
Quand les souvenirs affleurent : mémoire de la répression franquiste dans le film *Santaella* (2008) de Daniel Touati

131

Julie Herbreteau

RÉSUMÉ. Réalisé en 2008, *Santaella*, le premier film du documentariste français Daniel Touati, met en images le processus d'ouverture de la fosse commune du village éponyme, dans laquelle environ trente hommes victimes de la répression franquiste furent enterrés au cours des premiers mois de la Guerre d'Espagne. Mené à l'initiative de l'association *Foro por la Memoria*, le travail de fouilles et d'exhumation des corps libère la parole des proches des victimes, qui confient à la caméra leurs souvenirs des actes de répression commis au village. Le film évoque le passé à travers les témoignages auxquels il accorde une place centrale. En ne recourant à aucune image d'archive, Daniel Touati rejette tout élément susceptible de rendre objective l'approche sensible du passé qu'il privilégie, et concourt ainsi à la prégnance du discours mémoriel dont son film est porteur.

MOTS-CLÉS : documentaire ; Guerre d'Espagne ; mémoire ; témoignages ; fosses communes.

ABSTRACT. Realized in 2008, *Santaella*, is the first documentary of the French film maker Daniel Touati. The film relates the process of opening of the common grave of Santaella, where about thirty men victims of the Franco's repression were buried at the beginning of the Spanish Civil War. Led by the association *Foro por la Memoria*, the work of excavations and exhumation of the bodies leads the relatives of the victims to entrust their memories of the repression to the camera. The evocation of the past since the present of narration is based on these testimonies, which occupy a central place in the film. By not using any archive footage, Daniel Touati rejects any element that could objectify the sensitive approach of the past he defends, and contributes to strengthen the memory discourse which his film carries.

KEYWORDS: Documentary; Spanish Civil War; Memory; Testimonies; Common Graves.

L'image d'archives, garante de la vérité historique dans le cinéma documentaire ?

L'aptitude du cinéma documentaire à traiter des sujets historiques tient tout à la fois à sa façon d'appréhender le réel et à la teneur didactique de son propos, qui engagent sa crédibilité et invitent les spectateurs à lui accorder leur « assertion sérieuse consentie » (Lioult, 2004 : 34)¹. La démarche du réalisateur d'un documentaire historique emprunte beaucoup à celle de l'historien : l'un et l'autre s'intéressent à des événements passés dont l'étude peut les conduire à consulter les mêmes sources et archives. Tout document, de quelque nature que ce soit et d'usage courant lors de la période historique étudiée, peut être appréhendé comme trace, comme archive de cette époque, et, à ce titre, il est susceptible de retenir l'intérêt de l'historien et du documentariste pour ce qu'ils sont en mesure d'en dire ou d'en révéler. Le documentariste peut se référer à ces sources lors du travail préparatoire à la réalisation de son film, mais il peut aussi choisir d'intégrer des archives (écrites, radiophoniques, photographiques, audiovisuelles) au montage de son film. Le document d'archives en vient alors à désigner tout document préexistant à la réalisation du film, intégré au récit qui se construit de fait sur une double temporalité, celle du temps de la réalisation et celle du temps de l'archive. Plus qu'une illustration, ce document authentique qui rend compte d'une époque a valeur de preuve et « sa force indiciare – son inégalable capacité à reproduire le réel – [...] entraîne à la considérer comme le “reflet de la réalité vécue et perçue” » (Bertin-Maghit, 2011 : 10).

Néanmoins, il convient de se demander si, aussi apte soit-elle à refléter la réalité d'une époque, l'image d'archives doit toujours être considérée comme dépositaire et garante de la vérité historique dont le film veut se faire écho. Pour Bertin-Maghit, c'est à tort que l'on accorde un si grand crédit à l'image d'archives, dont il souligne le « statut illusoire » (Bertin-Maghit, 2011 : 10). C'est, par exemple, omettre le fait que le montage, la bande-son ou la voix-off qu'on lui associe peuvent altérer la signification d'une archive. Certes, si « depuis l'invention du cinéma, l'archive est devenue la trace par excellence », il ne faut pas ignorer pour autant que « d'une archive, on pourra toujours donner l'image qu'on veut » (Beuchot, 2003 : 16). Inversement, l'absence d'images d'archives peut-elle, ou doit-elle, entraîner une certaine méfiance chez le spectateur ? Le récit documentaire qui n'en convoque pas ne court-il pas le risque d'être jugé moins fiable, moins véridique ? Dès lors que l'on documente une période au cours de laquelle les prises de vue étaient d'usage, l'image d'archives ne devient-elle pas un attendu ?

¹ J'adresse mes remerciements à Daniel Touati, pour sa disponibilité et son attention lors des différents entretiens qu'il m'a aimablement accordés dans le cadre de la préparation de ce travail.

Les archives photographiques et filmiques de la Guerre d'Espagne

Les interrogations précédentes rendent compte du fait que notre rapport à l'image évolua au fil du temps et, dans ce processus, la Guerre d'Espagne marqua un tournant majeur : « une convention fort généralisée prétend que la guerre d'Espagne fut une guerre photogénique, peut-être la guerre la plus photogénique que les caméras aient enregistrée » (Sánchez-Biosca, 2011 : 31). Si profusion d'images du conflit il y eut, elle est à mettre en relation avec les progrès technologiques ayant contribué à l'essor du photojournalisme international et au développement des actualités filmées. Dès la Guerre franco-prussienne, et surtout depuis la Première guerre mondiale, la photographie instaura un nouveau rapport à l'événement en le documentant par l'image. Dans les années 1930, l'Allemand Stefan Lorant promut le reportage photographique comme vecteur de l'information : « l'idée nouvelle de Lorant est d'encourager des reportages, c'est-à-dire de faire raconter une histoire par une succession d'images » (Freund, 1974 : 115). C'est avec l'éclatement de la Guerre d'Espagne que le conflit armé bénéficia d'une couverture médiatique qui impliquait l'image, *a fortiori* dans la presse spécialisée (*Vu*, *Regards* ou *Life*, notamment). Dès lors, l'image prit pleinement part à l'information dont elle devenait garante, comme le souligne Vicente Sánchez-Biosca :

La guerra de España había creado un horizonte de expectativas que reclamaba imágenes para que cualquier suceso accediese al estatuto de noticiable. Sin tales imágenes o sus semejantes, ya nada podía resultar convincente². (Sánchez-Biosca, 2016 : 3)

Mais tous les événements de la Guerre d'Espagne ne furent pas captés par des caméras ou des appareils photographiques, loin s'en faut. Il en fut ainsi pour le bombardement de Guernica par la Légion Condor le 26 avril 1937, qui échappa à toute prise de vue. Le récit de l'événement se construisit donc autour d'une « image absente » qui eut « des conséquences fondamentales sur [sa] représentation immédiate » (Berthier, 2010 : 92-93).

L'exemple de Guernica suffit à révéler que la captation photographique et filmique des événements de la Guerre d'Espagne ne fut que partielle, confirmant la thèse d'Henry Rousso au sujet des archives, selon laquelle « le manque est la règle et [...] la trace est l'exception » (Beuchot, 2003 : 64). C'est parce que l'image est trace qu'elle constitue une preuve en devenir. À condition pour cela que les événements dont on veut rendre compte aient été filmés ou photographiés, et quand bien même le furent-ils, encore faut-il pouvoir disposer de ces images d'archives. L'on comprend alors qu'il soit si peu aisé d'illustrer par l'image d'archives les exactions perpétrées dans le cadre de la politique de répression de

2 « La Guerre d'Espagne avait créé un horizon d'attente qui exigeait des images pour qu'un événement accédât au statut d'*information*. Sans de telles images ou équivalents, rien ne semblait convaincant. »

régimes totalitaires, tels que la dictature franquiste en Espagne. S'intéresser aux faits de répression infligés aux Républicains par les représentants du camp franquiste, c'est nécessairement mettre à l'épreuve notre rapport au document et à l'archive, les auteurs de ces exactions ayant pris soin de ne pas en laisser trace. Dès lors, comment le film documentaire est-il en mesure d'appréhender *a posteriori* la question de la répression, en l'absence d'images d'archives ? De quels recours use-t-il alors pour documenter des faits de répression ?

Santaella de Daniel Touati

Toutes ces questions sous-tendent notre analyse du film *Santaella* (2008), premier long-métrage du documentariste français Daniel Touati. En compétition dans différents festivals internationaux en France, en Espagne et en Amérique Latine³, et récompensé par le prix du documentaire historique aux Rendez-vous de l'histoire à Blois, le film fut également diffusé sur la chaîne Public Sénat en 2009. Il introduit le spectateur dans ce village andalou de la province de Cordoue qui donne son titre au film, au moment où l'on procède à l'ouverture d'une fosse commune dans laquelle furent enterrés trente hommes victimes de la répression franquiste, au cours des premiers mois de la Guerre d'Espagne, entre les mois d'août et octobre 1936. Précisons que l'expression « répression franquiste » est utilisée, ici, par commodité: il s'agit des massacres perpétrés par les troupes phalangistes à Santaella au début de la guerre civile, et non de la répression qu'exerça contre les anciens républicains le régime franquiste après la guerre civile, à partir de 1939.

Le tournage du film débuta en 2004, pour suivre dans un premier temps le processus d'exhumation menée à Santaella en juin et juillet 2004 à l'initiative de l'association *Foro por la Memoria*⁴. Daniel Touati était alors étudiant en maîtrise d'histoire. C'est dans le cadre de la préparation de son mémoire de recherche qu'il commença à s'intéresser à l'ouverture des fosses communes en Espagne. Il rencontra un membre du *Foro por la Memoria*, qui lui fit part de celle à venir de la fosse commune de Santaella. Daniel Touati eut alors l'idée de constituer des archives filmiques, dont il pourrait intégrer des extraits choisis à son mémoire. Ce matériel filmique s'organisa finalement sous la forme d'un film documentaire, dont le tournage fut mené sur une période de près de trois ans, entre 2004 et 2006, et se déroula en trois étapes. La première correspond au moment des fouilles et de l'ouverture de la fosse en 2004. La seconde eut lieu un an plus tard, en 2005, à l'occasion de l'inauguration du monument commémoratif érigé dans le cimetière de Santaella et de la cérémonie organisée en hommage aux victimes. Lors de la dernière étape du tournage, en 2006, Daniel Touati poursuivit

3 Les Escales documentaires (La Rochelle), Festival du Film de Lama (Corse), Festival Extremadoc (Cáceres, Espagne), Festival Atlantidoc (Montevideo, Uruguay), Festival Bogocine (Bogotá, Colombie).

4 L'ouverture de la fosse commune de Santaella fit l'objet d'au moins deux autres documentaires : *Crónica del silencio* (2005), réalisé par *Foro por la Memoria*, et *El grito del silencio. Las fosas comunes del franquismo* (2006), de Dominique Gautier et Jean Ortiz.

ses entretiens et recueillit la majorité des témoignages que compte le film ; il effectua également des prises de vue de la ville et des paysages environnants.

Le processus naissant d'ouverture des fosses communes en Espagne

La réalisation du documentaire se déroula dans un contexte fortement marqué par l'actualité et la médiatisation grandissantes des travaux de fouilles et d'exhumation des corps des victimes de la répression franquiste enterrés dans des fosses communes en Espagne, à la faveur du travail mené par les associations telles que *Foro por la Memoria* ou la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)*. En 2000, Emilio Silva fondateur de la ARMH entreprit d'engager l'ouverture de la fosse commune de Priaranza del Bierzo, dans laquelle avait été enterré son grand-père. Cette initiative pionnière en Espagne insuffla une dynamique sans précédent cristallisant des enjeux personnels et familiaux relatifs à la légitimité de la récupération des corps et à la sépulture de parents victimes de la répression franquiste, d'une part, et des enjeux politiques, liés à la question de la gestion collective de la mémoire en Espagne, d'autre part⁵.

L'ouverture des fosses communes permit ainsi de mettre à jour l'ampleur de la répression franquiste, de proposer une cartographie des fosses existantes et d'estimer avec plus de précision le nombre de victimes, notamment grâce aux travaux monographiques menés à l'échelle locale, provinciale ou communautaire (Juliá, 2006 : 407). Les ouvertures de fosses ayant cours dans toute l'Espagne depuis le début des années 2000, corrélées à la préparation puis à l'adoption en 2007 de la loi dite de la mémoire historique⁶ sous la présidence socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero, élu à la tête du gouvernement en 2004, conféraient à cette question une actualité qui souleva un intérêt croissant chez les documentaristes, comme le rappelle Arturo Lozano Aguilar : « *La fosa común devino un modelo iconográfico privilegiado para representar una novedosa y superlativa [sic] consecuencia de las nuevas guerras: la represión de la población civil sin ninguna finalidad militar* » (Lozano Aguilar, 2016-2017 : 36).

Le sujet de l'ouverture des fosses communes renvoie immédiatement et immanquablement à la question de la répression franquiste, dont elle est en soi vestige. Les exhumations des corps et la collecte des ossements permettent de mettre à jour et de rendre tangibles des faits de répression dont le régime

5 L'initiative pionnière d'Emilio Silva conjugue ces deux aspects. L'ouverture de la fosse commune de Priaranza del Bierzo permit d'exhumer treize corps, dont celui de son grand-père. Elle fut également l'occasion de solliciter l'engagement effectif de l'État dans les travaux de fouilles et d'identification des victimes. Voir à ce sujet : Emilio Silva, *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.

6 Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

7 « La fosse commune devint un modèle iconographique privilégié pour représenter une conséquence sans précédent des nouvelles guerres : la répression de la population civile, sans finalité militaire. »

franquiste avait pris soin de ne pas laisser trace, et dont la réalité reposait, faute d'autres preuves matérielles, sur l'expérience du vide et de l'absence afférente à la disparition d'un proche pour l'entourage des victimes. À défaut d'images d'archives, l'ouverture des fosses communes permet non seulement d'évoquer, mais aussi de rendre compte des faits de répression dans lesquels elles trouvent leur origine. Ce mode de représentation emprunte en ce sens à celui qui fut proposé pour pallier l'absence d'images du bombardement de Guernica :

136

L'événement en tant que tel restait implacablement hors champ (du point de vue de sa représentation visuelle) ; néanmoins, ces impressionnantes images d'incendies et de ruines suggéraient très fortement l'ampleur du bombardement. L'événement (la cause) était donc logé en creux dans ces images suggestives (la conséquence). (Berthier, 2010 : 94)

De la même façon, la représentation visuelle des fosses communes suggère, de fait, la violence des actes de répression qui en sont la cause, et permet au documentaire d'évoquer de façon médiate la réalité de la répression.

La parole des témoins et l'évocation discursive du passé

Il en est ainsi dans le film de Daniel Touati, qui a pour sujet central l'ouverture de la fosse commune de Santaella, en 2004. Celui-ci ne comporte aucune image d'archives. Ce choix du réalisateur a une incidence sur la trame narrative de son film, qu'aucun insert ne vient altérer. Bien au contraire, le récit de *Santaella* reste ancré dans le présent de narration, dans la mesure où les événements se déroulant à l'écran sont toujours ceux filmés par le réalisateur, ce qui confère au propos du film son unité de temps.

L'évocation de l'exécution sommaire des hommes enterrés dans la fosse repose dans le film sur les plans consacrés au travail en cours de fouilles et d'exhumation des corps, et à la prédominance de la parole, qu'il s'agisse de celle d'intervenants participant aux fouilles (avocat, archéologue, représentant de l'association *Foro por la Memoria*, maire de Santaella) ou des témoignages de proches des victimes, qui nous livrent leurs souvenirs de la guerre depuis le présent d'énonciation. Ces témoignages sont ceux des personnes qui attestent « indivisément [de] la réalité de la chose passée et de [leur] présence sur les lieux de l'occurrence » (Ricœur, 2000 : 204), à savoir dans le film les proches des victimes, âgés, confiant leur expérience propre des premiers mois de la guerre civile à Santaella à la caméra de Daniel Touati.

Les différents témoignages constituent dans le film un faisceau convergent d'informations qui permet une reconstitution, sinon exacte, du moins très cohérente de la chronologie des événements survenus dans le village de Santaella au cours de l'année 1936, depuis l'arrivée des Phalangistes le 14 août, aux exécutions perpétrées à la fin du mois d'octobre de la même année. L'on peut toutefois

s'interroger sur la connaissance acquise de certaines circonstances de l'arrestation ou de l'exécution des victimes, dont les proches ne furent pas directement témoins. C'est d'ailleurs l'une des questions que Daniel Touati adresse dans le film à Dolores Humanes lorsque celle-ci explique que son frère Francisco est mort non pas fusillé, mais d'un malaise cardiaque, dans le véhicule le conduisant sur son lieu d'exécution. Un autre témoin, Álvaro Gonzalo Martínez, raconte quant à lui que son père fut arrêté et conduit à la mairie, et qu'on l'assassina alors qu'il essayait de s'en échapper par la porte arrière du bâtiment. Ces faits auxquels Dolores Humanes et Álvaro Gonzalo Martínez n'assistèrent pas personnellement leur furent rapportés, par des témoins ou acteurs des événements. D'emblée, le récit de ce qui s'était passé reposa donc sur un mode de transmission oral, auquel les entretiens du film offrent une forme de continuité.

Les sources orales sont particulièrement précieuses dans l'étude de faits de répression et pour Santos Juliá, il n'est d'ailleurs, le plus souvent, pas d'autre façon d'appréhender l'histoire des vaincus (Juliá, 2006 : 408). Interrogé par un journaliste de *Canal Córdoba* face à la caméra de Daniel Touati, Javier Moreno, le coordinateur des fouilles de Santaella, confirme cela : « *en otras zonas del Estado, hemos encontrado fosas gracias a los testimonios orales. La verdad es que es curioso ver cómo en esos pueblos guardan la memoria de estos acontecimientos*⁸ ». La validité et la recevabilité du témoignage oral valent aussi pour l'historien, comme l'affirme Paul Ricœur :

Il ne faudra toutefois pas oublier que tout ne commence pas aux archives, mais avec le témoignage, et que, quoi qu'il en soit du manque principal de fiabilité du témoignage, nous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé, à quoi quelqu'un atteste avoir assisté en personne, et que le principal, sinon parfois le seul recours, en dehors d'autres types de documents, reste la confrontation entre témoignages. (Ricœur, 2000 : 182)

Dans le film, le témoignage de Juana Río Estepa met d'ailleurs en évidence le fait qu'il ait pu y avoir des falsifications de documents dans le but d'occulter les violences commises par le camp franquiste. Elle se rappelle ainsi avoir été interpellée dans la rue par un homme sortant de l'établissement dans lequel les autorités franquistes avaient établi leur tribunal :

¡Estás muy guapa! [...] Quiero que le digas a tu padre, que es el mayor de los hermanos, o a tu abuela, que venga uno u otro a firmar que tu tío ha muerto de neumonía. Digo: "eso, ¡nunca!" Dice: "es que estás muy guapa, y te puede salir un novio y enterarse de que tú tienes un

8 « Dans d'autres régions d'Espagne, nous avons trouvé des fouilles grâce aux témoignages oraux. À dire vrai, il est curieux de voir comment ces villages conservent la mémoire de ces événements. »

tío ajusticiado.” Digo: “no, mi tío no fue ajusticiado. Mi tío fue asesinado. A mi tío lo fusilaron.”⁹

Le récit de cette anecdote invite à considérer avec prudence les sources officielles émanant des autorités franquistes, car ainsi que l’expliquait Ignacy Schiper, « l’Histoire est écrite, en général, par les vainqueurs. Tout ce que nous savons des peuples assassinés est ce que leurs assassins ont bien voulu en dire » (Wieviorka, 1998 : 18). Le travail de confrontation des sources qui incombe à l’historien ne saurait par conséquent ignorer la parole des vaincus, contrastant ou contredisant l’histoire officielle, dont elle tend à révéler les non-dits.

Le recours ou non à l’archive

Le film documentaire est lui aussi en mesure d’opposer différentes sources, et peut à cette fin recourir à l’archive. Il en est ainsi dans le documentaire intitulé *Crónica del silencio* (2005), réalisé par *Foro por la Memoria*, tourné au même moment et évoquant les mêmes événements que Daniel Touati dans *Santaella*. Le film *Crónica del silencio* convoque en effet une archive de presse écrite, lue par une voix-off. Il s’agit d’un article publié le 17 août 1936 dans le journal *El defensor de Córdoba: diario católico*, et relatant l’entrée des Phalangistes dans le village :

El día 15 de agosto de 1936 a las doce horas, se izó la bandera bicolor en los edificios públicos de Santaella. La tranquilidad está plenamente garantizada con las fuerzas de Falange, que sin el menor descanso, prestan valiosos servicios en colaboración con la Guardia Civil¹⁰.

L’utilisation de cette archive dans le documentaire *Crónica del silencio* crée un contraste fort entre la sollicitude de la Phalange et de la Garde Civile à l’égard de la population de Santaella décrite dans l’article, et la responsabilité des exactions commises qui incombait précisément aux représentants de ces deux institutions et que le documentaire dénonce. La force critique du documentaire *Crónica del silencio* s’en trouve par conséquent accrue.

Daniel Touati fit pour sa part d’autres choix, et rejeta volontairement l’utilisation des archives, tout comme l’intervention d’historiens sollicités d’ordinaire pour apporter leur éclairage de spécialistes dans les films documentaires :

9 « “Tu es très jolie! [...] Je veux que tu dises à ton père, qui est l’aîné, ou à ta grand-mère, que l’un deux vienne signer pour acter que ton oncle est mort d’une pneumonie”. Je dis : “ça, jamais !” Il dit : “mais tu es très jolie, et tu pourrais avoir un fiancé et il pourrait apprendre que tu as un oncle qui a été condamné à mort”. Je dis : “non, mon oncle n’a pas été condamné à mort. Mon oncle a été assassiné. On a fusillé mon oncle”. »

10 « Le jour du 15 août 1936, à midi, le drapeau bicolore fut hissé sur les bâtiments publics de Santaella. La tranquillité est pleinement garantie par les forces de la Phalange qui, sans relâche, rendent de précieux services conjointement à la Garde Civile. »

Dès qu'il y avait un élément qui pouvait objectiver, je l'enlevais. Ce n'est pas un film historique, c'est vraiment un film sur la mémoire. Ce qui m'intéresse, c'est comment le passé se dévoile maintenant, comment l'ouverture d'une fosse commune bouleverse un village et comment ce bouleversement crée un pont entre 1936 et aujourd'hui dans le cœur de ces personnes âgées qui étaient enfants en 36¹¹.

Si Daniel Touati s'explique sur son choix de ne pas avoir recouru aux archives, de ne pas en avoir inséré au montage de *Santaella*, il convient de souligner que celles-ci ne sont toutefois pas complètement absentes de son film. En effet, à deux reprises, des témoins illustrent leur récit en présentant des photographies face à la caméra. Il s'agit de Dolores Humanes et Tomás Serrano, qui brandissent les photographies encadrées de leurs frères et père, respectivement. Le père de Tomás Serrano était le maire républicain de Santaella. Il apparaît sur deux photographies, un portrait réalisé en studio qui se trouvait à la mairie et qui fut restitué à ses enfants lorsque ses locaux furent vandalisés au moment de l'entrée des Phalangistes, et une photographie de groupe, dont Tomás Serrano indique que quatre hommes parmi ceux photographiés furent également fusillés. Les deux frères de Dolores Humanes furent victimes de la répression. Francisco succomba à un malaise cardiaque alors qu'il allait être fusillé, et Manuel fut terrassé par la peur d'être arrêté à son tour et en mourut.

Ces photographies nous montrent des hommes dont le visage presque juvénile contraste avec celui, aujourd'hui âgé, de leurs frère et sœur. Ce décalage temporel, inscrit dans le plan cinématographique par la présence conjointe de ces photographies et des témoins, suffit à signifier les soixante-dix années qui se sont écoulées depuis la disparition de ces hommes. De la même façon, l'attachement des témoins à ces portraits révèle toute la douleur, ravivée au moment de l'ouverture de la fosse commune, de l'absence d'un être aimé, dont le souvenir demeure pourtant omniprésent et auquel la photographie offre une matérialité. La place que trouvent les portraits des frères de Dolores Humanes sur les tables de nuit qui entourent le lit de sa chambre à coucher en est tout à fait révélatrice. Au-delà de ces archives photographiques personnelles, les séquences finales du film présentent également des photographies. Il s'agit cette fois de clichés récents, pris au moment des fouilles et exposés lors des *I Jornadas Recuperación de la Memoria*, organisées à Santaella en mai 2005, soit un an après l'ouverture de la fosse commune. L'exposition tendait à retracer le processus de fouilles et d'exhumations. Dans les deux cas, la présence de ces photographies peut être qualifiée d'intra-diégétique, dans le sens où elles s'inscrivent pleinement dans la narration et ne remettent aucunement en cause son inscription dans le présent.

11 Propos recueillis le 12 avril 2018.

L'unité de temps et de lieu du récit filmique

Il s'agit là précisément d'une caractéristique essentielle de *Santaella*. En effet, le film de Daniel Touati se caractérise par l'ancrage du récit filmique dans le seul espace-temps commun à tous les intervenants du film, à savoir le village de Santaella au moment des exhumations. Cette concomitance des fouilles et de la collecte des témoignages se matérialise formellement dans la construction de certains plans, cadrés sur les intervenants faisant face à la caméra et dont la voix se mêle au bruit intra-diégétique de la pelle mécanique qui nous parvient depuis le hors-champ. Le récit filmique se construit donc sur une unité de lieu et de temps, *hic et nunc*, qui, comme le rappelle Pascale Krief, est d'ordinaire propre au reportage, dont le documentaire se distingue par sa capacité à embrasser d'autres temporalités et à construire une « épaisseur du temps » (Krief, 2012 :15). Cela se vérifie dans le film *Santaella*. En effet, le présent d'énonciation ne contraint ni l'évocation du passé, ni, quoique moindre, la projection dans l'avenir.

Celle-ci est suggérée par les plans montrant des enfants en train de jouer dans les rues de Santaella, et surtout par la séquence tournée dans le local où se réunissent *los Hijos del rock*, un groupe de jeunes, parmi lesquels se trouvent des descendants de victimes enterrées dans la fosse commune, auxquels Daniel Touati donna la parole pour recueillir leur opinion quant au processus d'exhumation en cours dans le village.

Pour sa part, l'évocation du passé se fait de façon discursive, à travers les prises de parole des témoins. Près de soixante-dix ans après les faits dont ils font le récit, leur témoignage se nourrit de leurs souvenirs d'enfants ou d'adolescents, et demeure empreint des blessures résultant des circonstances violentes de la disparition de leurs proches, une évocation d'autant plus douloureuse que « le souvenir s'offre à nous comme un présent qui revient » (Gusdorf, 1950 : 45). Leur émotion est perceptible et l'amour voué à leurs parents intact, ainsi qu'il transparaît par exemple des mots de Rafael Muñoz pour son père disparu, « *el ser más querido que he podido tener*¹² ». Pour Daniel Touati, *Santaella* fait le récit de la douleur restée intacte de ces enfants retrouvant le corps de son père soixante-dix ans après son assassinat. L'acte de communication que suppose le témoignage est relativement récent pour les témoins du film, puisqu'il se produit au moment des exhumations, dont la médiatisation engagea de surcroît un travail pour recueillir la parole.

C'est en cela que l'ouverture de la fosse commune semble avoir libéré la parole, puisque les actes de répression perpétrés par les représentants du camp franquiste avaient instauré un tel climat de peur que les habitants s'étaient retranchés dans le silence, évoqué par Juana Río Estepa en réponse aux questions de Daniel Touati :

12 « L'être le plus cher que j'ai pu avoir. »

— ¿Se hablaba de los fusilados de Santaella en el pueblo?
 — No, en aquellos tiempos no se podía hablar de nada.
 — ¿Cuándo empezó a mejorar la situación?
 — Con el tiempo. Con el tiempo, con el tiempo. Con los años.
 Y sufriendo y callando¹³.

Les exhumations revêtent en ce sens une charge métaphorique, dans la mesure où les corps des victimes affleurent dans le même temps que les souvenirs de leurs proches trouvent à s'exprimer en public. La valeur métaphorique du processus d'exhumations est d'ailleurs suggérée par une série de plans ponctuant le film, présentant en gros plan les outils utilisés et évoquant les différentes étapes des fouilles : la pioche, le détecteur de métaux, la pelle mécanique, la brouette, le tamis et le pinceau. Ces plans s'entremêlent aux séquences d'entretiens, ce qui, au-delà de la simultanéité des fouilles et du travail de compilation des témoignages, contribue à appréhender l'ouverture de la fosse commune comme une métaphore de l'affleurement de la mémoire, de la libération de la parole.

Si le récit filmique se caractérise par son inscription dans le présent, il se définit également par son ancrage géographique, signifié d'emblée par le titre du film, un toponyme, qui semble annoncer que son propos se circonscrit au village de Santaella¹⁴. L'importance donnée au lieu se perçoit dans les séquences sans paroles consacrées aux paysages, filmées du plan général au gros plan : la terre, les cultures, les rues de la ville, le ciel, le vent, sont autant d'images qui reconstruisent visuellement l'environnement commun aux intervenants du film, et suggèrent la permanence du paysage, théâtre des exécutions passées et décor des fouilles actuelles. Le premier témoignage présenté dans la séquence initiale du film, celui de Valle Serrano, fille du maire républicain de Santaella, corrobore cet ancrage local :

que en otras partes ocurrió otra cosa, pues no lo sé. Os voy a contar la historia de mi pueblo, que es lo que vi. Lo demás no lo sé¹⁵.

Ce témoignage de Valle Serrano est inscrit entre deux séquences présentant des paysages, la première offrant un plan général sur une plantation d'oliviers puis, par l'intermédiaire d'un fondu enchaîné, un gros plan sur la terre, la seconde présentant différents plans en contre-plongée du ciel où tournoient des oiseaux. Ces séquences de paysages qui ceignent le témoignage de Valle Serrano lui font écho par l'image, et appuient l'inscription du récit filmique dans la localité de Santaella.

13 « _ Est-ce qu'on parlait des fusillés de Santaella au village ?

_ Non, à cette époque on ne pouvait parler de rien.

_ À quel moment la situation a-t-elle commencé à s'améliorer ?

_ Avec le temps. Avec le temps, avec le temps. Avec les années. Dans la souffrance et en se taisant. »

14 Le premier titre auquel avait songé Daniel Touati était « Les racines de Santaella ». Il choisit finalement le toponyme pour intituler son film. Propos recueillis le 12 avril 2018.

15 « Qu'ailleurs il se soit passé autre chose, je ne sais pas. Je vais vous raconter l'histoire de mon village, ce que j'ai vu. Le reste, je ne sais pas. »

Une approche métonymique de la question de la répression franquiste

Cet ancrage local annoncé dès le titre et réitéré par ce premier témoignage confirme le fait que l'évocation de la répression franquiste s'inscrit dans une histoire locale, et relève en ce sens de la micro-histoire. Ceci pose la question de la représentativité des faits portés à l'écran : dans quelle mesure les actes de répression commis à Santaella en 1936 sont-ils représentatifs d'événements survenus à l'échelle du territoire national ? Il s'agit alors d'éprouver la capacité du film documentaire à embrasser « la totalité du passé » en traitant un sujet singulier, qui de façon métonymique, « conjugue détail et synthèse » pour devenir à la fois « fragment et totalité » (Beuchot, 2003 : 15). De même que le documentaire *Une maison à Prague* (1998) de Stan Neuman fonctionne comme une métonymie de la capitale communiste de la Tchécoslovaquie, de même que le documentaire *Récits d'Ellis Island* (1980) de Robert Bober retrace de façon métonymique l'histoire de l'immigration nord-américaine (Beuchot, 2003 : 15-16), de même, *Santaella* retrace des événements passés (les faits de répression) et documente des faits présents (l'ouverture d'une fosse commune) représentatifs de ce qui s'est passé et a cours aujourd'hui à l'échelle nationale.

Ce sont en premier lieu les indices internes au film et faisant référence à une réalité extérieure à celle de Santaella qui retiennent notre attention. Ces indices sont peu nombreux dans le film. L'on trouve en premier lieu le carton initial, rédigé par Daniel Touati et présentant le contexte historique dans lequel sont survenus les faits de répression commis à Santaella. Il propose une mise en perspective de l'ouverture de la fosse commune de ce village en signifiant qu'elle participe d'un processus plus large en Espagne :

La guerre civile espagnole éclate le 18 juillet 1936, elle aboutit à la dictature franquiste qui va durer près de quarante ans.

Dès les premiers mois de la guerre, à Santaella, une trentaine d'hommes sont exécutés et leurs corps abandonnés dans une fosse commune.

Ils font partie des milliers de disparus que l'on cherche aujourd'hui à exhumer dans toute l'Espagne.

Interrogé sur son choix d'avoir inséré ce carton au montage, Daniel Touati répondit qu'il lui semblait important de mettre en contexte le propos de son film, pour donner aux spectateurs un minimum d'éléments de compréhension¹⁶. La seconde référence à un contexte géographique plus large est faite par l'un des intervenants du film, Juan Luis Castro, qui participe aux fouilles de Santaella en tant qu'archéologue : « *en casi todos los pueblos de España, hay fosas comunes. [...] Toda España, actualmente, continúa siendo una fosa común de la guerra*

16 Propos recueillis le 12 avril 2018.

*civil*¹⁷ ». Il n'est pas surprenant que ces mots soient prononcés par un archéologue. Sa présence à Santaella relevait à la fois de l'exercice de son métier et de son engagement au sein de *Foro por la Memoria* (il était par ailleurs affilié au Parti Communiste d'Espagne, dont l'association est proche). En cela, il est en mesure de rendre compte de la situation du processus d'ouverture des fosses communes à une échelle plus grande que celle, locale, de Santaella.

Au-delà de ces références intra-diégétiques, les liens que le spectateur est en mesure d'établir entre l'approche de l'histoire locale proposée par le documentaire et l'histoire de l'Espagne tiennent aussi, bien sûr, à des références exogènes. *Santaella* est sorti en 2008, dans un contexte, nous l'avons vu, fortement marqué par l'actualité de l'ouverture des fosses communes et la question de la mémoire historique. L'intérêt que porta Daniel Touati à ces sujets s'inscrit lui-même dans une dynamique qui se traduit par la fécondité du thème de l'exhumation des fosses communes dans la production documentaire. Arturo Lozano Aguilar étudia ce corpus documentaire et put établir une typologie des « modèles narratifs de mémoires audiovisuelles » (Lozano Aguilar, 2016 : 41) distinguant trois types de messages associés au motif des fosses communes, celui de la dénonciation (auquel le film *Crónica del silencio*, réalisé par *Foro por la Memoria* en 2005, se rattacherait), celui de la concorde, et enfin celui du deuil. Dans cette dernière catégorie, se distinguent les films abordant la question de la récupération des corps depuis une perspective intime, à l'instar de *Santaella*, ou de *Así en la tierra como en el cielo* (2002) d'Isadora Guardia, « *una película muy cercana a los familiares de los desaparecidos y al acto íntimo de recuperación y homenaje de sus restos*¹⁸ » (Lozano Aguilar, 2016 : 46). La construction du récit filmique, les choix esthétiques, l'importance concédée aux témoignages et l'absence d'image d'archives sont autant de caractéristiques communes à ces deux films et qui concourent à la prégnance du discours mémoriel dont ils sont porteurs.

En conclusion, l'ouverture de la fosse commune de Santaella et la prédominance des témoignages recueillis à cette occasion par Daniel Touati permettent d'aborder la question de la répression franquiste à travers les souvenirs qu'en gardent les habitants du village et qu'ils livrent face à la caméra. En éludant toute archive, tout commentaire de spécialiste, au profit des témoignages, Daniel Touati privilégie une approche sensible et subjective du passé de la répression à travers ses « traces mnésiques », mobilisées autour de l'unique « trace matérielle » mise à jour, la fosse commune (Todorov, 2000 : 133). Ainsi, les souvenirs individuels des témoins se répondent et se font écho, et participent du récit collectif du passé auquel le film documentaire donne forme. Ce récit collectif, en ce qu'il se construit sur les souvenirs d'expériences vécues et ressenties, révèle toutes les répercussions que la répression a eues sur la population civile, au-delà des exécutions sommaires. Le climat de peur cultivé par les autorités franquistes, le silence et les formes d'exclusion subies par la population sont

17 Dans presque tous les villages d'Espagne, il y a des fosses communes. [...] Toute l'Espagne, aujourd'hui, continue d'être une fosse commune de la Guerre Civile. »

18 « Un film très proche des familles des disparus et de l'acte intime de récupération de leurs restes et de l'hommage qu'on leur rend. »

autant de déclinaisons de la politique de la répression mise en œuvre. Ce récit des événements de Santaella s'inscrit dans un présent de narration qui ancre le propos du film dans un espace-temps défini par l'ici et maintenant depuis lequel les faits passés sont évoqués de façon rétrospective. Il assoit le discours mémoriel qui se cristallise autour de l'ouverture de la fosse commune du village, un événement qui soulève par nature la question de la transmission du passé et la façon dont se construit la mémoire collective de la Guerre d'Espagne, ainsi que le met en évidence Ulrich Winter :

*Las fosas comunes no son el lugar de un pasado definitivo. Las excavaciones suponen más bien el cruce entre memoria testimonial (en los testigos), memoria comunicativa (en la transmisión de la memoria entre los testigos y los familiares) y memoria cultural (en la conmemoración de la Guerra Civil por parte de la comunidad nacional de memoria)*¹⁹. (Winter, 2005 : 24-25)

Le processus d'ouverture des fosses communes initié au début des années 2000 et l'approbation de la loi dite de la mémoire historique en 2007 eurent des répercussions sur la façon d'appréhender et de représenter le passé historique, dont le film documentaire offre un reflet. Le récit des témoins permet une évocation discursive du passé depuis le présent de narration. C'est en fixant la trace que constituent ces récits oraux que *Santaella* documente l'affleurement des souvenirs des témoins et que le film a, de ce fait, vocation à devenir lui-même archive de ce processus d'émergence de la mémoire de la répression concomitant de l'ouverture des fosses communes en Espagne.

Œuvres citées

- BERTHIER, Nancy, « Guernica ou l'image absente », SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, BENET, Vicente J. (dir.), *Les enjeux du cinéma espagnol. De la guerre à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 91-104.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume II *Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BEUCHOT, Pierre, BOBER, Robert, CAILLAT, François, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire : les traces et la mémoire*, Paris, ADDOC / L'Harmattan, 2003.
- CAPARRÓS LERA, Josep María, CRUSELLS, Magí, SÁNCHEZ BARBA, Francesc (dir.), *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso internacional de Historia y Cine*, Centre d'Investigacions Film-Història, 2015. [en ligne] <www.ub.edu/congresocine/wp-content/uploads/2015/06/ACTAS-IV-CONGRESO-INTERNACIONAL-DE-HISTORIA-Y-CINE-DOCUMENTAL.pdf> (consulté le 24/05/2018)

19 « Les fosses communes ne sont pas le lieu d'un passé définitif. Les fouilles supposent au contraire un carrefour entre mémoire testimoniale (pour les témoins), mémoire communicative (pour ce qui est de la transmission de la mémoire des témoins et des proches) et mémoire culturelle (pour ce qui est de la commémoration de la Guerre Civile par la communauté nationale de mémoire). »

- CERDÁN, Josexo, FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, « Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo. De la memoria patética a la memoria sentimental », *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 51 (Ejemplar dedicado a Imagen, Cine y Guerra Civil), 2016-2017, p. 58-73. [en ligne] <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/59190/58-73.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consulté le 24/05/2018)
- CERDÁN, Josexo, FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, « Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente », *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n° 23 (enero-junio 2017), 2017, p. 187-198. [en ligne] <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=379>> (consulté le 24/05/2018)
- DUPAYAGE, Lauriane, *L'ouverture des fosses communes espagnoles dans le film Santaella*, mémoire de recherche réalisé sous la direction de Marie Franco, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GUSDORF, Georges, *Mémoire et personne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
- JULIÁ, Santos (dir.), *Víctimas de la Guerra Civil*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.
- KRIEF, Pascale (dir.), *Le temps dans le documentaire*, Paris, ADDOC / L'Harmattan, 2012.
- LIOUT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.
- LOZANO AGUILAR, Arturo, « Exhumación de fosas. Nuevos avatares audiovisuales de la memoria de la guerra civil en el siglo XXI », *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 51 (Ejemplar dedicado a Imagen, Cine y Guerra Civil), 2016-2017, p. 36-56. [en ligne] <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/59189/36-56.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consulté le 24/05/2018)
- MILLS-AFFIE, Édouard : « Le documentaire et les images d'archives ». <https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/le_documentaire_et_les_images_d_archives_penser_le_cinema_documentaire_lecon_5.6971> (consulté le 24/05/2018)
- PERIS BLANES, Jaume, « La vieja memoria del testigo: a propósito del uso de los testimonios en los documentales contemporáneos sobre la guerra civil », *Espejulo: Revista de Estudios Literarios*, n° 41, 2009. <<http://webs.ucm.es/info/espejulo/numero41/gcivcine.html>> (consulté le 24/05/2018)
- RICÉUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Migration d'images et icônes de la mémoire. L'apport de la guerre d'Espagne », BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume II *Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 31-43.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Persistencias y paradigmas de la mirada: imagen, cine y Guerra Civil », *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 51 (Ejemplar dedicado a Imagen, Cine y Guerra Civil), 2016-2017, p. 2-4. [en ligne] <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/59187/2-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consulté le 24/05/2018)
- SILVA, Emilio, *Las fosas de Franco. Crónica de un desagravio*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

WINTER, Ulrich, « “Localizar a los muertos” y “reconocer al otro”: *Lugares de memoria(s)* en la cultura española contemporánea », RESINA, Joan Ramón, WINTER, Ulrich (dir.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005.