

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

66 | 2012
Varia

Michel Cadé (dir.), *la Retirada en images mouvantes*

Canet, Trabucaire / Institut Jean-Vigo, 2010

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4484>

DOI : 10.4000/1895.4484

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 163-166

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Michel Cadé (dir.), *la Retirada en images mouvantes* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4484>

de la conjonction de l'extrême densité des études filmiques, d'une écriture serrée et de la démultiplication érudite des références tant à l'art qu'à la médecine ou à la psychanalyse. Mais toujours passionnant et qu'on ne ferme pas sans savoir qu'il va suggérer beaucoup d'autres questions, notamment sur l'extension des méthodes de l'analyse filmique. Alors qu'elle a souligné au départ le rôle de « la culture populaire dans la diffusion de l'image de l'hystérie », c'est dans les hautes sphères de réflexion sur la pensée et l'art pictural ou cinématographique qu'Emmanuelle André fonde ses références théoriques d'ordre esthétique et anthropologique. Son originalité est de transgresser les approches disciplinaires au profit d'une réflexion transversale qui a ses inconvénients : le texte n'est pas toujours fluide, malgré une écriture élégante, et on aurait envie de discuter certaines conclusions. Compliqué par des croisements d'approches, le trajet du raisonnement est parfois sinueux ; heureusement, les nombreuses allusions concrètes aux deux genres cinématographiques particulièrement populaires que l'hystérie irrique ne manquent pas et détendent la lecture : le mélodrame et surtout le burlesque, qui joue particulièrement des décrochements et la fragmentation des gestuelles et des temporalités dont elle est coutumière, constituent des répertoires d'exemples souvent réjouissants qui, non seulement réveillent notre mémoire filmique, mais lui donnent tout son intérêt. Finalement la démonstration est suffisamment étayée pour bien montrer comment et pourquoi, grâce à son « imperceptible différence dans la manière de mettre en scène des histoires et des émotions traditionnelles » (Rancière, *les Ecarts du cinéma*, 2011), le cinéma se sert de cette « invention clinique » abandonnée par la médecine, comme d'un révélateur. Véritable « outil critique » du XX^e siècle, il analyse son propre rôle et celui de l'art dans le déchiffrement de soi (le choc du sujet) comme de celui d'un monde traumatisé par la frénésie constitutive de la « modernité ».

Michèle Lagny

Michel Cadé (dir.),

la Retirada en images mouvantes,

Canet, Trabucaire / Institut Jean-Vigo, 2010, 179 p.

DOMMAGE QUE L'ON AIT PERDU l'usage du mot *retirade* en français (Hugo en use encore dans *Quatre-vingt-treize*) car le mot espagnol, qui désigne en France (p. 15) l'exil des Républicains en 1939 passant la frontière française des Pyrénées, en vient à ne plus signifier que défaite, voire « débâcle », tandis que dans le mot français de « retirade », il y a d'abord le sens de « retranchement fait derrière les fortifications d'une place, dans lequel les assiégés se retirent quand les assiégeants sont dans le corps de la place » (dictionnaire de l'Académie du XVII^e s.), « pour disputer le terrain, lorsque les premières défenses ont été rompues », précise Littré. Ensuite seulement vient le sens de « retraite ». En effet la *Retirada* telle qu'on la voit filmée par Louis Lles et Louis Isambert (*l'Exode d'un peuple* – dans le DVD joint au livre) comme par Jean-Paul Dreyfus (*Un peuple attend* – dont une copie française a récemment été retrouvée par la Cinémathèque suisse dans ses collections) – pour citer deux films dont il est beaucoup question dans ce livre –, cette « retirade » est avant tout un recul sur des positions qui devraient permettre de continuer le combat. Que sont ces images d'exode ? Avant d'être celles de populations civiles jetées sur les routes par les bombardements italiens et franquistes, ces enfants épuisés, ces mutilés, ces femmes et ces hommes qui fuient emportant ce qu'ils ont pu emporter de leurs biens, ces troupeaux de moutons et de mulets, avant cela, tant chez Lles et Isambert qui n'ont pas de parti pris (on nous le dit assez souvent) que chez Dreyfus (qui est un militant communiste engagé dans la lutte antifasciste), ce sont les images d'une armée qui se replie en bon ordre, des troupes rien moins que débandées, des alignements de canons (« toute l'artillerie républicaine »), de wagons blindés, des armes de toutes sortes que cette armée se fait fort d'emmenner avec elle, non seulement pour protéger les civils

contre les mitraillages et les bombardements aériens, mais pour passer la frontière française avec cette capacité militaire intacte afin de poursuivre la lutte contre la coalition fasciste (l'Allemagne hitlérienne, l'Italie mussolinienne et les troupes du général Franco) qui l'a repoussée. Et que voit-on ? tant chez Llech, l'homme neutre au regard « vierge », que chez le militant Dreyfus ? L'armée française qui désarme ces combattants, les fouille, les parque, les enferme dans des camps de concentration, les traque, les humilie. Moins d'une année plus tard la France est vaincue, envahie, sans avoir amorcé aucun mouvement de repli, engagé aucune retraite sinon en paroles (« la France a perdu une bataille elle n'a pas perdu la guerre »). Ce gâchis militaire et humain, ces brigadistes saluant au passage de la frontière et que l'on jette dans des camps sommaires, sur des plages, dans des plaines battues par les vents, dans des vallées enneigées, c'est ce que ces films, ces photos nous jettent au visage. On discutera ensuite de la provenance des images, des angles de vue, des reconstitutions, etc., on dissertera éventuellement sur le caractère fictionnel de tout documentaire, sa nature subjective... Il reste ces faits fixés sur la pellicule et, quel qu'en soit l'usage qu'on en veut faire ensuite, la légende que les commentaires leur donneront alors, le montage dont elles seront l'objet, qui témoignent. Le film est un document à divers niveaux, mais il y a celui-ci : une armée se retire pour continuer le combat et on la désarme, on la défait. Si *retirada* veut dire défaite, cette défaite a lieu là, après le passage de la frontière française. L'image même de ces monceaux de fusils, de cartouchières, de pistolets qui s'accumulent aussitôt la frontière franchie, c'est celle d'une reddition (« rendre les armes »). La République française ne voit manifestement dans ces troupes et ces populations que complication, danger, subversion intérieure, trouble, élément extérieur, etc. « Un peuple attend », le titre que Dreyfus donne à son film réalisé pour la Centrale sanitaire internationale afin de recueillir des fonds de soutien à ces « réfugiés », le dit sourdement :

il attend la suite. Or ce ne sera pas pour reprendre le combat, ce sera attendre sans perspective, être dispersé, réduit à l'impuissance avant de voir l'ennemi d'hier déferler à nouveau et vaincre. On sait que dans la résistance française il y eut beaucoup d'anciens républicains espagnols (ceux qui échappèrent à l'exécution, à la déportation en Allemagne, aux travaux forcés pour le Mur de l'Atlantique, etc.), mais c'est une autre histoire...

Le livre que dirige Michel Cadé émane d'un colloque organisé à Perpignan par l'Institut Jean-Vigo en 2009 qui portait le même titre, inscrit dans un programme de commémorations, « La Retirada Histoire et mémoire 1939-2009 » impulsé par la Région Languedoc-Roussillon pour le 70^e anniversaire de l'événement et soutenue par un ensemble d'institutions telles que les Archives françaises du film, Gaumont Pathé archives, la Filmoteca de Catalunya, la Filmoteca española, avec le dessein d'examiner les films d'époque, actualités, films d'amateurs, films militants ayant montré cet exode de près de 500 000 personnes (dont plus de la moitié retourna sur ses pas peu après). À ces documents d'archives s'ajoutaient des œuvres « mémorielles » ou de fiction utilisant l'archive voire reconstituant les faits (dont le surestimé *No pasaran* d'Imbert cité plus d'une fois).

Le livre est divisé en trois parties : un « état des lieux » dressant le tableau des archives filmiques et photographiques conservées en Espagne (que la revue *Archivos de la Filmoteca* a étudiées de son côté, notamment dans les n° 60-61, sous la direction de Vicente Sanchez-Biosca). On y apprend que conservées et soigneusement identifiées et cataloguées par Fernandez Cuenca, l'ensemble des pellicules en provenance des deux « camps » connus en 1945 une dramatique destruction par le feu dans un laboratoire, qui voua désormais les archives espagnoles à dépendre des documents venant de l'étranger (50 heures soit 42 % de la production est conservée), la documentation produite par des organismes étrangers étant plus abondante. Dans « Le temps de l'exil

républicain dans l'Albera: regards croisés», Martine Camiade s'intéresse à la manière dont les habitants de cette région orientale des Pyrénées ont vécu l'exode, comment les réfugiés ont été accueillis par la population, ce qui reste dans la « mémoire collective » de ces événements. La deuxième partie intitulée « au fil des films » étudie trois films en particulier : deux que l'on a déjà cités (ceux de Llech et de Dreyfus) et celui d'Henri Cartier-Bresson, *Espagne vivra*, tandis que Sanchez-Biosca examine la représentation de l'événement dans le cinéma franquiste et Kees Baker s'interroge sur la démarche mémorielle même au cinéma. La troisième partie, « itinéraires », s'attache à deux protagonistes du cinéma liés à la guerre civile espagnole : Max Aub et Jean Castanier. Le premier, co-scénariste de *Sierra de Teruel* (rebaptisé *l'Espoir* après la guerre) que réalisent Malraux et Marion, connut les camps français puis algériens avant de pouvoir gagner le Mexique ; le second, figurant dans *l'Âge d'or* de Buñuel et Dalí, décorateur de *Boudu sauvé des eaux* et de *Chotard et Cie*, membre du groupe Octobre, co-scénariste du *Crime de M. Lange* de Renoir, chargé du Département du cinéma de la Generalitat en 1936, directeur d'une maison de production catalane, Laya Films, qui participe à l'exode et se retrouve à Paris où il ouvre un restaurant.

L'examen des trois films retenus donne lieu, selon les auteurs, à des approches différenciées. François de la Bretèque examine d'abord *Espagne vivra* deuxième film sur l'Espagne de Cartier-Bresson (après *Victoire de la vie* – et, semble-t-il, un troisième consacré à la Brigade Lincoln récemment identifié) dont le commentaire est dû à Georges Sadoul. C'est assurément un film militant, conçu pour récolter des fonds en solidarité avec le combat des Républicains, mais, dit l'auteur, « rien ne contraint le spectateur actuel à [le] regarder seulement comme un film engagé. Le temps ayant fait son œuvre, il a pris un autre statut, à la fois témoignage et [...] œuvre d'art ». La dimension militante, de la Bretèque la place essentiellement du côté du commentaire de

Sadoul qui « s'aligne sur les positions orthodoxes du PC » : critique de la non-intervention, plaidoyer pour la formation de milices militaires pour rallier l'armée républicaine et danger de voir la France encerclée par le bloc fasciste – accessoirement « silence sur la révolution anarcho-syndicaliste » (qui occupe de nos jours tout le terrain). Les images, il les appréhende dans la tension entre *kairos* (le moment opportun qui caractérise la photographie de Cartier-Bresson) et *logos* (discours soutenu par le montage) et valorise le premier aspect. Michel Cadé distingue aussi deux films en un dans *Un peuple attend* de Jean-Paul Dreyfus mais sur deux autres plans : non pas le film militant et l'œuvre d'art, mais le film de commande et le film militant. Le premier vise à lever des fonds pour aider la Centrale sanitaire internationale dont l'action est montrée et l'importance exaltée – c'est la « fonction » dévolue au film. Le second est « une autre œuvre, bouillante d'indignation, militante, rageuse, capable d'accents romantiques mais toujours radicale et révoltée comme un cri poussé face à la grande peur des bien-pensants ». Au caractère « compassionnel » s'oppose « l'exigence d'un devoir politique » qui se donne à lire dans les modifications que la version américaine du film opère (*A people is waiting*). Le troisième film analysé – par de la Bretèque également – est *l'Exode d'un peuple* de Llech, cinéaste amateur (il faisait partie du Club des Amateurs cinéastes du Roussillon, tourne avec une Pathé-Baby puis une Paillard Boleix 16 mm) qui fournira toutes les semaines les actualités locales d'un exploitant de Perpignan après la guerre. Enregistrant l'exode, le flot des réfugiés franchissant le col du Perthus, Llech, dit l'auteur, fait avant tout montre d'une « grande cohérence du regard » : « l'opérateur sait tout de suite où se placer [...] [il] semble avoir spontanément retrouvé le secret des opérateurs Lumière » en se plaçant non seulement « au bon endroit » mais « à la bonne distance », obtenant de la sorte un « fort effet de réel » dont les actualités comme les films militants seraient dépourvus. De la Bretèque parle à son propos de

« modernité » et de « position néoréaliste avant la lettre » ce qui peut paraître fortement marqué par des considérations a posteriori comme le relève Kees Baker. « Ce n'est qu'a posteriori qu'on peut parler de la bonne place, la bonne distance et la bonne image », dit-il, appréciations que peut avoir « le spectateur qui connaît l'histoire par d'autres films et / ou écrits, qui a de la sympathie pour les victimes et qui connaît l'ampleur et le sens des événements ». Enfin Sanchez-Biosca analyse la représentation de la « retirada » dans le cinéma franquiste, souvent en utilisant les mêmes images qui avaient illustré la détresse des réfugiés pour les inscrire dans un autre discours syntaxique ou du commentaire.

Ce livre (dont on n'a fait qu'effleurer certains chapitres) propose donc un ensemble à la fois historique et réflexif sur des questions encore ouvertes concernant le cinéma de témoignage, le cinéma militant, le cinéma de commande et sur les usages ultérieurs qui peuvent en être faits selon qu'on les appréhende solidairement à leurs conditions de production, leur contexte d'utilisation, leur visée (destinataires, fonction) ou à partir d'autres considérations.

François Albera

Laurent Véray, *les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, Sérén CNDP-CRDP, Patrimoine Références, 2011, 315 p.

CE QUI FRAPPE DE PRIME ABORD en voyant ce livre : l'élégance de la présentation et la qualité des images, le jeu de renvoi entre l'exhortation finale « Ne jetez pas vos films... Les copies de films peuvent durer. Ne les détruisez pas » (manifeste de la FIAF, 2008) et l'exergue initiale « Le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement

de tels clichés » (« Sur le concept d'histoire », Walter Benjamin, 1940). On comprend tout de suite qu'on est devant un texte qui va rendre caduque la traditionnelle opposition entre historiens et esthéticiens ou autres théoriciens, en donnant au film à la fois toute sa valeur intrinsèque, celle d'un objet irremplaçable, et toute sa richesse de témoin, à décrypter dans un futur imprédictible. Une empreinte lumineuse à protéger telle quelle, même si on peut la restaurer et la dupliquer pour la manipuler, mais dont les significations ne sont pas fixées une fois pour toutes, et vont s'enrichir de lectures successives. L'attitude de Laurent Véray évoque à la fois celle du connaisseur exigeant en matière d'authenticité, et celle d'un usager sensible à l'évolution des questions historiographiques qu'on peut poser à une trace du passé. En effet, si les images, devenues archives, sont essentielles pour l'histoire du XX^e siècle, comme le soulignait Marc Ferro dès 1968 dans *les Annales*, elles ne sont pas là pour faire preuve (même si on peut les considérer comme des indices du réel) ; de fait, elles agissent de telle manière que non seulement elles suscitent cette relation étroite entre passé et présent que suppose l'intelligence de l'histoire, mais engage l'affect au point d'en permettre une « expérience sensible », désormais reconnue comme une exigence par beaucoup d'historiens.

C'est de l'émotion éprouvée que part l'auteur, de cette mélancolie ressentie devant le fantôme du passé emprisonné dans l'image, construite par des points de vue qui témoignent à la fois des sensibilités et des réalités passées. Sa question, cependant, concerne un usage spécifique : comment une image devient-elle archive, c'est-à-dire accède-t-elle à la dignité de source pour l'histoire ? Dans quelle mesure et avec quelles procédures peut-on l'utiliser « dans une perspective historique ou mémorielle » ? Voilà la problématique clairement posée dès la page 9.

La grande nouveauté, depuis les débuts de l'usage des films par les historiens dans les années 1970, tient actuellement à l'accroissement des possi-