

L'album intime d'une guerre :
***El Perro Negro* (2005) de Péter Forgacs**

Kristian Feigelson
Paris III

Né en 1950, lauréat 2007 de la Fondation néerlandaise Erasmus, pour son travail sur la mémoire de l'histoire européenne, Péter Forgacs, réalisateur hongrois poursuit depuis plus d'une trentaine d'années un travail patient de reconstitution d'archives filmiques à partir de bandes amateurs 9,5 mm, 8 mm, retraçant l'itinéraire de familles hongroises ou juives en Europe centrale dans les années trente, puis sous l'occupation nazie entre 1939 et 1942, comme *Danube Exodus* (Prix du festival de Budapest et de Cracovie en 1999) sur les persécutions nazies en Europe Centrale. Un de ses derniers films, *El Perro Negro* (2005) revisite à partir d'archives inédites, la guerre d'Espagne dans ses registres les plus intimes.

El Perro Negro : le chien noir

Réalisateur et artiste expérimental souvent décrié dans son propre pays mais récompensé par de multiples prix à l'étranger, Péter Forgacs reste une personnalité à part de la scène culturelle européenne¹. Auteur de performances, d'installations et de vidéos telles que *Le cas de ma chambre, deux nids, Totem hongrois* en 1993, sa série *Hongrie privée* en 1988, à partir de films d'archives amateurs, constitue un ensemble de 12 films approfondissant (collection de 30 bobines exhumées sur 40 ans d'histoire) le rapport entre histoire et mémoire. En 2005 *El Perro Negro* (histoires de la guerre civile espagnole) ce nouveau film est consacré cette fois à la guerre de 1936 et primé au festival documentaire de Tribeca (New-York). La nature fratricide de la guerre civile espagnole l'interroge rétrospectivement sur les conflits qui ont dévasté l'Europe au XX^e siècle, dont son propre pays, la Hongrie confrontée à quatre révolutions et contre-révolutions. Le « chien noir » s'approprie la référence au film expérimental *Chien andalou* (1929) de Luis Bunuel, qui avec Dali avaient donné ce surnom moqueur à Federico Garcia Lorca, dont les poèmes parsèment aussi la narration d'*El Perro Negro*. Par ailleurs, à l'image des chiens errants de Barcelone, cette métaphore du chien noir traverse le film comme un mauvais présage.

¹ Cf mon entretien avec Péter Forgacs, « cinéaste des anonymes », Dossier *Hongrie Cinéma et histoire*, revue *Positif* n°542 avril 2006, pp 104-108.

Statut de l'archive

El Perro Negro apparaît au premier abord comme une relecture originale d'archives filmiques de la mémoire des sociétés européennes croisant la guerre, le cinéma et les archives, dont une grande partie est issues des fonds anarchistes de la CNT². A partir d'archives privées et publiques, Peter Forgacs part sur les traces de deux contemporains de la guerre d'Espagne tous deux cinéastes amateurs : un étudiant madrilène Ernesto Noriega ayant survécu au conflit et un industriel catalan Francesco Salvans abattu le 24 juillet 1936 avec son père, après le début de la guerre, par un anarchiste Pedro le Cruel. S'ils ont connu respectivement des trajectoires opposées, leurs archives personnelles s'associent pour ressusciter l'atmosphère de l'Espagne des années 1930-1940 et croiser des destinées. De la proclamation de la République en avril 1931 après élections à la prise du pouvoir par Franco en mars 1939, Forgacs retrace ces années de l'Espagne en réutilisant les archives amateurs de l'époque mêlées aux images d'actualité. Assemblage poétique de films amateurs et de citations d'hommes et de femmes qui ont participé à la guerre civile, ce documentaire très personnel sous forme d'un album intime d'une guerre de familles, cherche à retranscrire le contexte dans laquelle ce conflit prit place. Ces chroniques d'images personnelles traitent autant de la joie de vivre (mariage, naissance du fils de l'industriel,..) que du quotidien des villes et des campagnes de l'époque. Le film amateur constitue ici un document original, non encore vraiment soumis à l'époque aux techniques de la production de masse pour réécrire en les retravaillant des images issues d'univers privés révolus. L'image d'archive, recomposée souvent re-colorisée (avec l'image d'un drapeau rouge/noir en leitmotiv...), en référence au cinéma muet, témoigne de passés individuels inscrits mais oubliés de l'Histoire. Il s'agit de retracer des itinéraires d'individus venus du pays Basque, de Catalogne, de Castille et d'Andalousie, qui ont fini par se croiser pour être les jouets d'une histoire qui les a anéanti, à l'instar de milliers d'autres familles espagnoles anonymes. Forgacs laisse aussi parler ces images comme un théâtre d'ombres tragiques (figures récurrentes et symboliques du cochon qu'on sacrifie dans les campagnes).

A la manière d'un artisan, le réalisateur tisse patiemment les nombreux fils de cette mémoire filmique. Dans sa dimension matérielle et onirique, ce film fondé sur l'exploitation d'archives amateurs, rejoint à la fois l'intime comme la grande Histoire puisque d'après l'auteur « Durant des décennies, la représentation de la

² Cet avant-dernier film *El Perro Negro (le chien noir)* 52'consacré à la guerre d'Espagne, coproduction France-Pays Bas avec Arte-YLE et Sveriges Television a été diffusé en France en novembre 2006 dans le circuit Art et Essai. Pour une bibliographie et filmographie actualisée, consulter le site www.artportal.hu

guerre d'Espagne s'est résumée aux clichés noirs et blancs de Robert Capa. C'était toujours (...) la vision simplifiée d'une lutte entre le bien et le mal – très éloignée pour moi de l'Espagne réelle » Le statut particulier donné à l'archive amateur peut s'expliquer comme une relation de défiance sociale dans des sociétés à l'est de l'Europe où l'histoire écrite par l'Etat-Parti, puis révisée de manière officielle après 1989 dans toute une série de controverses idéologiques déniait tout droit de regard à la société civile sur son passé³. Il semblait en être de même en Espagne après des décennies de franquisme lorsque le Parlement en juillet 2006, majoritairement à gauche s'est efforcée de faire voter une loi sur la mémoire contre son opposition conservatrice, bien que nombre de films de fictions ont contribué à nourrir ce débat dans l'espace public depuis 1975⁴. Pourtant, dès les années 1930, le rapport à l'image comme constitutif de révélations futures, s'approprie à une époque où filmer en amateur avait alors un coût autant social qu'économique. Le cinéma amateur relevait d'une pratique élitiste réservée à une certaine bourgeoisie qui filmait essentiellement des scènes courtes de la vie quotidienne, comme un mariage étant donné les coûts de la pellicule. Pour ces membres d'une même famille, le cinéma amateur au cœur de l'événement reste la quintessence de l'intimité. Le travail de Forgacs renvoie à une micro-histoire reconstituant au montage des archives hétéroclites et de sources les plus diverses. Élément tangible de cette intimité le traitement de ces archives reconstitue la mémoire familiale. Les personnages sans voix jouent leurs propres rôles aux expressions et gestuelles souvent exagérées par la présence d'une caméra. La juxtaposition des images confère une certaine forme de dramaturgie à ce journal intime où Forgacs retrouve l'esthétique de ces précédents films, alternant plans fixes et images mouvements. La musique hispanisée de son compositeur Tibor Szemző rythme cette narration. Les voix off appuient la dramaturgie du récit.

Prenant pour objet le passé, ces documents au prisme du discours de Forgacs, prennent un tour plus pédagogique. Ils prétendent ainsi interroger l'avenir malgré l'impossibilité notamment en Hongrie, d'écrire sa propre histoire au présent. L'histoire confuse de la guerre civile espagnole de ce point de vue devient exemplaire pour un cinéaste de l'Est aujourd'hui, où une partie du clan républicain glisse vers la

³ Cf Kristian Feigelson « Le labyrinthe : un dispositif d'expérimentation sensible » in *Les dispositifs Cahiers Louis Lumière* N°4/2007. Sur ces questions voir Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel, Jean-Charles Szurec (dir) *A l'Est la mémoire retrouvée*, éd La Découverte, Paris 1990

⁴ Ce texte était issu de revendications associatives qui depuis plusieurs années militent pour une réhabilitation de la mémoire des victimes républicaines abandonnées et oubliées par l'Espagne officielle alors que le camp franquiste avait pu honorer ses morts pendant près de 40 ans. Ce projet de loi visait donc à aider les familles, environ 100 000 du côté des républicains et 50 000 du côté des insurgés et instituer des mécanismes de réhabilitation individuelle pour une majorité d'individus disparus dans des fosses communes. Dès l'été 1937, les tribunaux d'exception franquiste avaient condamné à mort des dizaines de milliers d'opposants. La loi sur la mémoire historique finira par être adoptée aux deux tiers du Parlement le 31 octobre 2007. Voir Cécile Chambraud, « La mémoire des victimes de la guerre civile divise l'Espagne » in *le Monde* 11 septembre et 31 octobre 2007.

révolution, d'autres vers le fascisme et l'impasse totalitaire. Cette leçon espagnole préfigure ce qui se noue dans l'après-guerre à l'Est de l'Europe avec Hitler et Mussolini d'un côté et Staline de l'autre, dont le portrait s'affiche dans une des rues de la capitale. L'utopie égalitariste banalise la folie meurtrière d'idéologies conflictuelles au sein de groupes ennemis, anarcho-syndicalistes, trotskystes, stalinien, ... Ces années 1936-1937 ne marquent pas seulement le début de la guerre civile espagnole mais ailleurs aussi en Europe l'ère des grands procès stalinien en URSS, puis l'Anschluss avec l'avènement d'Hitler l'année suivante à Vienne. En pointant ces conflits, ce cinéma amateur reconstitué ne fonctionne donc pas seulement comme un outil qui perpétuerait un patrimoine familial. Le statut de ces images renvoie aux dernières traces d'un passé pas toujours effacé et d'une mémoire générationnelle transnationale. Le travail du réalisateur s'apparenterait alors à celui de l'archéologue retraçant un itinéraire en quête d'une vérité à la fois historique et identitaire où Forgacs apporterait dans une dimension plus comparative sa propre lecture de l'histoire aux débats en cours en Europe.

À travers la vision spécifique d'un réalisateur travaillant patiemment au montage de ces archives, *El Perro Negro* modèle des destins singuliers d'individus pris dans la trame de l'histoire et formatés par une mémoire plus largement collective. Les images du passé, exhumées dans l'actuel, incarnent ou figent une forme d'intemporalité et la mémoire ainsi reconstruite acquiert un statut autre qu'historique⁵. Ces différents matériaux supposent d'interroger la définition même d'une archive re-contextualisée⁶. Le cinéma fonctionne alors dans le registre d'un espace public plus compassionnel où se mélangent destinées individuelles et collectives, le dit et le non-dit, le visible et le non-visible. D'où la nécessité d'appréhender ce cinéma comme « agent de la personnalisation » donnant une visibilité nouvelle entre film d'époque et témoignages, révélant les différentes fonctions de l'image privée à l'écran.

Les images intimes réaniment un espace de privauté dans l'espace public tandis que la méditation en arrière-plan sous la forme d'une voix-off ou de textes commentés entretient une relation plus personnelle au spectateur. Pour constituer en fin de compte une trame historique élargie dans le cadre d'une réécriture visuelle de l'histoire sous forme d'un message collectif : la division de l'Espagne à cette époque, partagée entre l'Andalousie, pauvre et féodale, et la Catalogne riche et développée où se croisent des destinées individuelles (anarchistes, catholiques, citadins, paysans, etc ...), à commencer par celle de Franco filmé aussi à partir d'archives dans son intimité.

Forgacs redéploie une série de mises en regards, pour ajuster cette variété d'angles de vues⁷. Recomposé, *El Perro Negro* apparaît comme la synthèse d'une histoire en devenir puisque cette guerre d'Espagne annonce d'autres séismes en Europe. Ces archives pour la plupart familiales préfigurent déjà en 1930 les inquiétudes à venir. Avec *Las Hurdes* (Terre sans pain), Luis Buñuel en 1937 pointait cette question du social dans les campagnes appauvries de l'Espagne, expression des conflits en cours. En relisant à posteriori ces questions de manière parallèle à partir de son observatoire Centre-Europe, Forgacs propose une écriture plus nouvelle de cette histoire, bien qu'en Espagne comme ailleurs les récits de la guerre civile aient pu être bien commentés et aussi débattus depuis par les historiens professionnels⁸.

⁵ François Hartog, chapitre 5 « Le témoin et l'historien », in *Evidence de l'histoire : ce que voient les historiens*, éd EHESS, Paris 2005, pp 191-214.

⁶ Roger Odin « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion » in *Le cinéma en amateur*, revue *Communication* n°68, éd Seuil, Paris 1999 et « La famille Bartos de Péter Forgacs ou comment rendre l'histoire sensible », in *Théorème 7*, direction Kristian Feigelson, *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, PSN, Paris 2003, pp 192-207.

⁷ Comme un modèle classificatoire à plusieurs niveaux, où « aucune échelle n'a de priorité sur une autre dans la construction d'objets complexes : c'est la mise en regard qui procure le bénéfice analytique où coexistent deux niveaux, la micro et la macro analyse... » voir à cet égard Jacques Revel (dir) *Jeux d'échelles. La microanalyse à l'expérience*, éd EHESS/Gallimard, Paris 1996.

⁸ Il suffit de se reporter aux bibliographies nombreuses sur le sujet. Mais l'usage par exemple des archives de la CNT n'a pas été sans poser aussi de problèmes au réalisateur dans sa perception de l'histoire confrontant ses sources à une version anarchiste plus idéologisée de la guerre civile,

Cinéma parallèle

La traversée de l'Espagne des membres de différentes familles, en pleine guerre civile, revisitée par ce film, renvoie à l'atmosphère particulière et tragique de l'Europe. D'autant plus que cette guerre civile espagnole annonce déjà la deuxième guerre mondiale. En deux temps, les destins asymétriques des « deux familles » républicaines et fascistes sont mis en avant, dévoilant l'aspect méconnu d'une guerre sous un angle fratricide et intimiste. Quels sont finalement les visages de cette histoire ? Forgacs, explorateur de ce passé et cinéaste contemporain pointe plus particulièrement les compromis faites sur le dos de ces milliers d'anonymes, ces laissés pour compte de l'histoire officielle, totalement démunis et abandonnés du monde. Même si l'Espagne de 1936 sera au croisement prémonitoire d'enjeux plus internationaux. Une histoire qui fait écho aux guerres nationalistes (1991-2001) et fratricides de la Yougoslavie contemporaine où l'Europe est restée un témoin impuissant sinon complice. Les héros proclamés de l'histoire ont disparu au profit de seules victimes pour un gain aléatoire où réapparaissent les vaincus de l'histoire. Mais au-delà d'un propos éthique sur une histoire tragique, le film entretient une relation toujours privilégiée avec l'intimité, réactivant les perceptions visuelles et sensibles des protagonistes (Noriega, Salvans...) qui ont eu le souci de filmer. La caméra devient alors autant un outil qu'une nouvelle arme. Elle révèle des clivages et traumatismes, dont l'aspect tragique transparaît lors d'une fusillade collective et finale de brigadistes internationalistes filmés peu avant leur mort. Les événements sont ainsi revisités, à posteriori pour réinterpréter l'ensemble de ses images à la lumière du présent avec une analyse plus rétrospective. Le regard de Forgacs ne relève donc pas uniquement d'une seule « monstration historique », mais renvoie essentiellement à une volonté éthique dans une société où l'écriture d'une telle histoire traumatique et générationnelle reste brûlante.

Livrés à l'espace public, ces images et témoignages d'archives plutôt muettes finissent par parler. Ils induisent une posture plus universelle où chacun à la lumière des catastrophes du XX^e siècle, pourrait s'identifier comme membre d'une de ces familles. L'histoire fonctionne alors en boucle dans un dispositif plus large qui déborde le cadre limité du film, pour montrer dans ces allers et retours d'archives un monde tel qu'il fut perçu par ces différents protagonistes. Le film interagit comme un dispositif plus mémoriel, incitant à une circulation élargie de représentations diversifiées et plurielles. Ces interactions de régimes historique et mémoriel pourtant de registres différents, finissent par coexister à l'écran et dans l'espace de la réception.

Images mémoires

La caméra amateur a déplacé le traditionnel hiatus entre l'écrit et le visuel : tous les événements captés participent d'une forme de journal intime recomposé à l'image. Le documentariste confronte à l'écran l'histoire privée à l'histoire publique. En contrepoint, on a effectivement une histoire vue du bas, reflétant celle d'une mémoire difficile à cicatriser en Espagne dans la manière à revisiter ici l'histoire sous forme essentiellement d'un récit de famille. Même si l'Espagne peut s'enorgueillir aujourd'hui d'une profusion d'images d'archives sur sa guerre civile. Jamais sans doute, un tel événement ne fut autant filmé de part et d'autres.

n'admettant pas cette mise en parallèle de deux destinées familiales de combattants et souhaitant censurer le film à sa sortie. Voir par exemple les archives de Pathé des années 1931-1939 relativement aseptisées dans leurs commentaires de l'époque et filmées par des opérateurs anonymes sur le front. Elles sont fondées souvent sur le sensationnalisme des ruines et du spectacle. Mattéo Santos opérateur de la CNT propose en contrepoint une vision plus crue d'une guerre fratricide. Ces images seront d'ailleurs reprises de part et d'autres. Richard Porton *Film and the anarchist imagination*, ed Verso, London 1999. Entre 1936 et 1939, la CNT produira aussi une dizaine de films de fiction à dimension sociale. Cf Julia Vialenc « 1936-1939 : écran noir dans l'Espagne en guerre » master Paris III/2007.

Forgacs s'efforce de substituer au passé des questionnements plus contemporains et visuels comme jadis il le fit dans sa série « *Hongrie privée* » face à sa propre société amnésique. L'histoire des historiens (malgré une certaine tradition historique sous forme plus autobiographique) a rarement été une histoire écrite par le bas pour retracer le quotidien de ces anonymes⁹. A cet égard le travail de recomposition de Forgacs permet de faire revivre et de répéter ce quotidien. Les traces du passé sont rejouées dans un « montage plus dialectique » sur les archives qui en sélectionnant différentes opérations (couper, sélectionner, monter) contribuent aussi à reformuler l'histoire revue par le réalisateur. Chaque fragment induit de nouveaux éléments. Il met en avant à partir d'archives amateurs les moments essentiels de ce quotidien malgré le climat anxiogène de l'époque. Envahissant, ce quotidien peut sembler un frein pour délivrer véritablement un message sur ces événements. La banalité des situations contribue à créer une sorte de dichotomie entre vie privée et vie publique. Une banalité susceptible de parasiter le rapport à l'histoire. Comment alors illustrer à l'écran une histoire plus narrative de ces personnages aujourd'hui acteurs souvent anonymes d'une histoire qui les a broyés? La mise en parallèle des destinées presque symétriques de ces communautés, tente de gommer les oppositions. Elle aborde une réalité moins restrictive, souvent idéalisée du côté des vainqueurs, dans la trame filmique d'une histoire plus événementielle et tragique dans l'Europe de 1939.

Par la reconstitution d'un film contemporain, Forgacs en quelque sorte est le garant, le médiateur ou le dépositaire d'une forme nouvelle de l'histoire filmée des anonymes au moyen de ces archives amateurs. À la différence des nombreux documentaires écrits sur la guerre d'Espagne, souvent enfermés sur leur seul objet, ce travail spécifique veut rester ouvert aux l'interprétations plurielles. Il s'agit de donner une élasticité au temps face aux tragédies. Si l'Histoire peut paraître manipulée à posteriori (et à fortiori pendant la période communiste dont l'Europe centrale se sort à peine), si elle semble déjà écrite ou inscrite, la petite histoire de ces anonymes ouvre de nouvelles perspectives. Mais elle devient aussi un point de tension, incarné par ce cinéma comme héritage plus ou moins fictif d'une histoire jamais assumée dans son propre pays, la Hongrie¹⁰.

Dans ce contexte, lié à une tradition historiographique, le statut d'une histoire visuelle proposée par Forgacs prend une forme plus alternative doublée

⁹ Voir Marc Ferro *Les individus face aux crises du XX^e siècle : l'histoire anonyme*, éd Odile Jacob, Paris 2005.

¹⁰ Comme le justifie aussi Peter Forgacs : « *Le passé a été détruit et réécrit dans une perspective orwellienne, le passé est toujours une histoire réécrite : c'est une crise identitaire commune à l'Europe centrale* » in *Positif* opus cité. Voir aussi le numéro *Politique de la mémoire*, revue *Politique et Sociétés*, vol 22/n°2, Université de Québec à Montréal, 2003.

d'un regard plus extérieur où ces questions restent toujours embarrassantes sinon taboues dans une société espagnole traumatisée. Comment effectivement assumer une responsabilité politique ou collective d'une question aussi essentielle interférant directement auprès de différentes générations d'espagnols marquée par un conflit fratricide. Les sources familiales prennent une signification toute différentes puisqu'il s'agit face à ces courants dominants dans la société de révéler grâce à des archives amateurs du cinéma muet, désormais devenues parlantes, les aspects les moins visibles de cette histoire vue du bas. Les propos du dispositif prennent alors un tour plus éthique que politique, puisqu'il s'agit de mettre en scène cette histoire pour affecter dans ce débat aussi un ensemble d'acteurs de la scène publique et questionner les responsabilités de l'Europe dans cette guerre. Les interactions posées par Forgacs sont bien nombreuses puisqu'elles dépassent dans le cadre de *El Perro Negro* la question propre du fascisme ou de l'anarchisme...etc pour poser plus fondamentalement celle des victimes de systèmes de croyances idéologiques, celle de véritables connexions entre communautés de destins dans un processus de guerre fratricide. Forgacs réinvesti l'ensemble de ces significations dans la perspective de questionner globalement une histoire qui lui apparaît flouée.

Récits de vie

Le film ne relève pas que d'une tentative pour agglomérer des récits de vie où des communautés d'individus sont susceptibles de rentrer en relation par la contingence des événements, à des moments différenciés de l'histoire. Dans cette contribution spécifique, bien différente du genre documentaire, le réalisateur ajoute le parti pris de collecter des images-mémoires où l'impact de l'expérience autobiographique est sans doute réévalué au regard du poids de l'histoire¹¹. Cette relecture critique de l'histoire européenne, d'un moment crucial, au travers de films de familles remémorant le plus souvent des scènes anodines diffère bien évidemment d'une écriture de la soit disant « histoire nationale » faite à posteriori dans un contexte toujours idéologisé. Il n'y aurait finalement aucuns vainqueurs

¹¹ Voir Annette Wieworka, *L'ère du témoin*, éd Plon, Paris 1998. Il s'agit des personnes concernées par la législation rétablissant les droits des victimes de la répression franquiste. L'administration centrale mais aussi celle des différentes Communautés autonomes espagnoles n'ont cessé d'approuver, depuis 1976, des décrets et lois destinés à dédommager économiquement les personnes affectées par la Guerre civile espagnole (1936-1939). Les Archives de la guerre civile espagnole jouent donc un rôle important dans ce processus, depuis la loi 37 du 22 octobre 1984 de reconnaissance de droits et services aux personnes qui, pendant la guerre civile, faisaient partie des forces armées, de l'ordre public ou du corps de carabiniers de la République. Curieusement, les fichiers qui ont servi à la répression pendant le franquisme servent aujourd'hui à des fins totalement opposées. Les personnes qui souhaitaient ne pas figurer dans ces fichiers au temps de la répression, écrivent aujourd'hui sollicitant des attestations de toutes les données qui pourraient les aider à obtenir une forme de compensation économique. Voir à cet égard Maria José Turrion Garcia, « L'usager des archives générales de la guerre civile espagnole » Dossier *Archives de France*, Paris 2007.

dans cette histoire. Au regard du traumatisme tragique, causé par la dictature franquiste, Forgacs cherche en profondeur à remettre en question certains préjugés, pointant indirectement deux questions essentielles : la distorsion ou la relation entre « mémoire collective » et le « statut autobiographique » dans le dispositif d'ensemble. Quelle contribution ce type de dispositif offre-t-il à une véritable réécriture de l'histoire ? Ce processus est à la fois combiné dans la forme et le fond puisqu'il mêle espace public et vie privée, croise éléments historiques et éléments mémoriels. Processus en tension, il renvoie en permanence les témoins à leurs propres images. A l'ère des témoins, le dispositif interroge cette histoire des professionnels qui a ignoré ce niveau d'enregistrement de l'histoire. Plus profondément, ce dispositif interroge à la fois l'histoire en quête de vérité mais aussi la mémoire en recherche de fidélité pour situer le film en terme de crédibilité. Il soulève notamment la question de sa réception dans un espace public sinon divisé, tout au moins souvent indifférent. Réduite à une fresque historique, la guerre d'Espagne ressemble à un partage d'expériences. La guerre a constitué de fait une rupture dans la narration. Dans l'art de faire revivre cette histoire, de croiser cette double relation entre cinéma muet et individu muet, Forgacs lui redonne un visage. L'image devient un indice et les voix des témoins se sont peu à peu muées en sources nouvelles de l'histoire. Le statut testimonial du film apparaît alors comme essentiel. Montrer et raconter la singularité de ces parcours face à la triple contrainte de l'histoire en Espagne : celle d'une histoire appropriée par le pouvoir franquiste, puis d'une histoire identifiée surtout aux discours des vainqueurs, et celle du silence redoublé des anonymes de cette histoire officielle. L'image alors restitue la parole sous fond d'un silence générationnel. Dans cet esprit : « Le passé n'est plus une terre où l'on retourne par le biais d'une simple politique de la mémoire. Il est devenu un entrepôt synchronique de scénarios culturels, une sorte de casting temporel central auquel on peut avoir recours à sa guise en fonction du film à faire, de la scène à montrer, des otages à sauver »¹² .

¹² Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, éd Payot, Paris 1996, p 67.