

La porte étroite du passé

« Si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil, il trouvât cette fleur dans ses mains... que dire alors ? »

Samuel Taylor Coleridge¹

La première image remonte à l'adolescence. Nous étions en 1973, je n'avais pas encore 15 ans et j'avais rejoint l'ORA², une petite organisation qui entendait, sous l'impulsion en particulier de Daniel Guérin, dépasser les vieux clivages entre marxisme et anarchisme. L'ORA était installée au 33 rue des Vignoles, dans le local de la CNT en exil, situé dans le vingtième arrondissement de Paris. Les deux générations du mouvement libertaire cohabitaient mais sans vraiment se rencontrer. Les vieux combattants se retrouvaient le samedi après-midi autour de leurs souvenirs, auxquels j'avais d'autant moins accès que je commençais seulement à apprendre l'espagnol au collège. De l'autre côté de la cour pavée, l'ORA rassemblait surtout des jeunes gens, dont un certain nombre de fils et filles d'exilés espagnols, pressés de faire la révolution jusque dans leur propre famille. La participation des leaders anarchistes au gouvernement républicain apparaissait à beaucoup d'entre nous comme une trahison et le syndicalisme comme une forme de lutte dépassée. S'il fallait donner un visage à notre révolte, c'était plutôt celui de Salvador Puig i Antich, un jeune militant du MIL³, un groupe de lutte armée qui attaquait les banques pour financer les grèves sauvages en Espagne, et qui, malgré tous nos efforts pour l'empêcher, allait être garroté en mars 1974.

L'image « dialectique », celle où se sont rencontrés pour la première fois l'Autrefois de la révolution espagnole et le Maintenant d'un jeune homme français né vingt-deux ans après elle, c'est la découverte des films inédits de la CNT en juillet 1977 à Barcelone, durant les *Jornadas libertarias internacionales*. C'était un moment magique. Quelques semaines plus tôt, un meeting de la CNT, à peine sortie de la clandestinité, rassemblait 300 000 personnes à Montjuïc et l'anarchisme espagnol semblait renaître de ses cendres. En sortant de la gare, nous croisions des garçons de café arborant des badges rouges et noirs qui nous indiquaient le chemin et nous avions presque l'impression de marcher sur les pas d'Orwell découvrant la capitale éphémère de l'utopie libertaire dans son *Hommage à la Catalogne*⁴.

Les films étaient projetés, en alternance avec les débats, au *Diana*, une salle historique avec un grand balcon dans le *Barrio Chino*, qui était resté intact depuis la guerre.



Le *Diana*, photographie de Pilar Aymerich.

En fin d'après-midi sur les *Ramblas*, il y avait des manifestations pour l'amnistie totale (y compris pour les droits communs que les anarchistes considéraient comme « prisonniers sociaux ») qui se transformaient inmanquablement en affrontements avec la police. Le soir, il y avait d'immenses fêtes au parc Güell qui duraient jusqu'au matin. C'est dans ce climat que j'ai vu pour la première fois, dans leur format cinématographique original, les images aujourd'hui bien connues des miliciens qui partaient pour le front, armés de leur enthousiasme et de leurs vieux fusils, et cette vision, dans cette ville et cet été-là, fût comme une épiphanie.

C'est cependant beaucoup plus tard, en 1999, que j'ai réalisé *Diego*. J'avais 40 ans et je m'étais tourné depuis quelques années vers la réalisation de films documentaires, tout en continuant à participer à de petits groupes politico-amicaux de la mouvance libertaire. C'est ainsi que j'ai rencontré Diego Camacho, qui était surtout connu dans le milieu sous le nom d'Abel Paz pour sa biographie de Durruti. Je me souviens en particulier d'une rencontre entre libertaires des pays de l'Est et de l'Ouest à Trieste, en 1990, et d'un petit bar enfumé où l'assistance subjuguée était rassemblée autour de lui. Dans le désert mélancolique qui avait succédé à l'effervescence des années soixante-dix, ses souvenirs du « bref été de l'anarchie », auquel il avait activement participé du haut de ses 15 ans, me faisaient l'effet d'un baume salvateur⁵. En juillet 36, Diego avait fondé, avec deux copains des Jeunesses libertaires, un groupe qui s'appelait « les Quichotte de l'idéal » et Quichotte, il était resté : il en avait l'élégance et la malice, le goût des mots et le mépris des honneurs comme des biens matériels. Il se disait volontiers d'un autre temps mais il savait comme personne nous entraîner dans les rêves d'une jeunesse qui ne l'avait jamais quitté.

Le narrateur

Je ne souhaitais pas faire un documentaire historique de plus sur la révolution et la guerre d'Espagne mais plutôt retrouver le chemin des affects qui avaient été les miens en écoutant

Diego. Diego était un formidable narrateur, au sens fort que donne à ce mot Walter Benjamin : « Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou de l'expérience communiquée. Et, à son tour, il en fait l'expérience de ceux qui écoutent son histoire »⁶. La narration est donc à la fois la transmission d'une expérience et l'expérience d'une transmission. Elle engage le corps du narrateur. Dès que Diego évoquait cette Espagne rouge et noire, son corps vouté par les années de prison se redressait, les yeux se rallumaient, sa voix cassée s'emportait, la mémoire se mettait au travail.

C'est ce travail que j'ai voulu filmer, avec l'espoir, proprement utopique, que le narrateur survive à Diego et poursuive à l'infini son récit depuis les écrans, pour un auditoire qui n'existait pas encore. Je crois que Diego, pour qui ce film avait valeur de testament, l'avait compris.



Diego Camacho, photographie de tournage.

J'ai donc essayé de recréer les conditions de cette expérience en imaginant un dispositif assez simple : partir des photos de Diego et de celles que j'avais pu rassembler, les sélectionner avec lui (il n'en fallait pas trop pour que puisse se produire une rencontre entre l'image et le narrateur et que celui-ci ne les feuillette pas comme un album), les organiser selon une dramaturgie (la transformation émotionnelle du narrateur au fil de son récit, du triomphe de la révolution à la défaite et à l'exil), puis lui demander de prendre en main ces images (car, comme le rappelle Benjamin, « dans toute vraie narration la main tient une place ») pour dire ce qu'il voyait en elles⁷.

Pour le tournage, j'avais trouvé une ancienne *bodega* non loin de chez lui, dans le quartier de Gracia, où le vin coulait encore du tonneau. Nous pouvions nous y installer chaque soir, après la fermeture, pour en faire un studio. Le tournage a duré une semaine mais le film est monté comme s'il se déroulait sur une seule nuit. Au matin, l'homme a disparu. L'histoire est terminée.

En choisissant de travailler à partir d'images fixes, j'ai beaucoup pensé à ce passage de *La chambre claire* de Barthes : « Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup m'arrive ; elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une animation. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos "vivantes"), mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure⁸ ». Il était essentiel pour cette raison de filmer la photo et le narrateur dans le même plan, ce qui n'aurait pas été possible s'il avait regardé des images animées sur un écran. Ce dispositif est brièvement perturbé par un photogramme du départ d'une colonne pour le front qui déclenche une brève séquence d'archive animée ajoutée au montage (pour un instant seulement, car les images animées n'ont pas, dans la voracité continue à laquelle elles nous astreignent, le pouvoir de « pensivité » de l'image fixe).



Diego Camacho et Frédéric Goldbronn.

Ces photos nous émeuvent parce qu'elles nous disent, avec une absolue certitude, qu'*Utopia* a eu lieu et que ce lieu n'est plus, sinon dans les plis de la mémoire. Diego est un guide qui nous conduit dans ce labyrinthe de traces, un guide que l'on finit par écouter pour lui-même, parce qu'il nous fait toucher son Ariane.

Diego est-il un film de fiction ou un documentaire ? Si l'on admet avec Jacques Rancière, que la mémoire n'est pas un ensemble de souvenirs, mais « un certain arrangement de signes, de traces, de monuments⁹ », qu'elle est donc « œuvre de fiction », et plus encore lorsqu'elle s'inscrit dans la mémoire collective d'un événement historique d'une telle ampleur, on pourrait dire qu'il s'agit d'un documentaire sur une fiction, ou tout aussi bien d'une fiction documentaire, un brouillage des frontières qui nous ramène à l'essence du cinéma, telle que la

résume Gilles Deleuze : « Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à "fictionner", quand il entre "en flagrant délit de légender", et contribue ainsi à l'invention de son peuple¹⁰. »

La vérité au cinéma, c'est la vérité des personnages, celle du désir qui les anime. Je pense ici, en particulier, à un épisode emblématique que raconte Diego dans le film :

« J'ai vu des choses merveilleuses, comme cette banque que des gens en guenilles ont attaquée. Pourquoi l'ont-ils attaquée ? Pas pour l'argent. Ils ont sorti des caisses pleines de billets et personne ne les empêchait de les prendre. Ils ont allumé un feu et brûlé les billets. Personne n'a gardé le moindre billet, personne ! C'est arrivé là, dans une filiale bancaire du Clot. Quand on leur demandait : "pourquoi brûler l'argent ?" Ils disaient : "l'argent est maudit, il nous a rendu pauvres. "Supprimer l'argent, voilà la vraie richesse" ».

Or, cet épisode, qui n'est rapporté dans aucun livre d'histoire, est décrit – presque à l'identique – par Federica Montseny dans une archive filmée enregistrée dans les années 80, et qui a été reprise dans un documentaire de Jean-Michel Rodrigo¹¹. Enfin, le même récit, plus étoffé mais toujours à la première personne du singulier, est raconté par la mère de Lydie Salvayre dans son roman *Pas pleurer*¹². Cet épisode, dont on ne saura sans doute jamais s'il a effectivement eu lieu (l'argent, supprimé dans certaines collectivités contrôlées par les anarchistes, n'a pas été aboli à Barcelone), mais qui reste parfaitement crédible dans la fièvre qui s'était alors emparée de la ville, cristallise une vérité fondamentale de cette révolution : la haine des anarchistes pour l'argent et la propriété privée. Parce qu'il a ce pouvoir de vérité, cet épisode circule, de récit en récit, et n'a pas fini d'alimenter un imaginaire révolutionnaire qui se transmet au-delà de la notion d'auteur, du temps et des frontières. Il devient légendaire. De ce point de vue, Diego n'avait peut-être pas tout à fait tort d'affirmer que « les anarchistes ont perdu la guerre mais gagné la révolution ».

Si le cinéma permet d'accéder à « la porte étroite du passé » pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, c'est aussi parce que ce passé est énoncé dans le présent du tournage. Il donne consistance à la fiction de la mémoire comme il en énonce la vanité. Il dit à la fois le refus du temps et le passage du temps. Il installe sa dramaturgie dans cet écart, cette tension entre deux pôles : le temps des possibles que les révolutionnaires ont créé, auquel Diego dit appartenir, et le temps « réel » depuis lequel le narrateur nous parle, depuis lequel on l'écoute, celui sur lequel nous n'avons pas de prise, celui de l'impossible donc, qui passe irrémédiablement et qui nous dit que l'histoire a une fin.

La ville fantôme

Après avoir fait *Diego*, j'ai voulu réaliser un autre film, intitulé *La Ville fantôme*, toujours avec Diego mais qui aurait été le pendant contemporain du précédent. Il s'agissait de confronter la Barcelone de 1936, qui habitait Diego, à la Barcelone de l'an 2000, que Diego habitait. Le synopsis disait : « En l'an 2000, à Barcelone, un vieil homme hanté par un rêve de jeunesse en cherche les traces parmi les hommes et les pierres. Que reste-t-il de la Barcelone libertaire de 1936 ? Est-il seul, prisonnier de son glorieux passé ? Qu'est-ce que la mémoire d'une ville ? Comment alimente-t-elle l'imaginaire de la cité d'aujourd'hui ? ».

Diego, qui était aussi un amoureux et un fin connaisseur de sa ville, me semblait l'enquêteur idéal. Il s'agissait, d'abord, de revisiter les lieux de sa jeunesse en rencontrant celles et ceux qui y vivent aujourd'hui : l'ancien local des Jeunesses libertaires de la place Trilia, à Gracia (qui abrite aujourd'hui un centre catholique) où Diego et ses amis rédigeaient le *Quijote* ; le siège du Comité régional de la CNT rue Laietana – véritable centre du pouvoir durant la révolution – actuellement occupé par la Fédération patronale de Catalogne ; le local de l'ancien syndicat du textile au Clot, où Diego fit ses premières armes dans la lutte sociale, qui héberge désormais une soupe populaire ; les serveurs du Ritz, où naguère chacun se tutoyait sans façon en refaisant le monde, qui disent de nouveau *Señor* aux hommes d'affaires et aux touristes fortunés. Il serait allé aussi à la rencontre des conducteurs de tramways, qui furent les premiers collectivisés, ou au petit square du *Pueblo Seco*, qui a remplacé la prison des femmes démolie par les insurgés. Dans sa quête, Diego aurait eu avec lui deux ou trois bagages en forme d'indices : un exemplaire du journal le *Quijote*, quelques photos, une chanson enregistrée sur un magnétophone de poche...

Je rêvais aussi d'emmener Diego dans les cafés des quartiers populaires pour y interroger les habitants et remonter avec lui les réseaux familiaux, associatifs ou politiques par lesquels se transmettent – ou se perdent – les mémoires.

En 2000, le pays était encore prisonnier du « pacte d'oubli » qui avait scellé la Transition démocratique et il s'agissait de libérer les fantômes enfermés dans les placards de l'histoire officielle. C'était un projet ambitieux et complexe, qui augurait de nombreuses errances et de patientes recherches, d'autant que la ville était profondément transformée depuis les Jeux olympiques. Pour Diego, qui était alors à la fin de sa vie, cette invitation arrivait trop tard et je n'ai trouvé personne qui puisse tenir son rôle. J'ai finalement renoncé au projet pour bifurquer sur un autre film, *La Maternité d'Elné*.

Berceaux d'humanité

J'ai entendu parler de la Maternité d'Elne dans le cadre de mes recherches pour *La ville fantôme*, à l'occasion de la manifestation « 100 000 lumières pour 100 000 réfugiés » organisée, en février 2001, à Argelès-sur-Mer par l'association Fils et filles de républicains espagnols et enfants de l'exode (FFREEE). L'histoire de cette maternité était alors inconnue du grand public mais elle faisait l'objet d'une petite exposition à Argelès. Il y avait là François Charpentier, l'homme qui avait acheté et restauré le petit château qui abritait la Maternité, abandonné après la guerre. François Charpentier était très attaché à l'histoire de ce lieu et il y avait toujours un gîte et un couvert pour celles et ceux qui étaient nés là. Il y avait aussi Guy Eckstein, né de mère polonaise, qui y fut caché en 1943, et Friedel Bohny Reiter, une infirmière suisse qui sortait les enfants du camp de Rivesaltes pour les soigner à la Maternité, ainsi que son mari, qui était responsable d'une colonie du Secours aux enfants. Tous étaient très émus à l'idée d'un film sur leur histoire et ils m'ont invité le lendemain à Elne.

C'est ainsi que j'ai découvert le lieu. C'est un édifice à la fois beau et étrange, un manoir plus qu'un château, qui se dresse au milieu des vergers, surmonté d'une vaste coupole de verre dans le style 1900, d'où l'on surplombe à la fois la Méditerranée, les neiges du Canigou et la plaine du Roussillon. Le jour commençait à tomber, le mari de Friedel a joué du piano, c'était un moment de présence et de partage d'une grande douceur. Je suis sorti très ému de cette première rencontre et la raison d'être du film m'apparaissait comme une évidence. À la fois parce qu'il permettait d'aborder cette période historique à travers la sensibilité d'histoires singulières, mais aussi parce que ces histoires étaient, pour une fois, heureuses. La Maternité d'Elne m'apparaissait, de ce point de vue, comme le miroir inversé du camp et de son époque, le cœur d'un monde sans cœur.



Infirmières de la Maternité d'Elne (collection Elisabeth Eidenbenz).

L'histoire de la Maternité d'Elné commençait là où se terminait *Diego*, dans les camps du Roussillon, et la dernière phrase de Diego dans le film, « même dans la défaite, nous avons su rester droits », aurait pu servir de viatique au suivant. Leçon de fraternité dans une période de barbarie, la Maternité se situait aussi au carrefour de la tragédie européenne, puisqu'elle avait accueilli les enfants de la *Retirada*, mais aussi les Juifs étrangers et les Tziganes persécutés. Cet enjeu historique faisait écho aux inquiétudes du présent, et au sentiment d'une montée diffuse de la xénophobie qui allait se traduire, trois mois après le tournage du film, par l'arrivée, au deuxième tour d'une élection présidentielle, d'un parti d'extrême droite en France.

L'idée directrice du film était donc la suivante : ce n'était pas seulement des enfants qui avaient été sauvés à la Maternité d'Elné, mais aussi une certaine idée de l'humanité. En permettant à tous ces enfants (ils étaient près de 600) de naître et de survivre à l'écart des camps, la Maternité avait permis aussi à l'humanité de renaître symboliquement à travers eux. L'histoire de ces naissances racontait ainsi la genèse même de ce que nous sommes, l'humanité qui renaissait de ses ruines, le creuset de la vie. Ces enfants – qui avaient, au moment du film, atteint l'âge des bilans – étaient les produits et les porteurs de cette humanité, ils en étaient les dépositaires. D'où venaient-ils ? Qu'avaient-ils fait de cet héritage ? Quel était le fil qui les reliait ? Quels étaient les contours, intellectuels et sensibles, de cet échantillon d'humanité ? Telles étaient les questions que le film entendait mettre au travail.

J'ai imaginé la forme du film dans la nostalgie de cette première rencontre. Retrouver des enfants nés à la Maternité et des mères qui y avaient accouché, puis les rassembler, plusieurs jours, dans ce lieu. Un décor sobre avec une lumière et des mouvements de caméra très soignés : le manoir au crépuscule, au milieu des vergers, les pièces presque nues, la coupole de verre et son point de vue panoramique, une sorte de petit théâtre de la mémoire. Le lieu serait la matrice de la parole, à la fois lieu de son origine et lieu dont elle se pourrait se nourrir. Ce qui me frappait dans ce lieu, c'est qu'il était très important pour les gens qui y étaient nés alors même qu'ils n'en gardaient aucun souvenir. C'est la définition même du lieu de mémoire selon Pierre Nora : « non ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille¹³ ». C'était donc un lieu à la fois fort et ouvert, qu'ils pouvaient (et le spectateur avec eux) investir de toutes leurs interrogations sur leur origine et remplir de leur imaginaire. Un lieu unique donc, concentrant la dramaturgie dans l'espace, et une situation de groupe permettant à chaque histoire individuelle de s'inscrire dans une histoire collective. Peu de questions, mais des réflexions introspectives, une écoute, des dialogues et des silences, des gestes de convivialité, le bonheur d'être là, ensemble.



Photogramme du film *La Maternité d'Elné*

Ce désir partagé a porté ensuite toute la fabrication du film, depuis la recherche des participants, que la vie avait dispersé aux quatre coins du monde, jusqu'à leur rencontre au tournage, qui fut un moment très intense. Les participants, qui étaient une vingtaine, étaient logés dans un hôtel voisin. Chaque après-midi, pendant quatre jours, ils se rassemblaient dans une grande pièce, au rez-de-chaussée de la Maternité. La caméra montée sur travelling circulait parmi eux, filmant l'écoute autant que la parole. Un soir, nous avons organisé une fête autour d'une grande table éclairée aux chandelles, comme il s'en faisait dans les grandes occasions à la Maternité. Je profitais des matinées pour organiser des moments plus intimes, en emmenant une mère et son fils dans les étages du bâtiment où étaient installés autrefois la pouponnière et les chambres¹⁴.

J'avais rencontré la plupart des participants avant le tournage et ils m'avaient raconté leur histoire mais je n'avais pas mesuré toute la puissance cathartique du dispositif mis en place. Celui-ci allait donner lieu à de véritables événements de parole, des événements qui ne se seraient jamais produits si j'avais filmé séparément les personnages avant de les rassembler au montage. Chaque récit alimentait le suivant, avec une incroyable qualité d'écoute. Cette communion passait par la parole mais aussi dans les corps et les gestes. J'avais proposé aux participants d'amener, avec eux, des lettres, des photos ou des objets souvenirs. Une mère espagnole, venue avec son fils, avait ainsi conservé un crochet taillé par son mari, dans un barbelé du camp et avec lequel elle avait tricoté (elle était couturière de métier) une brassière pour son bébé. Le crochet passait de main en main, comme une relique, au fil de son récit, et une vague d'émotion nous submergeait. Un matin, dans une chambre à l'étage, un orphelin juif

polonais, une infirmière espagnole et son fils venus du Mexique se sont élus fils et frères. Soixante ans après sa fermeture par les nazis, la Maternité accueillait à nouveau, par le truchement d'un film documentaire, l'utopie d'une communauté humaine délivrée de ses impasses identitaires et elle nous offrait la fraternité en héritage.

Frédéric Goldbronn

¹ Cité par Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957, p. 26.

² Organisation Révolutionnaire Anarchiste.

³ Movimiento ibérico de liberación.

⁴ Georges Orwell, *Hommage à la Catalogne*, Paris, Champ libre, 1982.

⁵ Du nom du roman de Hans Magnus Enzensberger, *Le Bref été de l'anarchie*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶ Walter Benjamin, *Le Narrateur. Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2003 p. 270.

⁷ Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 297.

⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 39.

⁹ Jacques Rancière, *La Fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire*, in *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001 p. 282.

¹⁰ Gilles Deleuze, *L'Image temps, Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 196.

¹¹ Jean-Michel Rodrigo, *Federica Montseny, l'indomptable*, Marmita Film, 2016.

¹² Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014.

¹³ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁴ *Diego* et *La Maternité d'Elne* ont été édités en DVD par Docnet Films (<http://www.docnet.fr/>).

Article de Frédéric Goldbronn publié dans
Écritures de la révolution et de la guerre d'Espagne,
revue *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, numéro double 9-10
hiver 2018-été 2019 dirigé par Geneviève Dreyfus-Armand & Odette Martinez-
Maler et édité avec le soutien de l'Associació Cultural Helios Gómez.
www.heliosgomez.org, Paris Éditions Riveneuve.

