

CHAPITRE 3

Au détour de la représentation : les estampes satiriques de la guerre civile espagnole (Gumsay, A. Martínez de León, L. Quintanilla)

ISABELLE MORNAT

Université Paris-Est Marne-la-Vallée

« Guerre de l'encre¹ », « [f]ront visuel », visant à créer un « paysage d'images omniprésent² », la guerre civile espagnole a nourri dès ses débuts une importante production d'images. Les différentes structures d'atelier, l'Alliance des Intellectuels Antifascistes, Altavoz del Frente, Cultura Popular, les sections de partis, les syndicats d'artistes et le ministère de l'Instruction Publique concentrent leurs activités sur la propagande à partir de la fin 1936 et pendant l'année 1937 et consacrent les arts graphiques au premier rang des armes en la matière. Malgré la pénurie de papier qui se fait sentir dans le courant de 1937, l'Espagne républicaine est largement une Espagne d'affiches, dont la production est estimée à 2 000-2 300 exemplaires³. Mutis expose l'enquête qui a présidé à l'élaboration de son ouvrage de recension sur les dessinateurs de la guerre civile, *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la Guerra Civil española* (2005), en soulignant l'extension des productions des dessinateurs au service de la République :

Helios era la punta del iceberg de una legión de dibujantes que durante la Guerra Civil se posicionaron en defensa de la república, contra el fascismo e incluso por la revolución social. Aquellos que se quedaron en España y con su trabajo ilustraron los periódicos del frente y la retaguardia, diseñaron

1 Salvador de Madariaga, *España. Ensayo de historia contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, cité par Miguel Ángel Gamonal Torres, *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1987, p. 15.

2 Dacia Viejo-Rose, *Reconstructing Spain. Cultural Heritage and Memory after Civil War*, Brighton, Sussex Academic Press, 2011, p. 37.

3 L'impression de cartes postales à partir des affiches contribuait également à leur large diffusion. José Álvarez Lopera, « *Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil* », *Cuadernos de Arte e Iconografía, Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*, t. III-5, 1990, p. 7.

manuales militaires, cartillas de alfabetización, dibujaron sellos, postales, pasquines, octavillas, volantes y carteles⁴.

José Álvarez Lopera souligne l'importance des albums de dessins et de gravures, individuels ou collectifs, dans la propagande graphique : « Y fue en este campo, en el que la sátira se daría mano con la crónica y con la expresión del horror, en el que los artistas de avanzada pudieron hacer una obra más personal⁵. » À ses yeux, cette production résout en quelque sorte les contradictions, exprimées dans les premiers moments du conflit dans le camp républicain autour de l'art engagé et de la liberté de création, reflétées dans la polémique entre le directeur général des Beaux-arts, Josep Renau, et le peintre Ramón Gaya dans le journal *Hora de España* en janvier et février 1937, ou dans la conférence collective lue par Arturo Serrano Plaja dans le cadre du II^e Congrès International des Écrivains Antifascistes, publiée également dans *Hora de España* en août 1937.

Les albums de dessins et de gravures ont été édités en général par des organismes officiels dans le but de récolter des fonds. Ils occupent une place en marge de la communication de masse. Nous nous intéressons à trois albums qui relèvent principalement du mode satirique, réalisés par des dessinateurs qui ont tous fréquenté divers fronts du côté républicain et apporté une contribution plurielle à la « guerre de l'encre ».

La dialectique vide/plein est au cœur du dispositif de communication satirique qui radicalise le processus propre à toute représentation, tel que le rappelle Jean-Jacques Wunenburger :

Dans l'image, par exemple, le monde ne se donne plus selon sa chair matérielle, ni selon ses trois dimensions : l'image aplatit, simplifie la chose, elle la débarrasse d'une partie de son être réel, vivant. En ce sens, l'imagination, qui met en œuvre une transformation du « plein » des choses, est la fonction mentale la plus à même de nous faire rencontrer une esquisse du vide⁶.

4 Miguel Sarró « Mutis », *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la Guerra Civil española* [2005], Madrid, Traficantes de sueños, 2006, p. 19 (« Helios était la pointe de l'iceberg d'une légion de dessinateurs qui, pendant la guerre civile, se sont déclarés pour la république, contre le fascisme et même pour la révolution sociale. Ceux qui sont restés en Espagne et qui illustraient les journaux de guerre et de l'arrière-garde, ont conçu des manuels militaires, des livrets d'alphabétisation, ont illustré des timbres, des cartes postales, des pasquins, des tracts, des prospectus et des affiches. »)

5 José Álvarez Lopera, article cité, p. 10 (« Et c'est dans ce domaine que la satire allait rencontrer la chronique et l'expression de l'horreur, c'est là que les artistes de premier plan ont pu réaliser une œuvre plus personnelle. »)

6 Jean-Jacques Wunenburger, « L'imagination du vide », *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 165.

L'image satirique fournit des armes politiques, combinant ses dimensions axiologiques, pragmatiques et formelles⁷. Elle instaure avec la réalité une relation référentielle distendue, simplifiée, déplacée. Par définition elle repose sur un vide référentiel, visible, et reconstruit un plein, souvent discontinu, lisible.

Le mode satirique se rencontre dans d'autres formes de propagande imprimée, dans les affiches de Pedrero, de Cañavate et de J. A. Morales en particulier, dans les dessins de Francisco Mateos, de Rodríguez Luna ou de Ramón Puyol. Dans les dessins satiriques envisagés, les relations inter-iconiques occupent une place privilégiée. L'œuvre de Goya, les dessins des dadaïstes berlinois et la production des revues satiriques illustrées sont des références majeures. Les trois ensembles reprennent en effet des motifs centraux de la caricature politique de l'époque et reflètent le discours du camp républicain propre à la deuxième moitié de l'année 1937, adopté plus particulièrement après les bombardements de Guernica et d'Almería auxquels font directement référence deux dessins de Gumsay.

À partir de la définition de la mémoire historique avancée par Marie-Claire Lavabre⁸, María Rosón Villena propose d'explorer le concept de mémoire visuelle pour analyser l'importance de l'œuvre goyisque dans la production graphique de la guerre civile :

Entendemos la memoria visual como un conglomerado estratigráfico de representaciones que permiten activar el acontecimiento pasado en la memoria colectiva del presente y darle un sentido. No obstante, del mismo modo en que hemos transcendido el criterio estético, es lógico no constreñir la memoria visual en un sentido limitador de huella o evocación, sino todo lo contrario, la concebimos como un concepto poliédrico que hace referencia a realidades y subjetividades, tanto individuales como colectivas, transformadas mediante la imaginación y la selección⁹.

7 Voir Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Paris, Armand Colin, 2000.

8 « Se podrá así convenir en que lo que la memoria histórica designa no es lo vivido, ni la experiencia, ni los recuerdos – esto puede ser lo propio de la memoria colectiva –, sino el proceso por el cual los conflictos y los intereses del presente operan sobre la historia. Una historia sin memoria histórica quedaría en letra muerta, desprovista de afectos. Se denominará entonces memoria histórica a los usos del pasado y de la historia, tal como se la apropian grupos sociales, partidos, iglesias, naciones o estados » (« On pourra ainsi s'accorder à dire que ce que désigne la mémoire historique n'est pas le vécu, ni l'expérience ni les souvenirs – qui peuvent constituer la mémoire collective –, mais le processus par lequel les conflits et les intérêts du présent jouent sur l'histoire. Une histoire sans mémoire historique serait lettre morte, dépourvue d'affects. Nous appellerons donc mémoire historique les usages du passé et de l'histoire, tels que se l'approprient des groupes sociaux, des partis, des églises, des nations ou des États. », Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos », dans Julio Aróstegui, François Godicheau (dir.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 43).

9 María Rosón Villena, Jesusa Vega, « Goya, de la República al franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950) », dans Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto

L'objectif de notre étude est de montrer de quelle manière ces trois albums puisent dans une mémoire visuelle élargie et visent à constituer à leur tour une archive problématique de la mémoire visuelle.

Andrés Martínez de León (1895-1978) commença sa carrière comme dessinateur et illustrateur pour plusieurs revues à Séville, en représentant en particulier le monde taurin et des scènes de mœurs¹⁰. Plus tard dans des revues madrilènes, il crée un personnage-type de Sévillan, Oselito, dont les aventures, *Oselito en Rusia*, publiées en 1935, font référence à son voyage à Moscou comme envoyé spécial. À partir de 1936, il parcourt plusieurs fronts, compose des affiches et fournit des chroniques et des dessins satiriques pour plusieurs journaux républicains. En 1938, la maison d'édition Solidaridad publie *12 Dibujos* réalisés dans le cadre du IIe Congrès International des Intellectuels Antifascistes¹¹. Il illustre *Héroes del Sur*, de Pedro Garfias (1938), rencontré sur le front. Il est arrêté et incarcéré fin 1939, en particulier pour ses caricatures de Franco, et libéré en 1945. Il poursuit sa carrière comme peintre et illustrateur en privilégiant les scènes de mœurs.

Les douze dessins qui composent l'album ne sont pas tous satiriques. Le fort contraste et le brouillage nocturne des scènes font surgir le style dit tardif des *Désastres de la guerre* de Goya¹². Entre 1927 et 1929, le public espa-

Elizalde, Wifredo Rincón García (dir.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, p. 247 (« Nous entendons par mémoire visuelle un conglomérat par strates de représentations qui permettent d'activer un événement passé dans la mémoire collective du présent et de lui donner un sens. Néanmoins, de la même façon que nous avons transcendé l'appréciation esthétique, il est logique de ne pas restreindre la mémoire visuelle à un sens limité d'empreinte ou d'évocation. Bien au contraire, nous la concevons comme un concept polyédrique qui fait référence à des réalités et à des subjectivités, individuelles et collectives, transformées par le biais de l'imagination et de la sélection. »)

10 Voir Manuel Barrero, « Martínez de León. Humor gráfico en la Guerra Civil y bajo el franquismo », dans Francisco Segado Boj (dir.), *Cincuenta años de humor gráfico en España*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 2007, p. 41-68. La fondation Andrés Martínez de León, créée par le fils de l'artiste possède un site documenté qui retrace son parcours : <http://www.fundacionmartinezdeleon.com>.

11 Andrés Martínez de León, *12 Dibujos*, [s.l.], Ediciones Solidaridad, [193-?].

12 « Fundamentalmente, el desarrollo del estilo goyesco progresa de un "primitivo" dibujo cargado de figuras hacia una forma de composición "tardía", en la que las figuras avanzan más a un primer plano y se aproximan al que las contempla. El estilo "tardío" se caracteriza también por la renuncia al detalle, que Goya abandona o sombrea con aguatinta, en aras a una concentración en lo esencial, que será subrayado complementariamente por la luminosidad. En las estampas "tardías", las figuras ganan en tamaño y en cercanía; quien las contempla se ve obligado a prestar mayor atención al tema de la imagen. Su entorno se disuelve en un espacio indefinido, cuya índole atmosférica es insinuada no ya con trazos entrecruzados al aguafuerte, sino con un ligero lavis y con diversas tonalidades al aguatinta » (« Fondamentalement, le développement du style goyesque progresse d'un dessin "primitif" chargé de figures vers une forme de composition "tardive", dans laquelle les figures avancent davantage vers le premier plan et se rapprochent de celui qui les contemple. Le style "tardif" se caractérise aussi par l'abandon du détail, auquel Goya renonce ou qu'il assombrit par l'aquatinte, pour se concentrer sur

gnol put redécouvrir l'œuvre de Goya à travers plusieurs manifestations¹³. L'œuvre gravée ressurgit en 1937 de la main d'Adolfo Rupérez, ami de Luis Quintanilla, qui procède à la dernière impression en six exemplaires des quatre séries de gravures¹⁴. L'imagerie goyesque a été revendiquée par les deux camps en tant que creuset de l'identité nationale à travers les œuvres majeures renvoyant à la guerre d'Indépendance. Dans deux dessins, Martínez de León met en scène des victimes devant un peloton d'exécution qui renvoie au motif central de la peinture de Goya, *Tres de Mayo*¹⁵ (fig. 1 et fig. 2). Le dessin qui clôt l'ensemble, « Joug fasciste », repris en couverture, met centralement en scène le symbole de la Phalange. Deux personnages, sous le poids du joug, semblent péniblement évoluer dans un espace sans repère et renvoient aux personnages des peintures noires de Goya, perdus dans une errance fantomatique (fig. 3).

Gumersindo Sainz Morales de Castilla (1900-1976), connu sous le nom de Gumsay, était un peintre et illustrateur anarchiste qui collabora à plusieurs journaux, *Tierra y Libertad*, *Porvenir*, *Esfuerzo* et *Tiempos Nuevos*¹⁶. L'album *Estampas de la España que sufre y lucha*, composé de vingt-six dessins, a été édité par le Comité régional des Jeunesses libertaires de Catalogne. Il s'agit visiblement de dessins au pastel et crayon blanc sur fond noir en papier à grain. Cette technique nous présente un monde placé d'emblée sous le signe du crépusculaire. Gumsay fait œuvre d'histoire : dans les légendes qui précèdent des dates, il rappelle qu'il a été témoin de la scène ; c'est le cas du premier dessin, où les emplois du déictique *ici* présentent le dessin comme un substitut de la scène dont il a été témoin ; c'est le cas des scènes du massacre de la route Málaga-Almería et du bombardement de Guernica. L'ensemble des vingt-six dessins construit une chronologie depuis l'élection de Niceto Alcalá-Zamora en 1931, qui ouvre le recueil, jusqu'à l'évocation

l'essentiel qui sera souligné de façon complémentaire par la luminosité. Dans ces estampes "tardives", les figures sont plus grandes et plus proches, celui qui les contemple doit prêter une plus grande attention au thème de l'image. L'environnement des figures se dissout dans un espace indéfini, dont la nature atmosphérique est insinuée non plus par des traits entrecroisés à l'eau-forte, mais par un léger lavis et grâce aux diverses teintes de l'aquatinte. », Sigrun de Paas-Zeider, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*, Barcelone, Gustavo Gili, 1980, p. 95).

13 María Rosón Villena, Jesusa Vega, article cité, p. 246.

14 *Los caprichos, Los disparates, Los desastres de la guerra, La tauromaquia*. Luis Quintanilla fut chargé d'emporter deux exemplaires, l'un destiné à Eleanor Roosevelt et l'autre à être exposé à New York (Luis Quintanilla, *Pasatiempo. La vida de un pintor (memorias)*, A Coruña, Ediciós do castro, 2004, p. 466).

15 Sur le motif, voir Jan Bialostocki, « The firing squad from Paul Revere to Goya: the formation of a new pictorial theme in America, Russia and Spain », *The message of images. Studies in the history of art*, Vienne, Irsa, 1988, p. 211-218.

16 Arturo Ángel Madrigal Pascual, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002, p. 313.

d'un avenir où une famille rassemblée regarde un soleil radieux. La légende du premier dessin dénonce alors la conversion fallacieuse de l'ancien monarchiste à la cause républicaine et la permanence des forces anciennes. Soldats nationalistes, arrière-garde, bombardements, exode, réfugiés, victimes civiles en nombre, les visages de la guerre sont les plus nombreux. Le dessinateur embrasse un grand nombre de sujets connexes, qui n'apparaissent pas dans les deux autres recueils, en vertu de sa posture politique, comme la condition des femmes abordée de divers points de vue. C'est tout l'esprit du dadaïsme berlinois des premiers temps qui imprègne ce recueil¹⁷. Formellement, la composition avec le dessin et la légende, le brouillage de la perspective, la confusion des marquages entre l'extérieur et l'intérieur, rappellent les travaux de Grosz¹⁸. De même, Gumsay représente plusieurs fois la ville en marge de la représentation du front et aborde le thème de la prostitution, cher aux dadaïstes, symptôme d'un ordre bourgeois délétère.

Dessinateur, graveur, peintre portraitiste et muraliste, écrivain, Luis Quintanilla (1893-1978) se forme au dessin cubiste à Paris et à la fresque murale en Italie. Il adhère au parti socialiste en 1929. Pendant la guerre, il participe à plusieurs opérations. En 1937, il fait des croquis du front à la demande de Juan Negrín. Il réalise une centaine de dessins au cours de cette année ainsi que des aquarelles et des fresques. Une partie des croquis est publiée sous le titre *All the Brave* en 1939¹⁹. Le gouvernement de la République lui commanda cinq fresques pour la décoration du pavillon espagnol de la Foire Internationale de New York en 1939 qui ne furent finalement pas accrochées²⁰. Luis Quintanilla vécut longtemps aux États-Unis puis en France, avant de revenir en Espagne en 1976.

Les quarante et un dessins réunis pour le recueil *Franco's Black Spain* ont été réalisés dans leur ensemble en 1938, à l'encre²¹. Ils sont publiés en 1946 par Reynal and Hitchcock avec des textes de Richard Watts Junior. Dans

17 Les dessins de George Grosz et les photomontages de Heartfield recommandés par Renau sont diffusés à la fin des années vingt à travers la Librairie Internationale de Valence (voir Miguel Sarró, *op. cit.*, p. 25).

18 Hanne Bergius, « Dada à Berlin, de l'esthétique du laid à la beauté révolutionnaire », *Paris-Berlin 1900-1933*, catalogue d'exposition [1978], Paris, Georges Pompidou / Gallimard, 1992, p. 170-189.

19 Esther López Sobrado, « Los grabados americanos de Luis Quintanilla », *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes*, n° 8, 2006, p. 80 ; *Luis Quintanilla testigo de guerra*, catálogo de la exposición, Santander, Universidad de Cantabria / Fundación Bruno Alonso / Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, 2009.

20 Le documentaire de Iñaki Pinedo, *Los otros Guernicas* (2010), suit la redécouverte de ces fresques et leur retour en Espagne.

21 Nous avons utilisé la réédition, Luis Quintanilla, *La España negra de Franco*, Madrid, La Central, 2009.

ses mémoires, Quintanilla rappelle les circonstances dans lesquelles il réalisa ses dessins satiriques :

Durante esos meses últimos de 1938 en Barcelona, fui haciendo varios dibujos de soldados y figuras de la guerra, más una colección imaginativa de los que motivaron la catástrofe española, falangistas, fanáticos, fascistas italianos y nazis, con cuyos dibujos años más tarde se publicó un libro en Nueva York titulado "Franco's Black Spain"²².

Le titre *Franco's Black Spain* fait écho à la nébuleuse de la légende noire, un concept et une expression figés par l'historien Julián Juderías en 1914. Il s'agit d'un ensemble de stéréotypes autour de l'Espagne cruelle, fanatique et sanglante des guerres de religion et de l'Inquisition, né en premier lieu à l'étranger comme stigmatisation de l'ennemi espagnol, repris en Espagne au cours du XIX^e siècle pour dénoncer la tyrannie politique et l'obscurantisme, réinvesti au début du XX^e siècle dans un contexte de crise, revisité dans le livre *España negra* de Darío de Regoyos et Émile Verhaeren²³ ou dans *La España negra* de José Gutiérrez Solana (1920).

Le recueil est publié au lendemain de la Guerre mondiale et montre la guerre civile comme un préambule²⁴. Certains dessins y font explicitement référence et l'on peut penser qu'ils ont été produits pour l'édition de 1946, dans la perspective d'une relecture des deux événements, et dans la ligne du texte d'introduction de Richard Watts qui lie le « médiévalisme noir » de l'Espagne au « totalitarisme moderne ». Quintanilla lui-même laisse entendre dans ses mémoires qu'il a réalisé plusieurs dessins après-coup, d'après ses souvenirs. L'ensemble porte encore le sceau de la composition dadaïste, dans une perspective le plus souvent éclatée et une confusion des marqueurs d'espace. Plusieurs dessins sont organisés strictement par plans et d'autres privilégient une composition par juxtaposition des figures où les touches d'encre centrales viennent créer un fond et une profondeur. Les dessins représentent le contingent marocain, les *requetés*, les soldats allemands et italiens, les phalangistes, les gardes civils, sur le front, dans des scènes d'exactions avec quelques portraits plus précis de Franco ou de Queipo de Llano et deux dessins de

22 Luis Quintanilla, *Pasatiempo. La vida de un pintor (memorias)*, op. cit., p. 467 (« Durant ces derniers mois de 1938 à Barcelone, je faisais plusieurs dessins de soldats et de figures de la guerre, ainsi qu'une collection imaginaire de ceux qui avait précipité la catastrophe espagnole, phalangistes, fanatiques, fascistes italiens et nazis dont les dessins furent publiés dans un livre à New-York intitulé *Franco's Black Spain*. »)

23 À partir de notes de voyage de l'écrivain belge pour la revue *L'Art Moderne* (voir Raquel González Escribano, *La España negra*, Madrid, La Central, 2010, p. 8).

24 Esther López Sobrado, « La España negra de Franco », *El Mundo Cantabria*, 14 mars 2010, p. 26.

l'arrière-garde. Le chaos de la composition est au service du sujet central, la brutalité sauvage de l'ennemi. Car pas de guerre sans ennemi. Dans son texte « Construire l'ennemi », Umberto Eco remarque à ce sujet :

J'en arrive donc à penser que ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant le phénomène presque naturel d'identification d'un ennemi qui nous menace, mais plutôt le processus de production et de diabolisation de l'ennemi²⁵.

L'arsenal satirique des procédés de déconstruction de l'adversaire est issu de la contre-propagande immédiate pratiquée dans les affiches et la caricature²⁶. Mais la construction et la diabolisation de l'ennemi convoquent des motifs plus anciens.

Franco apparaît ainsi comme un anti-Espagnol, traître à la patrie, dans le sillage d'une contrattaque du discours de l'autre. L'appui de l'Allemagne nazie et de l'Italie mussolinienne fournit d'emblée une figure de l'ennemi étranger, l'envahisseur, largement exploitée dans la caricature, qui représente volontiers aussi le contingent marocain dans son alliance contrenature avec le catholicisme. Dans la presse satirique républicaine, Franco est souvent représenté comme une marionnette manipulée par l'Allemagne et l'Italie.

Dans « *El caudillo, la patria, el Estado* » de Martínez León, Franco, monté sur des échasses où figurent les deux noms des pays alliés (fig. 4), est ridiculisé à cause de sa petite taille. La composition adopte la schématisation propre à la caricature politique du siècle précédent. Le manteau d'hermine vient convoquer la caricature contre l'absolutisme et dénonce encore une fois la permanence des forces anciennes. Franco tient entre les dents un couteau démesuré qui est un *topos* de la contre-propagande, largement diffusé par ailleurs. Le motif est caractéristique de la dénonciation de la menace bolchévique en 1919, il est repris dans une affiche qui montre Staline en 1934. Il est ensuite souvent utilisé par dérision comme incarnation de la sauvagerie nazie²⁷.

Dans une composition éclatée, Quintanilla met en scène un Franco de petite taille qui, tel un enfant, est conduit enchaîné par un pantin nazi arborant le monocle et la moustache caractéristiques des dessins et des peintures de Grosz, poussé par un Italien reconnaissable à l'insigne du Parti National Fasciste (fig. 5). Les personnages sont encadrés par une béate ravie et un homme accroupi exécutant un salut fasciste.

25 Umberto Eco, *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels*, Paris, Grasset, 2014, p. 13.

26 Fernando Díaz-Plaja, *La caricatura española en la Guerra Civil*, *Tiempo de Historia*, año VII, n° 73, 1980.

27 Voir Philippe Buton, Laurent Gervereau, *L'homme au couteau entre les dents. 70 ans d'affiches communistes et anticomunistes*, Paris, Éditions du Chêne, 1989. Voir aussi Gilles Teulé, « L'image de l'homme au couteau entre les dents », *Ridiculosa. Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, 8/2001, p. 82-84.

Contrairement à Martínez de León et Quintanilla, Gumsay ne représente pas Franco, mais évoque la « justice nationaliste » ou encore la devise franquiste dans la légende ironique d'un dessin (« ¡España una! ¡España grande! ¡Viva España! » Después de todo es un sueño) qui met en scène un soldat allemand soumettant des hommes enchaînés tandis que les croix et la présence d'un prêtre rappellent la main-forte de l'Église dans l'opération d'asservissement (fig. 6). Dans la légende, le terme *libre* de la devise franquiste, « ¡Una, Grande y Libre! », disparaît. Cette absence nourrit l'ironie de la scène montrée.

À l'instar des caricatures républicaines, les dessins dénoncent le soutien de l'Église aux nationalistes et reproduisent sans changement des types, le curé ventripotent et la béate, dans une stratégie d'inversion figée :

Les illustrations anticléricales reposaient sur une base iconographique simple et efficace et qui était presque constante : un curé en soutane, ventru et au sourire insolent qui, de plein gré et en toute connaissance de cause, tombait dans l'un des sept péchés capitaux condamnés par la foi catholique. Parmi la colère, l'envie, l'orgueil, la luxure, la paresse, la gourmandise et l'avarice, ce furent les quatre derniers péchés qui, avec une bonne dose d'hypocrisie, constituèrent les principaux traits de la caricature et du discours anticléricale des caricatures²⁸.

Les procédés de dégradation utilisent par ailleurs toutes les étapes d'une déshumanisation, d'une désintégration de l'être humain, de la perte de l'intégrité morale, ancrée dans le terrain de la contre-propagande, à la sauvagerie aveugle représentée sous un jour réaliste ou allégorique.

Luis Quintanilla met en scène la brutalité du camp nationaliste, en particulier celle des Marocains et des gardes civils en montrant des actes de violence : tortures, pillages, viols, exécutions. Les ennemis sont des débauchés. L'ivrognerie et l'homosexualité sont des ressorts de dégradation de l'adversaire plutôt réjouissants dans la caricature. Rien de tel dans *Franco's Black Spain* où le procédé côtoie le spectacle morbide de la cruauté la plus sauvage des *Désastres* de Goya. La dégradation physique qui affecte de la même façon tous les hommes du côté nationaliste met l'accent sur l'abrutissement et la bestialité mais le dessinateur conserve toujours les éléments iconiques permettant une identification immédiate des protagonistes. Le destinataire, un public américain peut-être peu familiarisé avec l'imagerie déployée pendant la guerre civile espagnole, explique certainement la volonté de mettre en scène une violence qui n'est pas d'ordre symbolique.

28 Josep Pinyol Vidal, *Dessins de presse et dessinateurs. Barcelone 1870-1935*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes, 2010, p. 254.

Quintanilla et Gumsay reprennent la figuration de l'ennemi en pantin qui se construit comme un *topos* satirique pendant la période. Quintanilla en présente deux versions, dans la première il s'agit du soldat allemand qui tire Franco enchaîné (fig. 5). Le pantin dégingandé est repris dans un autre dessin sous les traits d'un nationaliste qui piétine deux victimes, la mère à l'enfant martyr, dans un paysage de ruines. La même figure est en couverture de l'album de Francisco Mateos, *Salamanca*²⁹.

La déshumanisation du soldat atteint sa pleine expression dans le recueil de Gumsay qui élargit les références pour s'orienter vers la dénonciation de la machine de guerre, dans un discours qui confine à l'antimilitarisme. Dans la première version, « ¡De frente! ¡Marchen! Así es la disciplina », le soldat-machine est un collage d'éléments épars, débarrassé de sa consistance et de son visage, dissimulé par un masque à gaz de la Première Guerre mondiale. Il porte les bottes à éperons chères à Grosz (fig. 7). Le fond représente une armée en marche, puis une scène de bombardement. La deuxième version présente la même posture, le soldat-machine est devenu ange de mort, squelette ayant accompli sa mission, se dressant sur un sol jonché de cadavres.

Dans « Málaga-Almería: 7 de febrero. El exodo fue aquí », un grand squelette allégorique figure le fléau du bombardement. L'imagerie macabre est absorbée par la caricature politique dès le XIX^e siècle³⁰. Elle est utilisée pendant la Première Guerre mondiale et surtout dans les années qui suivirent dans le milieu anarchiste et dadaïste en particulier par Käthe Kollwitz, George Grosz, Otto Dix. En Espagne, elle apparaît aussi, quoique de façon plus marginale, dans les affiches de propagande et de contre-propagande.

En dernière instance, l'ennemi est l'ogre qui engloutit sans discernement, le monstre anthropophage, l'altérité cannibale. La dévoration et la figure de l'ogre traversent les albums de Quintanilla et de Gumsay. La figure culmine dans le dessin accompagné de la légende « Saturno: siglo XX. El mundo » qui indique la volonté d'ancrer le motif dans l'histoire, à la suite du tableau de Rubens, *Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1636), et de la peinture noire de Goya (fig. 8). Le monstre occupe tout l'espace et dévore un homme au-dessus des ruines et des victimes. La pointe suffit à suggérer ici le casque à pointe allemand, abandonné en pratique mais encore largement utilisé dans la caricature européenne.

La figuration de l'ennemi dans le recueil d'Andrés Martínez de León est beaucoup plus diffuse. L'artiste inclut d'ailleurs de façon exceptionnelle la représentation de miliciens sur le front (dans deux dessins). Il laisse davan-

29 *Años treinta: teatro de crueldad, lugar de encuentro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 153.

30 Voir Franck Knoery, « Totentanz. Les arts graphiques et l'imagerie macabre en Allemagne, d'une guerre à l'autre », *Ridiculous*, 20/2013, « La guerre après la guerre. L'écho de la grande guerre dans la caricature (1918-2014) », p. 81-96.

tage de place aux scènes de victimes sans bourreau, aux paysages jonchés de cadavres que l'on devine.

L'omniprésence des victimes est une caractéristique fondamentale des trois albums. Dans l'album de Quintanilla, trente-deux dessins représentent les victimes civiles à terre, suppliciées, battues, piétinées, poursuivies. Au premier plan, dans une scène d'exécution ou de bombardement, ou en marge, elles constituent, de par leur nombre et dans leur association aux ennemis déshumanisés, l'élément qui forge ces ensembles en tant que nouvelles archives visuelles. En ce sens, les trois albums répondent au programme qui annonce la parution des *Estampas de la España que sufre y lucha* de Gumsay dans le journal *Solidaridad Obrera* du 21 septembre 1937 :

Los jóvenes libertarios al editar este álbum, lo hacen para que el Arte sea extendido entre el pueblo. Para que las estampas negras de nuestra guerra se graben en la mente de todos. Para que no se olvide que no ha de ser estéril la sangre de los hijos del pueblo³¹.

Le nombre des univers graphiques convoqués, l'importance des relations inter-iconiques et la répétition thématique construisent un faisceau qui fait de l'ennemi l'atrocité criminelle dans le monde nocturne de la catastrophe. Ces dessins « participent à la descente aux enfers de la figuration glorieuse de l'humain³² ». Josep Renau condamnait en quelque sorte cet art de la mort en appelant de ses vœux un art critique positif, du geste héroïque et de l'enthousiasme. Il regrettait le brouillage opéré par l'archive visuelle autour de la Première Guerre mondiale :

Aquel acento amargo, aquel rasgurar del buril, de la pluma, del pincel y del pensamiento de los Otto Dix o los Grosz; aquella angustia insondable que volvía otra vez a lo más elemental y anímico en la expresión plástica de la obra dadaísta, sellaba una ausencia de horizontes, de perspectivas y de soluciones, que determinaban la misantropía de un pensamiento que habiendo nacido en las propias trincheras de la Gran Guerra y nutrido su desarrollo al fulgor de la gran derrota de los valores, se consumía en sí mismo y se hundía en su propia esterilidad³³.

31 « Estampas de la España que sufre y lucha de Gumsay », *Solidaridad Obrera*, 18 septembre 1937, p. 3 (« Les jeunes libertaires éditent cet album pour que l'Art arrive au peuple. Pour que les estampes noires de notre guerre soient gravées dans l'esprit de tous. Pour que l'on n'oublie pas que le sang des fils du peuple ne sera pas stérile. »)

32 Paul Ardenne, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010, p. 168.

33 Josep Renau, « Entre la vida y la muerte », *La Vanguardia. Suplemento de Arte y Arqueología*, 16 février 1938, p. 4 (« Cet accent amer, ces traits du burin, de la plume, du pinceau

La dégradation est le propre du trait satirique, mais l’empreinte de Goya et de Grosz évacuent toute réjouissance de l’inversion carnavalesque de la caricature politique pour montrer au détour de la représentation, l’homme perdu dans l’infamie. Dans ces dessins, point d’homme nouveau, regrette Josep Renau³⁴, qui puisse surgir des cendres de la misère et de la tragédie.

L’évacuation référentielle partielle propre à la représentation, *a fortiori* dans un support satirique, et la conversion de l’espace visuel en palimpseste suppose-t-elle pour autant une désubstantialisation du discours politique, comme le suggère François Moulignat dans sa contribution « Los artistas frente a la Guerra Civil española » ? Il indique en effet que le spectacle de la guerre dans les œuvres d’art a conduit à la perte de la consistance historique, à la dissolution des implications politiques :

Las representaciones de la Guerra Civil son a la vez una repetición del pasado y una proyección del futuro. Se invoca cierto pasado que esclarece los acontecimientos contemporáneos de una manera especial: de la evocación de Numancia a la ocupación napoleónica, pasando por las visiones medievales de la inquisición, el denominador común es la afirmación de la tendencia profunda de España a frecuentar la violencia y la muerte. La Guerra Civil sólo es una manifestación más de una oscura pulsión propia del pueblo español, una pulsión inmemorial que repite lo que ya ha existido, mezclando el pasado y el presente, expresando una fatalidad que es la supuesta grandeza de España o su “leyenda negra” [...]. Los artistas construyen, incansablemente, un mito. Lejos de provocar una transformación revolucionaria, sus obras afianzan lo existente. Lo que repiten en todo momento es que la guerra, a través de su inscripción en el ámbito de la cultura y el deseo, conduce a la ausencia de sentido. De hecho, expresa la vanidad de dar sentido político a un mundo que no lo tiene³⁵.

et de la pensée des Otto Dix ou des Grosz ; cette angoisse insondable qui revenait une fois encore à l’essence et à l’âme de l’expression plastique de l’œuvre dadaïste, scellait une absence d’horizon, de perspectives et de solutions, socle de la misanthropie d’une pensée qui, née dans les tranchées de la Grande Guerre, et dont le développement se nourrit de l’éclat de la grande défaite des valeurs, se consumait en elle-même et s’enfonçait dans sa propre stérilité »)

34 *Ibid.*

35 François Moulignat, « Los artistas frente a la Guerra Civil española », *Años treinta: teatro de crueldad, lugar de encuentro*, op. cit., p. 112 et 114 (« Les représentations de la guerre civile sont tout à la fois une répétition du passé et une projection du futur. On invoque un certain passé qui éclaire les événements contemporains d’une façon spéciale : de l’évocation de Numance à l’occupation napoléonienne, en passant par les visions médiévales de l’inquisition, le dénominateur commun est l’affirmation de la tendance profonde de l’Espagne à fréquenter la violence et la mort. La guerre civile n’est qu’une manifestation de plus d’une obscure pulsion propre au peuple espagnol, une pulsion immémoriale qui répète ce qui a déjà existé, en mêlant le passé et le présent, en exprimant une fatalité qui est la soi-disant grandeur de l’Espagne ou sa “légende noire” [...]. Les artistes construisent, inlassablement, un mythe.

On retrouve dans cette vision deux mythes forgés pendant la dictature franquiste, l'exceptionnalité et le caïnisme du peuple espagnol³⁶, la violence atavique et pré-politique légitimant le recours à l'autoritarisme. Les dessins étudiés s'ancrent dans un mouvement irrémédiable de l'art moderne qui célèbre le « désastre de l'humanisme³⁷ », depuis une posture éminemment politique issue de la pensée des Lumières. Au bord de l'abîme, ces albums invitent à penser l'échec du bellicisme, une invitation bien problématique sur le front des images.

Loin de provoquer une transformation révolutionnaire, leurs œuvres renforcent ce qui existe. Ce qu'ils répètent tout le temps c'est que la guerre, à travers son inscription dans le champ de la culture et du désir, conduit à l'absence de sens. De fait, elle exprime la vanité de donner un sens politique à un monde qui n'en a pas. »)

36 « El espejo del franquismo proyectó la imagen de una sociedad débil, incapaz de gobernarse, menor de edad, de tendencias violentas, cuya única oportunidad para sobrevivir era otorgar el poder a unas élites ilustradas y autoritarias » (« Le prisme du franquisme a projeté l'image d'une société faible, incapable de se gouverner, mineure, aux tendances violentes, dont l'unique chance de survie était de confier le pouvoir à des élites éclairées et autoritaires. », Jorge Marco, « Excepcionalidad y caïnismo: los nudos de la memoria en España », *Letra Internacional*, n° 119, 2014, p. 77).

37 Paul Ardenne, *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 112.

Fig. 1 – A. Martínez de León, « ¡A las puertas de sus casa! », 12 Dibujos.



Fig. 2 – A. Martínez de León, « Frente a los asesinos », 12 Dibujos.



Fig. 3 – A. Martínez de León, « Yugo fascista », 12 Dibujos.



Fig. 4 – A. Martínez de León, « El caudillo, la patria y el Estado », 12 Dibujos.



Fig. 5 – Luis Quintanilla, *La España negra de Franco.*



Fig. 6 – Gumsay, *Estampas de la guerra que sufre y lucha.*



**«¡ESPAÑA UNA! ¡ESPAÑA GRANDE! ¡VIVA ESPAÑA!»
DESPUES DE TODO ES UN SUEÑO.**

Fig. 7 – Gumsay, *Estampas de la guerra que sufre y lucha.*



Fig. 8 – Gumsay, *Estampas de la guerra que sufre y lucha.*



SATURNO: SIGLO XX. EL MUNDO.

