

Filmer la mémoire d'une expérience historique ? À propos de la guérilla antifranquiste de Léon-Galice (1936-1952)

ODETTE MARTINEZ-MALER

Université Montpellier III

251

ABSTRACT

The article addresses the question of the relationship between documentaries and how to pass on what it meant to be a resistant belonging to the anti-Franco guerilla in Léon, Galicia from 1936 to 1952. Bearing in mind that there are no audiovisual testimonies of the event from that time, the article provides an analysis of the ways documentary films produced between 1980 and 2013 have tried to represent the witnesses in a political context in which their memories have been marginalized.

The article looks into the ways the films staged and shot by witnesses have enabled them to conjure up their own life stories and how they have gone through History. It focuses on how the specific film form they chose has enabled the documentaries to convey memories that are diverse, less visible/ underground or even dissonant. However, it also shows that documentaries - whether ordered or propaganda - may eventually lead to the erasing of the memories of those people having experienced resistance, or at least to their being oversimplified or mythified.

Keywords: Life stories, testimonies, memories, resistance, anti-Franco guérilla, Francoism, documentary films, aesthetic, political and cultural history

RÉSUMÉ

L'article pose le problème des relations entre le cinéma documentaire et la transmission de l'expérience résistante, dans ce cas liée à la guérilla antifranquiste de Léon-Galice (1936-1952). Rappelant qu'il n'existe aucune trace audiovisuelle contemporaine de l'événement, il analyse comment les films documentaires produits entre 1980 et 2013 ont tenté de représenter les témoins, dans un contexte politique où la mémoire de ces derniers a été marginalisée.

Il examine comment les mises en scène filmiques des témoins ont donné accès au récit personnel de l'expérience résistante de l'Histoire qu'ils ont vécue. Il examine comment les formes cinématographiques choisies ont permis aux films documentaires de participer au travail de ces mémoires plurielles, mineures voire dissonantes. Mais il montre aussi

que les documentaires, lorsqu'ils sont assujettis à des logiques de commande ou de propagande, contribuent à construire une mémoire audiovisuelle qui conduit à l'effacement, à la simplification ou à la mythification de ces expériences de résistance.

Mots-clés : récits, témoignages, mémoire, résistance, guérilla anti-franquiste, franquisme, cinéma documentaire, histoire culturelle, esthétique et politique

RESUMEN

El artículo plantea el problema de las relaciones entre el cine documental y la transmisión de la experiencia resistente, en este caso vinculada a la guerrilla antifranquista de León Galicia (1936-1952). Recordando que no existen huellas audiovisuales contemporáneas de los hechos, el artículo analiza cómo los documentales producidos entre 1980 y 2013 intentaron representar a los testigos, en un contexto político que marginalizó sus memorias. Examina cómo las puestas en escena fílmicas de esos testigos dieron espacio al relato personal de la experiencia sensible de la historia que han vivido. Examina cómo las formas cinematográficas elegidas permitieron que los documentales participaran en el trabajo de esas memorias plurales, minoradas, disonantes. Pero muestra también que los documentales, cuando dependen de lógicas de encargo comercial o propagandístico, contribuyen a la construcción de una memoria audiovisual que conduce a ocultar, a simplificar o a mitificar esas experiencias de resistencia.

Palabras clave: Relatos, testimonios, memoria, resistencia, guerrilla antifranquista, cine documental, historia cultural, estética y política

Dans quelle mesure et sous quelles formes le cinéma documentaire peut-il transmettre non seulement un passé qu'il s'efforcerait éventuellement de reconstituer, mais encore une expérience vécue et remémorée ? C'est cette question que nous voudrions examiner à partir de quelques films consacrés à l'histoire et à la mémoire de la guérilla qui, en Léon-Galice, s'est poursuivie de 1936 à 1951¹. Dans ce cas, le cinéma a été confronté au double défi de représenter un passé refoulé et effacé.

ENFOUISSEMENTS ET FICTIONS

De la résistance armée de l'après-guerre civile qui, dans toutes les régions d'Espagne, a mobilisé entre 5 000 et 6 000 hommes et femmes en armes et plus de 20 000 agents

¹ Rappelons que, suite au coup d'état militaire de Franco, des groupes de guérilla—surgis spontanément, dès 1936, dans les zones tombées aux mains des franquistes— ont maintenu des réseaux de lutte armée soutenus par la population civile jusqu'à la fin des années 50. Voir sur la guérilla dans le Nord-Ouest : S. Serrano *La Guerrilla antifranquista en León* (1936-1951), Junta de Castilla y León, Siglo XXI de España Editores, 1986 ; et *La crónica de los últimos guerrilleros leoneses 1947-1951*, Valladolid, ed. Ámbito, 1989. Ces ouvrages abordent les deux phases de cette guérilla : celle de la Fédération de Léon - Galice 1942-46, et celle de l'*Ejército Guerrillero* 1947-1951. Je me permets de renvoyer aussi à ma thèse de doctorat *Témoignages oraux et transmissions des mémoires La guérilla antifranquiste de León Galice (1936-1951)*, soutenue à l'Université de Paris Ouest en 2012, non publiée et consultable à la BDIC.

de liaison, il n'est resté, pendant longtemps, aucune trace ou presque dans le récit officiel de l'État et des partis politiques espagnols. Et la légitimité politique de cette lutte armée n'a fait, pendant longtemps, l'objet d'aucune reconnaissance institutionnelle. Aujourd'hui encore, alors que le Congrès des députés a voté à l'unanimité, en novembre 2002, la condamnation du coup d'État franquiste, les sentences prononcées par les tribunaux militaires de la dictature contre les membres de ces guérillas ne sont pas annulées : paradoxalement, ces derniers sont toujours, juridiquement, considérés comme des « terroristes », suivant la qualification que leur imposèrent, autrefois, les autorités franquistes chargées de leur répression². C'est assez dire que les mises en récits des témoins et les écritures filmiques de cette guérilla, fictions et documentaire confondus, s'inscrivent dans une histoire de la mémoire qui reste conflictuelle et que la représentation qu'elles donnent de l'expérience résistante s'élabore au sein d'une lutte d'images et de mots dont les enjeux politiques restent encore brûlants.

De surcroît, les réalisateurs ont dû évoquer l'expérience des résistants en l'absence de traces visuelles contemporaines de l'engagement de ces derniers. Comment le cinéma documentaire peut-il affronter le refoulement de ce passé, quand il est confronté à cette forme particulière d'effacement ? En effet, la spécificité des formes de lutte –ici des guérillas clandestines, mobiles– a interdit toute production d'images mécaniques, fixes ou mouvantes. Dès lors, il n'y a pas ou peu de traces visuelles, autres que celles qui furent produites par les forces de répression de la dictature. Encore se limitent-elles aux photographies anthropométriques des combattants capturés ou aux images de leurs cadavres. Si des photographies de résistants existent pourtant, c'est sans commune mesure avec ce qui se produisit durant la guerre civile où les organes de propagandes nationalistes ou bien républicains, les photo-reportages des médias internationaux, les films amateurs et les albums photographiques privés des combattants ont permis, selon des perspectives diverses, une construction médiatique ou mémorielle de l'événement qu'il se déroule sur le front ou à l'arrière³.

Dans ces conditions, on peut aisément comprendre pourquoi, études historiques mises à part⁴, les acteurs et témoins de cette lutte armée n'ont figuré longtemps dans l'imaginaire, que sous forme de *traces indirectes* et pourquoi c'est la fiction –littéraire ou cinématographique– qui a d'abord pris en charge et transmis la représentation de la guérilla⁵.

² La question de l'impunité des crimes franquistes liés à celle-ci reste toujours posée et les associations de victimes du terrorisme d'État qui se déploya alors réclament toujours des commissions de vérité et de justice.

³ V. Sánchez Biosca, R. Tranche, *El pasado es el destino : propaganda y cine del bando nacional*, Madrid, Cátedra, Filmoteca española, DL 2011.

⁴ La publication des récits personnels de guérilleros, journaux intimes ou témoignages rétrospectifs est tardive, elle ne se développe que vers 2000.

⁵ J. Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1985.

Dans le contexte des années 50-60, alors que la question de la lutte armée antifranquiste et celle de sa répression ne sont pas encore sorties du champ politique et militaire⁶, la représentation de la guérilla au cinéma est étroitement liée au discours de propagande sur la « paix franquiste ». Dès lors, les figures de guérilleros sont, soit des figures de bandits, de truands cyniques que de « vertueux phalangistes » tentent d'éliminer au terme d'une « héroïque croisade »⁷, soit des figures de vaincus, récalcitrants, nostalgiques ou revanchards qui transportent, dans l'Espagne de l'après-guerre civile, les fantômes de l'affrontement « fratricide » comme l'indiquent les cartons qui encadrent la fable des films⁸. Ces fantômes de lumière que le cinéma fixe sur l'écran témoignent de la persistance des images policières des guérilleros dans l'imaginaire social. Ils soulignent surtout comment s'impose aux réalisateurs qui soutiennent la mémoire franquiste, la nécessité, pour entrer dans la modernité d'une nation européenne et pacifiée, d'exorciser rituellement ces « revenants » historiques, voire de les remettre symboliquement à mort pour en finir avec un passé qui, semble-t-il, « ne passe pas », mais aussi avec un présent encore brûlant qui échappe. À cette légende noire des *bandoleros*, entretenue par le cinéma de croisade des années 50, succèdent, dès les années 70, des figures cinématographiques plus complexes des résistants qui donnent peu à peu accès à une autre mémoire sociale, sensible et politique de leur combat⁹. Si les films de Víctor Erice ou de Manuel Gutiérrez Aragón mettent en images des personnages énigmatiques ou mythiques, pris dans des regards d'enfants et de femmes sur les guérilleros, les films de Mario Camus, de Julio Sánchez Valdés, de Félix Sancho Gracia, de Montxo Armendáriz nous placent, en partie, du point de vue des agents de liaison ou des guérilleros eux-mêmes figurés par la fiction : acte d'écriture décisif en ce qu'il réintroduit dans le champ de notre regard, le symbole de ce qui, présent dans la mémoire sensible et populaire, avait été mis hors champ de l'espace public ou bien traité à l'écran sur le registre de l'exception criminelle, de l'extraordinaire ou du monstrueux. Reste que, si ces films évoquent une certaine mémoire de la résistance, ce n'est pas celle des résistants eux-mêmes mais bien celle de réalisateurs nés dans les années 40 et soucieux d'opposer

⁶ Rappelons que Quico Sabaté et Ramón Vila Capdevila, Caracremada, militants anarcho-sindicalistes, meurent respectivement en 1960 et en 1963 et que José Castro Veiga, O Piloto guerrillero la IIIª Agrupación (Lugo) après 1945, est tué en 1968.

⁷ Nous renvoyons ici à *Torrepardida* de Pedro Lazaga, produit en 1956 par Santos Alcocer producciones cinematográficas ; à *Dos caminos* d'Arturo Ruiz-Castillo réalisé en 1954 ou encore à *La paz empieza nunca* de León Klimovsky, réalisé en 1960 (d'après un roman d'Emilo Romero, publié 1957) produit par Jesús Saiz PC CIFESA Producción.

⁸ Voir le film de Fred Zinnemann, *Y llegó el día de la venganza* écrit à partir de la vie de Quico Sabaté, produit en 1964 par Columbia Pictures, par Alexandre Tauner et Fred Zinneman.

⁹ Nous renvoyons aux films de Víctor Erice *El Espíritu de la colmena*, (produit en 1973 par Elías Querejeta), de Pedro Olea *Pim, pam, pum... ¡Fuego!*, (produit en 1975 par José Frade, Producciones Cinematográficas, SA) de Manuel Gutiérrez Aragón *El corazón del bosque* (produit en 1978) de Mario Camus, *Los Días del pasado* (produit en 1978 par Production Impala) de Julio Sánchez Valdés *Luna de Lobos* à partir du roman de Julio Llamazares (produit en 1987 par José Luis Olazoila), de Félix Sancho Gracia *Huidos* (produit en 1992 par S.G. Producciones Cinematográfica) et de Montxo Armendáriz *Silencio roto* (produit en 2001 par Puy Oria).

aux icônes négatives du « cinéma de croisade » mais aussi aux images mythiques de la résistance, la trace d'une défaite et d'un effacement. Or, si les films de fiction font passer de l'histoire et transmettent des mémoires de la guérilla, ils ne relaient qu'indirectement les témoignages des résistants : ces derniers sont utilisés comme d'éventuels matériaux à transposer à partir du point de vue des réalisateurs. Et la symbolisation cinématographique des guérilleros réels s'accommode finalement de leur effacement en tant que sujets politiques, sur la scène mémorielle du présent : elle laisse en friche la question de l'attestation qui est propre au pacte testimonial. En effet, la figuration d'un objet ou d'un épisode historique n'est en rien synonyme d'un acte d'attestation d'une expérience personnelle de l'histoire qui, lui, suppose toujours un sujet d'énonciation et la possibilité d'une adresse. Le témoignage en tant qu'événement de langage et serment de vérité relève moins du contenu du message que de la position d'énonciation.

Pour accéder à la mémoire des résistants eux-mêmes, la présence des acteurs et des témoins de la guérilla offrant à l'écran les récits rétrospectifs et subjectifs de leur expérience d'antan, devient dès lors décisive. C'est pourquoi, négligeant ici l'analyse détaillée des films de fiction, nous nous interrogerons sélectivement sur la place que les documentaires accordent à la parole et au corps filmés de ces témoins, en n'abordant ces films qu'en tant qu'ils sont des indices et des agents du refoulement ou de la transmission de leurs mémoires de résistance. Or l'usage des témoignages au cinéma invite à réfléchir sur la valeur accordée à la notion d'expérience : à ce qui ne peut être un simple objet d'information ou de représentation et ne peut être approché que dans une transmission partielle qui engage le destinataire pris à témoin¹⁰. Les réalisateurs portent-ils à l'écran l'image de sujets particuliers mus par des projets politiques et empreints d'émotions, de souvenirs et d'imaginaires singuliers ? Tentent-ils de transmettre le récit d'une expérience personnelle et sensible de l'histoire (en particulier celle de la violence assumée et subie) qui donnerait à voir et à entendre ce que le discours historien ne prendrait que difficilement en charge ; à faire entendre leurs témoignages en tant que témoignages ? Quels choix formels, quels régimes de narration guident ces mises en scènes des témoins résistants à l'écran ? Comment ces choix –indissolublement esthétiques et politiques– opèrent-ils ici un « partage du sensible »¹¹ susceptible de rendre audibles les voix de ceux que la représentation politique avait exclus vers des marges d'invisibilité, ou bien de les maintenir hors champ ou encore d'en recouvrir la trace sous le poids de figures imposées ? Quelles mises en forme filmiques construisent ou dé-construisent ces figures pour faire entendre la singularité de paroles souvent ravalées au rang de l'insignifiance ?

On aurait tort de penser que les films documentaires, sans préjuger de leurs autres qualités, donnent « naturellement » et par le simple fait qu'ils sont des écritures du « réel »,

¹⁰ Voir à ce propos, W. Benjamin « Le conteur » dans *Expérience et pauvreté*, Paris, éditions Payot, 2011.

¹¹ J. Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000.

un espace d'expression et de transmission aux témoignages en tant que témoignages. Récits d'une expérience passée que réactive le présent et récits d'une expérience présente qui réactive le passé, les documentaires historiques n'en restent pas moins des constructions qui paradoxalement peuvent aussi effacer ces témoins à qui ils semblent donner la parole. Et, *a contrario*, on est en droit de se demander si la fiction n'est pas parfois plus fidèle à la *vérité morale* de l'expérience historique des résistants que certaines représentations documentaires soucieuses pourtant d'*exactitude factuelle*.

TÉMOINS OU FIGURANTS ?

En effet, s'il arrive que les fictions transposent des témoignages pour créer des personnages, certains documentaires utilisent les témoins comme des figures d'illustration ou de caution, voire d'habillage, d'un discours préexistant, les réduisant peu ou prou à mimer des « types » vidés d'épaisseur sensible ou des porte-paroles abstraits de discours mémoriels figés. C'est un peu ce qui s'est produit lors de la première apparition des résistants à l'écran des trois guérilleros fondateurs de la Fédération de guérillas de Léon-Galice (Marcelino Villanueva *Gafas*, Mario Morán et César Ríos) en 1980, dans le cadre d'un reportage lié à l'émission « *Vivir cada día* » produite par TVE¹². La mise en scène du retour des trois résistants exilés en Argentine, au Mexique et en France, sur les lieux de leur jeunesse et de leurs combats dans le Nord-Ouest de l'Espagne, était en effet traitée par le réalisateur de l'émission, et le scénariste Carlos Reigosa sur un mode anecdotique ; les paroles et les actes des trois guérilleros étaient scénarisés dans un dispositif qui confinait parfois ces derniers au rôle de figurants de leur propre rôle. Alors que l'événement tenait tout entier à l'apparition de ces derniers dans un média public, l'impact et la densité humaine de leur parole, au-delà de sa fonction d'attestation, s'en sont trouvés en partie désamorçés.

Les dispositifs narratifs que les réalisateurs mettent en place et, en particulier, le rapport que ces derniers établissent entre les témoignages filmés et des discours d'expertise qui font autorité peuvent se traduire par une neutralisation partielle du potentiel de transmission des témoignages. Comme on va le voir, les films qui, à la suite de ce premier documentaire, tentent de donner accès aux mémoires des résistants sont généralement construits comme des enquêtes où alternent un « récit historien », assumé par un narrateur présent à l'écran ou en *voix off*, et la parole filmée de témoins, utilisés en tant qu'informateurs. Généralement filmés en plan américain, chez eux ou sur les lieux de la guérilla, ces derniers viennent légitimer à tour de rôle le récit autorisé du narrateur central ; ils interviennent dans un dispositif polyphonique où leurs paroles sont traitées comme des sources orales, relativement interchangeables, reliées à d'autres sources

¹² Sur ce reportage, voir C. Reigosa, journaliste de l'agence EFE, auteur de plusieurs ouvrages sur la guérilla de León-Galice, *El regreso de los maquis*, ed Júcar, 1992.

classiques (telles que les archives militaires, les archives filmiques et la presse écrite) destinées à les contextualiser.

C'est le cas de *O Maquis en Galicia*, réalisé en 1995 par Alfonso Arteseros, pour la Télévision de Galicia, qui donne la parole à plusieurs guérilleros (Manuel Zapico, Pedro Juan, Francisco Martínez López), sur les lieux de leurs combats. Ou encore de films tels que *El hombre que murió dos veces* (sous-titré *Girón el fin de la primera guerrilla antifranquista*) réalisé par Daniel Álvarez et Iñaki Pinedo qui retrace la vie de Manuel Girón dans les montagnes du Bierzo, de la Cabrera, et la *Sierra del Eje*¹³. C'est encore le cas de « *El canto del buho* » réalisé en 2002 par Alfonso Domingo¹⁴. Dans ce documentaire, les témoins interviewés, cadrés en plan américain dans des espaces interchangeables, viennent cautionner et illustrer, au même titre que les images d'archives, le discours du réalisateur, d'historiens ou de journalistes comme Secundino Serrano et Carlos Reigosa qui, en *in* et en *off*, ordonnent une lecture du passé. La mise en scène des témoins et la neutralisation de leur espace personnel d'énonciation dissocient le passé évoqué du présent de son évocation : c'est-à-dire du présent de leur mémoire. Paradoxe : si l'écriture documentaire semble construire un espace de visibilité pour les résistants, il arrive que la singularité de leur mémoire soit, dans le même temps, obliérée, car informer sur des faits avérés ne suffit pas à rendre sensible pour d'autres le caractère unique d'une expérience vécue de la résistance¹⁵.

L'exposition médiatique des témoins peut ainsi faire écran à la transmission de leurs mémoires vivantes : surtout quand les témoins sont filmés dans des poses folkloriques où la singularité de leur présence disparaît sous le poids des clichés et des figures imposées par les cahiers des charges des différentes chaînes de télévision. Ainsi, dans le film d'Alfonso Domingo *Los del monte*, réalisé en 2006 pour la télévision¹⁶, Angela Losada, agent de liaison de la guérilla de Manuel Girón, est littéralement « mise en scène » dans une pose pittoresque de paysanne portant son panier, sur fond de soleil couchant. Dans ce stéréotype imposé par une logique ornementale et peut-être commerciale, que devient le corps d'Angela ? Que devient le corps de cette femme résistante marqué par la lutte et les années de prison qui ont suivi la clandestinité¹⁷. La frontière qui sépare la fiction et l'écriture documentaire devient alors ténue : la scénarisation des séquences

¹³ Produit par Tomás Martínez, Armonia film 2004.

¹⁴ L'auteur-réalisateur de ce film, produit par Argemantos Producción, est l'auteur de *El canto del Búbo. La vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*, publié en 2002 aux éditions Oberon.

¹⁵ Rosine Crémieux, *La traîne sauvage*, Paris, éditions Flammarion, 1999.

¹⁶ Ce projet dirigé par Manuel Gutiérrez Aragón recourt aux mêmes procédés que *El canto del búbo*. Dans le volet qui concerne la guérilla de Léon-Galice, la narration assurée par la voix *off* du réalisateur est soutenue par les interventions de journalistes (Antonio Gurriarán), d'historiens spécialistes (Secundino Serrano, Jesús Núñez Wencesado Álvarez Oblanca)

¹⁷ Les témoignages oraux d'Angela Losada, fille de la guérillera Alpidia Moral, tuée dans un combat en 1949 par la *brigadilla*, sont consultables au service audiovisuel de la BDIC.

de témoignages, déjà évoquée à propos des films commentés plus haut, n'est-elle pas l'ébauche du docu-fiction ?

SIMULATIONS ET SIMULACRES

Parallèlement au travail de reconstitution qui, à sa façon, porte témoignage de l'interdit de mémoire puis de la transgression de ce dernier —se développent des écritures filmiques qui saturent la vue du spectateur et figent le travail de mémoire en effaçant artificiellement la distance du temps et la dimension de l'absence qui sont liées à l'évocation d'un passé par définition disparu. Ces écritures tentent de compenser par la « fictionalisation » de scènes de guérilla l'absence d'images due à la clandestinité. Ce faisant, elles escamotent le pouvoir d'évocation de la parole des témoins encore vivants ; et cela alors même que la question de la reconnaissance politique des ex-guérilleros et de leur requalification dans l'espace public en tant que « combattants pour la liberté » n'est pas encore acquise¹⁸. Elles substituent au désir de connaissance d'un passé disparu —que pourrait éveiller la voix des témoins— la jouissance d'un simulacre qui ne prend pas le risque de la fiction.

Le film *Bandoleiros o guerrilleiros*, réalisé en 2007 par José A. Sanmartín¹⁹ offre un exemple de cette tendance, par ailleurs assez répandue²⁰. À l'intérieur d'un cadre didactique, les propos d'historiens tels que Harmut Heine ou Xesús Alonso Montero et du journaliste Carlos Reigosa experts ou encore ceux de témoins tels que Camilo de Dios sont systématiquement illustrés par des scénettes schématiques jouées par des acteurs. S'il suit un ordre chronologique, le montage des séquences d'interviews est guidé par l'évocation des guérilleros qui ont été élevés à la catégorie de héros mythiques (Curuxás, Enriqueta Otero, Luis Trigo *O Gardarríos*, Antonio Seoane Ramos, Gayoso, Manuel Ponte, Rocsvinto et Guillermo Morán, Foucellas, *O Piloto*, Manuel Girón). De surcroît, à intervalles réguliers, dans l'interstice des paroles filmées des témoins, défilent sur l'écran, de façon muette, des figurants supposés représenter les anciens guérilleros : on les voit ainsi marcher sur des sentiers de montagnes, rencontrer des paysans-agents de liaison folklorisés à l'extrême, livrer des combats imaginaires, tomber, crier, saigner, mourir. Alternant avec des archives filmiques, des lettres, des « Unes » de journaux ou des photographies et mises sur le même plan, ces séquences fictionnelles figurent des scènes de tortures minutieusement reconstituées, des assassinats ou des exécutions par le garrot. Cette logique d'illustration du docu-fiction va jusqu'à superposer, dans

¹⁸ La requalification des guérilleros comme « combattants pour la liberté » a lieu au Congrès des députés en 2001. Mais, comme on l'a rappelé plus haut, les sentences prononcées à leur encontre par les tribunaux de la dictature n'ont pas été annulées.

¹⁹ Produit en 2007 par María Luisa Padrón Lorenzo, avec une aide importante de la *Xunta* de Galicia.

²⁰ On peut citer à cet égard le film de Pau Vergara et Santi Vedri Remedios Montero (membre de la guérilla du Levante AGLA) *Memorias de una guerrillera*, écrit par Pau Vergara et Alfons Cervera, réalisé par Santi Vedri, Maltes Producción, 2007.

le même plan, la tête du témoin parlant réduite en médaillon et la scène fictionnée : comme si la voix et le corps du témoin, en quelque sorte annexés par le simulacre, ne suffisaient plus à transmettre quoi que ce soit, mais étaient cependant requis en tant qu'instruments de validation. On est bien loin ici d'une démarche qui placerait le témoin au centre d'un dispositif visant à donner aux spectateurs l'accès à son point de vue sur son passé vécu. Dans ce film de José A. Sanmartín, les médaillons fictionnels ne se déploient pas sous forme d'une intrigue qui donnerait corps à des personnages ; ils ne servent que d'habillage redondant. Que donne-t-on à voir ici et à entendre du présent de la pluralité, de la fragilité et de la conflictivité des mémoires de cette guérilla de Léon-Galice ? Certes, ce type d'écriture vise moins à explorer les traces lacunaires de cette guérilla dans les mémoires de ceux qui la vécurent qu'à « reconstituer » un semblant uniforme et anonyme de passé. Mais le réalisateur de ce film construit aussi une certaine mémoire audiovisuelle. Il privilégie les signes conventionnels de l'action militaire et de la mise à mort des combattants. Il opte pour la mise en spectacle des « grandes figures » de la guérilla. De cette guerre irrégulière où pourtant le front n'était nulle part et la violence partout, il ne montre que des maquisards militarisés au détriment de ce qui ferait sentir l'ancrage social de la lutte armée et mettrait en lumière l'invisibilité historique de sa dimension féminine. Il construit des figures de héros et de victimes alors que la parole des témoins vivants, plus ambivalente, semble n'être qu'auxiliaire. Ce parti-pris d'héroïsation légendaire et de mise en récit victimaire de l'expérience résistante correspond aux catégories de narration les plus attendues et entre en résonance avec les attentes culturelles et sociales²¹. Or il est à l'opposé de ce que tentent de faire quelquefois certains témoins lorsque, dans le chantier ininterrompu et ouvert de leur mémoire, ils cherchent à requalifier leur guérilla comme une réalité complexe, en partie encore opaque à leurs propres yeux.

La logique qui amène des réalisateurs de films consacrés à la guérilla à recourir à ce type d'artefacts trouve à se justifier par la nature même de ce qui est représenté : la clandestinité d'une guerre irrégulière privée d'images ; l'épreuve physique de l'action armée, la part d'obscurité tragique de la violence résistante. Les archives classiques, le discours rationnel des historiens, le corps vieux et la parole défaillante des témoins échoueraient à rendre sensibles les émotions qui étreignaient ces jeunes combattants. Pourtant, ce choix du docu-fiction mène à son terme l'ellipse des témoins, déjà à l'œuvre quand ces derniers n'étaient utilisés que comme de simples figurants dans un discours sur le passé qui s'élabore sans eux, hors d'eux. Dès lors, on ne peut que s'interroger sur cette compulsion à remplir l'écran avec des semblants du passé alors que, dans l'espace public, les acteurs de ce même passé sont maintenus hors-champ et que leur accès à la parole est fortement menacé. Ce refus du hors champ, la volonté de totaliser les images du réel –passé ou présent– qu'il sous-tend, en cherchant à tout prix à combler

²¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de P. Mesnard *Témoignage en résistance*, Paris, éditions Stock, 2007.

les failles, les blancs et en déniaient les limites de la représentation sont à rapprocher de certaines entreprises muséales qui fossilisent et « patrimonialisent » les traces du passé, quelquefois au nom de « la récupération de la mémoire historique » des victimes. Et on peut relier les choix esthétiques qui sous-tendent ces scénographies à une conception mécanique de la mémoire qui interdit de penser son caractère historique, fragile et labile²².

TÉMOINS ET ACTEURS

D'autres documentaires, en revanche, accordent la primauté aux paroles de témoins, et leur ménagent une place qui les fait entendre dans leurs qualités d'acteurs devenus témoins, sans que l'exactitude factuelle de leurs récits soit nécessairement validée pour autant.

Ainsi *La guerrilla de la memoria*²³, se situe délibérément du point de vue des témoins et tente de transmettre leur mémoire militante. Ce documentaire de Javier Corcuera (produit en lien avec la réalisation de la fiction de Montxo Amendariz, *Silencio Roto*, du même producteur) est réalisé et diffusé à un moment où la reconnaissance politique de la légitimité, la guérilla n'était pas encore officiellement formulée par le Congrès des députés. Dans ce contexte, il construit un espace de visibilité pour des acteurs alors fortement mobilisés dans la bataille pour leur réhabilitation. Cet enjeu est clairement assumé par Javier Corcuera qui présente lui-même son film comme une tentative de transmission pédagogique adressée au grand public. Le film expose les principaux aspects de la résistance armée au franquisme des années 40-50 en les déclinant suivant les régions d'Espagne. Mais la résistance est approchée à partir des voix de combattants liés, au moment même du tournage, par un engagement commun au sein de l'association *Archivo Guerra y Exilio* (AGE). Ainsi, le film met en regard les témoignages filmés des résistants du Léon, de Galice, du Levant, de Cantabrie, d'Extremadure, d'Andalousie, de Catalogne. Il fait résonner des différences liées aux spécificités régionales (quant à l'ancrage social de la guérilla, au statut des femmes, au rapport des combattants à la militarisation) et aux particularités de l'histoire vécue. Il cherche aussi à faire entendre des ressemblances liées aux expériences passées mais également induites par les appartenances politiques et associatives présentes. C'est donc un film qui montre comment les récits personnels des résistants sont en partie modelés par des enjeux politiques, façonnés par la nécessité de formuler, d'une même voix, le combat actuel pour leur réhabilitation. Le mode d'approche des témoins, liés au réseau associatif d'AGE, a construit, en partie, la parole filmée.

²² Voir, au-delà du contexte espagnol et de la mémoire de la guérilla, R. Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, éditions Stock, 2003 et E. Traverso, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, éditions La Fabrique, 2005.

²³ Produit par Oria Film en 2001.

Si le mode de production du film relativement autonome a permis ici d'échapper au formatage télévisuel, il soulève néanmoins la question des distorsions que peut produire le biais militant : dans quelle mesure, par exemple, cette leçon d'histoire en images, en dépit du dispositif polyphonique, peut-elle faire écran à la transmission de mémoires plurielles voire dissonantes ?

Cette question se pose de façon encore plus flagrante à propos du documentaire *Las caravanas de la memoria* réalisé par Alberto Pérez Puyal, à partir d'une commande directement assumée par l'association AGE²⁴. Cette dernière a confié au réalisateur les images que l'association a fait filmer pendant les « Caravanes de la mémoire »²⁵. Le film, qui est en grande partie un montage de ces archives militantes, montre les témoins à l'œuvre dans un cadre collectif. Il relaie leurs interventions autant que leur réception au sein de la société civile. Il livre à ce titre un riche matériau de traces de cette transmission militante de l'expérience résistante. Il insère, en outre, les témoignages des guérilleros dans un dispositif polyphonique, où résonnent les voix d'anciens combattants de l'armée républicaine, des Brigades Internationales, d'anciens *niños de la guerra*, d'anciens exilés de 1939 et prisonniers dans les camps d'internement du sud de la France, d'anciens syndicalistes incarcérés dans les années 60. Ainsi, le montage suggère comment ce pan de résistance de l'après-guerre civile s'inscrit dans un temps long. Il le resitue dans la continuité historique des combats des années 30 et le relie à ceux qui se poursuivront jusqu'à la fin de la dictature. Il montre comment les mémoires des guérilleros charrient des mémoires sociales et politiques liées aux mémoires de l'antifascisme au niveau international. Mais que montre-t-il des formes plus intimes de la mémoire et des réminiscences qui correspondent à des temporalités plus secrètes, plus discontinues, moins représentables ? La logique politique de la représentation où des témoins, en quelque sorte exemplaires, sont traités en porte-parole d'une « mémoire collective » comporte toujours un risque de réduction qui menace de rapprocher malgré tout cette logique politique de la logique médiatique de la mise en spectacle : une logique où la simplicité de figures attendues est préférée à l'obscurité de mémoires minuscules, mélangées, chancelantes²⁶. Quand une telle logique en vient à écraser la singularité des paroles, à évaporer la substance sensible, sociale et historique de l'expérience à raconter, elle peut épouser la logique mythologique décrite par Roland Barthes²⁷. Ici, une fabrication de figures schématiques –de héros, de victimes, de bourreaux– risque alors

²⁴ Produit par Pyrène PV en 2008.

²⁵ Sur ces caravanes qui ont sillonné l'Espagne en 2000 et en 2002, afin obtenir la réhabilitation politique des guérilleros, je me permets de renvoyer à mon article « Les caravanes de la mémoire. Effractions et discordances », dans *Espagne : la mémoire retrouvée (1975-2002), Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°70, coordonné par D. Rozenberg, mars 2003, p. 87-93.

²⁶ Voir G. Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Paris, les éditions de Minuit, 2009.

²⁷ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, éditions du Le Seuil, 1970.

de figer le travail critique de relecture du passé, d'interdire le processus de reconfiguration des récits qui est le gage des mémoires vivantes, par définition instables.

Pour les réalisateurs, on le voit, les effets du travail de mémoire sont nécessairement ambivalents. Le souci de représenter dans toute leur complexité les mises en récit du passé, entre souvent en tension avec les contraintes de la commande et de la propagande : contraintes d'une tout autre nature que celles du marché de l'audiovisuel, mais non moins pesantes. Ce risque de simplification est augmenté par le mode de financement institutionnel des documentaires dans le cadre des politiques mémorielles. Ainsi, en Galice à partir de 2004, et particulièrement en 2006 (année qui fut décrétée « *Año de la memoria* »), le retour de la gauche (le PSOE et le *Bloque Nacional Gallego*) au pouvoir et à la direction des affaires culturelles de la *Xunta* a facilité le soutien à de nombreux projets sur la guerre civile et la guérilla. En contrepartie, un traitement compatible avec l'orientation nationaliste et la valorisation du patrimoine régional était attendu des réalisateurs. Ces politiques culturelles participent ainsi à la construction d'une sorte de « mémoire audiovisuelle officielle » qui n'est pas sans effet sur le regard des documentaristes, mais aussi sur la mise en forme des témoignages par les témoins eux-mêmes.

C'est précisément en marge de la commande télévisuelle, institutionnelle ou associative, que certains cinéastes ont choisi de travailler. C'est le cas de Victoria Martínez et de Manuel Guerra, réalisateurs de *La partida de Girón*²⁸. Ce film relève d'une écriture plus critique des mémoires de la guérilla Léon-Galice, même si le regard porté sur les résistants est empreint d'empathie. Il aborde l'histoire de la guérilla du Bierzo à travers la trajectoire de l'un de ses combattants : Manuel Girón. La figure de ce guérillero est approchée à travers les traces laissées dans les mémoires de ses compagnons de lutte et dans l'imaginaire collectif de cette région. À partir d'un fil rouge biographique, le film transmet une mémoire combattante, mais aussi une mémoire affective, familiale et sociale. Il prend en compte la dimension intergénérationnelle de la transmission au sein des familles, il témoigne de la prégnance de traumatismes hérités et du poids des énigmes non résolues autant que d'un legs de souvenirs, de mythes et d'idéaux. Plusieurs séquences donnent la parole à des enfants de résistants eux-mêmes victimes de la répression franquiste : le fils d'Alida Gonzalez, témoin oculaire du meurtre de son père républicain, raconte comment il fut ensuite utilisé comme instrument de chantage par la *Brigadilla* pour atteindre sa mère; la fille d'Asunción Macías *La Pandereta* raconte l'exécution de sa mère à laquelle elle a assisté. Au passage, le film souligne les tabous, les silences et les failles des mémoires empruntées. Ainsi, par exemple, la fille d'un *somatén* fonde son accusation d'assassinat contre un guérillero sur le souvenir d'un nom qui lui fut livré pour désigner le meurtrier de son père. Le film suggère aussi combien les traces de mémoire sont équivoques, et rappelle qu'elles peuvent être fabri-

²⁸ Produit par Digital cinematográfica en 2001.

quées de toutes pièces, comme ce fut le cas dans le stratagème policier inventé par le commandant Arricivita, chargé de l'éradication des foyers de guérilla dans cette région, lorsqu'il falsifia l'identité d'un mineur préalablement assassiné par la Garde civile afin de le faire passer pour José Cañueto qui –selon la version des guérilleros et d'Alida– excécuta Girón. Les réalisateurs privilégient la mémoire d'un acteur de cette guérilla, mis en scène non seulement comme témoin mais aussi comme initiateur, médiateur entre eux et le spectateur : Francisco Martínez López « *El Quico* », acteur de l'histoire, relai du narrateur et interviewer des autres témoins²⁹. C'est donc à partir de ce point de vue que nous sont transmis les souvenirs liés à Girón. Le film donne à entendre la mémoire du combattant qui a résisté avec ce dernier en Cabrera, dans la dernière phase de la guérilla de Léon-Galice de 1947 à 1951, mais aussi la mémoire affective de l'ami, de celui pour qui Manuel Girón fut comme un père : une mémoire intime nouée à la mémoire des luttes. Ainsi sont évoqués, indissolublement liés, les souvenirs attachés à la camaraderie, à la peur (en particulier la peur d'être torturé et de déchoir en dénonçant les compagnons), à la mort côtoyée et à la douleur du deuil impossible à faire de la mort de Girón. Mais les réalisateurs évitent que le spectateur ne soit enfermé dans une seule vision : le film ménage des contrepoints qui permettent de saisir la permanence d'une mémoire orale populaire, sensiblement différente de cette mémoire politique et affective véhiculée par le discours de *El Quico*. Les témoignages rétrospectifs des guérilleros survivants qui s'exilèrent sont confrontés aux souvenirs de paysans, agents de liaison de cette guérilla rurale, qui –eux– n'ont jamais quitté la Cabrera, et qui peuvent témoigner de la façon dont la mémoire de cette résistance a voyagé au-delà de 1951 et a imprégné –dans le temps long– les lieux mêmes de l'action. Le film montre comment les temps de la mémoire ne sont pas les mêmes pour ceux qui partent et pour ceux qui restent. Ainsi, au-delà de ces clivages, liés à l'engagement passé et aux appartenances idéologiques, le film permet de faire sentir au spectateur la discordance des mémoires. De plus, en incluant des témoignages de personnes dont les proches furent victimes de la violence politique infligée par ces mêmes guérilleros – des *somatenes*, des gardes civils phalangistes– le film donne à imaginer le hors-champ du récit résistant. Il pose la question de la responsabilité des acteurs de la lutte armée dans l'usage qu'ils firent de la violence : les exécutions, les représailles. Loin de proposer un récit épique, lisse et unilatéral, ils construisent –par le scénario et le montage– un espace de tensions où des mémoires antagoniques se contredisent sans s'annuler. Ce faisant, en montrant combien les mémoires de cette guérilla symbolisée par Manuel Girón restent toujours brûlantes et conflictuelles, les réalisateurs participent au travail des mémoires qu'ils évoquent plutôt qu'à l'édification hagiographique.

²⁹ Un dispositif analogue est mis en place dans le film de Dominique Gautier et Jean Ortiz, *Les Maquis de l'impossible espoir* (2003), sur la guérilla de Cantabrie où Jesús de Cos de Borbolla et Felipe Matarránz jouent un rôle de médiation entre le réalisateur et les différents témoins.

Ce documentaire s'ouvre et se clôt sur un hommage à Manuel Girón dans le cimetière de Ponferrada plus de cinquante ans après la mort de ce dernier, le 2 mai 2001 : épilogue de la difficile conquête par ses compagnons d'une digne sépulture pour ce résistant devenu légendaire. En recueillant les multiples versions que donnent de ce personnage les différents témoins interviewés, le film construit, à son tour, un « lieu de mémoire » qui est à la fois, comme on l'a vu, un « trouble-mémoire » : une stèle symbolique qui reste un espace critique puisqu'il invite à réfléchir sur la façon dont se fige, dans le discours mémoriel, la figure de ce guérillero, et dont s'est fabriqué à son sujet un véritable mythe³⁰.

Ainsi, avec la *Partida de Girón*, le cinéma documentaire prend pour objet non seulement l'histoire de la guérilla, mais aussi sa mémoire ou plus exactement la difficile inscription d'une mémoire dans l'histoire. Or, si les films que nous avons précédemment évoqués contribuent à ouvrir des espaces d'expression pour les résistants, ils mettent la parole de ces derniers au service de l'élaboration d'un récit filmique qui relativise en grande partie la singularité de leurs mémoires.

EXPÉRIENCES ET SINGULARITÉS

Deux documentaires abordent frontalement, à propos de la guérilla de Léon-Galice, la question d'une mémoire minorée à partir d'un point de vue résolument subjectif : *Death in El Valle* de l'américaine Christina M. Hardt³¹ et *L'île de Chelo* que j'ai co-réalisé avec Laetitia Puertas et Ismaël Cobo³². Dans ces deux films, les témoins mis en scène à l'écran attestent d'une histoire refoulée et d'une mémoire empêchée. La question de la transmission y est abordée à la fois dans sa dimension privée et sa dimension publique, entre mémoire individuelle et mémoire partagée. Dans ces deux cas, le thème de la guérilla est envisagé à partir d'une expérience singulière et le parti-pris d'une écriture personnelle clairement assumé. Dans les deux cas, enfin, il s'agit de films réalisés par des descendants de résistants qui ont un rapport biographique avec ce qu'ils évoquent, et produits dans les pays où ces enfants et petits-enfants ont vu le jour, suite à l'exil de leurs parents : à ce titre, ils sont eux-mêmes des témoignages de la façon dont les mots de cette résistance ont pu être confiés dans l'espace privé et voyager d'une langue à l'autre, d'une époque à l'autre, par-delà les frontières et les mers; ou bien, à l'inverse, de la manière dont ils ont pu être confisqués, par-delà les générations, dans l'espace intime de transmissions familiales contrariées. Écritures filmiques d'un passé imaginé, ces films sont donc –à double titre– des traces du présent de la mémoire : celles des témoins interviewés, celles de leurs descendants interviewés et auteurs.

³⁰ Ce film peut être rapproché de *Siempre será la Pastora*, réalisé par Ismaël Cobo et Pierre Linhart produit par Kerala en 2004 : sur les traces d'un guérillero légendaire du Maestrazgo, la Pastora dans la mémoire populaire d'aujourd'hui.

³¹ Le documentaire a été réalisé en 1993 et fut diffusé par *Channel Four Television* en 1996.

³² Produit par Play Film en 2008 et diffusé par le « Centre audiovisuel Simone de Beauvoir ».

Dans *Death in El Valle*, la réalisatrice se met elle-même en scène à l'écran dans sa quête d'un récit sur la mort de son aïeul, Francisco Redondo Pérez, agent de liaison de la guérilla du Bierzo arrêté et exécuté par la *Brigadilla* en 1948, alors même que cette mort a été entourée de silence et constitue toujours un secret de famille. Le drame de la mémoire interdite est donc le thème central du film et il oriente la trame narrative qui repose sur l'affrontement entre la volonté de savoir de la petite-fille de ce résistant, née et élevée à New-York, et la volonté d'oubli qui est le fait des anciens franquistes mêlés à cette exécution mais aussi d'une partie de sa famille espagnole. Le conflit qui oppose les personnages incarne, de façon très concrète, les mouvements contradictoires qui traversent ces mémoires de guérilla et il indique à quel point elles sont loin d'être pacifiées. Ainsi, la profondeur des clivages mémoriels qui perdurent sous le vernis du consensus social est exemplairement mis en scène par l'antagonisme qui oppose, à l'écran, l'ancien garde civil, auteur de l'assassinat de Francisco Redondo Pérez et Christina Hardt, la descendante de ce dernier, venue réclamer des comptes à l'assassin de son grand-père et exiger des aveux devant sa caméra. Ce conflit filmé montre également ce que fut le poids de cette « mémoire de rouge » pour les descendants, privés de récit sur la mort de leurs ascendants et confrontés aux discours de rejet dans l'Espagne des années 50-60 qui sont celles de la consolidation de la « paix franquiste ». Un poids si lourd que le fils de Francisco Redondo Pérez tente d'interrompre le tournage et d'imposer, à son tour et violemment, le silence. La violence de son refus de transmettre est restituée par le documentaire. Ce dernier révèle alors la profondeur de la souffrance que représente ce legs en creux, au niveau de la seconde génération restée en Espagne. Ce témoignage sur la douloureuse transmission d'une mémoire subie rappelle ceux de la nièce de Girón dans le film *La Partida de Girón*. Et sans doute faut-il l'inscrire dans une histoire de la mémoire qui a vu précisément la génération des enfants et, plus encore, celle des petits-enfants exiger les ouvertures de fosses communes, l'accès aux archives, l'érection de stèles pour leurs parents et grands-parents victimes de répression et privés de toute représentation. Le film montre comment un travail de mémoire *individuelle*, qui passe par un geste cinématographique, questionne le rapport *collectif* au passé. La démarche autobiographique de Christina Hardt finit par affranchir la mémoire de ses aïeux et provoquer une transmission suspendue. Le film révèle, dans sa matérialité même, comment se nouent mémoire intime, mémoire familiale et mémoire politique. Dans le documentaire en effet, l'interdiction de dire vient interrompre l'enquête de la réalisatrice qui se garde bien de recouvrir cette coupure ou de combler ce manque à voir ou à entendre. Avec les deux scènes d'altercation que l'on vient d'évoquer, Christina Hardt entre avec vivacité dans un débat politique sur la place de la mémoire de cette guérilla dans l'espace social. À partir de son vécu intime de descendante et de la particularité de son histoire familiale, elle désigne l'espace de cette transmission mémorielle comme un champ de forces contraires, espace ouvert lié au devenir de revendications et d'actions en cours. Le film ne se borne pas à représenter une histoire que la réalisatrice aurait

exhumée et enclose dans une narration maîtrisée. Il construit un objet symbolique fort qui est, à la fois, un lieu de mémoire partiel, fragile pour cet aïeul effacé, et un activateur de mémoire. De toute façon, un acte de mémoire.

Il en va de même de *L'île de Chelo*. Ce film vise à transmettre « une » mémoire féminine de la résistance armée de Léon-Galice à partir du témoignage de Consuelo Rodríguez, *Chelo*, recueilli en 2004. Auteure et coréalisatrice de ce film, je m'abstiendrai ici de tenter d'objectiver mon propre travail de création. Qu'il me soit pourtant permis de renvoyer à l'article que j'ai écrit à ce propos et qui explicite nos intentions³³. Ce film se veut, lui aussi, un acte visant à rendre visible et audible une expérience, effacée par les rares récits existants qui sont en général centrés sur l'héroïsation des combattants en armes, masculins. Il tente de capter des signes de mémoire intime et politique pour en témoigner à son tour d'un point de vue personnel. Ici, Consuelo Rodríguez est approchée en tant que sujet porteur d'une mémoire irremplaçable et non pas comme porte-parole ou comme exemplaire d'un échantillon de témoins, une série dans laquelle se dissoudrait le caractère unique de sa trajectoire particulière. Si le sens de son engagement et sa fidélité aux compagnons d'armes la relie à une communauté de valeurs et à un combat commun, le portrait de Consuelo est fortement individué. L'écriture du documentaire a essayé de faire surgir un événement de parole inédite et d'éclairer – autant que possible – la distinction irréductible d'une expérience en apparence vouée au silence et à la disparition.

Or la volonté de souligner la dimension genrée des expériences et des témoignages de résistance peut conduire à effacer la singularité de mémoires individuelles sous prétexte de mettre en relief une spécificité liée au sexe. Cette contradiction est présente dans le documentaire de Pablo Ces et Aurora Marco *A Silenciadas*, basé sur des témoignages filmés de femmes agents de liaison de la guérilla en Galice³⁴. Le film met en scène les récits personnels de femmes impliquées, d'une façon ou d'une autre, dans la lutte armée, mais en les incluant dans un collectif plus ou moins construit pour les besoins du film : celui des « femmes de la guérilla de Galice », défini par une identité sexuée. L'approche biographique des résistantes, envisagée sous l'angle du genre, est en outre alliée à un registre de narration pathétique qui les représente systématiquement dans une position de victimes. Cette représentation « victimaire », particulièrement s'agissant de femmes, mériterait d'être interrogée de plusieurs points de vue : qu'il suffise de relever ici qu'elle peut modeler la construction des paroles recueillies et façonner une mémoire audiovisuelle sur ce sujet. En cela, le film témoigne de l'historicité des représentations et du poids des standards culturels. Enfin, les témoignages filmés des femmes sont encadrés alternativement par le discours didactique d'Aurora Marco,

³³ « El testigo en la pantalla. A propósito de *La Isla de Chelo* », dans *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España contemporánea*, coordonné par G. Tyras et J. Vila, Editorial Verbum, 2012, p. 132-147.

³⁴ *As silenciadas* de Pablo Ces et Aurora Marco, produit en 2010 par Xosé Luis Ces.

spécialiste des études de genre, et par celui de l'historien Bernardo Máiz, spécialiste de la guérilla galicienne qui insiste sur le caractère structuré et militarisé de l'*Ejército guerrillero*. Ce n'est en rien mépriser ces apports que de souligner que ce dispositif exhibe ainsi la concurrence de deux types de récits qui ne se recouvrent pas : d'une part, celui qui tente de faire droit à la spécificité d'une expérience et d'une mémoire féminines de cette résistance, d'autre part celui qui reconduit la mémoire officielle de l'appareil politico-militaire du PCE. Aussi, quoi qu'on pense du registre pathétique employé par ses auteurs, ce film révèle comment la transmission cinématographique des mémoires est elle-même inscrite dans une histoire de la mémoire marquée par des conflits d'interprétation et des rapports de domination, en particulier liés au genre. Sans doute n'est-ce pas un hasard s'il a fallu attendre la fin des années 2000 pour que soit affrontée l'invisibilité de ces mémoires mineures. Ce n'est pas non plus un hasard s'il a fallu attendre 2007 pour que des réalisateurs exhument un autre pan de mémoire empêchée : la mémoire des guérilleros qui furent victimes des violences stalinienne à l'intérieur de la guérilla³⁵.

Tourné vers l'exploration des marges, désireux de faire entendre les voix de ceux et celles dont on ne raconte que rarement l'histoire, le cinéma documentaire ne donne pas à voir un objet déjà constitué en attente de représentation : il est une intervention qui provoque un objet que tout à la fois il révèle et construit.

On l'a vu, les écritures documentaires des guérillas de Léon-Galice que nous avons évoquées sont très inégalement des écritures de la mémoire résistante, et surtout soucieuses de transmettre des témoignages en tant que témoignages. La mise en scène cinématographique de ces derniers, en effet, menace toujours de les évider et de les déporter vers des types généraux et exemplaires, en particulier ceux du héros et de la victime : des figures impuissantes à exprimer la complexité de l'expérience sensible que des hommes et des femmes ont fait de l'histoire dans ces réseaux de lutte armée. Mais quelles autres mises en forme cinématographiques des traces mémorielles liées à ce passé peuvent s'inventer lorsque les discours politiques qui soutenaient, jusqu'aux années 1980, la transmission des mémoires de cette résistance ne sont plus audibles ou ont disparu de l'horizon d'attente des spectateurs et que la guérilla ne semble racontable qu'avec les catégories des récits dominants³⁶ ? Comment le travail en cours des cinéastes sur cette transmission de mémoire permettra-t-il de questionner les catégories qui ordonnent le discours et le regard y compris des témoins eux-mêmes, d'inventer –par-delà l'alternative d'un discours par procuration ou un fantasme de la parole originale– des formes susceptibles de rendre sensibles des mémoires jugées mineures ?

³⁵ Voir *Lobos sucios*, réalisé en 2007 par Silvia Balanza et Felipe Rodríguez Lameiro et financé par la *Xunta* de Galicie.

³⁶ Une analyse moins lacunaire de cette question devrait envisager les modalités de diffusion et de réception de ces documentaires, leur rôle effectif dans la transmission de ces mémoires résistantes auprès de leurs publics, ainsi que l'efficacité de ces films en tant qu'acte de transmission pour les témoins eux-mêmes.