

# Introduction

JONATHAN BARKATE

Edgar Morin définit la représentation comme « un processus de construction à partir de l'action de la réalité sur nos sens mais également des acquis de notre mémoire, des fantasmes qui nous font privilégier certains aspects plutôt que d'autres. Cette construction est ensuite projetée sur le réel, fermant ainsi la boucle<sup>1</sup> ». Représenter consiste donc à remplacer une réalité ou une personne absente par quelque chose qui en tient lieu, c'est-à-dire à rendre présent un objet absent au moyen d'une figure, d'un symbole ou de signes. La représentation artistique peut reposer sur la *mimesis* : l'imitation porte alors sur une action, comme au théâtre, ou elle consiste en une reproduction visuelle, comme dans les arts graphiques. Dans les sciences sociales, la représentation désigne l'image mentale et culturelle associée à un objet : on parle de représentations collectives, comme Durkheim fut le premier à le faire à propos des mythes et des religions, de mémoire collective, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Maurice Halbwachs, ou d'imaginaire collectif, à la suite d'historiens des mentalités comme Marc Bloch ou Georges Duby. Puisqu'elle figure quelque chose qui lui est extérieur, la représentation a un « fonctionnement transitif<sup>2</sup> » qui se prête à l'investissement affectif et mémoriel d'un sujet, ce qui peut le conduire à déformer le réel, à dessein ou non, au gré de son parti pris ou de l'infidélité de sa mémoire. Étudier la représentation revient donc à s'intéresser aux différentes formes que prend l'interaction entre un sujet et un objet. Les représentations d'un événement historique comme la guerre d'Espagne, bien qu'elles ne soient pas figées dans le temps, renvoient à ses acteurs et à leurs visions du conflit qui, toutes, ont une portée identitaire.

Ces dernières années, l'historiographie a examiné trois phases de la guerre civile espagnole : dans *La guerre d'Espagne ne fait que commencer*, Jean-Pierre Barou est revenu sur les origines du soulèvement entre 1931 et 1936 ; l'historien espagnol Julián Casanova s'est attaché à décrire le pays coupé en deux et l'ouvrage dirigé par Viviane Alary et Danielle Corrado s'est concentré sur l'héritage de la guerre civile après la mort de Franco. De nombreux

1 Edgar Morin, *La méthode*, t. III, « La connaissance de la connaissance », Paris, Le Seuil, 1986, p. 106-107.

2 Nicolas Wanlin, « Le moment critique d'une théorie de la représentation » : <http://www.fabula.org/cr/166.php>

travaux ont également été consacrés aux acteurs et aux victimes des combats, parmi lesquels un colloque sur les enfants et la thèse d'Allison Taillot sur les femmes. Le fameux témoignage de Jean-Richard Bloch, *Espagne, Espagne !* (1936), a même été réédité en 2014. D'autre part, la représentation visuelle de la guerre a été à l'honneur à l'occasion de l'exposition intitulée *La valise mexicaine*, qui a révélé – aux Rencontres d'Arles en 2011 puis au Musée d'art et d'histoire du judaïsme de Paris en 2013 – des photos de Robert Capa, de Gerda Taro et de Chim que l'on croyait perdues depuis 1939. En 2011, à la Casa de Velázquez, s'est déroulé un colloque consacré aux *Images de la guerre civile d'Espagne* et, dans la même veine, Michel Lefebvre-Peña a publié en 2013 un ouvrage sur la guerre graphique. Cette attention portée aux représentations visuelles du conflit a été initiée par le colloque organisé par le LISAA en 2008 sur le thème paradoxal de *Guernica ou l'image absente*. Dans un article qui reprend ce titre, Nancy Berthier rappelle que « la guerre d'Espagne a marqué un véritable tournant dans l'histoire des représentations de la guerre en Occident<sup>3</sup> » grâce au développement de moyens de communication de masse comme la caméra et l'appareil photographique. Si bien que « la mémoire de la guerre civile espagnole s'est [...] cristallisée en images, nombreuses et emblématiques, qui se confondent avec le souvenir de ses principaux épisodes, comme autant de lieux de mémoire<sup>4</sup> ». Ce n'est certes pas le cas de Guernica, dont les images de la destruction en direct manquent, même si cet épisode fondateur a néanmoins une histoire iconographique. Au-delà de cet exemple particulier, l'essor des moyens techniques a permis une large représentation visuelle, pendant le conflit et après, qui a alimenté les représentations collectives.

Ce volume est issu d'un colloque pluridisciplinaire organisé en 2015 à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée dont le titre était : « La guerre d'Espagne, entre vide et trop-plein<sup>5</sup> ». La brève recension des récentes approches de la guerre civile indique que jamais ses représentations n'avaient été mises en regard de l'espace, des acteurs et de tout ce qui a, intentionnellement ou non, disparu, laissé une trace ou été surexposé. L'ambition du colloque était donc d'observer la façon dont les représentations de la guerre d'Espagne étaient ancrées dans les mémoires et les territoires. Les articles réunis ici ont en commun de se demander comment on se dispute la mémoire et ses hauts

3 Nancy Berthier, « Guernica ou l'image absente », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1, n° 89-90, p. 30.

4 *Ibid.*

5 Organisé dans le cadre d'un programme jeunes chercheurs, ce colloque a vu le jour grâce à l'aide précieuse de Rocío Alcalá del Olmo, Morgane Dubos, Lise Fournier, Pierre Mendel Guei et Nawel Sebih. Qu'ils en soient remerciés ici, ainsi que les institutions partenaires : le laboratoire LISAA (EA 4120), l'école doctorale Cultures et Sociétés (ED CS), le laboratoire IMAGER (EA 3958) et le laboratoire CRIMIC (EA 2561).

lieux et comment les artistes dépassent l'indicible et l'irreprésentable pour ne plus subir le silence imposé aux vaincus.

Les représentations visuelles sont au croisement de ces interrogations dans la mesure où elles ont pour enjeu capital de fixer l'événement dans l'imaginaire collectif en le mettant en images. Quel que soit leur support de prédilection, les artistes entreprennent de représenter l'ennemi pendant le conflit. C'est ainsi que les dessinateurs de la revue illustrée pour enfants *Pelayos*, véritable arme idéologique au service des insurgés, à laquelle Antonio Martin s'intéresse, construisent la figure archétypale du « rouge » en lui prêtant les traits, l'attitude et le discours d'un criminel, tandis que les estampes satiriques de Gumsay, Martínez de León et Quintanilla qui font l'objet de l'article d'Isabelle Mornat constituent une archive de la mémoire visuelle caricaturant Franco et ses alliés. À la fin du conflit, les ressources techniques du cinéma permettent aux vainqueurs d'imposer leur vision de la guerre et de la présenter comme la seule valable. C'est ce qu'indique le nom du défilé de la Victoire que Nancy Berthier étudie pour révéler comment la propagande franquiste s'est servie des actualités cinématographiques afin de mettre en scène la parade du 19 mai 1939. Face à ces images qui font autorité, les cinéastes dissidents ne peuvent montrer ouvertement un autre point de vue. Marianne Bloch-Robin remarque que, tant que Franco est au pouvoir, Carlos Saura recourt à des représentations métaphoriques pour évoquer l'antagonisme qui divise les familles mais qu'il ne profite pas de la transition démocratique pour contredire le discours officiel des films tournés du vivant du dictateur car tantôt il met la guerre civile à distance en filmant une jeunesse qui semble ne pas avoir connaissance de l'événement, tantôt il y revient de manière obsessionnelle au moyen d'images d'archives. Cette ambivalence des représentations visuelles a aussi cours au théâtre où, même en démocratie, il est plus efficace de transposer la guerre fratricide dans le cadre du mythe tant est fort le pouvoir d'évocation d'*Antigone*. Pour Fanny Blin, le grand mérite de la vingtaine de réécritures de la pièce de Sophocle montée entre 1936 et 1989 est de donner à voir ce qui ne peut être montré. Surtout, le passage par le théâtre, espace de représentation par excellence, s'avère cathartique aussi bien pendant la guerre et sous la dictature qu'après la mort de Franco. La représentation théâtrale est également l'occasion de mettre en scène *l'image absente* comme le prouve Claire Dutoya en analysant la façon dont Ignacio Amestoy théâtralise le massacre de Guernica au moyen d'une saturation d'informations et de perceptions. Pierre-Alain de Bois retrouve cet effet de saturation dans la bande dessinée de Carlos Giménez qui raconte les conséquences du conflit sur une famille républicaine modeste de Madrid. Le propos de *36-39: Malos Tiempos* est servi par un dessin en noir et blanc qui n'épargne rien au lecteur et dont la violence vaut condamnation des atrocités commises par les franquistes. Comme pendant la guerre, l'image a valeur de

preuve et vise à marquer les esprits. La représentation n'est cependant pas réductible à une démonstration, comme en atteste l'entretien mené avec Marc Weymuller, dans lequel le réalisateur de *La Promesse de Franco* (2013) explique son choix de mêler poésie et politique pour donner à son film une force argumentative et une valeur esthétique à même de soutenir la réflexion sur les rapports entre mémoire, vengeance et oubli.

Cette ambition n'empêche pas que les représentations de la guerre d'Espagne reposent souvent sur des œuvres et des discours où le simple témoignage est dépassé par l'engagement et l'endoctrinement, comme en témoignent les contributions de Nancy Berthier, d'Antonio Martin et d'Isabelle Mornat rapportant les efforts déployés par les nationalistes et les républicains pour opposer à l'ennemi une puissance matérielle et symbolique qui, à partir de 1939, remplace les traces de la présence républicaine par des signes de l'ordre nouveau. La vision du monde de chacun des deux camps est sensible dès lors que certains événements et certains acteurs sont passés sous silence ou que la parole est employée sans limite pour rendre justice aux oubliés, comme le font Amestoy en dénonçant le massacre de Guernica (Claire Dutoya), les auteurs des *Antigone* en représentant la résistance (Fanny Blin) et Giménez en défendant la mémoire des vaincus (Pierre-Alain de Bois). On sait aussi que la défaite a contraint de nombreux Espagnols à quitter leur pays. Les architectes catalans victimes de l'épuration franquiste qu'étudie Gemma Domènech Casadevall paient leur engagement républicain mais l'exil permet également à un écrivain comme Agustín Gómez Arcos, sur lequel travaille Cécilia Allard, de condamner le franquisme, ce qu'il ne peut faire qu'hors d'Espagne. En s'imposant dans la mémoire collective, la figure de l'exilé fait parfois l'objet d'un traitement particulier. Marie Sorel envisage le cas du vieil anarchiste espagnol, dont plusieurs romanciers français des années 1990 et 2000 exploitent la triple marginalité pour renvoyer à son engagement passé aux temps héroïques de la guerre d'Espagne et pour appeler à continuer la lutte contre le fascisme et contre l'oubli. Le sort des exilés a toutefois mobilisé bien avant la fin du conflit, comme le prouve l'action de Louis Guilloux en leur faveur. Participant à l'accueil des réfugiés à Saint-Brieuc dès 1937, Guilloux écrit cette année-là un témoignage à la lisière du reportage intitulé « Les Réfugiés trahis » dont Alexandra Vasic retrace l'histoire en analysant comment l'auteur s'y départit de sa distance habituelle pour succomber aux clivages politiques de l'époque. Essayant lui aussi d'alerter l'opinion publique, André Malraux mène un combat médiatique sur lequel revient Jonathan Barkate pour montrer comment, dans *L'Espoir*, le romancier se mue en reporter pour tenter de sauver la République en participant à la bataille de l'information de manière à convaincre les démocraties que leur intervention est urgente.

En se livrant à la propagande, pendant la guerre civile et après, républicains et franquistes occupent le terrain et se disputent la parole, soit pour confisquer la mémoire de l'événement soit pour essayer de la rétablir. Le clivage entre les deux camps permet d'observer les traces du conflit – conservées, effacées, intégrées aux paysages, recouvertes, exhumées –, dans les mémoires comme dans les espaces car les combats ont marqué le territoire espagnol autrement que par les bombardements. Cette confrontation des mémoires dans les hauts lieux de la guerre est au cœur de la contribution d'Hervé Siou, qui montre, comme Nancy Berthier le fait à propos du marquage urbain de Madrid, comment le nom des rues, les plaques commémoratives, les monuments et l'aménagement de la forteresse détruite pendant le siège de l'Alcazar sont les vecteurs de la propagande nationaliste à Tolède, alors que la mémoire des vaincus reste clandestine. Une cartographie précise des lieux souligne la disparité entre l'abondante présence franquiste en centre-ville et la quasi-absence des vecteurs du souvenir républicain, souvent relégués loin des espaces visibles – on retrouve à Tolède ce que décrit Gemma Domènech Casadevall à propos des architectes catalans exilés. Depuis la transition démocratique, deux mémoires coexistent à Tolède : celle des héros sur le lieu de leurs exploits et celle des victimes dans le cimetière, sur le lieu de leur calvaire. Anélie Prudor signale que la mémoire n'est pas plus apaisée en Haut-Aragon, théâtre d'une autre bataille fameuse de la guerre. Après avoir réduit la poche de Bielsa, les nationalistes ont reconstruit le village selon l'idéal franquiste et ce n'est que dans les années 1990 et 2000 que les commémorations républicaines s'y sont fait une place, ce qui a contribué à la superposition physique des mémoires. Cela a également permis aux républicains d'aujourd'hui de se réappropriier l'espace associé à ceux d'hier et d'énoncer leurs revendications en faveur d'une nouvelle République. Troisième lieu de mémoire où s'empilent les strates temporelles, Belchite voit son passé et son présent se rencontrer puisque les ruines de l'ancien village subsistent à côté du nouveau village, dont Franco avait annoncé la construction en pleine guerre civile. Signe que la mémoire du passé est encore douloureuse, Marc Weymuller, en répondant aux intervenants du colloque, évoque les difficultés qu'il a rencontrées pour tourner et pour montrer *La Promesse de Franco* aux Belchitanos, dont il a recueilli les témoignages antagoniques. C'est que les acteurs sont tout aussi déchirés que les terres qu'ils habitent, à l'image des familles qui peuplent les films de Saura (Marianne Bloch-Robin) ou des personnages de la pièce d'Amestoy – *Gernika, un grito. 1937* mêlant l'histoire d'amour des deux protagonistes, futures victimes, et le discours des acteurs qui, au moyen de la distanciation brechtienne, racontent froidement la stratégie des bourreaux de la Légion Condor (Claire Dutoya). La conséquence de ce rapport à la mémoire contrariée est que les représentations de la guerre d'Espagne sont hantées par le conflit. C'est pourquoi les hommages

compensatoires aux morts républicains affluent (Fanny Blin, Pierre-Alain de Bois, Marie Sorel et Alexandra Vasic). C'est aussi pourquoi le sort des exilés a entraîné un transfert : oubliés chez eux, où ils n'ont fait l'objet d'aucun travail de mémoire même après la mort de Franco, certains architectes catalans ont été en revanche reconnus dans leur pays d'accueil (Gemma Domènech Casadevall). De même, lorsqu'il s'est installé à Paris en 1968, Arcos s'est mis à écrire en français, compensant son double déracinement, loin de sa terre et de sa langue maternelles (Cécilia Allard). Dans un cas comme dans l'autre, la mémoire des exilés, niée en Espagne, a été récupérée à l'étranger.

Les contributions de ce volume établissent le lien indéfectible entre espace et mémoire qui thématise le combat incessant du souvenir contre l'oubli. Centrale au théâtre (Fanny Blin, Claire Dutoya), au cinéma (Nancy Berthier, Marianne Bloch-Robin, Marc Weymuller), en ville (Hervé Siou) ou à la campagne (Anélie Prudor, Marc Weymuller), l'occupation du territoire a une importance capitale dans la construction de la mémoire collective. Dans le cinéma de Saura d'avant la transition démocratique, les conflits observés à Tolède, à Bielsa et à Belchite qui ont pour enjeu l'appropriation de l'espace sont dupliqués à tous les échelons de la société espagnole car les huis clos et les cadrages serrés disent l'enfermement auquel sont soumis les personnages près de se déchirer. À défaut d'avoir gagné la guerre, les républicains entendent se réapproprier des scènes et des mots, afin de ne pas se laisser enterrer vivants. Menée depuis l'Espagne, cette entreprise périlleuse exige de biaiser pour échapper à la censure et à la répression. Comme chez Giménez, passeur de la mémoire des survivants qu'il a interrogés, et comme chez Arcos changeant de langue d'expression, la parole donnée aux vaincus dans les *Antigone* l'est par un détour, celui du mythe, mais elle n'en existe pas moins car ces pièces donnent à entendre ce qui ne saurait être dit (Fanny Blin). Cette récupération de la parole longtemps confisquée, alors qu'elle avait été investie par les partisans des républicains pendant la guerre, à l'image de Guilloux et de Malraux (Alexandra Vasic, Jonathan Barkate), s'est faite progressivement au prix d'une reconquête, depuis le lieu de leur exil, comme chez Arcos, confiant la transmission mémorielle aux personnages féminins, eux-mêmes exilés, qui refusent le silence et surmontent l'indicible pour imposer leur voix (Cécilia Allard), mais surtout quand leur exil intérieur prend fin à la mort de Franco, la récupération de la parole s'accompagnant alors d'une réappropriation symbolique des espaces détruits par les combats, ce dont témoigne *¡Ay Carmela!* de Saura, où la scène de théâtre, comme dans la pièce originale de José Sanchis Sinisterra, comme chez Amestoy et comme dans les *Antigone*, est une tribune où vibre la voix des républicains (Marianne Bloch-Robin).

Film, estampe, revue, bande dessinée, roman, témoignage, tragédie, espace rural ou urbain ; vainqueurs, vaincus, étrangers, exilés : quel que soit

son champ d'étude, chaque article de ce volume aborde les représentations de la guerre d'Espagne, tant visuelles que mentales, en se confrontant aux problèmes que posent les mémoires et les territoires. Quatre-vingts ans après le début du conflit, les tensions dans les esprits et dans les espaces semblent toujours aussi inconciliables et il paraît plus que jamais nécessaire de continuer à défricher les consciences et les sols pour révéler les conséquences presque centenaires d'une guerre qui dura trois ans.

## Bibliographie

- ALARY Viviane et CORRADO Danielle (dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007.
- BAROU Jean-Pierre, *La guerre d'Espagne ne fait que commencer*, Paris, Le Seuil, 2015.
- BERTHIER Nancy (dir.), *Guernica de la imagen ausente al icono*, *Archivos de la Filmoteca*, n° 62, février-juin 2010.
- BERTHIER Nancy et SANCHEZ-BIOSCA Vicente (dir.), *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra Civil Española*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.
- BLOCH Jean-Richard, *Espagne, Espagne !* [1936], nouvelle édition augmentée de deux chapitres retrouvés, Bruxelles, Aden, 2014.
- BLOCH Marc, *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale* [1924], Paris, Gallimard, 1993.
- CASANOVA Julián, *España partida en dos: breve historia de la Guerra Civil Española*, Barcelone, Critica, 2014.
- DUBY Georges, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
- DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* [1912], Paris, Classiques Garnier, 2015.
- « Les enfants de la guerre d'Espagne. Expériences et représentations culturelles », colloque organisé par l'IUFM d'Auvergne, 2011.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997.
- LEFEBVRE-PEÑA Michel, *Guerra grafica : Espagne, 1936-1939 : photographes, artistes et écrivains en guerre*, Paris, La Martinière, 2013.
- TAILLOT Allison, *Les intellectuelles européennes et la guerre d'Espagne : de l'engagement personnel à la défense de la République espagnole*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2016.



## **PREMIÈRE PARTIE**

### **Propagande, témoignage et engagement**

