument on a employé comme main d'œuvre des prisonniers républicains, condamnés aux travaux forcés. Le mot dictature n'est pas mentionné. Et Franco est seulement commémoré comme chef d'État. On oublie que les républicains enterrés ici ont été exhumés des fosses communes et déplacés à El Valle sans le consentement de leurs familles.³²

L'ajout de ce texte est un geste filmique performatif. La cinéaste brise le silence mis en place dans ce lieu où l'histoire est transmise par une voix officielle sur le patrimoine. Son court métrage montre la dialectique dérangeante entre la visite touristique dans un sanctuaire et les victimes sans parole qui ont été enterrées à cet endroit. Le lieu devient une scène de la mémoire, le cimetière d'une guerre civile, et le silence continue de hurler comme une symphonie de mort, en créant une résonance dans notre conscience, dans notre mémoire.

Un engagement envers le monde : faire des films

L'engouement de Sandra Ruesga pour le cinéma est lié à sa conviction de vouloir s'engager dans le monde :

J'arrive au cinéma après être passée par bien d'autres formations...
Après mon bac en France je ne savais pas exactement ce que je voulais

31. Texte espagnol : « *El día 1 de abril de 1939, el general Franco declaró oficialmente el fin de la guerra civil española, pasando a convertirse en el nuevo jefe del Estado español. Atrás quedaba un país totalmente desolado después de tres años de enfrentamientos entre nacionalistas y republicanos. Justo un año después, en plena Segunda Guerra Mundial, Franco decide levantar el monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos como homenaje a las miles de víctimas de la guerra civil española* ».

32. Texte espagnol : « *El audio-guía oficial de la visita turística no explica que para la construcción del monumento se empleó mano de obra de presos republicanos, condenados a trabajos forzados. No se menciona la palabra dictadura. Y Franco tan sólo es recordado como jefe de Estado. Se obvia que los republicanos ahí enterrados fueron exhumados de fosas comunes y trasladados al Valle sin el consentimiento de sus familiares* ».

faire, mais j'étais sûre de vouloir mieux comprendre le monde dans lequel je vivais. Et essayer de contribuer par mon travail à en faire un monde meilleur... Je suis entrée à Sciences Po avec la lointaine idée de travailler dans la diplomatie...

Mais, en même temps, j'étais très cinéophile, et j'ai commencé à connaître le monde du cinéma documentaire... Après Sciences Po, je voulais surtout revenir dans mon pays, être étudiante à Madrid. L'Union européenne n'était pas encore bien organisée par rapport aux validations d'études, et on ne validait des matières en journalisme qu'à la fac d'études politiques... J'ai donc décidé d'apprendre le journalisme à l'Université Complutense de Madrid. À ce moment-là j'avais déjà l'idée d'étudier le cinéma, et je voulais intégrer la prestigieuse école de San Antonio de los Baños à Cuba... Mais mes parents ont insisté pour que je finisse des études « pratiques » en Espagne avant d'aller faire « de l'art » si loin... J'ai donc étudié le journalisme, mais toutes les matières optionnelles que j'ai choisies étaient liées à l'image : scénario, photo, montage... Je me suis inscrite tout de suite au journal télévisé de la fac et j'ai passé beaucoup de mon temps libre dans les salles de montage et sur les plateaux de tournage... Je pensais alors que le reportage était un bon outil pour mieux connaître le monde qui m'entourait et le faire connaître à mon tour.

La dernière année de fac je me suis inscrite à un séminaire de cinéma documentaire et journalistique, et c'est là que j'ai compris que le cinéma allait bien au-delà du reportage, que c'était autre chose... Il ne s'agissait pas seulement de chercher des explications et de comprendre, mais de sentir, d'interpréter le monde, et de le recréer d'une certaine manière, avec des images différentes... Je me suis alors inscrite, une fois mes études de journalisme terminées, à un master en scénario pour films documentaires (ce qui, je l'ai compris bien après, n'a pas trop de sens...). Mais c'est surtout grâce aux différents séminaires auxquels j'ai assisté les mois suivants (séminaires de cinéma documentaire de Javier Corcuera, de Patricio Guzmán, et surtout de Michael Rabiger) que j'ai voulu me dédier au cinéma documentaire dans sa facette la plus créative... Je me suis acheté ma première caméra, et j'ai commencé à filmer sans arrêt jusqu'à aujourd'hui !

L'engagement de la cinéaste se concrétise dans son regard critique sur la manière de transmettre une vision du passé espagnol. Son geste performatif est révélateur, d'abord d'un silence dans la transmission, ensuite d'un silence intériorisé par sa génération. Elle témoigne d'une véritable expérience d'une « post-mémoire du silence » et montre son engagement dans la transmission à la génération suivante. Jacques Derrida soulignait

l'importance des archives pour l'avenir quand il écrivait en 1995 : « C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain³³ ». Les courts métrages de Sandra Ruesga sont des documents d'archives pour l'avenir : elle nous a présenté sa vision cinématographique de l'histoire, une forme de « post-mémoire » marquée par la spécificité de sa culture et de sa génération après la dictature franquiste. Son geste créatif permet de comprendre la mémoire d'un lieu complexe, d'une histoire difficile, douloureuse et toujours actuelle.

33. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995, p. 60.