

## Le ravalement du franquisme par le décor du néo-cinéma historique

Nicolas Blayo

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4163>

DOI : [10.4000/agedor.4163](https://doi.org/10.4000/agedor.4163)

ISSN : 2104-3353

### Éditeur

Laboratoire LISAA

### Référence électronique

Nicolas Blayo, « Le ravalement du franquisme par le décor du néo-cinéma historique », *L'Âge d'or* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 10 juin 2008, consulté le 14 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4163> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.4163>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 juin 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

---

# Le ravalement du franquisme par le décor du néo-cinéma historique

Nicolas Blayo

---

## Introduction

- 1 Les fictions historiques tournées ces dernières années, qui portent sur la période du franquisme sans jamais le traiter en tant que tel mais en l'utilisant comme toile de fond de récits qui se focalisent sur ce qu'Unamuno appelait l'intrahistoire – soit la petite histoire, l'histoire quotidienne, banale, les destinées personnelles des gens anonymes –, ces fictions historiques ont toutes en commun de comporter un décor qui recherche le maximum de réalisme, dans la réalisation en studios ou en extérieurs.
- 2 Au prix de recherches minutieuses, d'inclusion d'accessoires d'époque, les décorateurs reconstruisent un monde qui dégage un parfum d'authenticité. Le spectateur aura alors naturellement tendance à interpréter le réel de l'époque représentée à travers ce décor-là, d'autant plus facilement qu'il « n'a pas le temps d'analyser ses sensations » en le voyant, nous dit le décorateur Léon Barsacq<sup>1</sup>. Cette vision du passé implique alors une relecture de l'histoire, tant l'image véhicule une nostalgie pour un autrefois souvent montré sans aspérités, dans lequel se déroule un récit dont le lien à l'histoire est à peine mentionné et où l'émotion est bien plus sollicitée que la réflexion. Tout se passe comme si, par le décor figurant un monde propre, on assistait à ce qu'en maçonnerie l'on appelle un ravalement de façade, soit une présentation du franquisme dénué de sa noirceur.
- 3 Trois films récents, où l'histoire est ainsi fictionnalisée, illustreront cette tendance forte du cinéma espagnol de ces dernières années. *Secretos del corazón*, de Montxo Armendáriz (1997), *El Crimen del cine Oriente*, de Pedro Costa (1997) et *Tiempos de azúcar*, de Juan Luis Iborra (2001).

## Un décor chaleureux

- 4 Les décorateurs, pour ces trois films, Félix Murcia, Josep Rosell et Ana Alvargonzález respectivement, travaillent dans une même optique pour ce que l'on peut appeler le néo-cinéma historique, par opposition aux films à costumes comme le mélodrame *¿Dónde vas Alfonso XII?* de Luis César Amadori (1958), dont le spectateur peut voir un extrait dans *Tiempos de azúcar*. Le décor est chaleureux et destiné à susciter l'empathie du spectateur qui se projette dans l'espace représenté ; il renvoie à la nature (*Secretos del corazón*), à la ville (*El Crimen del cine Oriente*) mais se centre surtout sur le foyer, l'espace de l'intimité. Il ne s'agit plus de figurer la grande histoire par de grandioses reconstitutions, mais de s'attacher à reconstituer un monde banal et familier rempli d'objets usuels, un lieu qu'il est facile de s'approprier pour le spectateur et qui dégage une atmosphère de douceur et de confort, atmosphère paradoxale lorsque la diégèse est située dans les années du franquisme, pas précisément une époque de prospérité. La construction de l'espace de l'intimité est essentielle dans la démarche de séduction du spectateur émanant des décorateurs. Emmanuel Levinas nous dit que « dans le système de finalités où se tient la vie humaine, la maison occupe une place privilégiée » ; il ajoute :

Présenter l'habitation comme une prise de conscience d'une certaine conjoncture de corps humains et de bâtiments, c'est laisser de côté, c'est oublier le déversement de la conscience dans les choses, qui ne consiste pas, pour la conscience, en une représentation des choses, mais en une intentionnalité spécifique de concrétisation. On peut la formuler ainsi : la conscience d'un monde est déjà conscience à travers ce monde<sup>2</sup>.

- 5 Le monde du passé va alors être figuré par un décor d'appartement, de chambre ; la monstration de lits, de draps et d'oreillers est une invitation à pénétrer un lieu de repos et de refuge pour les enfants, figures récurrentes des fictions historiques récentes. Le foyer accueillant comporte inmanquablement une cuisine, occupée par une présence féminine toujours à disposition. Dans *Secretos del corazón*, l'enfant-protagoniste vit entre sa tante, en ville, et sa mère, au village. Les cuisines des deux maisons sont un lieu de travail permanent mais elles sont montrées dans un état de propreté et d'ordre impeccable. On y prépare le dîner en chantonnant, on y accueille les enfants avec une patience et une amabilité remarquables, la musique de fosse est apaisante et le spectateur se laisse bercer par cette version domestique du *locus amenus*. Dans *Tiempos de azúcar*, la mère dicte à son fils, qui maîtrise tout juste l'écriture, les recettes de famille qui font la réputation de la pâtisserie du village et que l'enfant consigne religieusement dans un cahier d'écolier. L'usage abusif des tons d'ocre et de jaune donne au spectateur l'impression de feuilleter un vieil album de photos anciennes. La cuisine ou la salle à manger restent traditionnellement au cinéma des places stratégiques où se déroulent des scènes importantes : disputes, révélations, coups de théâtre, ruptures et meurtres à coups de couteau (de cuisine), cela se vérifie dans nos trois exemples. La construction du décor de cette pièce, entièrement réalisée en studios, est un bon indice de l'orientation de lecture suggérée par le metteur en scène qui a donné ses instructions au directeur artistique pour donner son « esprit » au film, le mot est de Léon Barsacq<sup>3</sup>.
- 6 La tendance observée est la recherche du plus grand réalisme, en pariant sur l'authenticité du décor et des accessoires. Il est d'ailleurs relativement aisé de retrouver tel ou tel objet ancien sans avoir forcément besoin de le reconstruire. L'évier

ancien, la vieille gazinière, l'absence de réfrigérateur et de tout appareil électrique renvoient à une époque reconnaissable par convention. La table, couverte d'une toile cirée Vichy, sur laquelle on a un assez long plan dans *Secretos del corazón*, et la vaisselle rustique soulignent la modestie d'une famille *lambda* sous le franquisme (la tante est couturière à domicile). Mais ces représentations, qui ignorent le désordre ou la saleté, sont davantage conformes à l'idée que le spectateur se fait du passé qu'à une réalité qui n'existe plus que dans les mémoires. Car, nous dit Robert Mallet-Stevens, nous avons « l'habitude [...] de connaître le passé par les artistes du passé<sup>4</sup>. ». Plus récemment et dans le même ordre d'idées, l'historienne Régine Robin écrit, à propos d'*American Graffiti* (George Lucas, 1973) : « [...] ce qu'on retrouve dans l'identification aux images, ce n'est pas l'époque, le passé mais notre rapport imaginaire à ce passé. »<sup>5</sup>.

- 7 Ainsi, dans les accessoires représentés, on constatera que les automobiles, par exemple, sont presque toujours dans un parfait état de conservation : nul accroc, nulle rayure, nulle salissure, elles semblent sortir tout droit des ateliers d'assemblage. Il existe très peu d'entreprises de location de véhicules anciens et l'on retrouve les mêmes créditées au générique d'un film à l'autre. Dans un film, un budget trop limité ou mal ventilé peut faire qu'une même voiture se retrouve parfois dans plusieurs lieux, produisant un curieux effet d'exhibition de voitures de collection. Notre « rapport imaginaire » au passé exige aussi, semble-t-il, la présence d'un poste de radio dans presque toutes les fictions historiques, la radio qui faisait ingurgiter au public des feuilletons et des chansons populaires. L'impact que pouvait avoir cet instrument d'évasion dans un monde sans perspective, rend sa présence indispensable, pourrait-on croire, dans le néo-cinéma historique. On n'imagine pas les listes d'accessoires requis pour ces films ne pas comporter un poste de TSF. Mais la radio a aussi une autre fonction dans la préparation de « l'effet d'époque », la récupération d'une certaine mémoire, et le jeu sur des sentiments ambigus, sur lesquels on ne s'étendra pas ici.

## Le franquisme escamoté par le décor

- 8 Paul Ricœur écrit :

Du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréal des autres événements<sup>6</sup>.

- 9 Tout se passe comme si le décor figurait un passé « sur un mode neutralisé », dans une Espagne imaginaire. Le visage de la dictature est totalement absent de *Secretos del corazón* où les pères jésuites du collège sont d'une bonté à mille lieues des représentations almodovariennes de cette même époque, dans *La mala educación* (2003). Notons que le collège, dans lequel sont tournées nombre de scènes, est toujours en activité, comme si le temps n'avait pas de prise sur ce lieu à l'écart des changements du monde. Il n'y a eu là nul besoin de procéder à de coûteuses reconstructions en studios, de simples aménagements d'accessoires ont dû suffire. Le décor authentique trace un lien tangible entre le présent et le passé, comme s'il n'y avait pas eu de changement fondamental depuis ces années-là, et il abolit la distance temporelle. Aucune contrainte politique ou idéologique ne semble peser sur les personnages qui font simplement face aux vicissitudes de la vie quotidienne, sans que celles-ci paraissent d'ailleurs insurmontables. Montxo Armendáriz réalise ensuite un film d'une tout autre portée, *Silencio roto* (2001), qui pose la question de la mémoire et aborde le cas des *maquis*<sup>7</sup>,

rarement traité au cinéma (on peut citer *Los Días del pasado* (1977), de Mario Camus et *El Corazón del bosque* (1978), de Manuel Gutiérrez Aragón). Le cinéaste déclara à l'occasion de la sortie de ce film dont le décorateur était Julio Esteban : « Yo no creo que haya alguna película inocente, o no ideológica o no política, se quiera o no se quiera<sup>8</sup> ». Quelle idéologie implicite sous-tend alors *Secretos del corazón* qui cultive une nostalgie ambiguë des années soixante ? Voilà une question que l'on aimerait lui poser.

- 10 Pedro Costa, qui fut également le producteur du film de Vicente Aranda, *Amantes* (1991) a adapté *El Crimen del cine Oriente* du roman de Javier Tomeo, écrit en 1995, inspiré comme *Amantes* d'un fait divers de l'époque du premier franquisme. Pendant que défile le générique, une femme erre dans une petite ville, sa valise à la main, avant de trouver refuge dans un cinéma. Les extérieurs, qui ont été tournés à Poble Nou, près de Barcelone, nous montrent des édifices anciens, des pavés mouillés qui rappellent les films du « réalisme poétique » et, parmi les figurants, on voit un charbonnier son sac sur la tête, un facteur faisant sa tournée à vélo, un couple en imperméable. Le bar où a coutume de s'abreuver Salvador, le gérant du cinéma Oriente, complète ce décor à la tonalité *costumbrista* qui se dégage de l'ensemble, avec le comptoir en bois sur lequel la tenancière énorme (Patricia Mendy), qui rappelle un peu l'actrice Concha Catalá, fait ses additions. Mais ce qui ancre précisément le film dans les années 50, ce sont bien les affiches des films tournés entre 1935 et 1955 (on en compte une bonne trentaine dont plusieurs titres ébauchent un résumé de la vie de la jeune femme)<sup>9</sup>. Ces affiches font bel et bien partie d'un décor destiné à susciter la nostalgie pour un cinéma de l'évasion auquel il est rendu un constant hommage, comme huit ans auparavant dans un autre film nostalgique, *Cinéma Paradiso*, de Giuseppe Tornatore (1989). On verra d'abord de longs plans de la cabine de projection et un plaidoyer pro domo du projectionniste, républicain et francophile, qui affirme que tout dans le cinéma passe de mode, sauf le projectionniste, puis l'on verra de longs extraits des films dont on a pu admirer les affiches. Le clou est une recreation parodique d'une scène de Gilda (Charles Vidor, 1946), où María s'imagine face à Salvador, en lieu et place de Gilda et Johnny Farrell. Ce film eut un impact mémorable lors de sa diffusion en Espagne, malgré les coupures de la censure, et des films comme *Beltenebros*, de Pilar Miró (1991) ou *Madregilda*, de Francisco Regueiro (1993), en sont des échos significatifs. Dans le décor de *El Crimen del cine Oriente*, l'action se limite pratiquement au seul espace du cinéma, situé dans une petite ville non identifiée mais où l'espace est loin de dégager une atmosphère oppressante pendant les deux premiers tiers du film, jusqu'au crime, malgré la présence d'un mouchard relativement inoffensif, face à un directeur bien débonnaire qui refuse d'être appelé « mi capitán » : « hace tiempo que se acabó la guerra. Aquí ya no hay ni capitanes ni soldados. Ahora somos todos iguales, ¿entendido? ». On se rend à la plage le dimanche, on va à la chasse le mercredi, on va à la fête foraine et voir des corridas, on fête Noël avec le patron paternaliste, un tout petit peu plus égal que les autres. La paix semble régner en effet. María en femme de ménage du cinéma ou en Landru féminin, peut rêver en voyant les films de l'autre côté de l'écran et écrire des lettres à sa fille dont on apprendra qu'elle est morte depuis des années. Amante du gérant, elle finira par l'assassiner, le découper en morceaux et éparpiller ses membres en ville, déjouant la vigilance poussive du sereno et déroutant la police, en mettant du vernis à ongles pour faire croire à deux cadavres dépecés ; cela fait vendre la presse à sensation qui glose sur le mystérieux descuartizador. Les deux personnages principaux sont des prototypes des laissés pour compte de toutes les époques qui essaient de survivre, ils semblent condamnés à une sorte de fatalité qui fait soudainement

bifurquer le récit vers le drame sanglant. Le décor du film est essentiellement constitué par la salle de cinéma, d'une part, aux épais rideaux de velours rouge, aux rangées impeccables de sièges en bois et, d'autre part, par le logement attenant qui, s'il est franchement sordide dans le roman de Javier Tomeo, avec son bout de morue oublié avec des lames de rasoir dans l'armoire de la salle de bains<sup>10</sup>, est, dans le film, propre et bien rangé, sans aucune trace de poisson desséché dans la cuisine bien fournie en ustensiles divers. Seul le cadavre découpé en morceaux dégagera une odeur pestilentielle qui permettra de confondre la meurtrière cinéphile, envers laquelle la jolie gardienne de prison, aux paupières fardées de bleu, se montrera pleine de compassion. Fugacement, on aura une image de la prison pour femmes, où est peint un drapeau bicolore avec le triple « Franco » comme bégayé et le slogan « Arriba España », et dont les murs emprisonnent bien moins le personnage de María que sa folie, son ultime refuge. Pour parvenir à la plus grande authenticité, les prises de vues de la cour de la prison ont été réalisées dans un lycée. Le franquisme, bien que « présente » dans ce film, n'est guère perceptible pour un public qui en ignore les codes ; la beauté des images en couleurs de Poble Nou, face aux extraits filmiques en noir et blanc sortis de leur contexte, semble donner tort à Pedro Costa lui-même lorsqu'il écrit :

Eran unos años en los que la vida era gris, triste y horrible en las calles y en cambio resultaba fantástica, maravillosa y excitante en las pantallas de los cines. Por eso la gente pasaba horas y horas a la semana en los cines de barrio de programa doble<sup>11</sup>.

- 11 La nature implacable du régime franquiste est à peine entrevue dans *Tiempos de azúcar*, où seule une très courte scène (1'03" sur 113) montre des brutalités policières, qui ne diffèrent pas de celles vues à Paris en 1968. Au téléphone, dans un couloir de la faculté, non loin de *grises* qui tabassent quelques étudiants, l'étudiante Ángela mentionne « el proceso de Burgos » à son ami Miguel qui, lui, restera confiné dans sa pâtisserie toute sa vie, indifférent à tout engagement politique. Il s'inquiète en revanche lorsque la communication est coupée. Mais le spectateur n'a pas vraiment le temps de partager son inquiétude puisque Ángela est relâchée, après un *cut*, dans la séquence suivante où l'on voit le poste de police dans sa beauté architecturale, blanche, immaculée – ravalée –, et devant lequel sont placés une Seat *seiscientos*, une Citroën Ami 8 et une Seat 1500, flambant neuves, que l'on peut admirer pendant un plan long de 27 secondes. Cet accessoire, qui ponctue le film comme jalon temporel (l'arrivée du premier *seiscientos* au village constitue une scène entière du film), devient, à l'époque du téléphone mobile, la cause de la mort du protagoniste. Miguel a traversé une longue dictature sans être jamais menacé physiquement mais il se tue en voiture, en rentrant dans le décor, tandis qu'il essaie de rattraper un gâteau imprudemment posé à la place du mort. La mère du pâtissier-protagoniste a porté le deuil de son mari, peut-être tué dans le mauvais camp pendant la guerre civile, jusqu'à sa propre mort, que l'on peut situer vers 1958 (date du film *¿Dónde vas Alfonso XII?*) et qui a subi de plein fouet les « années de la faim ». En revanche, son fils, qui reprend l'affaire à la disparition de sa mère, prospérera des années soixante à nos jours. Deux photogrammes de la devanture de la pâtisserie résument le chemin parcouru. Comment mieux signifier que, avec le boom économique et l'arrivée des touristes étrangers, très présents dans le film, tout devenait possible pour ceux qui restaient aux fourneaux ? *Tiempos de azúcar* sonne alors comme une réponse – et un démenti – au roman de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*<sup>12</sup> (adapté au cinéma par Vicente Aranda en 1986, décors de Josep Rosell).

## Impact des fictions historiques

- 12 La représentation de l'histoire réduite à des aspects décoratifs peut avoir des effets dévastateurs en termes de mémoire, de vérité et d'éthique. Dans son essai sur le roman historique, Georges Lukacs écrit que Walter Scott, s'il est « particulièrement fort et authentique en ce qui concerne [les] détails [...] ne l'est jamais avec l'esprit d'antiquaire. [...] Les détails ne sont pour Scott qu'un moyen pour atteindre à la fidélité historique<sup>13</sup> ». Les films que nous voyons ici semblent partir d'une proposition inverse, partir de la fidélité historique pour exhiber des détails avec une lenteur calculée. La fictionnalisation de l'histoire peut être source d'enseignement comme de distorsion de la vérité, la fiction peut se trouver d'autant mieux historicisée que le décor sera porteur d'authenticité. Beaucoup l'ont bien perçu, comme le psychanalyste Boris Cyrulnik, pour qui « la fiction possède un pouvoir de conviction supérieur à un essai philosophique, parce que la fiction a un morceau de vérité, elle peut nous convaincre<sup>14</sup> ». C'est dire si les fictions peuvent porter une responsabilité, dans un sens ou dans l'autre, à l'heure de re-présenter l'histoire, de maintenir la mémoire vivante ou de faire le choix de l'enfouissement dans l'oubli ou du déguisement de la vérité historique. Or, sous l'alibi du rejet de tout manichéisme, on assiste, non pas à une réhabilitation en douceur d'un régime dont les responsables n'ont jamais eu à rendre de comptes mais, pour le moins, à une euphémisation de ce qu'il fut.
- 13 Le 17 mars 2005, un changement de décor s'est produit à Madrid. Dans une démarche active de ravalement de l'édifice démocratique espagnol, le gouvernement Zapatero fit retirer la statue équestre de Franco, dernière effigie du dictateur qui restait dans la capitale. La première vice-présidente María Teresa Fernández de la Vega annonça, à l'issue du conseil des ministres suivant, que les demandes pour un nouvel usage du Valle de los Caídos étaient à l'étude, signifiant ainsi que ces résidus de la dictature devaient être retraités. Un an après son retour au pouvoir, le PSOE, incarné par une nouvelle génération d'hommes politiques, décide explicitement de « pasar esta página de nuestra historia », selon les termes de De la Vega, soulignant ainsi que ce geste restait encore à faire, trente ans après la mort du dictateur. Les critiques, dépassant les clivages politiques, provinrent de certains secteurs du PP et du PSOE, comme celle du ministre de la Défense, le populiste José Bono, qui se distingua assez tristement, le 12 octobre 2004, en faisant défiler un ancien combattant de la *División Azul* aux côtés d'un ancien Brigadiste. D'autres raillèrent la mesure, comme l'ancien président Felipe González qui déclara que « Si era un mérito tirar del caballo a Franco, había que haberlo hecho cuando estaba vivo » et que l'on ne pouvait faire disparaître quarante ans d'histoire. Sa mort interdisait à jamais tout mouvement, toute réflexion. On voit combien il reste difficile de gérer les séquelles de la dictature et à quel point un certain néo-cinéma historique participe à une déformation de l'image du franquisme en procédant à un « ravalement de façade » qui en modifie la mémoire.

---

## NOTES

1. Léon Barsacq, *Le décor de film*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 114.
  2. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1971 (1<sup>re</sup> éd. 1961), p. 162-163.
  3. Léon Barsacq, *Ibid.*
  4. Robert Mallet-Stevens, « Le décor » in *L'Art cinématographique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929, p. 18.
  5. Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 420.
  6. Paul Ricœur, *Temps et récit*, ( t. 3), *Le temps raconté*, Paris, Point-Seuil, 1985, p. 233.
  7. Montxo Armendáriz a également co-produit, la même année, le documentaire de Javier Corcuera *La Guerrilla de la memoria*, qui rassemble des témoignages d'anciens guérilleros.
  8. <http://www.clubcultura.com/clubcine/montxo/montxo.htm> dernière consultation : 20/09/2007
  9. *El misterio de una desconocida, La Lola se va a los puertos, La Dama de las Camelias, Alba de América, San Francisco, El Destino se disculpa, Los Peces rojos, Tres Lanceros bengalés, Sansón y Dalila, De mujer a mujer, Mares de China, Robin de los bosques, El Bombero atómico, Tarzán en Nueva York, Los hermanos Barbarroja, Locura de amor, Río de Plata, Mujercitas, Luz que agoniza, Abbott y Costello contra los fantasmas, Pinocho, Los ojos dejan huellas, La señora Miniver, Viaje sin destino, El mundo en sus manos, Niebla en el pasado, Noche en la ópera, Gilda, Levando anclas, Apartado de correos 1001, Horizontes perdidos et Lo que se llevó el viento.*
  10. Javier Tomeo, *El Crimen del cine Oriente*, Madrid, Espasa Bolsillo, 2001 (1<sup>e</sup> éd., 1995), p. 50-51.
  11. Pedro Costa, *El Mundo*, 17 décembre 2001.
  12. Nous remercions Lucien Ghariani qui nous a signalé ce lien intertextuel.
  13. Georges Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 63.
  14. Boris Cyrulnik, *Le Monde*, 25 janvier 2005.
- 

## RÉSUMÉS

La reconstruction du passé récent dans une abondante production de fictions historiques s'effectue surtout à travers le décor et les accessoires d'un récit dont le lien avec l'histoire est parfois ténu. Une certaine tendance esthétisante que l'on peut observer dans nombre de ces films, qui versent souvent dans une nostalgie ambiguë (*El Crimen del cine Oriente, Tiempos de azúcar, Secretos del corazón*), implique une relecture de l'histoire car le monde imaginaire et fictif ainsi actualisé peut s'imposer lentement comme référence iconique et se substituer peu à peu aux documents authentiques et aux témoignages, qui se retrouvent en décalage avec l'image dominante, dans un processus de ravalement du franquisme qui n'est pas porté par les seuls cinéastes.

La reconstrucción del pasado reciente dentro de una abundante producción de ficciones históricas se realiza sobre todo mediante el decorado y el atrezzo de un relato cuyo vínculo con la historia es a veces distendido. Cierta tendencia estetizante observada en muchas de esas películas que a menudo evocan un ambiente de nostalgia ambigua (*El Crimen del cine Oriente,*



*Tiempos de azúcar, Secretos del corazón*) induce una nueva lectura de la historia porque el mundo imaginario y ficticio así actualizado puede llegar a imponerse paulatinamente como referencia icónica e ir sustituyéndose a los documentos auténticos y a los testimonios que aparecen desfasados con respecto a la imagen dominante, en un *proceso que revoque* ción del franquismo que no es propio del cine.

## INDEX

**Palabras claves** : cine histórico, franquismo, ficción, marco cinematográfico, nostalgia

**Mots-clés** : cinéma historique, franquisme, fiction, décor, nostalgie

## AUTEUR

NICOLAS BLAYO

Université de Metz