

Les représentations de la guerre d'Espagne

Sous la direction de
Jonathan Barkate



Collections numériques du LISAA
Mémoire et territoires

Collections numériques du LISAA

Site internet:

<http://lisaa.u-pem.fr/plateforme-dedition-electronique/collections-numeriques-du-lisaa/>

Rattachées à l'axe « Édition scientifique et humanités numériques », « Les collections numériques du LISAA » se veulent à la fois un lieu de mise en pratique innovante d'une édition numérique en sciences humaines et sociales qui tente de répondre aux besoins des chercheurs en termes de lisibilité et de citabilité et un espace de publication d'une recherche de qualité, validée par le pairs, ouvert aussi bien aux membres du laboratoire qu'à l'ensemble de la communauté scientifique.

Les collections numériques du LISAA reflètent les préoccupations scientifiques du laboratoire, son interdisciplinarité et son désir de transversalité. Elles sont toutefois indépendantes, chacune étant dotée d'une direction et d'un comité scientifique propres.

Mémoire et territoires

Dirigée par

Marie-Francoise Alamichel

Créée en 2016, *Mémoire et Territoires* est la première Collection numérique du LISAA. Elle est ouverte à l'ensemble des sciences humaines et sociales et publie des ouvrages individuels ou collectifs relevant des différents champs de l'histoire, des arts, des cultures, du patrimoine, ancrés dans une ou plusieurs sociétés, une ou plusieurs époques. Elle a pour thème tout ce qui définit une civilisation, la différence, ou la rapproche, d'une autre.

Collection internationale, interdisciplinaire et multilingue, elle publie des ouvrages soumis à une double expertise scientifique.

Déjà paru dans la même collection

Envisioning Poverty / Concevoir la pauvreté

Volume dirigé par William Dow

juin 2016

Sous la direction de

Jonathan Barkate

**Les représentations
de la guerre d'Espagne
Entre mémoire et oubli**

Mémoire et territoires

© 2017 Laboratoire LISAA

ISBN : en cours

Ouvrage électronique

Photo de couverture : Istockphoto, Danileon2

Sommaire

INTRODUCTION	9
--------------	---

PREMIÈRE PARTIE PROPAGANDE, TÉMOIGNAGE ET ENGAGEMENT

CHAPITRE 1	
Nancy Berthier	19
Madrid (1936-1939).	
Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide	

CHAPITRE 2	
Antonio Martin	35
La revista infantil <i>Pelayos</i> , un arma mortal en la guerra de papel	

CHAPITRE 3	
Isabelle Mornat	65
Au détour de la représentation : les estampes satiriques de la guerre civile espagnole (Gumsay, A. Martínez de León, L. Quintanilla)	

CHAPITRE 4	
Alexandra Vasic	87
« Les Réfugiés trahis » de Louis Guilloux : un témoignage marginal dans un « déluge de feu et d'images » ?	

CHAPITRE 5	
Jonathan Barkate	103
Malraux reporter engagé dans <i>L'Espoir</i> : « bel article en perspective »	

DEUXIÈME PARTIE VAINCUS ET EXILÉS : DES REPRÉSENTATIONS HANTÉES PAR LE CONFLIT

CHAPITRE 6	
Pierre-Alain de Bois	125
36-39: <i>Malos Tiempos</i> ou comment la bande dessinée rend hommage aux vaincus de la guerre civile	

CHAPITRE 7	
Gemma Domènech Casadevall	145
Arquitecturas silenciadas	

CHAPITRE 8	
Cécilia Allard	159
Écrire l'indicible dans la langue de l'autre. Le cas de l'écriture francophone d'Agustín Gómez Arcos	

CHAPITRE 9	
Marie Sorel	173
Le vieil anarchiste espagnol, un « mythe ringard » ? Variations autour d'un type littéraire dans quelques romans français des années 1990 à nos jours	

TROISIÈME PARTIE OCCUPER L'ESPACE ET REPRENDRE LA PAROLE

CHAPITRE 10	
Fanny Blin	189
Mises en scène compensatrices de la guerre « fratricide » : in-versions thérapeutiques d'un mythe	

CHAPITRE 11	
Claire Dutoya	209
Le bombardement de Guernica dans le théâtre d'Ignacio Amestoy : multiplier les points de vue pour « tout » montrer ?	

CHAPITRE 12	
Marianne Bloch-Robin	225
Les spatialisations de la guerre civile et la récupération de la mémoire dans l'œuvre cinématographique de Carlos Saura	

QUATRIÈME PARTIE LA MÉMOIRE CONTRARIÉE

CHAPITRE 13	
Hervé Siou	239
Une étude géohistorique des mémoires du siège de l'Alcazar de Tolède : du « lieu de mémoire » au « haut lieu » (1936-2014)	

CHAPITRE 14

Anélie **Prudor**

259

Guerres d'hier et combats d'aujourd'hui. Les enjeux de la commémoration d'une phase ultime de la guerre d'Espagne en Haut-Aragon

CHAPITRE 15

Jonathan **Barkate** et Claire **Laguian**

277

Entretien avec Marc Weymuller, auteur de *La Promesse de Franco*

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 boucle¹ ». 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 transitif² » 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 Occident³ » 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 mémoire⁴ ». 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-plein⁵ ». 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

CHAPITRE I

Madrid (1936-1939) : Quelques aspects de la rhétorique du plein dans l'image de propagande en temps de guerre civile, de l'image épiphanique à l'image mémoricide

NANCY BERTHIER

Université Paris-Sorbonne Paris-IV

La dialectique vide/plein, lors de la guerre civile espagnole, et comme dans la plupart des conflits du siècle dernier, est clairement figurée sur les cartes à partir des lignes de fronts correspondant à l'occupation du territoire par les nationalistes entre 1936 et 1939, c'est-à-dire à un phénomène de remplissage progressif. Au fil du temps, et dans une logique de vases communicants, le plein initial de pouvoir républicain (qui renvoie au vide de pouvoir des militaires insurgés) a laissé place au plein de pouvoir nationaliste qui correspondait alors au vide de pouvoir républicain, jusqu'à l'issue du conflit, en avril 1939, qui se conclut sur les *pleins pouvoirs* du général Franco, chef de l'État, chef des armées et chef du parti unique.

Dans les conflits classiques entre États, occuper un pays, c'est, depuis l'extérieur, chercher à remplir un espace, tandis que, à l'inverse, de l'intérieur, repousser l'ennemi revient à vouloir le vider. Le plein est donc synonyme de présence et le vide, d'absence. Dans le cas d'une guerre civile comme celle qu'a connue l'Espagne au siècle dernier, le rapport vide/plein s'avère plus complexe : s'il y a bien deux camps ennemis qui fonctionnent dans une logique d'occupation (remplir/vider), une fois la position gagnée (ou perdue, selon le point de vue), occupants et occupés, vainqueurs et vaincus, vide et plein, coexistent bien malgré eux dans un seul et même espace national. Le plein et le vide sont donc coprésents et ce qui les différencie, c'est leur régime de visibilité : le plein correspond au visible et le vide à l'invisible. Car occuper l'espace, c'est-à-dire le remplir, c'est faire en sorte que l'ennemi intérieur, ou ses traces, soit « invisibilisé », à défaut de pouvoir le bannir vraiment.

« Faire le plein », dans ces circonstances, passe bien évidemment par une dimension proprement militaire qui suppose l'usage des armes, mais aussi, en complément, par un aspect propagandiste non négligeable pour la guerre civile espagnole. Combat par les armes, cette dernière a aussi été

un combat par les mots et par l'image, amplifié par un contexte médiatique particulièrement favorable qui a accordé une place de premier plan à l'image photomécanique d'une manière jusqu'alors inédite dans l'histoire mondiale des conflits¹. Dans le processus conjoint de remplissage et d'invisibilisation qui est la forme *sui generis* pour cette guerre, de la dialectique vide/plein, le cinéma a joué un rôle déterminant en contribuant largement à cette sorte d'illusion d'optique instaurant un effet de plein. Le cinéma de propagande, et ce, dans les deux camps, c'est le cinéma du plein qui s'affirme à l'écran.

L'objectif de cette étude est de mettre en évidence les enjeux de cette dialectique dans le contexte de la guerre civile espagnole à partir d'un lieu emblématique, la ville de Madrid. La capitale du pays, qui a résisté jusqu'aux dernières heures, s'est identifiée tout au long du conflit à une vision romantique du peuple résistant, que les films réalisés par des Espagnols ou par des étrangers ont pleinement et durablement contribué à forger et à diffuser jusqu'au mythe, pour reprendre l'expression de Marcel Oms², à travers une rhétorique visuelle du plein fondée sur ce que je baptiserai ici « image épiphanique ». La reddition du 28 mars 1939, qui sonne le glas de la République, le 1er avril, ouvre la voie à une occupation des lieux par les nationalistes, qui n'auront de cesse que de faire le vide pour imposer le plein d'une victoire à son tour dûment enregistrée *in situ* par les caméras, usant d'une rhétorique visuelle propre qui emprunte la voie de ce que j'appellerai « image mémoricide ».

C'est sur ces représentations contradictoires de Madrid que je vais m'arrêter ici. Il s'agira, en filigrane, de mesurer les enjeux identitaires associés à cet espace urbain autour du conflit qui fait s'y opposer deux visions antagonistes du pays, celles de ces « deux Espagnes », pour employer l'expression bien connue du poète Antonio Machado.

1936-1939 : L'image épiphanique du peuple résistant

Les yeux des militaires insurgés ont tout naturellement été rivés sur Madrid dès les premiers instants de la rébellion, en juillet 1936. Le coup d'État avait pour objectif la capitale, où se concentrait le pouvoir politico-

1 L'utilisation des images, en Espagne et à l'international, comme le précise Vicente Sánchez-Biosca, « fut à l'origine d'un très intense débat sur le terrain de la propagande et sa couverture médiatique fut exceptionnelle. De fait, la guerre civile espagnole est le premier conflit largement diffusé à un public de masses à travers les revues illustrées et les informations cinématographiques », Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p. 345.

2 Voir Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 1986. L'ouvrage de Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, en approfondit la portée et s'attache quant à lui à définir la manière dont ce mythe se définit et se cristallise dans les mémoires cinématographiques.

administratif, et dont la prise assurerait une victoire rapide sur tout le pays. Mais l'enjeu était aussi et surtout doté d'une portée symbolique très forte³ : Madrid représentait pour les militaires le castillano-centrisme contre les nationalismes périphériques et, partant, une idée de l'Espagne qui serait définie avec le temps comme « une, grande et indivisible ». Du point de vue identitaire, la Villa y Corte incarnait en outre l'espace de l'ordre et la tradition, contre ses grandes rivales des pôles industriels catalan et basque, plus prolétariées. De sorte que l'impossibilité, tout au long des trois années de guerre, de conquérir Madrid, outre un cuisant échec militaire, représenta une frustration idéologique grandissante au fur et à mesure qu'à l'inverse, la ville en résistance s'identifiait de plus en plus à un prolétariat communément désigné comme « le peuple de Madrid⁴ ».

En effet, dès l'automne 1936, plusieurs éléments convergent pour faire de Madrid le siège d'une résistance populaire, notamment l'absence d'une vraie armée qui entraîne la formation de bataillons de miliciens puis, à partir de novembre 1936, le départ à Valence du gouvernement républicain qui crée un vide de pouvoir. Les héros de la guerre civile à Madrid seront donc pour une grande part les anonymes du peuple, ou leurs porte-voix inspirés, comme la Pasionaria, dont la célèbre exclamation « ¡No pasarán! », reproduite à l'envi sur les affiches, les tracts, les banderoles, se transforme en emblème de cette résistance. Le peuple s'inscrit dans la spatialité madrilène à laquelle il confère une identité nouvelle à travers un véritable « marquage urbain » qui conduit à une équation : Madrid = le peuple.

Si toutes les formes artistiques ont convergé pour donner à cette réalité les couleurs du mythe, le cinéma en a été un vecteur privilégié, en raison tout d'abord de sa nature photomécanique qui a permis de rendre compte de ce qui constitue l'une des principales caractéristiques de l'image épiphannique, la mise en scène de ce « marquage » urbain inédit, qui constitue l'une des traductions par excellence de l'affirmation du plein correspondant à l'équa-

3 Comme l'explique Émile Témime, le poids réel de Madrid dans l'histoire du pays est alors sans commune mesure par rapport à son poids symbolique pendant la guerre : « la place prise en quelques mois par la capitale espagnole dans l'histoire de la guerre civile est totalement disproportionnée à l'enjeu militaire qu'elle pouvait représenter dans les premiers jours du conflit, et même au rôle politique que l'Histoire lui a fait jouer dans le passé [...]. Pourtant, en quelques mois, Madrid va devenir ce lieu mythique dont la possession ou la conquête semble décider de la victoire finale. Plus largement, elle devient le symbole de la résistance à l'oppression, à toutes les formes d'oppression », dans *Madrid, 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, Paris, Autrement, « Série Mémoires », n° 4, 1991, p. 20-21.

4 Santos Julià, dans « Le peuple en armes », décrit l'atmosphère de cette « occupation progressive d'espaces par le peuple » (*Madrid, 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, op. cit., p. 36-56) et Manuel Tuñón de Lara revient sur le caractère épique de la défense de Madrid aux premières heures dans « 1936-1937 : la mobilisation partout » (*Madrid, 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, op. cit., p. 58-68).

tion Madrid = le peuple. L'image épiphanique ne se contente pas cependant de « documenter », mais fait advenir la nouvelle identité urbaine madrilène par un travail sur la matière visuelle et sonore, sachant au besoin se faire le relais et l'écho des autres arts, comme le graphisme, la chanson ou la poésie.

Selon la définition du dictionnaire, le marquage désigne l'« [a]ction de marquer, d'apposer ou d'imprimer une marque, un signe à/sur une chose (de nature diverse [...]), qui permette de la distinguer d'une autre (ou parmi d'autres) semblable(s) ou analogue(s) dans le but de l'identifier, de la retrouver, de la classer⁵ [...] ». Il s'agit bien là d'une action de nature identitaire. Le terme est utilisé en géographie dans sa dimension spatiale avec un usage spécifique, que résume la définition donnée dans *Les mots de la géographie* selon laquelle le « marquage symbolique de l'espace est destiné à signaler une appropriation⁶ ». En général, le marquage urbain le plus courant est celui qui inscrit l'identité du marqueur de façon durable (ou qui se veut telle) dans la pierre, à travers l'édification de monuments, d'édifices, voire du tracé des rues, etc. Le marquage dans l'espace urbain madrilène pendant la guerre, étant donné les circonstances historiques, ne va pas pouvoir prendre ces formes durables mais va s'inscrire dans l'éphémère.

Réfléchissant sur le marquage symbolique de l'espace, Vincent Veschambre et Thierry Bulot distinguent le « marquage trace » et le « marquage présence » qui constituent tous deux des catégories d'appropriation de l'espace et, partant, d'identité. Le « marquage trace » correspond à la « fabrication, la réutilisation (voire la destruction) de repères signifiants (bornes, barrières, pancartes, graffitis, sculptures, monuments...) qui s'inscrivent plus ou moins dans la durée et laissent une trace⁷ ». Pendant les trois années de guerre civile à Madrid, il se traduit par l'irruption, dans l'espace urbain, de réalités nouvelles qui transforment momentanément le visage de la ville, avec des barricades, des tranchées, des pancartes, des banderoles, des affiches placardées sur les murs, etc. Le cinéma documentaire de l'époque a accordé une place toute particulière à ces formes de « marquages traces ». Il faut dire que la manière dont ils bouleversaient la vision habituelle de l'espace urbain madrilène les érigeait en un spectacle insolite dont la photogénie potentielle attirait les caméras. Les films y consacrent parfois des moments purement

5 Il s'agit du *Trésor de la Langue française* en ligne : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, [consulté le 31 mars 2015].

6 Roger Brunet et al., *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris, La documentation française, 1993, p. 193.

7 Thierry Bulot et Vincent Veschambre, « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces », *Penser et faire la géographie sociale : contribution à une épistémologie de la géographie sociale* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 (généralisé le 13 mai 2015). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/1924>. ISBN : 9782753526778.

descriptifs, qui interrompent la narration et les mettent au premier plan, ou, plus souvent, les intègrent au montage dans des cadrages rapprochés qui leur confèrent un relief particulier et ce, non seulement dans la production nationale qui recueillait la transfiguration de la ville mais aussi dans la production étrangère particulièrement fascinée par ce que ces marquages pouvaient avoir de pittoresque pour le récit épique de la défense de la ville par le peuple en armes. Le plan figurant ce « marquage trace » qui est probablement le plus célèbre de la production cinématographique de la guerre civile espagnole est la première image du documentaire tourné au début de la guerre par l'opérateur soviétique Roman Karmen et distribué sous le titre *Sucesos de España* (n° 10, Fig. 1)⁸. En plan rapproché est cadrée une immense banderole qui orne la Calle de Toledo, sur laquelle le spectateur peut lire en gros caractères le slogan « ¡No pasarán! », sous lequel est précisé : « El fascismo quiere conquistar Madrid. Madrid será la tumba del fascismo. » Ce film regorge par ailleurs de nombreux plans mettant en scène les « marquages traces » qui ont fasciné le Soviétique, probablement parce qu'il trouvait dans cette ville les éléments d'une iconographie révolutionnaire internationale empreinte, dans sa variante espagnole, d'une indéniable photogénie. C'est également ce « marquage trace » que mettra en exergue Henri Cartier-Bresson dans la séquence initiale de son film sur la guerre d'Espagne, *Victoire de la vie* (1937)⁹, avec notamment un attrait pour les barricades, dont son regard de photographe sait capter la beauté.

Fig. 1 : *Sucesos de España* (n° 10), © DR



8 *Sucesos de España* est une série de vingt numéros d'un ensemble filmé par les Soviétiques Roman Karmen et Boris Makaseiev en Espagne, à partir d'août 1936, sur commande du gouvernement, puis diffusée après montage et sonorisation en Union Soviétique par Mijail Koltzov entre septembre 1936 et juillet 1937. Le numéro 10, qui nous intéresse ici, fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada*, Madrid, Ministerio de cultura/ICAA/Filmoteca Española, 2009. Présentation du film dans le livret joint au coffret, p. 46-47.

9 Le film de Cartier-Bresson a été mis en ligne sur le site des archives du Parti communiste français, qui en fait une présentation succincte : <http://parcours.cinearchives.org/Les-films-731-94-0-0.html>, [consulté le 31 mars 2015].

Mais la mise en scène de ce « marquage trace » ne prend son sens dans le cadre d'une image épiphanique qu'en relation avec la deuxième forme d'appropriation de l'espace urbain que Veschambre appelle le « marquage présence » et qu'il définit comme « la présence des corps et des signes dont ils sont porteurs [...] lors d'événements récurrents [...] ou exceptionnels, qui "marquent" les esprits et associent un lieu à des groupes sociaux ou à des institutions qui s'y mettent en scène¹⁰ ». Concernant la guerre civile espagnole à Madrid, l'événement exceptionnel durant la bagatelle de trois ans, le « marquage présence » va constituer l'un des éléments fondamentaux du dispositif d'appropriation de la ville et de redéfinition identitaire pour lequel le « marquage trace » fonctionnera comme un décor de choix.

Le « marquage présence » de l'espace urbain madrilène pendant la guerre civile par le peuple promu à la catégorie de héros est très diversifié : civils, miliciens, hommes, femmes et enfants remplissent les rues auxquelles ils confèrent des usages inédits ou peu fréquents jusque-là. Le cinéma puise dans cet insolite pour rendre compte du nouvel espace urbain qui est ainsi configuré. À la différence de la photographie, qui en rend également compte, d'une autre manière, le phénomène de remplissage peut être mis en scène comme une action, dans sa durée. La caméra peut filmer les espaces remplis ou en train de se remplir, comme lors des défilés impromptus ou de séances d'entraînement de miliciens dans les rues ou à l'occasion de manifestations ou de meetings. L'image filmique contribue à l'effet de plein en jouant sur les angles de prise de vue et l'échelle des plans qui parfois créent des effets de saturation visuelle renforcée par une saturation sonore faite de musique, de bruits ou de voix. Les plans larges mettent l'accent sur les foules, statiques ou en mouvement, en général désordonnées. Les plans rapprochés permettent une identification sociale des groupes qui les situe dans la catégorie du populaire. Il serait impossible de citer ici tous les films qui rendent compte de ce « marquage présence », tant ils sont nombreux et, d'une certaine manière, répétitifs. L'un des plus représentatifs est certainement le documentaire *Defensa de Madrid*, un film espagnol réalisé par Angel Villatoro et produit par le Secours Rouge international en 1937, en collaboration avec l'Alliance des Intellectuels antifascistes¹¹. À partir d'images aériennes de la ville désignée

10 Vincent Veschambre, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion » [en ligne], [consulté le 31 mars 2015], ESO, n° 21, mars 2004, p. 73. URL : https://www.google.fr/url?sa=t&crct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjzz6uog4fNahVDvBoKHZSKBP8QFggdMAA&url=http%3A%2F%2Feso.cnrs.fr%2F_attachments%2Fn-21-mars-2004-travaux-et-documents%2Fveschambre.pdf%3Fdownload%3Dtrue&usq=AFQjCNHje1E24YQHYZWuWJThWQ1_zlt1g&cad=rja

11 Deux films de Villatoro ont été réalisés sous ce titre, en 1936 et en 1937. Celui qui nous intéresse ici est le second, qui fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada, op. cit.*, p. 44-45.

comme « la capitale de l'antifascisme du monde », le film se compose d'une succession de chapitres thématiques illustrant divers aspects de la résistance et de la mobilisation des Madrilènes, séparés par des fondus au noir. Sa structure est ascendante et le documentaire se termine en apothéose par une démonstration de force populaire, qui se conclut sur la récitation par Rafael Alberti de son poème « Madrid, corazón de España », illustré par un montage d'images de la ville résistante qui concentre l'essentiel des éléments de l'image épiphanique. Les plans les plus significatifs de cet effet de plein dans le « marquage présence » de la ville sont ceux qui correspondent aux groupes de miliciens (et parfois de miliciennes) investissant les espaces publics. Ils sont assurément les héros par excellence de la nouvelle identité urbaine de Madrid. Leurs corps font signe, avec des tenues disparates qui n'ont rien de l'uniforme réglementaire des armées régulières. Leurs bérets les rendent identifiables parmi tous, tout comme leurs armes. Ils s'identifient au mouvement, qu'ils circulent dans les rues dans des véhicules ou à pied. Les prises de vue, pas toujours orthodoxes, ont le caractère spontané qui sied à leur imprévisibilité. Les plans des miliciens en train de défiler ou de s'entraîner dans des rues privées de toute circulation automobile sont les plus représentatifs de l'effet de plein associé à la nouvelle identité urbaine du Madrid en guerre, amplifiés dans *Defensa de Madrid* par l'utilisation de cadrages emphatiques en accord avec la musique de l'Internationale qui en rythme le montage avant qu'une dernière séquence revienne sur des images du « marquage trace » au son d'une version espagnole de la Carmagnole. L'imaginaire ainsi forgé des miliciens espagnols en armes se rattache alors pleinement à une iconographie du peuple en armes, doublement héritière, à la fois de la Révolution française et de la Révolution russe.

Fig. 2-7. *Defensa de Madrid*, © DR



Non seulement ces images épiphaniques ont très largement circulé pendant la guerre, en Espagne et à l'étranger, mais aussi et surtout après, lorsque la mémoire internationale a tendu à simplifier les enjeux du conflit. Les images des miliciens défilant sur la Castellana ou s'entraînant dans des espaces publics sont alors devenues l'emblème du peuple de Madrid en guerre et ont été recyclées sans relâche, constituant un réservoir d'images de la mémoire ouvrière internationale, relayées notamment par les Partis communistes de tous les pays. Elles ont même, avec le temps, et par un effet de métonymie, fini par s'imposer, au-delà de l'espace urbain madrilène, comme le symbole du camp républicain tout entier, par exemple dans le film de Frédéric Rossif, *Mourir à Madrid*, sorti en 1963 qui, contrairement à ce que son titre pourrait laisser penser, ne parle pas que de Madrid, mais retrace toute la guerre civile espagnole depuis ses prolégomènes jusqu'en 1939.

La reconquête de Madrid ou l'image mémoricide

Pendant que Madrid offre aux yeux du monde, par photographes et cameramen interposés, l'image épiphanique d'une nouvelle identité urbaine, les nationalistes, parqués à la périphérie, ne vont pouvoir produire sur cette dernière qu'un discours de l'extérieur, sans images photomécaniques propres, correspondant à un imaginaire parfaitement ambivalent, conforme aux représentations mises en évidence par Fernando Castillo dans son ouvrage *Capital aborrecida: La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*¹². Ce Madrid prolétarisé et populaire suscite une aversion profonde qui se traduit par toute une rhétorique de la haine alimentée par une imagination d'autant plus enflammée qu'elle ne peut constater sur pièce l'ampleur du phénomène et qu'elle doit se contenter pour cela des images de l'autre qui ne font que renforcer la perception de son absence que la supposée Cinquième colonne composée de partisans du soulèvement présents dans la ville ne saurait suffire à apaiser. Mais Madrid reste en même temps un puissant objet de désir, précisément parce qu'à portée de main et inaccessible tout à la fois. Les métaphores en rendant compte présentent de fortes connotations sexuelles de telle sorte que l'occupation de la ville par les troupes de Franco à compter de la reddition du 28 mars 1939 aura des allures de véritable pénétration.

À partir de cette date, l'identité madrilène forgée tout au long des trois années de conflit va faire l'objet d'un effacement systématique (sorte d'évidement) pour lui substituer une nouvelle idée de la ville, correspondant

12 Fernando Castillo Cáceres, *Capital aborrecida: La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*, Madrid, Polifemo, 2013.

à une nouvelle idée de l'Espagne, profondément conservatrice et régressive, fondée sur le retour à l'ordre et aux valeurs traditionnelles. Les vainqueurs auront tout le temps qu'il faudra pour imposer un nouveau marquage urbain destiné à remplacer le précédent et pour inscrire cette nouvelle identité dans la pierre de manière durable à travers l'érection de monuments, d'ensemble architecturaux et de nouveaux tracés urbains.

Mais ce qui m'intéresse ici, c'est le très court terme de la reprise en main de la ville dans les semaines qui suivent la fin de la guerre et qui va, en un temps très bref, non seulement s'employer à effacer de l'espace urbain toute trace du marquage antérieur et à lui en substituer un nouveau, mais aussi et surtout à le consigner à son tour avec une production d'images cinématographiques dont la finalité va être de fonder un nouvel imaginaire urbain qui remplace pleinement le précédent. Les images mémoricides font advenir la nouvelle identité des vainqueurs sur la base d'une stratégie d'effacement radical de la précédente. J'utilise le terme de « mémoricide », forgé par Mirko Grmek en 1991 pour analyser la situation de l'ex-Yougoslavie, et dont Bénédicte Tratnjek a fait « un outil qui permet de dessiner la géographie de la haine dans l'immédiat après-guerre telle qu'elle est mise en spectacle par les acteurs du vivre séparé¹³ ».

Dans la production cinématographique du camp nationaliste, la mise en œuvre de l'image mémoricide dans l'immédiat après-guerre correspond principalement à deux titres, dans le cadre d'une production cinématographique désormais étroitement contrôlée. Le premier, intitulé éloquentement *La liberación de Madrid* est le grand film de référence de la victoire, tant par son contenu que par la diffusion qu'il a connue ultérieurement : comme l'écrit Vicente Sánchez-Biosca, il s'agit du

documental del DNC que contiene las escenas más vívidas e impactantes de toda su producción, hasta el punto de que representan emblemáticamente el final de la guerra. Citadas hasta la saciedad en todo tipo de obras posteriores, recogen efectivamente momentos únicos que transmiten la intensa emoción vivida en las calles de la ciudad¹⁴.

Édition extraordinaire du *Noticiero Español* (actualités cinématographiques de l'époque du camp nationaliste), le film, d'une durée

13 Bénédicte Tratnjek, « Géographie des conflits. Les lieux de mémoire dans la ville en guerre : un enjeu de la pacification des territoires » [en ligne], *La revue géopolitique*, [mis en ligne le 31 octobre 2011], [consulté le 31 mars 2015]. URL : <http://www.diploweb.com/Geographie-des-conflits-Les-lieux.html>

14 Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, Serie mayor, 2011, p. 263. Pour les conditions de réalisation de ce film et son analyse générale, voir p. 263-267.

de 18 minutes, a été produit par le Département national du cinéma (*Departamento nacional de Cinematografía*) en 1939 et retrace, quasiment à chaud, la prise de Madrid par les troupes de Franco¹⁵.

La première partie du documentaire est très claire sur la fonction et les objectifs du mémoricide. Elle met en scène la volonté expresse de renier et d'effacer les trois années de marquage urbain madrilène sous le signe du peuple héroïque en procédant à une première phase de dénégation. Le documentaire leur dénie d'emblée toute capacité à représenter une quelconque identité madrilène puisque ces trois années sont présentées comme une sorte de parenthèse malheureuse à effacer bien vite car elle n'a aucunement affecté la vraie identité madrilène formulée comme un essentialisme. La ville n'a été que la proie temporaire d'une meute illégitime et les vainqueurs vont faire retrouver à Madrid son essence d'avant-guerre, c'est-à-dire de toujours. L'image mémoricide est fondée d'une part sur une récupération des images de l'autre que la voix off tente de vider de leur sens originel par une opération de réinterprétation fondée sur l'invective et le dénigrement, et d'autre part sur un jeu de comparaison avec les images prétendument légitimes (le Madrid d'avant guerre, où règne l'ordre) :

Madrid, elegida por Felipe II como sede del más vasto imperio que ha conocido el mundo y una de las capitales más encantadoras de la tierra [...] era ya una ciudad moderna y cosmopolita [...]. El 18 de julio el Madrid aquel se hundió en manos del odio y del marxismo asesino que en aquella ciudad hermosa y alegre hicieron una gran checa rusa [...], la tiranía más cruel e inhumana que recuerda la historia se apoderó de Madrid [...] una inmensa corte de los milagros invadió sus calles, sumergiéndola en la suciedad y en la abyección.

Ce n'est qu'une fois que cet « évidemment » a eu lieu que le remplissage pourra advenir. Le remplissage, qui est l'autre facette de l'image mémoricide, prend la forme, dans le deuxième temps du documentaire, qui est le plus long moment du film (7 minutes) de séquences mettant en scène la pénétration des troupes dans la ville dont la caméra filme les flots et la marche orientée vers le centre convoité (3-10 mn). Mais à ce remplissage de l'extérieur s'ajoute peu à peu un remplissage pour ainsi dire de l'intérieur, qui se compose des flots de population sortant de leurs demeures et accueillant à bras ouverts les libérateurs. Le film dessine un itinéraire du remplissage à travers les lieux stratégiques de la ville avec des groupes qui sont tantôt filmés en montage parallèle, tantôt associés sur des points de rencontre. Des défilés spontanés

15 *La liberación de Madrid* fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada, op. cit.* Présentation du film dans le livret joint au coffret, p. 111-112.

s'organisent : « Madrid, el corazón de Madrid, es ya de Franco », proclame une voix off qui nous rappelle le poème de Rafael Alberti, « Madrid, corazón de España ». L'image mémoricide s'organise, dans cette partie du documentaire, autour de la mise en scène du « marquage présence » dont les grandes caractéristiques formelles répondent à celles des images de l'autre, sous la forme d'une sorte d'écho inversé. Les uniformes diffèrent, tout comme la forme du salut, les catégories socioprofessionnelles parfaitement repérables parfois grâce à l'usage de plans rapprochés (avec des prêtres, des nonnes). C'est désormais une musique aux accents militaires qui rythme le montage.

Fig. 8-11. *La liberación de Madrid*, © DR



Dans le troisième temps du film, qui correspond aux six dernières minutes, parallèlement à la mise en scène du « marquage présence », le « marquage trace » correspondant à la nouvelle identité urbaine reconquise s'impose, sous le signe du plein, avec la reprise d'une iconographie qui renvoie à celle de la période antérieure (marquer provisoirement l'espace pour se l'approprier symboliquement) tout en procédant en même temps à son effacement. Le « marquage trace » commence avec un plan très appuyé de la statue de Don Quichotte, sur la Place d'Espagne, où des drapeaux ont été spontanément fichés. Il se poursuit ensuite de manière systématique par la mise en scène des principaux édifices de la ville sur lesquels ont été disposés en bonne place ces mêmes drapeaux, avant de culminer de manière beaucoup plus massive avec l'occupation des façades. À la diversité des types de « marquages traces » de la période de la guerre dans le camp républicain se substitue la monotonie répétitive des drapeaux et des portraits au nom de José Antonio ou de Franco. Le peuple de Madrid n'a de sens que par rapport à des guides qui l'orientent.

Fig. 12. *La liberación de Madrid*, © DR

La topographie du « marquage présence » conjuguée au « marquage trace » culmine en apothéose à la fin du documentaire pour se concentrer sur tous les hauts lieux de la ville qui avaient correspondu, dans les documentaires sur le Madrid en résistance, à une forte valeur identitaire, en particulier, la Puerta del Sol, lieu de proclamation de la République en 1931, et ses alentours, avec la Calle de Alcalá et la place de Cibeles, longtemps baptisée place d'Espagne. Les jeux d'alternance entre plans généraux des foules et plans rapprochés des individus visent à mettre en évidence le nouveau visage du peuple de Madrid, qui n'a plus rien de populaire et encore moins de prolétaire. La fin du documentaire qui en est aussi l'apothéose, met en scène ces lieux saturés d'une foule qui exécute le salut fasciste sur un fond musical en modalité off de l'hymne national. Il s'agit de redéfinir, à travers le peuple de Madrid, et dans un système métonymique identique à celui que nous avons précédemment dégagé, mais en sens inverse, l'identité nationale à partir du « cœur » de la ville qui est le « cœur » du pays.

Fig. 13. *La liberación de Madrid*, © DR

Le deuxième film qui est représentatif de cet « effet de plein », est l'édition du *Noticiero* (actualité cinématographique) qui rend compte du défilé militaire du 19 mai 1939 et qui représente, selon Vicente Sánchez-Biosca, le « Punto culminante de ese ambicioso proyecto propagandístico en el que la ocupación se presentaba como la ansiada unión de todos los españoles

y su incorporación a la nueva España¹⁶ ». Produit également en 1939 par le Département national de cinématographie, ce documentaire connu sous le titre de « El gran desfile de la victoria en Madrid », d'une durée de 15 minutes, se présente sous la forme d'un reportage¹⁷. Le défilé dit de la Victoire se déroula sur la grande artère qui, pour plus de quarante ans, s'appellerait désormais la Avenida del Generalísimo, celle-là même qui avait tant de fois vu défiler les miliciens indisciplinés sous le nom d'Avenida de la Unión Proletaria. Pendant plus de 5 heures, dans un ordre impeccable et face à une tribune disposée devant un imposant arc de triomphe éphémère où trônait Franco, les troupes qui avaient assuré la victoire, espagnoles mais aussi étrangères, passèrent devant le nouveau chef de l'État. L'image mémoricide s'exprime, dans ce documentaire, à travers un effet de saturation qui vise à l'effacement radical, brutal, des images de l'autre. Saturation visuelle et sonore (musique et bruit) passant par une reconquête du sol martelé par les bottes, les chevaux, les véhicules de toutes sortes, comme pour purifier un espace souillé. L'autre principe de l'image mémoricide est d'inscrire la nouvelle identité urbaine dans une foule anonyme dont la raison d'être est une relation symbiotique au leader charismatique, tout autant que de subordination. Ces images allaient circuler, comme celles de *Liberación de Madrid*, non seulement les jours suivant le défilé, mais d'une tout autre manière sur le long terme, à travers la répétition, tous les ans, de cérémonies militaires commémoratives de la victoire enregistrées par les caméras du No-Do afin d'inscrire à jamais dans les rétines ces nouvelles images correspondant à la nouvelle identité urbaine et partant, nationale : le défilé de la victoire et sa représentation cinématographique annuelle se transformèrent, selon Vicente Sánchez-Biosca en « ritual que sincretizaba, a un tiempo, la ocupación de la España republicana y el triunfo en la guerra¹⁸ ».

16 Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, op. cit., p. 279. Pour les conditions de réalisation de ce film et son analyse générale, voir p. 278-285.

17 *El gran desfile de la victoria en Madrid* fait partie des films édités par la Cinémathèque espagnole dans le coffret *La guerra filmada*, op. cit.. Présentation du film, p. 113-114.

18 Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, op. cit., p. 285.

Fig. 14-19 *El Desfile de la Victoria*, © DR

Au-delà du moment circonstanciel de récupération de l'espace urbain madrilène dans l'urgence de la victoire, avivée par la frustration d'en avoir été privé pendant trois ans, le régime de Franco a pu inscrire la nouvelle identité de la ville et partant, du pays, au sein de la capitale pendant quasiment quatre décennies, notamment donc en l'inscrivant dans la pierre à travers l'édification de monuments, d'édifices, et de quartiers, liée à la nécessité de reconstruction à certains endroits et à d'autres, au besoin urgent de dévelop-

pement urbain consécutif à une expansion très rapide de la ville à partir des années cinquante. Ce « Madrid del Caudillo », selon l'expression d'Antonio García Rayo¹⁹, sera largement et régulièrement représenté dans les actualités cinématographiques, le No-Do, jusqu'à la fin du régime franquiste²⁰.

Conclusion : vers une nécessaire image « cathartique »

À la mort de Franco, comme on le sait, la transition n'a pas été fondée sur une rupture avec la dictature, mais sur un pacte, ce qui a eu des conséquences pour l'espace urbain madrilène comme pour le reste. La ville n'a pas été le théâtre des traditionnels et cathartiques déboulonnages de statues qui sont souvent l'expression radicale d'une volonté de réappropriation identitaire après la chute des régimes autoritaires. La dernière statue équestre de Franco à Madrid ne fut retirée qu'en mars 2005. Quant aux monuments les plus représentatifs du régime, ils continuent, pour la plupart, à marquer de leur présence l'espace urbain, comme l'imposant Arc de triomphe dit Arco de la Victoria, édifié au début des années 50 en hommage aux « Caídos por Madrid », qui trône encore à l'extrémité de la calle Princesa.

En l'absence de rupture, la reconquête de la mémoire madrilène républicaine et populaire qui s'était exprimée pendant les trois années de guerre a pris des formes tout à fait inédites, fondées sur un phénomène de récupération pacifique. Celle-ci ne passe pas en effet par une revendication directe de l'héritage de la guerre, mais va s'exprimer, pendant la Transition, de manière plus diffuse et partant, plus durable, à travers un phénomène de réinvestissement de la rue qui affecte au premier chef le « marquage présence ». Cette récupération de la rue introduisant de nouveaux usages de l'espace urbain a adopté des formes diverses, certes classiquement militantes (avec les manifestations politiques ou syndicales, par exemple) mais aussi totalement dépolitisées, avec la Movida²¹. Le phénomène a pris un tour politique pendant le mandat du socialiste Enrique Tierno Galván à la mairie de Madrid qui, entre 1979 et 1986, a donné à la « récupération » de la ville un sens très large, à la fois social mais aussi économique et culturel. Les funérailles en 1986

19 Antonio García-Rayó, « Así es Madrid en el cine », *Así es Madrid... en el cine*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2008, p. 17.

20 Sur le No-Do, voir Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *No-Do, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

21 Sur le phénomène de récupération de l'espace urbain madrilène et ses implications chez Almodóvar voir Nancy Berthier, « Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida » [en ligne], [consulté le 31 mars 2015], *Savoirs en prisme*, CIRLEP, université de Reims, n° 1, 2012, p. 77-92. URL : http://www.univ-reims.fr/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35237.pdf

de celui que les Madrilènes appelaient affectueusement le « viejo profesor » ont été l'occasion d'une concentration aux proportions tout à fait inédites dans la ville pour ce genre d'événement, avec plus d'un million de personnes qui lui ont rendu un vibrant hommage. Les images qui ont été filmées à l'occasion et qui depuis n'ont cessé de circuler, ont fonctionné comme des images réparatrices pour les Madrilènes à la mémoire « invisibilisée » durant les quarante années de dictature. Au cœur du film *Madrid*, de Basilio Martín Patino, réalisé en 1987, la séquence qui met en scène ces funérailles dans le cadre d'une récupération plus générale de la mémoire urbaine du peuple de Madrid accorde une importance toute particulière au « marquage présence » de l'espace emprunté par le cortège, depuis la place de la Villa jusqu'à la place de Cibeles, reconquise par le peuple, dont rend compte un impressionnant plan général en plongée verticale, dans lequel la foule fait littéralement corps avec la ville, réalisant une sorte d'équation fusionnelle entre Tierno Galván, la foule de Madrilènes et cet espace urbain pleinement reconquis.

Fig. 20-21-*Madrid*



CHAPITRE 2

La Revista infantil *Pelayos*, un arma mortal en la guerra de papel

ANTONIO MARTIN

Investigador y documentalista de la historia y la sociología de las literaturas populares y el cómic

La Guerra de España, 1936-1939, ha quedado inscrita en la memoria colectiva de la sociedad española tanto por su crueldad como por haber cambiado de forma radical nuestra historia, desde que los días 17, 18 y 19 de julio de 1936 gran parte del ejército se sublevó contra el Gobierno legítimo de la República Española. El Golpe de Estado agrupaba a numerosos generales, coroneles, comandantes y capitanes, entre los que hay que destacar especialmente a los Generales Emilio Mola, Gonzalo Queipo de Llano y Francisco Franco. Los militares sublevados contaron desde el primer momento con la ayuda ideológica y económica de las fuerzas más reaccionarias de la derecha española.

A las pocas semanas quedó claro que el golpe de estado militar había fracasado en sus objetivos inmediatos y fundamentales: conquistar la capital de España, Madrid, y los mecanismos del Estado. Los militares rebeldes proclamaron inmediatamente el estado de guerra, que ponía en manos del Ejército toda la autoridad y todos los poderes de vida y muerte por encima de toda autoridad civil, en el territorio, ciudades y pueblos que lograron controlar tras el fallido Golpe de Estado; lo que equivalía a instaurar un régimen de terror latente. Y aplicaron estos poderes tanto para la guerra como para llevar a cabo una sangrienta represión, aplicada de forma sistemática primero en su propia retaguardia y seguidamente en los territorios que iban conquistando, con la decisión fría de aniquilar violentamente a cuantos se alineaban con la República, como así mismo a los simples ciudadanos en tanto que militasen o simplemente simpatizasen con ideologías de izquierda y con los sindicatos obreros¹.

1 La represión llevada a cabo por los militares sublevados se inició el primer día del golpe de estado. El general Emilio Mola, encargado de la dirección de la sublevación militar, había indicado en su Orden Reservada nº 1, de Abril-Mayo 1936, dirigida a los generales y oficiales conjurados contra la República, que “la acción ha de ser en extremo violenta, para reducir lo antes posible al enemigo [...] serán encarcelados todos los directivos de los Partidos Políticos,

El fracaso de la sublevación y su conversión en guerra civil llevó a que los militares sublevados, quedasen convertidos por unos meses en pequeños señores de taifas, con tres figuras de especial importancia: el General Mola con base en Navarra, en el norte, el General Queipo de Llano con base en Sevilla, en el sur y el General Franco cuyas fuerzas estaban en constante movimiento de avance y conquista desde Andalucía, donde su ejército había sido aerotransportado por la aviación militar italiana desde sus iniciales bases africanas, hacia Extremadura y Castilla la Nueva y finalmente hacia Madrid.

España 1936, del Golpe de Estado a la Guerra Civil

La España que a partir de ahora llamaremos “nacional”, por ser éste el nombre que se dieron a sí mismos los sublevados contra el Gobierno de la República, se estructuró en torno al ejército y a sus auxiliares para mantener a toda costa el orden y la disciplina, valores míticos para las clases dominantes, lo que se tradujo en el rechazo de todo cuanto pudiese alterarlos. Por ello es necesario tener en cuenta la importancia del apoyo que dieron al Golpe de Estado aquellos sectores de la sociedad civil que habían votado a las derechas, tanto por instinto de conservación como por ideología, asumiendo los esquemas filosóficos y morales de la burguesía y anteponiendo el orden a la justicia y la propiedad a la libertad, que veían amenazados por el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936. El propósito final del golpe era conquistar la República o eliminarla.

Las fuerzas más politizadas que apoyaban la sublevación eran la Comunión Tradicionalista, nuevo nombre de la vieja rama del carlismo, enraizado en el catolicismo integrista, que ya se había alzado contra el pensamiento y la política liberal bajo la consigna “Dios, Patria y Rey” en tres guerras civiles entre los años 1833 y 1876, y la Falange Española de las JONS, organización liderada por José Antonio Primo de Rivera, que más que un partido político era un nuevo movimiento de orientación fascista que en los años previos a la guerra había actuado como fuerza de choque de la extrema derecha española. En julio de 1936 ambas fuerzas se pusieron a las órdenes de los jefes militares de la sublevación, que aceptaron inmediatamente a los voluntarios del Requeté, brazo armado de la Comunión Tradicionalista, y a las Milicias de Falange Española, que lucharon con sus banderas y uniformes propios pero

Sociedades o Sindicatos no afectos al Movimiento, aplicándose castigos ejemplares a dichos individuos”. Y lo reafirmó el 19 de Julio, cuando escribió: “Es necesario propagar una imagen de terror [...] Cualquiera que sea, abierta o secretamente, defensor del Frente Popular debe ser fusilado”.

siempre cumpliendo las órdenes del Ejército. Estas dos formaciones políticas aportaron un gran caudal de hombres – fundamental en las primeras semanas de la guerra cuando las fuerzas de Mola y de Franco aún no había establecido contacto –, que no solo lucharon en primera línea sino que en la retaguardia ejercieron como fuerzas represoras, a cuya cuenta hay que cargar muchas de las muertes sin juicio que se produjeron en los primeros meses de guerra.

Los generales rebeldes formaron el 24 de julio una Junta de Defensa Nacional, presidida por el general Cabanellas e integrada por siete generales, que asumía todos los poderes del Estado. En agosto fueron incorporados a la Junta los generales Franco, Queipo de Llano y Orgaz. Un mes más tarde los generales llegaron al convencimiento de que era necesario el mando único para conducir la guerra. El General Kindelán del Arma Aérea propuso, con el apoyo de Mola, que este mando se le otorgase al general Franco, que el 29 de septiembre de 1936 fue nombrado por la Junta de Defensa Nacional general en jefe en grado superlativo de todos los ejércitos de tierra, mar y aire, es decir Generalísimo. Al mismo tiempo fue nombrado Jefe del Gobierno del Estado de España, cargo que gracias a sus partidarios se transformó en el de Jefe del Estado. Inmediatamente, el General Francisco Franco formó una nueva estructura de gobierno, con el nombre de Junta Técnica del Estado, integrada por militares y civiles, que cumplía simples funciones organizativas con una total carencia de contenido político, y era el germen del Estado Nuevo que el General Franco comenzaba a construir.

Los primeros pasos de la guerra de papel

La radicalización política provocada por el Golpe de Estado y la guerra dio lugar a un gran despliegue propagandístico canalizado en una auténtica guerra de papel, paralela a los hechos de armas a ambos lados de las líneas del frente. En toda guerra, y sobre todo en una guerra con las características de la española, la propaganda constituye un arma tan letal como los fusiles, las ametralladoras y los cañones más modernos. Las peculiaridades de ambas Españas determinaron los soportes de la propaganda, que fueron mayoritariamente de papel, aunque debemos recordar que también el cine y la radio fueron armas de esta guerra de la propaganda. En nuestro caso y en esta ponencia lo que nos interesa es la guerra de papel llevada a cabo por los nacionales, que debido a sus limitaciones tanto como al hecho de que las mejores imprentas se encontraban en las ciudades republicanas no alcanzó grandes logros. Salvo en la utilización populista de la radio y de los tebeos infantiles, con los que los nacionales sí lograron constructos sociales perfectos de guerra, al convertir estos tebeos en peligrosas armas de propaganda política mucho más eficaces que sus equivalentes republicanos.

Junto a los libros de la “alta cultura” nacional y a las obras creadas ex profeso para respaldar el golpe y la insurrección militar, mediante una literatura mezcla de épica y mística, también se publicaron obras de carácter meramente recreativo, siempre dentro de la ortodoxia de pensamiento y expresión impuestas por el régimen militar y su censura cuando la mayoría de la literatura anterior a la guerra había sido prohibida por la censura. Fue el momento de diversas pequeñas casas editoriales que aparecieron en La Coruña, Vigo, Cádiz, Sevilla, Valladolid, Burgos, etc., que a veces eran sólo dispuestas a aprovechar la situación bélica para sacar beneficios económicos. Fue así como aparecieron algunas colecciones de pequeños libros seriados sobre la “gloriosa gesta del movimiento salvador de España” y en alabanza del Generalísimo “salvador de España”; la más importante fue la colección que escribió El Tebib Arrumi, seudónimo de Víctor Ruiz Albéniz, bajo el título *Biblioteca Infantil. La Reconquista de España*.

También se publicaron varias colecciones folletinescas que novelaban la guerra y sus protagonistas, por ejemplo *Episodios de la Guerra Civil*, de la Librería Santarén, o *La Guerra (Episodios novelados)*, de Ediciones Marisal, y múltiples colecciones de cuentos dirigidos a los niños, casi siempre folletos de pocas páginas y escasa importancia editorial, pero siempre con carácter moral e intención patriótica. Otras empresas, movidas por el interés económico y el ideológico o al menos partidario, editaron libros y folletos alusivos a acontecimientos y momentos de la guerra, es el caso, por ejemplo, de la Editorial Requeté en Burgos, en 1936 y 1937, cuyas obras continuó la Editorial Española en San Sebastián, en 1937, 1938, 1939. Todo ello, además de ser un fructífero negocio en manos de civiles, conformaba una amplia y extensa red de propaganda.

El arma más eficaz y útil para la propaganda política fue la prensa de carácter popular, que en los años de la guerra estuvo formada por las revistas informativas, con amplio contenido gráfico, entre las que destacaron *Fotos*, *Mujer*, y la revista *Y* – cuyo título, una simple letra inicial mayúscula, lo tomaron los mandos de la Sección Femenina de Falange del nombre medieval de la reina Ysabel la Católica –, *Vértice*, y por las revistas satíricas de humor encarnadas especialmente en *La Ametralladora*, por las deportivas y por la prensa diaria y los tebeos dirigidos a los niños.

Los tebeos y revistas de historietas fueron a nuestro juicio los mejores soportes de la guerra de papel de los sublevados, sobre todo por el uso de la caricatura, el humor y la sátira política, que demostraron su eficacia para atacar al enemigo y, al mismo tiempo, fortalecer la moral en la retaguardia. Y es que fue en la prensa infantil donde se alcanzaron los mayores logros de la propaganda de guerra, gracias tanto en sus contenidos literarios como en los gráficos, muy radicales, en los que se llegó a los mayores excesos al mostrar al enemigo republicano como un ser bestial y monstruoso. Por otra

parte la propaganda política hecha desde los tebeos actuaba sobre lectores de escasa capacidad crítica, que ya estaban condicionados por el clima militar y político de la sociedad en la que crecían. Fue así como los tebeos infantiles falangistas y tradicionalistas se convirtieron en las mejores armas de la guerra de papel, no menos crueles y terribles que las que se desarrollaban en las líneas de fuego.

Tebeos para los niños de la España nacional

Un daño colateral de la Guerra Civil fue la escasez de lecturas infantiles recreativas en los territorios dominados por los sublevados. La división de España por las fronteras impuestas por los frentes de guerra, impidió que la habitual prensa infantil, de signo industrial, editada en Barcelona, Valencia y Madrid y que hasta entonces circulaba por todas las capitales y los grandes núcleos de población españoles, traspasase las líneas del frente hacia el territorio nacional. Ello hizo más evidente la existencia de un mercado lector, acrecentado durante los años republicanos al haberse acostumbrado gran parte de la población infantil española a la lectura de tebeos como parte de su consumo habitual de productos recreativos. Este mercado quedó desabastecido en las ciudades nacionales a partir de agosto de 1936 y dio lugar a un vacío importante en la cultura infantil, ya que ningún editor comercial se lanzó a la publicación de tebeos. La situación favoreció la actuación de los dos grupos políticos más radicalizados, Falange Española y la Comunión Tradicionalista, que con escasa diferencia de tiempo programaron y lanzaron las primeras revistas infantiles nacionales en las últimas semanas de 1936, con la doble intención de entretener a los niños y hacer propaganda política sobre ellos.

Al fracturarse la continuidad de la vida infantil, los falangistas y carlistas se encontraron con una importante masa de niños simpatizantes que por imitación de sus mayores, padres, tíos y hermanos pretendían mimetizarse con los adultos. Lo cual entroncaba sociológicamente con los “batallones infantiles”, que durante los años de la Restauración habían sido moda en colegios de la burguesía y la buena sociedad, y en cierta medida también con los *scouts*, que en España recibieron el nombre de exploradores. Sin embargo, ahora los niños eran más pequeños y no jugaban a imitar a los soldados, sino que tomaban como modelo a las milicias falangista y carlista, de carácter y apariencia más aventureros y románticos que los soldados del ejército regular. Por lo que desde los primeros días de guerra fue frecuente ver a muchos “niños nacionales” vistiendo camisas, gorros y corrajes a imitación de las milicias y sin que esto pudiera calificarse como un juego de disfraces, ya que la guerra y el ejemplo de sus mayores generaba motivaciones que iban más

allá y desde la admiración entraban en un seguidismo formal y también ideológico que propiciaba el adoctrinamiento.

Los carlistas, ante la creciente avalancha de niños simpatizantes con su causa, o al menos con los aspectos más externos de la misma, muchas veces por simple continuismo familiar, actualizaron sus antiguas agrupaciones de niños, a los que desde antiguo habían llamado pelayos en honor de San Pelayo Martir patrono de los niños carlistas; mientras que las niñas recibían el apelativo de margaritas, por ser este el nombre de la mujer del pretendiente al trono Carlos VII. Así, el *Catecismo Tradicionalista*, editado en 1933 como manual de las Juventudes Carlistas Españolas afirmaba:

Son los jóvenes Requetés y los mocitos Pelayos la inocencia, la sinceridad y la alegría de nuestra Comunión [...] somos los tradicionalistas una gran Familia, por eso es tan lógico y natural tener niños entre nosotros, como en los demás partidos no tenerlos. Nosotros necesitamos niños en los cuales depositar la Tradición y en ellos continuarnos y con ellos perpetuarnos².

La Falange anterior a la guerra no había previsto la nueva situación generada por ésta. Existe conocimiento documental de cómo los muchachos que se habían afiliado al partido en los años 1930, fueron destinados a ser enlaces, vendedores de la prensa falangista o a cumplir misiones secundarias de apoyo, e incluso los más mayores habían formado piquetes y grupos de acción que se habían enfrentado con las Juventudes Socialistas, y todo ello lo habían hecho con la plena condición de militantes de Falange. La coyuntura bélica generó una situación distinta, con miles de niños pequeños, que por su poca edad no podían militar en Falange pero que se movían en las cercanías del partido como una masa simpatizante. En las primeras semanas de la guerra los adultos vistieron a los niños como pequeños falangistas y les dieron comúnmente el nombre de balillas, en imitación del modelo italiano de los miembros de la *Opera Nazionale Balilla* que agrupaba a las juventudes fascistas. Pero, en septiembre de 1936 y por orden de Manuel Hedilla, nombrado Jefe de la Junta de Mando Provisional de Falange Española, se pasó a llamarles flechas y se les encuadró en una primera organización creada para la ocasión con este nombre³.

2 Documentación Archivo Antonio Martín, *Catecismo Tradicionalista. Manual de las Juventudes Carlistas*, por Juan M^a Roma, Barcelona, Biblioteca Tradicionalista, 1933. La cita señala el sentido familiar del carlismo, transmitido dentro de los márgenes de una comunidad cerrada y su necesidad de traspasar a las nuevas generaciones la fe en unos principios inmutables. Ello nos obliga a plantearnos la entidad de la Comunión Tradicionalista como partido político, en tanto que funcionaba más por la fe ideológica que por una filosofía política ajustable a cada momento histórico de la coyuntura española.

3 A la vista de la escasa documentación existente sobre los niños nacionales en los primeros meses de la guerra, es posible que los flechas y los pelayos de la primera hora fuesen contemplados en 1936, desde el poder militar y de las propias organizaciones que los tutelaban,

La nueva prensa infantil que surgió en 1936, falangista o carlista, o más tarde genéricamente franquista, se fijó como primer objetivo la propaganda política, primero la de la propia organización y sus gentes, proponiendo a los niños una vida heroica, para después alabar al Ejército como cabeza y representante máximo del “Movimiento salvador [de la Patria]”, más tarde elevar las alabanzas a Franco y siempre al ataque a la República. Para nuestra investigación hay que considerar que estos tebeos eran productos anómalos respecto a la realidad de la zona nacional, cuando en los momentos más álgidos y confusos de los primeros meses de guerra civil las prioridades eran otras y mucho más urgentes. Por lo que la temprana aparición de estas revistas, en el mismo año 1936, se explica mejor si las consideramos desde las necesidades que creaba el encuadramiento de los niños en las organizaciones infantiles falangistas y carlistas, desde la intención inmediata de adoctrinarlos políticamente. Para ello nada mejor que disponer de un órgano de prensa que pudiera servir como portavoz de las esencias ideológicas que uno y otro grupo profesaban e incluso del odio elemental al enemigo, propósito último de la propaganda de la guerra de papel.

La primera revista infantil de intención y contenidos claramente políticos fue publicada por Falange Española de las JONS, con el título *Flechas*, y se comenzó a editar en Zaragoza el 5 de noviembre de 1936 por la Falange de Aragón, con un ámbito y distribución locales. Siguiéron después otros dos tebeos falangistas, también titulados *Flechas*, obra de la Falange de Sevilla y de la Falange de Palma de Mallorca, mientras que la Falange de Cádiz publicó el tebeo *Un... Dos...*, todos ellos distintos y unidos solo por la filiación política. Esta multiplicación de tebeos se debió a la dispersión de actividades por parte de las distintas Jefaturas Territoriales y Provinciales de Falange, que actuaron durante los primeros tiempos de la guerra con gran independencia. La situación se mantuvo hasta que Manuel Hedilla, nombrado Jefe Nacional en septiembre de 1936 por la Junta de Mando Provisional de Falange – en tanto no se lograra la liberación de José Antonio Primo de Rivera –, convocó el II Congreso Nacional de Falange de las JONS, en abril de 1937, en el que, entre otras medidas, se decidió la supresión de las distintas revistas infantiles de ámbito territorial, que fueron sustituidas

como un fenómeno temporal. Pero los hechos se imponen y desde las primeras semanas de la guerra ha quedado constancia fotográfica y filmica, literaria y periodística, que muestra que allí estaban aquellos niños, uniformados como pequeños falangistas y pequeños requetés. Existían, vestían sus uniformes y corrajes, hacían ejercicios paramilitares, desfilaban con sus propias bandas de cornetas y tambores y sus actividades eran mucho más que simple juegos. Antes de que se legislase sobre ellos, los pelayos y los flechas ya existían, y su prensa también. Precisamente por ello fue necesario dar forma legal a lo que ya era un hecho.

por una única “Revista Nacional” con el título de *Flecha*, sin la ese final, que ya había comenzado a editarse en San Sebastián el día 23 de enero de 1937⁴.

La prensa infantil carlista se redujo a un único título, *Pelayos*, que comenzó a publicarse en San Sebastián el 20 de diciembre de 1936. Se trata del mejor ejemplo de la eficacia que alcanzó la propaganda de guerra dirigida a los niños españoles, así como el máximo exponente de la eficacia que se alcanzó en la vulgarización y difusión del ideario de la Comunión Tradicionalista y más aún de su brazo armado, el Requeté. La revista sirvió doblemente a la causa tradicionalista y a la de la Iglesia católica, y ensalzó constantemente a lo largo de sus cien números editados la lucha de las milicias carlistas, que se presentaron siempre como protagonistas vencedoras en todos los frentes. Sin embargo no se prodigaron las alabanzas de los prohombres de la Comunión, ni se llevó a cabo una propaganda significativa personalizada. Y a partir del Decreto de Unificación Política de abril de 1937, la revista derivaría poco a poco hasta convertirse en una caja de resonancia de las virtudes y la gloria del Generalísimo Francisco Franco.

Ambas publicaciones, *Pelayos* y *Flecha*, sobre todo la primera, alcanzaron niveles sectarios y de violencia pocas veces igualados antes en la prensa española y nunca en la infantil. Sus contenidos se componían de historietas, ilustraciones, cuentos, secciones ideológicas, consultorios infantiles, anécdotas, chistes, relatos y referencias a la guerra. Y en el caso concreto de *Pelayos* también de secciones religiosas. Todo ello acompañado y reforzado por ilustraciones contundentes, muchas veces de baja calidad pero siempre muy eficaces en su función expresiva. El conjunto de los materiales que integraban estos tebeos era altamente perverso, pues las historietas y textos funcionaban como armas de una mortal guerra de papel que llegaba hasta los niños, que no solamente carecían de criterios e información suficientes sino que, además, se encontraban inmersos en el clima diario de la guerra, por lo que al vivir su realidad eran más sensibles y receptivos a la propaganda, que realizaba en ellos un auténtico “lavado de cerebro”. Con el fin de reforzar el adoctrinamiento de los niños, falangistas y carlistas se sirvieron de una parafernalia de uniformes, fusiles y armas a imitación de las utilizadas por los adultos, consignas y gritos rituales, etc., organizaron desfiles y juegos de

4 Al iniciarse la guerra Falange Española y de las JONS carecía de un mando unificado por encontrarse presos en las cárceles republicanas su Jefe Nacional, José Antonio Primo de Rivera, y muchos de los componentes de la Junta de Mando. La falta de dirigentes de máximo nivel llevó a la dispersión de actividades e incluso de tomas de posición en el momento de sumarse a la sublevación. Las Jefaturas Territoriales y las Provinciales tomaron decisiones propias, variadas, sin unidad, de lo que es un ejemplo menor la edición de los diferentes tebeos falangistas. Esta situación se superó al ser nombrado Manuel Hedilla Jefe Nacional de la Junta de Mando Provisional de Falange Española el 2 de septiembre de 1936, mientras se esperaba la posible y deseada liberación de José Antonio Primo de Rivera.

guerra. Todo servía para llevar la guerra hasta los niños y crear un *climax* dramático con el que se reforzaba el “patriotismo” de los niños, al potenciar el odio al enemigo republicano y “rojo”.

Pelayos, la gran revista de la Comunión Tradicionalista

Pelayos comenzó a editarse el 26 de diciembre de 1936, con el patrocinio de la Junta Nacional Carlista de Guerra, creada en septiembre de 1936 por Fal Conde como órgano supremo de la Comunión Tradicionalista para dirigir la acción de ésta durante la guerra⁵. Con la distancia que supone el tiempo transcurrido, y sin que sea posible acceder a las fuentes documentales de la época, que hace mucho tiempo se perdieron o fueron destruidas, resulta sorprendente la aparición del tebeo *Pelayos*, por ser obra de dos sacerdotes que huyeron de la Barcelona republicana y pasaron a la zona controlada por los rebeldes. Uno de ellos era el canónigo de la catedral de Barcelona, Mariano Vilaseca, que tenía una larga y provechosa ejecutoria como hombre de derechas en distintos cargos de responsabilidad de la sociedad anterior a la guerra, además se le conocía como ideólogo de la derecha y en los años 1930 dejó diversos textos que lo atestiguan. El otro cura, mosén Miguel Rosell, hombre muy cercano al carlismo, no destacó especialmente en sus actividades previas a la guerra, aunque durante la misma creó una red para pasar a carlistas huidos de la España republicana a la España nacional por el Pirineo⁶. Vilaseca y Rosell, actuaron colegiadamente a lo largo de la vida de *Pelayos* como creadores, gestores y directores. Se atribuye a Vilaseca la dirección de la revista y a Rosell la gestión económica.

La falta de los archivos de la revista plantea una serie de preguntas clave, que permitan saber el cómo y el porqué de la creación de *Pelayos*. Algunas de las posibles preguntas se vuelven más importantes al vaciar los contenidos de la colección de *Pelayos*. Así, en el número 1 y en la parte superior de la segunda página aparece una mancheta recuadrada en la que se publica impresa y destacada la mención: “*Pelayos*. Publicación de la Junta Nacional Carlista de Guerra. Semanario infantil que se publica los domingos.

5 Manuel Fal Conde fue nombrado en 1935 Jefe máximo de la Comunión Tradicionalista por el pretendiente legitimista al trono Alfonso Carlos de Borbón. Como Jefe Delegado de la Comunión Tradicionalista, Fal Conde armó política y militarmente las distintas corrientes del carlismo. Al iniciarse la sublevación decidió que la Comunión Tradicionalista se sumase a ella con todas sus fuerzas, especialmente el Requeté, y para mayor eficacia en la acción creó en septiembre de 1936, bajo su jefatura, la Junta Nacional Carlista de Guerra como máximo organismo decisorio y rector de todos los sectores tradicionalistas durante la guerra.

6 Así lo afirma el catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, Antonio Lara, en su texto “Los tebeos de posguerra”, publicado en el libro *Tebeos: Los primeros 100 años*, Madrid, Biblioteca Nacional y Grupo Anaya, S. A., 1996.

Administración, Correspondencia, Cierre y Talleres: San Sebastián. Calle Dr. Claudio Delgado de Amestoy”. Pero, en el número siguiente la referencia a la Junta Nacional ha desaparecido y ya no se volverá a publicar nunca en los 101 números de la revista. ¿Por qué esta primera y clara mención, que ha hecho que consideremos siempre como editor de *Pelayos* a la Junta Nacional Carlista de Guerra, cuando es un hecho que nunca más volvió a publicarse tal mención; y por qué ocurrió esto? ¿Según lo anterior, *Pelayos* era una publicación propiedad de los carlistas o lo era de sus creadores, los dos curas llegados de Barcelona que se acogieron al árbol ideológico con el que se sentían más identificados?

Lo seguro es que Mariano Vilaseca actuó como director e ideólogo de este tebeo, con la cercanía del sacerdote Juan Tusquets – famoso antes y durante la Guerra Civil por sus campañas antimasonicas, en las que Vilaseca participó –, que colaboró con varios textos, y que Miquel Rosell se encargó de la parte material y de las cuentas, atrayendo dinero de los simpatizantes carlistas que habían pasado a la España nacional. No queda constancia de ninguna fórmula contractual que estableciese la colaboración de estos dos curas con las autoridades de la Comunión Tradicionalista. Tampoco tenemos datos sobre quién y cómo pagaba los servicios de Vilaseca y Rosell, aunque podemos creer por los datos recogidos del año 1938 que la revista *Pelayos* funcionaba como propiedad tácita de ambos sacerdotes, que se pagaban a sí mismos al tiempo que al resto de colaboradores.

Tras una primerísima etapa, en la que la revista mostró las lógicas vacilaciones y errores de los nuevos editores, lo cual repercutió en la economía de la publicación, por fin se logró alcanzar una estructura equilibrada y estable, con una proporción adecuada entre las secciones religiosas y políticas, entre las páginas de textos y las de historietas, y con contenidos y secciones variadas de entretenimientos, actualidad, vida de los pelayos, filatelia, lecciones prácticas, etc., hasta con la inclusión de una página específica dirigida a las niñas lectoras bajo el título genérico de “Margaritinas”, de la que se hizo cargo y

7 Los datos documentales que poseemos en la actualidad tan solo permiten establecer hipótesis de trabajo, que es necesario investigar en los archivos. La hipótesis más plausible es que Mariano Vilaseca y Miquel Rosell lograron el visto bueno inmediato por parte de la Junta Nacional Carlista de Guerra, para publicar una revista infantil con el título de *Pelayos*. Así, la revista y sus gestores quedaban acogidos al paraguas protector de la Comunión Tradicionalista y el número 1 se publicó bajo el pie editorial de la Junta Nacional Carlista de Guerra en diciembre de 1936. Pero se da el hecho de que ese mismo mes de diciembre, Fal Conde cayó en desgracia ante Franco al pretender crear la Real Academia Militar Carlista, lo que motivó su exilio a Portugal bajo la amenaza explícita de ser sometido a un Consejo de Guerra. ¿Pudo esto llevar, bien fuera a Mariano Vilaseca o a la propia Junta Nacional Carlista de Guerra, a la decisión de no seguir utilizando el nombre de ésta como pie editorial de la revista para evitar posibles suspicacias? Se trata solo de una hipótesis de trabajo.

realizó Consuelo Gil Roësset, que al mismo tiempo colaboraba en la revista *La Ametralladora* y en otras publicaciones nacionales.

Y todo ello a pesar de que ni Vilaseca ni Roselll eran profesionales de la edición y mucho menos de revistas infantiles, por lo que los buenos resultados editoriales que alcanzaron resultan sorprendentes. Junto a la captación de apenas media docena de autores importantes, su gran acierto fue la elección de los Talleres Offset de San Sebastián para imprimir la revista, ya que se trataba de la mejor y más importante empresa de offset existente en la España nacional, en cuyos talleres ya se habían realizado en los años veinte y treinta tebeos de la importancia de *Pinocho*, *Chiribitas*, *Pifa*, *Manolín*, etc. Es posible pensar que la experiencia de los impresores pudo suplir los errores y la inicial ignorancia editorial de Vilaseca y Rosell, y que además pudieron guiarles en los trabajos de maqueta, exigencias mínimas de los dibujos a reproducir, color, etc., e incluso contactarles con sus primeros dibujantes.

Mariano Vilaseca escribía la sección fija editorial “Toque de diana”, a través de la cual se vertían los principios morales e ideológicos que debían inspirar y regir la vida y la actuación de los pelayos, y por extensión la de todos los niños nacionales. Esta sección y los restantes escritos de Vilaseca caracterizaron la revista, que entroncaba con la prensa integrista decimonónica más ultramontana. Todas las secciones, literarias y gráficas, giraban en torno a una intención única: el canto a las excelencias morales y cívicas de la Comunión Tradicionalista, a la valentía y los triunfos de los requetés y el ataque frontal y despiadado a los enemigos de Dios, la Patria y el Rey, todo ello desde una estricta moral militante propia del catolicismo más estricto. El texto editorial del primer número indica sin sutileza alguna las pretensiones de la revista y el nivel ideológico desde el que se llegaba a los niños:

Yo soy PELAYO; el capitán general de todos los pelayos españoles [...] desde que los requetés han cogido el fusil para salvar a España y han empezado a dar palizas a los ejércitos de gente mala, todos los niños de España se van poniendo boina roja, se preparan para luchar mañana por Dios, la Patria y el Rey [...]. Somos ya más de 100.000 [...] El Rey, nuestro Rey, me ha nombrado capitán general. Por consiguiente yo debo mandaros [...] los requetés tienen periódicos. Unos leen *La Voz de España*; otros *La Unión de Sevilla* [...] y así, cada requeté lee un buen periódico. ¿Para qué sirven los buenos periódicos? Muy sencillo: cuentan a los requetés ejemplos bonitos, les enseñan cosas buenas, publican fotos de grupos de requetés, transmiten órdenes de sus jefes, y otras muchas cosas por el estilo. ¿No hemos de tener también nosotros nuestro periódico? ¡Claro que sí! Y es éste [...].

Ante este texto inaugural de la revista podemos establecer que *Pelayos* fue en todo momento un eficaz portavoz de la Comunión Tradicionalista.

Desde su primer número, *Pelayos* inició una constante labor propagandística, una guerra sin cuartel contra el enemigo republicano, inmediatamente calificado como ateo y masón, y después soviético. Para ello todo servía, desde la biografía de San Pelayo, los porqués de la guerra, la sección editorial de Vilaseca, los textos antimasonicos de Juan Tusquets, los cuentos y relatos tremendistas sobre la maldad roja escritos por G. Li. – de los que son ejemplo especial “¡Por Dios y por España! ¡¡Fuego!!” y “El cabrerizo” – que se extendieron como un folletín a lo largo de numerosos números de la revista, las fotografías de niños pelayos vestidos con sus uniformes pardos, correaes militares y boina roja, las anécdotas, poesías y todo tipo de alegorías antirrepublicanas. Y también los chistes gráficos y especialmente las historietas, incluso las de humor más blanco e inocente. Todo servía para la propaganda de guerra.

La estructura de la revista *Pelayos*

La revista *Pelayos* estaba formada por un único pliego de papel, que doblado tres veces daba ocho hojas o sea 16 páginas, incluidas las cubiertas. Una de las caras del pliego se imprimía a todo color y la otra en blanco y negro. Estaba encuadrada con una grapa a caballete, guillotizada y el tamaño final del tebeo era de 34 x 21.5 centímetros, similar a lo que antes llamábamos “folio prolongado”. El papel era de baja calidad pero con una textura muy adecuada para la edición en offset, que gracias a la gran profesionalidad de los talleres en que se imprimía, lograba muy buenos resultados con el color. *Pelayos* tenía periodicidad semanal y se vendía a 20 céntimos.

En cuanto a la propiedad de *Pelayos*, el estudio de los créditos confirma que la identidad editorial de la revista es confusa. Si en el número 1 figuraba impresa y destacada en página segunda la mención “Pelayos. Publicación de la Junta Nacional Carlista de Guerra”, en los números siguientes desapareció la referencia a la Junta Nacional y en su segunda página consta el texto “Pelayos. Semanario Infantil que se publica los domingos. Administración, Correspondencia, Cierre y Talleres: San Sebastián. Calle Dr. Claudio Delgado de Amestoy”, lo que permite creer por la mención a los Talleres que la dirección de *Pelayos* pudo ser la de la propia imprenta. Entre los números 13 al 30 se produjo un cambio importante, ya que además de los datos anteriores en la dirección de la revista consta: “Admón: Cuartel de Requetés (Kursaal)”, lo que nos lleva a plantearnos de nuevo ¿qué relación tenía la revista con la Comunión Tradicionalista, puesto que la administración de la misma estaba domiciliada en el cuartel de Requetés de San Sebastián?

A partir del 31 de la revista, de fecha 25 de julio de 1937, ya no volverá a aparecer nunca la referencia al Cuartel de Requetés sin que en ningún lugar de *Pelayos* apareciese nunca un pie editorial concreto. Tampoco aparecerá nunca el nombre de Mariano Vilaseca como director.

Todas las referencias a la revista señalan que *Pelayos* fue un éxito editorial, pero lo cierto es que en su primera etapa – aproximadamente sus veinte, veinticinco, primeros números – tuvo importantes problemas de financiación. Ello pudo deberse al deficiente equilibrio que en dicha etapa presentó su contenido: con muchas páginas de texto respecto a las de imagen, con mucho espacio dedicado a múltiples secciones religiosas, de adoctrinamiento político y secciones seudoeducativas respecto a las secciones recreativas y de historietas, siendo éstas inicialmente muy primitivas. Todo ello pudo repercutir en una floja acogida por parte de los niños lectores y por tanto en unas ventas insuficientes. Estos problemas se resolvieron doblemente, gracias a una mejora progresiva en el equilibrio de los contenidos y a una mejora general en las historietas publicadas, obra de nuevos autores que ya eran profesionales de este medio. Pero los problemas de financiación se resolvieron, sobre todo, gracias a la aportación económica del industrial textil catalán Juan Baygual i Bas, carlista histórico, que había huido de Cataluña y se había establecido en San Sebastián, ya que su ayuda económica a partir del número 20 resultó fundamental para el sostenimiento de la revista, su afianzamiento y definitivo despegue. Y aquí hay que contar con la habilidad de Miquel Rosell, también carlista, para captar ayudas y dinero para *Pelayos*.

En los primeros *Pelayos* predominaban los textos de intención formativa-propagandística, sobre religión, historia de España, política, los requetés o los propios pelayos. Entre los primeros colaboradores literarios hay que destacar al propio Mariano Vilaseca, Juan Tusquets, J. Homs, G. Li. que también firmó B. G. Li., Antonio Pérez de Olaguer, un escritor que firmó como “El Infanzón de Illecas”, A. De Matas, etc., y las colaboraciones de numerosos niños pelayos y algún requeté. En el caso de los colaboradores gráficos, al inicio se recurrió a dibujantes improvisados, sin apenas experiencia, que se encontraban en San Sebastián en aquellos momentos, por ello en los primeros números aparecen numerosos dibujos sin firma, algunos muy primitivos que no nos permiten ni tan siquiera inducir quien podría ser el autor. Los primeros dibujantes de la revista, que firmaron, fueron Morales Macedo, Ramón H. B., X. Potipan, Miguel Alcaide, Martin, Lord Fly (seudónimo), Salvador, A. Ojeda, Lao Kin (seudónimo), Bora, Tri-Tri (seudónimo) y otros. Más tarde se incorporaron a la revista profesionales ya formados, como Rapsomanikis, veterano colaborador de *TBO*, Serra Massana con una sólida experiencia en la prensa catalana, el gran dibujante humorístico Valentín Castanys, el guionista Canellas Casals, todos ellos huidos de la Barcelona republicana y que a través de un azaroso periplo habían llegado a

San Sebastián. En general y a salvo de los autores destacados los dibujantes de *Pelayos* eran y fueron siempre mediocres cuando no malos, aunque eficaces en el trabajo propagandístico⁸.

Entre las historietas publicadas en los primeros meses de *Pelayos* hay que destacar las que tienen mayor interés por su aportación a la guerra de propaganda. Así, en la contracubierta del número 1 se publicó “Treinta años por el mundo del comunista iracundo”, que por el tipo de humor, la modernidad de dibujo y la lejanía del estilo de los dibujantes españoles debió ser una obra tomada de otra publicación, posiblemente alemana, aprovechada para la ocasión y la intención de la revista. Siguen “Las Mil y una aventuras de Pachi-Chiki”, una serie en la que un pelayo uniformado con pantalón y camisa pardos, boina roja y correajes, ridiculiza y vence a los “rojos”, a la que sigue una nueva serie de humor con continuará “Boinas Rojas en el mar. Nuevas aventuras de Pachi-Chiki”, ambas obras de Lord Fly. A continuación, el dibujante Serra Massana se estrena con las “Aleluyas del político malo”; Bora con su historieta “Andanzas de Centeno”, protagonizada por un requeté; otra vez Serra Massana con su serie de estilo realista y continuará “Tres requetés entre los rojos”; la serie de historietas “Paco, el morito indiscreto”, de Alcaide, quien quizá para evitar comparaciones con los mercenarios moros que trajo Franco dibujó a un morito de piel negra como la tinta china; y ya la colaboración prácticamente fija de Castanys con sus historietas de rojos, que unas veces firmó con su apellido, otras no firmó y otras lo hizo con el seudónimo As. Junto a ellas hay que destacar la serie “Historia del Movimiento Nacional”, una de las más importantes de la revista por su función propagandística, pese a su condición de proto historieta primitiva.

La serie gráfica “Historia del Movimiento Nacional”

La función más importante de *Pelayos* fue la apología de la tradición, tanto en su sentido religioso, es decir respecto de la Iglesia Católica, y en su sentido político, el de la Comunión Tradicionalista. Mariano Vilaseca era un hombre de iglesia, un sacerdote muy cercano a posiciones que hoy

8 Contrariamente a lo que algún estudioso ha escrito al referirse a *Pelayos*, la mayoría de los dibujantes de la revista eran malos o como mucho mediocres y de una escasa profesionalidad y calidad. Es Didier Corderot quien en su artículo “Adoctrinar deleitando, el ejemplo de la revista *Pelayos* (1936-1938)”, publicado en *Esthétiques et idéologie au XX^e siècle*, en *Hispanística XX*, nº 20, Dijon, Université de Bourgogne, 2002, donde afirma con referencia a *Pelayos*: “Las historietas, así como numerosas viñetas, realizadas por artistas de talento [...]” (p. 95). Afirmación discutible, ya que en las páginas, ilustraciones e historietas de esta revista predominaba la baja calidad de los artistas. Solo se puede destacar por su valía como dibujantes y/o como historietistas a Valentín Castanys, Serra Massana, Athos Cozzi y con mucha buena voluntad a Alcaide y Ojeda en el estilo humorístico.

llamaríamos “preconciliares” en función del Concilio Vaticano II. Por su parte, Miquel Rosell era un cura antiguo régimen, ultramontano. *Pelayos* era su obra, la de ambos, una revista que defendía y propagaba la ideología del pensamiento carlista cifrada en la afirmación absoluta de “Dios, Patria, Rey”... además de procurarles un beneficio económico por las ventas de la revista.

Por ello, eran tan importantes los textos de Vilaseca y otros curas y religiosos colaboradores de la revista e igualmente las secciones e historietas contra la República y sus hombres. Sobre todo la sección gráfica “Historia del Movimiento Nacional”, pues es en ella donde mejor se comprendían los planteamientos y pretensiones de *Pelayos* y de sus gestores. Esta proto historieta, que en realidad era un reportaje de la guerra dibujado en viñetas, se publicó semana tras semana en la doble página central en color y es sin duda la obra más trascendente de la revista, no por su calidad sino por su condición de “soporte” en el que se repetían semana tras semana los mismos mensajes al servicio de la Comunión Tradicionalista y de la Iglesia. Ello hace que esta serie sea objetivamente el eje de la revista, pese al repetido cambio de dibujantes y a sus muchas deficiencias narrativas y de dibujo, que se manifiestan en su pobre y anticuado lenguaje expresivo, ya que carecía de guión y de secuencia narrativa y llevaba grandes bloques de texto al pie de las viñetas.

La serie se inició en el primer número de *Pelayos* narrando la proclamación de la República el 14 de abril de 1931, con dibujos satíricos y textos insultantes con los que se descalificaba a los políticos de izquierdas y por extensión a todos los republicanos. Después se llevó al lector hasta los primeros hechos de guerra y la “gloriosa sublevación militar”. Y desde este punto en la serie se hizo semanalmente la crónica gráfica de la guerra civil. Cada entrega de la serie era un reflejo deforme de los hechos bélicos, ya que tanto como contar la guerra lo que importaba era ensalzar a la Iglesia católica, ridiculizar con total saña al enemigo hasta alcanzar niveles irracionales y sobre todo destacar los hechos de armas del Requeté. Con la peculiaridad de que según esta “Historia” los requetés estuvieron prácticamente presentes en todas las acciones de guerra que mostraba la serie, ganando todas las batallas ellos solos, como si fueran los únicos que luchaban y no existiese un Ejército regular ni otras tropas. Los textos de la serie, al pie de las viñetas, eran ejemplo de los contenidos desmesurados de *Pelayos*, cuyo tono tremendista y su virulencia escrita y gráfica creció de número en número hasta límites paroxísticos, para llevar la guerra hasta los niños y crear un *climax* dramático con el que se pretendía reforzar su “patriotismo”, potenciando el odio al enemigo. La división maniquea del mundo que se ofrecía al niño lector convertía la Guerra Civil en una simple película de buenos y malos, pero de malos muy malos.

La “Historia del Movimiento Nacional” cambió frecuentemente de dibujante, los primeros fueron anónimos, con un dibujo muy expresivo y directo en la representación gráfica. Estas páginas de los primeros números producen un curioso efecto distanciador derivado de la inexperiencia y el dibujo entre bufo y simplemente malo de aquellos dibujantes improvisados, con viñetas llenas de pequeños detalles gráficos que revelan a autores con un gran sentido de la observación pese a su inexperiencia y deficiente dibujo. Les siguieron otros dibujantes poco experimentados, como Miguel y Enriqueta Bombón. Más tarde continuó la serie Bonet del Río y de nuevo otros dibujantes anónimos. Finalmente, mediada la serie, se hicieron cargo de su realización gráfica dibujantes profesionales como Máximo Ramos, Serra Massana y finalmente el italiano Athos Cozzi, que mejoraron la calidad del grafismo, con algunas entregas sueltas que realizaron dibujantes aislados como Valentín Castanys.

A partir de mediados del año 1937 la “Historia del Movimiento Nacional” evolucionó, sobre todo gráficamente, de acuerdo con la evolución del equilibrio de las fuerzas políticas del Estado de Franco, que venía marcado por el nuevo Decreto de Unificación de las Fuerzas Políticas. Así, para resituar la revista de acuerdo a la nueva política se comenzó a dar entrada y protagonismo en esta serie a los soldados del ejército regular, e incluso a veces a los falangistas, mientras que los requetés perdieron parte de su exagerada presencia inicial. Además, se incluyó con frecuencia, en la serie y en general en la revista, la figura de Franco, cuya efigie se presentó casi siempre en fotografía para evitar posibles problemas de interpretación gráfica.

Abril de 1937, el Decreto de Unificación Política

Dueño del máximo poder militar y Jefe del Gobierno y del Estado, el General Franco dio un paso más para controlar también políticamente el territorio que estaba conquistando. Para ello promulgó el 19 de abril de 1937 el Decreto de Unificación de todas las Fuerzas Políticas de la España Nacional, que quedaban unidas en un partido único, que oficialmente nacía de la unión de Falange Española y de las JONS y de la Comunión Tradicionalista Carlista. El nuevo partido tomaba el nombre de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, también conocida como Movimiento Nacional, y su Jefe Nacional era el propio Francisco Franco. La unión se concretaba con la proclamación de 26 puntos programáticos, el nombramiento de un Consejo Nacional de FET y de las JONS y se plasmaba visualmente en el uniforme del nuevo partido, formado por la camisa azul de Falange y la boina roja del Requeté tradicionalista. Para el mejor logro del decreto se articulaba un complejo mecanismo legal encargado del trabajo

necesario para lograr, según el artículo 3º del decreto, “la organización del Nuevo Estado Totalitario”⁹.

La base sociológica del Movimiento estaba integrada por la pequeña burguesía conservadora, la naciente clase media, los pequeños ahorradores y toda suerte de desclasados, que eran clientes de la ideología dominante, hecha de explotación, represión y sentimentalismo irracional, ideología que desde la moral tradicional había configurado los sectores más regresivos de la sociedad española antes de la guerra¹⁰.

El Decreto de Unificación Política repercutió en todos los niveles de la vida militar y política. Se inició con las milicias falangista y requeté, que fueron refundidas en una única Milicia Nacional Auxiliar del Ejército, en la que también se fundían las escasas milicias armadas de los restantes partidos antes existentes. Continuó con los cargos políticos a los niveles prioritarios y de mayor urgencia e importancia. Se pretendía que la unificación se reflejase y tuviera lugar en todos los niveles de la vida de la España nacional, hasta los más cotidianos, para conseguir que las opciones partidistas quedaran sometidas al régimen de Franco. Los nuevos uniformes del ahora partido único, así como la parafernalia que le acompañó, por ejemplo las consignas y los gritos rituales, “¡España Una, Grande y Libre!”, pretendían enterrar las diferencias en lugar de integrarlas. Ello acabó por llevar a un régimen de pensamiento único acorde con la ideología de la clase dominante.

La unificación también afectó a los flechas de Falange Española y a los pelayos de la Comunión Tradicionalista, pues desde mayo de 1937 se inició la integración de los niños, si bien oficialmente la Organización Juvenil (OJ) de FET y de las JONS se creó por decreto de 4 de agosto de 1937 (Boletín Oficial del Estado número 291, de 7 de agosto de 1937), para unificar las organizaciones de los pelayos y de los flechas en una sola, con el rango de Delegación Nacional del Movimiento a cuyo frente se puso al coronel Mateo Torres Bestard, que había sido ayudante del General Franco cuando este era

9 El historiador Julio Aróstegui ha señalado que el decreto de unificación creaba “un partido único al estilo fascista, al que llamaba Movimiento, colocaba a Franco a su frente, y lo entendía como el soporte del Estado, intermedio entre la sociedad y un Estado al que se designaba como Nuevo Estado Totalitario”. Ver libro *República y Guerra Civil*, vol. 8 de la *Historia de España*, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares, Barcelona, Edita Crítica/Marcial Pons, 2007, p. 92-93.

10 Esta masa conservadora, a la que Franco conjuró repetidamente en sus discursos y proclamas durante la guerra – “Nosotros venimos para ser el pueblo, venimos para los humildes, para la clase media” – como lo haría repetidas veces en los años de la larga posguerra, cumplía con las necesidades tácticas y las estrategias políticas del capital que había patrocinado el Golpe de Estado y después la Guerra Civil. Hasta el punto que si el general Franco no hubiese participado en la sublevación, esta España cruzada de la mística, el dinero y el absolutismo, habría impuesto a cualquiera otro de los jefes militares la necesidad de asumir el papel de salvador de España y sumo guardián del Orden y la Propiedad.

Comandante General de las Islas Baleares. Fue entonces cuando se dieron las primeras normas para llevar adelante el proceso unificador en el que los niños más pequeños recibían el nombre de pelayos y a partir de los diez años pasaban a la categoría de flechas, siempre uniformados con la camisa azul y la boina roja de la Falange de Franco. Pero la urgencia con la que se fundó la OJ para dar cumplimiento al decreto de unificación repercutió en los planteamientos y objetivos a conseguir, que se quedaron tan solo en actividades deportivas, culturales y religiosas, con desfiles y formaciones. Es fama que el lema “Por el Imperio hacia Dios”, adoptado por la OJ, fue presuntamente ideado por Mateo Torres, así como los símbolos, lemas, saludos, banderas y uniformes, que a partir de 1940 se harían populares en el Frente de Juventudes.

Valentín Castanys, el mejor autor de la guerra de papel

La mayoría de las historietas de *Pelayos* estuvieron protagonizadas por jóvenes requetés y pelayos caracterizados por la boina roja, la camisa parda y el correaje militar. Tanto daba que las historietas tuviesen una clara intención política o que solo fuesen intrascendentes y recreativas, ya que casi siempre los protagonistas eran carlistas sin que ello correspondiese a un peso igual del requeté en la marcha de la guerra. Sin embargo, al formar parte de un todo que se definía radicalmente ultraconservador y en el que el conjunto de los elementos literarios y gráficos se comprometían totalmente con la ideología que sustentaba la revista, las historietas más sencillas, más blancas, más inocentes, contribuían a que llegasen hasta los niños con mayor facilidad los contenidos más duros y radicales. Los dibujantes pusieron su pluma al servicio de la propaganda política de guerra y dieron vida a diversos tipos de niños pelayos, Polito, Pelayín, Payín, Picotín, que perfectamente uniformados como pequeños requetés, protagonizaban las historietas y se enfrentaban cada semana con multitud de sucios, desarrapados y bestiales milicianos republicanos, a los que vencían con facilidad, haciendo gala de su fe tradicionalista.

A mediados del año 1937, cuando ya se contaba con financiación suficiente, la maqueta de la revista mejoró, las secciones se definieron más y las historietas alcanzaron un nivel profesional y una mayor complejidad argumental. Los dibujantes Serra Massana y Valentín Castanys dieron mayor calidad gráfica a las historietas, hasta lograr obras perfectas de propaganda en la guerra de papel que se libraba desde la retaguardia nacional. A ellos se añadieron como colaboradores fijos Consuelo Gil (como escritora y como dibujante, con varios seudónimos), Mercedes Llimona, Tita (con alguna historieta terrible), el italiano Attilio Cozzi, etc., y de forma ocasional y en momentos puntuales, ya

en 1938, también Carlos Saénz de Tejada, Teodoro Delgado y Julián Nadal, con algunas portadas de gran impacto. También se contó con la colaboración de guionistas como Benjamín (José Canellas Casals) y Ramón Solsona.

En conjunto las historietas humorísticas de *Pelayos* oscilaban entre la trivialidad propia del humor de caída y porrazo, típico del cine mudo cómico y habitual en los tebeos de los años treinta, y el ataque y la sátira política más violentos dirigidos contra las instituciones y partidos republicanos y contra personas físicas concretas. Entre las primeras estaban “Aventuras de Ovalo Detective” y “Aventuras de Polito”, de Alcaide; “Los apuros de don Pancho” de Tri-tri; “Aventuras de Tolín y Fifi”, “Boby el soldadito de plomo” y “Hazañas de Panchito”, todas de Ojeda; “Picotín a la caza de fieras” de Serra Massana, etc. Mientras que las historietas de dibujo realista, ya fueran de una página autoconclusiva o seriadas, se plantearon como sátiras antirrepublicanas o como aventuras épicas pro tradicionalistas, en ambos casos como eficaces armas propagandísticas, con ejemplos como las series “Tres Requetés entre los rojos” y “Bajo tierra con los monstruos de la destrucción” de Serra Massana, la última con guiones de Benjamin (Canellas Casals), “Ojo de lince” de Rapsomanikis, “Zimbra y los dragones humanos” dibujada por Castanys que en esta y otras series exploró el estilo realista, “La Ciudad Infinita” de Cozzi, etc.

Pero las obras más importantes de la revista, fueron, junto con la “Historia del Movimiento Nacional”, las cubiertas de *Pelayos* y las historietas de una página realizadas por Valentín Castanys en estilo jocoserio, que forman una serie dedicada a satirizar con brutal sarcasmo a la República, a los políticos republicanos y a las fuerzas republicanas que luchaban contra el fascismo y a todo y todos cuanto Castanys consideraba enemigos, no ya de los militares sublevados sino enemigos propios. Fue así como realizó para *Pelayos* ilustraciones de diversos relatos, ilustraciones de cubiertas e historietas, que prodigó en las páginas de la revista, con un estilo gráfico muy funcional, capaz de planificar la historieta con un total dominio de los recursos expresivos de la misma, dando a sus obras un ritmo perfecto que venía subrayado por la inteligente elección de los encuadres y del tiempo narrativo. Por el conjunto de su obra, hay que considerar a Castanys como el autor más importante de la revista. Además, al realizar historietas de humor de una página debemos considerarle también guionista de las mismas, según los métodos de trabajos existentes en la historieta española, aunque en alguna de sus historietas e ilustraciones cabe la posibilidad de que partiese de ideas o sugerencias temáticas de los gestores de la revista. Su obra nos hace considerar el trabajo de Valentín Castanys por encima y muy superior al de todos los autores que colaboraron en *Pelayos*, por su profesionalidad como dibujante, por su humor incisivo y mordiente, y por su clara y decidida toma de posición ideológica en la guerra de papel.

Castanys dibujó para *Pelayos* numerosas historietas y portadas de contenido rabiosamente panfletario y expresión altamente perversa, con un propósito radicalmente destructivo, en las que todos los combatientes republicanos son milicianos, todos los milicianos son rojos y todos los rojos, feos y deformes, sucios y soeces, son criminales. Así lo afirma en la antológica historieta “Un miliciano rojo” el protagonista de la misma: “Tengo sed de robar y asesinar. Por algo soy rojo” (*Pelayos*, nº 25, publicado en junio de 1937). El maniqueísmo de Castanys es tanto más peligroso dada su calidad como dibujante, que convierte sus obras en mensajes propagandísticos absolutamente eficaces en un primer escalón de lectura, allí donde lo más importante es la constante repetición de ideas esquemáticas que bombardean al niño lector, creándole una opinión predeterminada por las intenciones del autor. A la vista de estos trabajos podemos creer que estaban totalmente asumidos por el autor, quien pudiendo haber seguido una línea más trivial en sus obras realizadas para *Pelayos* eligió el compromiso y la actuación propagandística.

El ejemplo máximo son sus terribles portadas en las que ridiculiza sangrantemente a los “rojos”, haciendo objeto especial de sus ataques a los políticos republicanos, a los que tan pronto convierte en figuras de tío vivo de feria como en fieras domesticadas de circo, en muñecos de pimpampum o en “alimañas masónicas”. Y todo ello mediante un humor que desbordaba los límites de la risa hasta llegar a la acidez más terrible que muestra cómo Castanys llevó a cabo en sus páginas una guerra personal contra la República muy especialmente contra los milicianos, dentro de la guerra de papel de la propaganda. Pocas veces antes se había llegado en la prensa española a tales niveles de sátira y agresividad, logrados por una revista infantil gestionada por dos sacerdotes católicos. Castanys puso además su grafismo al servicio del chiste gráfico en periódicos diarios y revistas nacionales, así como en tarjetas postales, en los que ridiculizaba a los políticos republicanos, también realizó varias series de libritos para colorear y ya a finales de la Guerra Civil varios tebeos publicados por la Editorial Española¹¹.

11 Valentín Castanys se había distinguido en la Barcelona republicana por su humor blanco y por su creación de la revista de humor deportivo *Xut*. Pero también por sus caricaturas y chistes gráficos con los que atacaba ácidamente a los anarcosindicalistas y especialmente a la FAI desde las páginas de las revistas *El Be Negre* y el *Lliri Blanc*. El fracaso del Golpe de Estado de julio de 1936 en Barcelona provocó una reacción obrera contraria y revolucionaria que se tradujo en detenciones arbitrarias, controles, muertes, etc., por parte de grupos decididos a tomarse la justicia por su mano. Castanys pasó mucho miedo y el asesinato de Josep María Planes, director de *El Be Negre*, posiblemente a manos de pistoleros de la FAI, le decidió a huir de Barcelona. Escapó en un barco francés, llegó a Francia y desde allí pasó a la España nacional. Marcado por el miedo que había sufrido y enemigo desde antiguo de los anarquistas, desbordó su rencor, su odio, en las páginas de *Pelayos* y en los diarios nacionales, así como en postales ilustradas por él y en otros soportes editoriales, en los que llevó a cabo su guerra personal contra la República.

La construcción del arquetipo del “rojo”

En la guerra de papel de la propaganda uno de los grandes éxitos de los nacionales fue la construcción mítica de la figura estereotipada del “rojo”, como enemigo por antonomasia de la España que los militares rebeldes defendían: católica, tradicional, conservadora, autoritaria y en la que las clases privilegiadas y la alta burguesía ocupaban la cúspide de la pirámide jerárquica. La creación negativa del “rojo” fue un gran logro expresivo, mayor y mejor que los intentos de la propaganda republicana para caracterizar el tipo del “fascista”, a través del humor y la sátira y de la épica. Y hay que señalar que, junto con *Flecha*, nueva revista infantil falangista, *Pelayos* fue uno de los elementos fundamentales en la creación de este arquetipo, que sirvió con gran eficacia para atacar y desprestigiar a la República y sus hombres.

Desde su primer número y en todos sus contenidos, los editores de *Pelayos* utilizaron todos los medios, y entre ellos la historieta, como un instrumento de la propaganda de guerra, tanto más letal por dirigirse a los niños con intención adoctrinadora para realizar en ellos un auténtico “lavado de cerebro” al servicio de la beligerancia contra la República y sus hombres. El logro más importante del conjunto de los dibujantes de Franco fue su contribución a la creación del arquetipo negativo del “rojo”, como una imagen simbólica en la que se compendian todos los males que la República significaba para los sublevados: la democracia, la libertad, el librepensamiento, la política de izquierdas, el sindicalismo obrero, el socialismo, el ateísmo, la masonería, el marxismo, etc. Para ello, los carlistas y falangistas acuñaron una serie de tópicos negativos antirrepublicanos que, repetidos semana tras semana, ofrecieron a los niños de la España nacional una imagen deforme y panfletaria de la guerra y de los combatientes republicanos, que en las páginas de *Pelayos* eran todos rojos, ladrones, asesinos y monstruos deformes.

Esta imagen se concretaba en la representación del enemigo por excelencia, el “rojo”, en una radical metáfora visual y literaria en la que los republicanos estaban siempre representados por milicianos malencarados, con rasgos fisionómicos bestiales, a veces tuertos o con cicatrices, mal vestidos, a veces tocados con los pañuelos rojinegros de los anarquistas y otras con gorros estafalarios decorados con la estrella roja comunista y siempre sucios, barbudos y desaseados. Los rojos aparecían sedientos de sangre, babeantes, siempre dispuestos a robar, hacer daño y asesinar, armados con toda clase de instrumentos mortales. Eran la representación suprema del Mal, frente a la cual, en un círculo perfecto, los carlistas y falangistas se erigían en paladines del Bien absoluto, vencedores en todas las batallas. Desde estos planteamientos, en las historietas de la Guerra Civil lo menos importante era el argumento o la racionalidad y credibilidad de lo narrado, pues todo se subordinaba al logro del efecto propagandístico.

La prensa nacional en manos de la nueva Falange

El decreto de unificación no significó la integración de falangistas y carlistas en igualdad de condiciones en un nuevo partido, sino que en la práctica FET y de las JONS se apropió de los poderes y funciones de la Comunión Tradicionalista, incluso de sus bienes materiales, especialmente de la prensa. El argumento oficial de los falangistas de Franco fue que a partir del decreto de unificación no podía existir una “prensa carlista” propiedad de la Comunión Tradicionalista, ya que ésta había pasado a formar parte del nuevo Partido.

El siguiente paso en la estructuración del Nuevo Estado y del régimen de Franco se produjo cuando éste formó su primer Gobierno el 31 de enero de 1938, en el que Ramón Serrano Suñer fue nombrado Ministro del Interior, Ministerio del que dependía todo lo referido a la edición en España. Esto se concretó más cuando en abril de 1938 se promulgó una Ley de Prensa (Boletín Oficial del Estado número 550, 24 de abril de 1938), que seguía de cerca la líneas maestras de la legislación de Prensa y Propaganda dadas por Goebbels en la Alemania nazi. El borrador de la ley estaba redactado por José Antonio Giménez-Arnau, miembro del equipo de Serrano Suñer y de acuerdo con la inspiración de éste. La nueva ley dejaba claro en su preámbulo el propósito del dominio estatal de la prensa:

Correspondiendo a la Prensa funciones tan esenciales como las de transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno; siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado.

A lo largo de los años 1937 y 1938 muchos periódicos diarios y especialmente la prensa carlista fueron convertidos en prensa de FET y de las JONS o bien incautados, también sus edificios, maquinaria y hasta sus reservas de papel, para crear nuevos títulos de la prensa del Movimiento. Una operación similar se intentó con la prensa de inspiración católica, mal tolerada por los falangistas del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, lo cual motivó que el Cardenal Primado de España, Isidro Gomá, escribiese el día 5 de octubre de 1938 una carta de queja al General Jordana, Vicepresidente del Gobierno de Franco, para señalarle los riesgos que acechaban a esta prensa, amenazada

con desaparecer a manos de quienes interpretaban y manejaban la citada Ley de Prensa, en una alusión directa a Serrano Suñer¹².

Tras el decreto unificador, la integración de los pelayos y los flechas en una organización política única fue lenta y compleja, con frecuentes enfrentamientos de los niños de ambas procedencias¹³, lo que quizá explique el porqué las revistas *Pelayos* y *Flecha* continuaron su marcha por separado durante muchos meses. Si bien, mediado el año 1937, tras darse las primeras normas oficiales para la unificación de ambas organizaciones, el Servicio de Prensa y Propaganda comenzó a presionar a la revista de Vilaseca y Rosell. En los meses siguientes su director recurrió en repetidas ocasiones al Cardenal Segura para conseguir su protección frente a las presiones de FET y de las JONS para lograr mantener la independencia de *Pelayos*. Progresivamente la situación se convirtió en una auténtica batalla legal sobre la propiedad de la revista y especialmente sobre la utilización de su título. Mientras que por otra parte se produjo un enfrentamiento de Segura con el ministro Serrano Suñer en defensa de la existencia e independencia de la prensa católica, que el Cardenal veía amenazada por el planteamiento totalitario que el Ministro pretendía imprimir a la política nacional.

Todo ello repercutió sobre la revista *Pelayos*, que se vio ante el peligro de ser “unificada”. Debido a ello Mariano Vilaseca modificó progresivamente pero de forma visible su discurso y el contenido de los textos e imágenes y, sin renunciar a las alabanzas del Requeté y de la Comunión Tradicionalista, a partir de entonces dedicó frecuentes espacios a ensalzar al Jefe Nacional del Movimiento, al Generalísimo, al Caudillo, con un lenguaje que participaba por igual de la épica y de la lírica, de lo militar y de lo teológico, con

12 Ramón Serrano Suñer cursó la carrera de derecho en la Universidad de Madrid, allí conoció e hizo amistad con José Antonio Primo de Rivera. Durante los años de la República militó en política y fue diputado de la CEDA. En 1932 se casó con Ramona Polo, hermana de Carmen Polo, esposa del general Franco. Cuando se produjo el Golpe de Estado militar y la siguiente Guerra Civil se encontraba en Madrid, donde pese a su condición de miembro de las Cortes fue aprisionado y recluso en la Cárcel Modelo. A través de una serie de peripecias folletinescas logró escapar y junto con su mujer e hijos llegar a Francia en un buque de guerra argentino. Desde allí pasó a la España Nacional, donde se convirtió en el asesor político de Franco. Serrano Suñer preparó el Decreto de Unificación Política, la Ley de Administración Central del Estado, la Ley de Prensa, el Fuero del Trabajo. Posteriormente convenció a Franco para que este nombrase su primer Gobierno, enero de 1938, en el que Serrano ocupó el cargo de Ministro del Interior. Germanófilo convencido, al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, demostró su amistad a la Alemania nazi desde el nuevo cargo de Ministro de Asuntos Exteriores.

13 De las dificultades de la unificación entre falangistas y carlistas, y concretamente entre los pelayos y los flechas, me habló en 1976 Fray Justo Pérez de Urbel, que fue director de la revista para niños *Flechas* y *Pelayos*: “los niños de ambos partidos llegaron a enfrentarse en auténticas batallas campales resueltas a pedradas, como reflejo de la oposición que enfrentaba a sus mayores” (Documentación Archivo Antonio Martín, entrevista grabada el día 18 de noviembre de 1976 con Justo Pérez en su despacho en Madrid).

abundantes adjetivos superlativos admirativos. Al tiempo se comenzaron a hacer alusiones, cada vez más frecuentes, a José Antonio Primo de Rivera, y se introdujeron en sus ilustraciones e historietas personajes con el nuevo uniforme falangista e incluso se llegaron a reproducir en varios números los puntos programáticos de FET y de la JONS.

Paradójicamente, fue en el cambio de año 1937-1938, cuando el Servicio Nacional de Prensa, del Ministerio del Interior, autorizó la aparición de un nuevo tebeo, el primero de propiedad particular e intención comercial. El permiso de edición se le concedió a Juan Baygual i Bas, que tras pasarse a la España nacional había contribuido a las finanzas de la guerra. El tebeo se tituló *Chicos* y su número uno se publicó el 23 de febrero de 1938, bajo la dirección de Consuelo Gil Roësset, dama de la alta burguesía madrileña, que estaba muy bien relacionada con el Ministro de Educación, Pedro Sainz Rodríguez, de quien había sido discípula en la Universidad de Madrid.

La madurez editorial de la revista *Pelayos*

Desde los últimos meses de 1937 *Pelayos* alcanzó su madurez editorial, lograda por la mayor experiencia de sus gestores, la captación de nuevos autores y a través de la reestructuración de sus espacios y la creación de nuevas series de historietas; así logró un mayor contacto con el público infantil, hasta alcanzar la tirada de 42.000 ejemplares por número editado en octubre de 1937, según Vilaseca, mientras que en septiembre de 1938 el mismo elevaba la tirada a “casi 90.000 ejemplares”¹⁴; por más que todas las cifras sobre tiradas y ventas de tebeos han de ser consideradas con muchas reservas cuando provienen de los editores y más aún en tiempos confusos como lo eran los de guerra, con el añadido de que la revista se difundía en un país partido en dos y hemos de tener en cuenta que Vilaseca y Rosell nunca renunciaron a la filia carlista que caracterizaba a la revista y que lógicamente debía llevar a ciertos sectores nacionales, cercanos a Falange, a rechazarla como lectura válida para sus hijos. El éxito de *Pelayos*, era mayor si lo comparamos con la revista *Flecha*, que no se vendía bien. Lo cierto, hemerográficamente, es que en 1938 la revista continuó su marcha ascendente, pese al cerco a que la sometía el Servicio Nacional de Prensa.

En esta fase de la guerra, tras la caída de Bilbao en manos de la fuerzas italo-españolas, las victorias de Brunete y Belchite, la batalla final de Teruel y

14 Según datos aportados por Mariano Vilaseca en carta de octubre de 1937 al Cardenal Gomá, la revista *Pelayos* tenía en aquellos momentos una tirada de 42.000 ejemplares. Ver *Archivo Gomá*, CSIC, Madrid, tomo 8, p. 184. En carta de Mariano Vilaseca del 3 de septiembre de 1938 dirigida al Cardenal Gomá, afirma que la tirada de la revista había alcanzado los 90.000 ejemplares. Ver *Archivo Gomá*, CSIC, Madrid, tomo 11, p. 376-378.

la llegada de los nacionales al Mediterráneo rompiendo el frente republicano, el poder absoluto de Franco tuvo un reflejo multiplicador en la prensa, que elevó el tono de sus cantos de admiración a su figura. En el caso de *Pelayos* la revista aumentó el maniqueísmo y la beligerancia de sus contenidos políticos antirrepublicanos, mientras que por otra parte se convertía en un mirífico panfleto que glorificaba las virtudes y valores, personales y militares, de Franco, al que en esta etapa calificó como “católico práctico, general valiente, organizador, sereno, acometedor, invencible”, en el afán de presentar una fisonomía favorable al régimen, para así preservar su independencia.

Ejemplo de este “camuflaje” lo constituye la serie de historietas “Aventuras de Polito”, de Alcaide, serie de contenido bastante inocente que la revista comenzó a publicar en julio de 1937, y en la que el protagonista, Polito, es un niño cuya camisa azul y boina roja repite el modelo del nuevo uniforme del partido único. En paralelo y en otras historietas, como la corta serie de historietas que el dibujante Tita realizó bajo el título genérico “Travesuras”, *Pelayos* mantuvo su tremendismo en la “caza al rojo” en la que siempre había destacado en la guerra de papel.

Muestra perfecta de la perversidad de la propaganda en la revista puede ser la historieta “Travesuras” publicada en el número 52, de diciembre de 1937, en la que el niño protagonista, que ha faltado a clase y ha sido castigado por su madre a estudiar sus lecciones en su habitación, reflexiona en voz alta: “¿Me está bien empleado el castigo! ¿Pero para qué tendré que estudiar si para matar rojos, que es lo que yo quiero, no se necesita?” La historieta y el texto son objetivamente inmorales contemplados desde el derecho natural y plantean una pregunta importante sobre el cómo los gestores y realizadores de tal revista podían ser dos sacerdotes católicos. La duda es retórica ya que *Pelayos* era un elemento importante en la guerra de papel de la propaganda y, en general y a salvo de algunas excepciones, el clero y la jerarquía de la Iglesia Española se alinearon sin ninguna reserva y de forma incondicional al costado de los militares sublevados durante la guerra civil.

En esta etapa de madurez de *Pelayos*, camino hacia su final, los autores fundamentales fueron el imprescindible Valentín Castanys, el dibujante italiano Athos Cozzi y el escritor y guionista José Canellas Casals. Si bien la colaboración más importante y con más garra fue la de Castanys, es importante valorar la de Canellas Casals, que había llegado a San Sebastián tras escapar de la Barcelona en guerra y firmaba sus guiones con el seudónimo de Augusto Benjamín. En *Pelayos* dio suelta a su desbordante imaginación y desarrolló una línea temática e ideológica en la que supeditaba la acción y los personajes a sus intenciones apostólicas, incluso forzando la credibilidad cuando así le convenía por medio de recursos inverosímiles, como ocurre por ejemplo cuando el héroe de la serie de historietas “Bajo tierra con los monstruos de la destrucción” exclama al penetrar en una gigantesca excavación

subterránea: “Es extraordinario: si no la detenemos, esta horda logrará lo que se propone: esto es, minar las entrañas de España y volarla después”. Si anotamos que la horda son los republicanos y nos detenemos a valorar la afirmación que hace el personaje, nos quedamos primero estupefactos ante los recursos que Canellas se atreve a utilizar en sus guiones, para acto seguido reflexionar hasta qué niveles del absurdo podía llegar la propaganda al proclamar la maldad de los “rojos” capaces de hacer volar con dinamita toda España por los aires. En otras historietas Canellas elevaba su fantasía a niveles cósmicos, enfrentando a la Virtud y el Pecado en un universo atormentado, en el que sus argumentos sólo eran un decorado exótico en el que se enfrentaban el Bien y el Mal en gigantescas bastallas metafísicas. La constante de estos guiones era su desbordante caudal literario, que imponía la necesidad de situar los textos al pie de las viñetas, única forma de poder desarrollar las largas parrafadas descriptivas de Canellas. Esto rompía el ritmo de lectura del conjunto imagen-texto y convertía la historieta en una pequeña novela ilustrada.

A partir del segundo año de vida de *Pelayos*, la serie “Historia del Movimiento Nacional” pasó a realizarse en dibujo realista al hacerse cargo de ella Máximo Ramos y casi inmediatamente después Serra Massana. También se cambió la estructura de los contenidos y perdió la apariencia de historieta, convirtiéndose en una colección de anécdotas gráficas, en las que cada viñeta y su correspondiente texto al pie mostraban al lector un momento significativo de la guerra, sin que existiera ningún tipo de unidad narrativa, pues cada viñeta se refería a tiempos y lugares distintos. Número a número, la función básica de esta serie gráfica fue la propaganda dirigida a cantar las glorias de las fuerzas nacionales y a desprestigiar por todos los medios al Ejército republicano, para lo que no se vaciló en caer en todos los tópicos de la propaganda de guerra, mediante la deformación tanto de los hechos objetivos como de la imagen de éstos, manipulados por las conveniencias propagandísticas.

La última batalla de *Pelayos*

La edición de *Pelayos* llegó hasta noviembre de 1938, momento en que fue “unificada” con el *Flecha* falangista, para dar lugar a la nueva revista *Flechas y Pelayos*, que comenzó a publicarse el 11 de diciembre de 1938. Pero esto no ocurrió sin resistencia, ya que Mariano Vilaseca invocó repetidas veces y durante varios meses la calidad apostólica de la revista católica *Pelayos* y recurrió a los buenos oficios del Cardenal Gomá en su enfrentamiento con los hombres del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior. Mientras que por su parte Miguel Rosell presentaba recurso

tras recurso ante el Ministerio para alegar que la revista *Pelayos* era de su propiedad como empresa comercial particular.

El problema era tanto más grave al plantearse en aquellos momentos el equívoco que desde su nacimiento arrastraba esta revista y que ya hemos señalado: ¿Fueron Vilaseca y Rosell quienes tuvieron la idea de crear una revista de historietas dirigida a los niños de las familias carlistas y cómo lograron el patrocinio de la Junta Nacional Carlista de Guerra, que les autorizó a utilizar el título *Pelayos*? ¿Existía una dependencia de la revista respecto de la jerarquía eclesiástica, ya que Mariano Vilaseca mantenía desde 1936 una relación directa con el Cardenal Gomá, Primado de España, que la consideraba una “publicación católica”? ¿De dónde procedía la financiación inicial con la que comenzaron a editar y cómo logró Miquel Rosell que destacados empresarios carlistas respaldasen la revista, mientras él manejaba la gestión económica de la misma? En definitiva: ¿Quién era el propietario de *Pelayos*: la Comunión Tradicionalista, la Iglesia Española o Mariano Vilaseca y Miguel Rosell¹⁵?

En todo caso, para el Ministerio del Interior la duda sobre la propiedad de la revista era poco importante, más bien no había duda, y los argumentos aportados por Vilaseca y por Rosell no eran válidos. Tras la unificación política el primer Delegado Nacional de Prensa y Propaganda en 1937, Fermín Yzurdiaga, y después el primer Jefe del Servicio Nacional de Prensa, José Antonio Giménez-Arnau nombrado como tal en febrero de 1938 por el Ministro del Interior, plantearon con total claridad y exigencia que la revista *Pelayos* era propiedad del Estado en tanto que órgano de la organización de los pelayos, la cual había quedado integrada en el Partido único como parte de la Comunión Tradicionalista que había sido unificada con la Falange Española. Su título también era por tanto propiedad del partido – aunque Miquel Rosell lo había registrado a su nombre en el Registro de Marcas y Patentes. Mes tras mes se forzó la unificación de *Pelayos* con *Flecha*. Esta operación de acoso por parte del Ministerio y de resistencia por parte del director de la revista duró casi todo el año 1938, gracias a que el Cardenal

15 En el Anexo 2 a Documento 12-213, de fecha 12 de noviembre de 1938, recurso presentado por D. Miguel Rosell Galí, propietario de la revista “Pelayos” al delegado nacional de prensa sobre el cese de la revista “Flecha” y la prohibición del título “Pelayos”, el cura Rosell alega repetidamente que él es el propietario de la revista. Por ejemplo: “es objeto del otro [oficio] la prohibición del título “Pelayos” del semanario de mi propiedad, por estimar, dice el acuerdo, que teniendo mi semanario carácter de empresa privada”. Más adelante y en el mismo recurso insiste “Efectivamente, como en tal disposición se reconoce, la edición del semanario infantil “Pelayos” es negocio de propiedad privada”. Y en ello insiste hasta cuatro veces más y señala, además, que el título de la revista está legalmente registrado a su nombre. De aquí que la incautación de la revista por parte del Servicio Nacional de Prensa no fuese conforme a la ley, sino una operación política en la que lo que se discutía era el uso del título “Pelayos” en relación con el hecho de que la organización de los niños pelayos se había integrado por el Decreto de Unificación en FET y de las JONS.

Gomá tomó decidido partido por Vilaseca. Fue la acción de Gomá lo que retrasó una y otra vez la fusión de ambas revistas. Pero, al final de nada sirvieron los varios recursos e informes argumentados que Mariano Vilaseca presentó al Ministerio del Interior y las varias cartas que el Cardenal escribió al ministro Serrano Súñer en defensa de la independencia de la revista *Pelayos* como prensa católica.

Hubo muchos encuentros, argumentos variados por ambas partes, alegatos, propuestas y contrapropuestas de arreglo, incluso económico, discusiones políticas y casi de jurisprudencia eclesiástica... Pero, ante la resistencia de Vilaseca y Rosell el Ministerio del Interior acabó por incautar la revista *Pelayos*. Al mismo tiempo, ya fuera por dar mayor justificación a esta medida o porque efectivamente se daba por cierto y creído el artículo primero de la Ley de Prensa – allí donde decía literalmente: “Incumbe al Estado la organización, vigilancia y control de la institución nacional de la Prensa periódica. En este sentido compete al Ministro encargado del Servicio Nacional de Prensa la facultad ordenadora de la misma” –, se decidió proceder al mismo tiempo a la nada legal ni justificada incautación de la revista *Chicos*¹⁶, cuya propiedad pasó a manos del Estado tras pagar una indemnización a su propietario editor y confirmar a Consuelo Gil en el cargo de directora.

Tras tanta discusión y polémica, llevada hasta la altura del Cardenal Primado de España y de varios ministros del Gobierno del General Franco, el Ministro del Interior procedió mediante un simple oficio del Jefe del Servicio Nacional de Prensa dirigido a los directores de las revistas *Pelayos* y *Flecha* el día 27 de septiembre de 1938 para convocarlos a que se presentasen a una reunión con el mismo, que se celebró el día 30 de septiembre. En dicha reunión se les comunicó la decisión tomada por el Ministerio de suspender la edición de ambas revistas, y en el caso de *Pelayos* proceder a su incautación. La fecha de publicación del último número de cada una de las revistas fue fijada en el día 27 de noviembre de 1938, para ser sustituidas por la nueva revista nacional *Flechas y Pelayos* que comenzaría a publicarse el día 11 de diciembre de 1938. Económicamente ambas revistas se hacían cargo de su activo y de su pasivo hasta la fecha, sin que el Servicio Nacional de Prensa asumiese ninguna carga. Y en el caso de *Pelayos* se reconocía a

16 A la vista de los documentos existentes, por copia facilitada por Juan Baygual i Bas a Antonio Martín, se comprueba que la incautación de la revista *Chicos* no se ajustaba a lo dispuesto en la Ley de Prensa, que en su artículo vigésimo segundo decía textualmente: “La incautación [de una publicación], que solamente podrá decidirse ante falta grave contra el régimen y siempre que exista repetición de hechos anteriormente sancionados que demuestre reincidencia en la empresa, será decidida por el Jefe del Gobierno, en decreto motivado e inapelable”. Dado que la empresa propietaria de la revista *Chicos* no había cometido falta alguna, que no existía repetición de hechos sancionados y que el Jefe del Gobierno no decidió nada ni se dio decreto alguno para proceder a la incautación, esta era claramente no legal y por los datos en nuestro poder es muy posible que se realizase de acuerdo con la Directora de la revista.

sus “antiguos propietarios” una participación del 30 % en los beneficios de *Flechas y Pelayos*. Así, sin afirmarlo, se admitía que la revista era propiedad de Mariano Vilaseca y de Miquel Rosell¹⁷.

Pelayos había servido con eficacia y con éxito a la causa nacional en la guerra de papel de la propaganda casi desde los primeros días de la guerra de España. Un servicio llevado hasta el máximo extremo de lo panfletario para atacar a la República. Pero, en el juego de la política interior la revista arrastraba la nota negativa de su posicionamiento junto a la Comunión Tradicionalista, movimiento que estaba marcado por su independencia ideológica, su ideario monárquico y por su falta de sintonía con el Movimiento. Por todo ello *Pelayos* era un activo que no podía permanecer al margen, ni siquiera formalmente, del régimen y debía ser controlado y la mejor forma de control era su incautación por el Partido.

Como final hay que señalar que esta ponencia no cierra el tema. Antes al contrario: pretende abrir el debate sobre *Pelayos*, la guerra de papel de la propaganda en la guerra de España y la lucha subterránea que se produjo durante aquellos años en la política interna de la España nacional. En este punto conviene señalar lo escrito por Eugen Hadamovsky, jefe de gabinete de la Oficina Central de Propaganda (*Reichspropagandaleitung*) de la Alemania nazi desde 1942 hasta 1944: “La propaganda y la violencia no son nunca contradictorias. El uso de la violencia puede ser parte de la propaganda”¹⁸. O lo que es lo mismo: la propaganda política en un régimen totalitario solo es eficaz si se realiza en las condiciones que proporciona un ambiente social de terror¹⁹. Es el caso de la revista de historietas *Pelayos*.

17 No se ha podido encontrar copia del documento oficial de incautación de *Pelayos*, que habría sido emitido por el Servicio Nacional de Prensa del Ministerio del Interior. Todos los datos existentes son copias simples de archivo de oficios, cartas, consultas legales, etc., del Ministerio, sin más valor. Ello nos plantea una duda razonable sobre la forma y la existencia de un decreto de incautación, o la no existencia del mismo (Documentación Archivo Antonio Martín).

18 Ver el libro de Eugen Hadamovsky, *Propaganda und nationale Macht: die Organisation der öffentlichen Meinung für die nationale Politik*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1933, p. 189.

19 El debate entre diversas escuelas de historiadores sobre el carácter totalitario o no del régimen español en la primera mitad de los años cuarenta y prácticamente hasta 1951 es ya antiguo y no se ha resuelto de forma convincente. Al valorar la calidad del franquismo en aquellos años hay que tener presente lo escrito por Hannah Arendt en su libro *Los orígenes del totalitarismo*: “El terror necesita de la propaganda [...]. La propaganda y la violencia no son nunca contradictorias. El uso de la violencia puede ser parte de la propaganda. Allí donde el totalitarismo posee un control absoluto, sustituye a la propaganda con el adoctrinamiento y usa la violencia [...], para realizar sus doctrinas ideológicas, sus mentiras prácticas y lograr sus objetivos” (Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza Editorial, tomo 3, 1987, p. 539). Siguiendo el planteamiento de Arendt, hay que señalar que la propaganda política de aquel tiempo estuvo acompañada por la violencia y el terror que el régimen de Franco ejerció durante la posguerra española. Cientos de miles de republicanos sufrieron prisión durante muchos años, al tiempo que miles de ellos fueron fusilados o ajusticiados mediante

No olvidemos la frase con la que Lord Ponsonby – pacifista inglés – resumía el contenido e intención de su libro *Falsehood in War-time*, tras finalizar la Primera Guerra Mundial: “Cuando comienza la guerra la primera víctima es la Verdad”²⁰.

el garrote vil, para imponer el terror sobre la población civil. Finalmente y a este respecto, recordemos que el artículo 3º del Decreto de Unificación Política de 1937 se planteaba “la organización del Nuevo Estado Totalitario”. Como final podemos señalar el fragmento del discurso de Franco del día 1 de abril de 1939, en Burgos, retransmitido por radio y filmado, en el que afirmaba: “Un Estado totalitario armonizará en España [...]”.

20 Ver las páginas de Introducción del libro de Arthur Augustus William Harry Ponsonby, primer Barón de Ponsonby Shulbre, *Falsehood in War-time: Propaganda Lies of the First World War*, London, Garland Publishing Company, 1928.

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 conglomerat 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 aguafuerte » (« 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 renvoie 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 précisent 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 réitération 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.

CHAPITRE 4

« Les Réfugiés trahis » de Louis Guilloux : un témoignage marginal dans un « déluge de feu et d'images » ?

ALEXANDRA VASIC

Université Paris-13

L'œuvre de Louis Guilloux a traversé le siècle en montrant les ruptures. L'écrivain n'a cessé d'interroger les rapports entre la fiction et l'histoire¹ ; le citoyen s'est impliqué, en marge des partis, dans les drames de son époque. S'il a pris part à la lutte antifasciste aux côtés de Malraux et d'Aragon, notamment², il préfère évoquer son action au sein du Secours rouge, en faveur des réfugiés espagnols.

Entre 1934 et 1939, Guilloux est, en effet, responsable de l'organisation dans le département des Côtes-du-Nord. Le 7 septembre 1937, faisant un bilan de la situation, il note dans ses *Carnets* que 1 200 réfugiés espagnols sont rassemblés dans le département. Une partie d'entre eux est logée à Guingamp, dans une prison désaffectée. À Saint-Brieuc – ville natale de l'écrivain –, 300 réfugiés sont rassemblés dans une usine, abandonnée depuis plus de quinze ans. Les conditions d'accueil sont déplorables. Guilloux décide

1 *Le Sang noir* (1935) a permis à Louis Guilloux de se distinguer comme un écrivain majeur de l'entre-deux-guerres. Dans ce roman de l'arrière, situé en 1917, le romancier a restitué le drame d'une génération sacrifiée. En 1949, il obtient le prix Renaudot pour *Le Jeu de patience*. Dans cette fresque historique éclatée, qui couvre la première moitié du vingtième siècle, Guilloux a tenté l'impossible saisie du temps et de l'histoire. Les deux guerres mondiales et la guerre civile espagnole y occupent une place majeure. *Les Batailles perdues* (1960) est consacré aux événements qui ont mené à la constitution d'un gouvernement de Front populaire. *Salido et O.K., Joe !*, publiés en un seul volume en 1976, s'ancrent aux deux extrémités de la Seconde Guerre mondiale. Dans la première nouvelle, on suit le parcours d'un lieutenant espagnol réfugié à Saint-Brieuc, condamné à l'errance et à une lente déréliction. Dans la seconde, Guilloux relate les exactions commises par l'armée américaine sur la population civile, au moment de la Libération, et les procès qui s'ensuivent ; il dénonce, en sourdine, les pratiques racistes au sein des tribunaux de guerre américains.

2 Guilloux est secrétaire du premier Congrès international des écrivains pour la défense de la Culture, qui s'est tenu à Paris du 21 au 25 juin 1935. Entre 1935 et 1938, il collabore également à plusieurs reprises à *L'Humanité* et à *Commune*, organe de l'A.E.A.R. (Association des écrivains et artistes révolutionnaires).

alors de « s'intéresser activement » à la « situation des réfugiés³ ». Aux côtés d'autres militants, il essaie de leur apporter une aide matérielle, d'organiser leur transfert vers d'autres lieux d'hébergement moins insalubres et d'empêcher le renvoi de certains réfugiés vers la frontière. « Parallèlement aux notes qu'[il] consigne dans [s]es *Carnets*, [il tient] un journal de cette activité⁴. »

En 1938, Guilloux a tenté, en vain, de publier en France ce journal, intitulé « Les Réfugiés trahis⁵ ». Il ne sera partiellement publié qu'en 1954 dans *La Tribune des peuples*⁶ avant de trouver une « seconde vie⁷ » dans ses *Carnets*, publiés en 1978, du vivant de l'auteur⁸. Si l'on compare « Les Réfugiés trahis » aux récits publiés sur la guerre d'Espagne entre 1936 et 1939, c'est un texte singulier par le sujet et l'angle retenus : Guilloux rend compte, en effet, du drame des réfugiés à l'arrière, dans une petite ville bretonne, et non sur le front, en Espagne⁹. Mais peut-on pour autant le considérer comme un texte marginal dans le « déluge de feu et d'images¹⁰ » qui a caractérisé le traitement médiatique de la guerre civile ?

D'autre part, comment caractériser ce texte dont la publication a été longuement différée ? Quinze années se sont écoulées entre le moment de sa rédaction et celui de sa publication. Dans *La Tribune des peuples*, « Les Réfugiés trahis » paraît détaché du contexte historique, politique, éditorial dans lequel il a été écrit alors même que ce contexte a déterminé des modalités d'écriture spécifiques. Comment lire ce texte de circonstance dans *La Tribune des peuples* ? Apparaît-il exactement sous la même forme lorsqu'il est inséré rétrospectivement dans les *Carnets* ? Rien n'indique explicitement l'insertion du journal dans l'œuvre, ni sa prépublication dans la presse. Le changement de support a induit plusieurs coupes. Il semble que « Les

3 Louis Guilloux, *Carnets 1921-1944*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978, p. 156.

4 *Ibid.*

5 Sylvie Golvet a repéré des publications dans la presse étrangère (« Refuge in Limbo », *Life and Letters Today*, Londres, 1^{er} semestre 1938 ; « Refuge in Limbo », *The Living Age*, traduit par D. S. Busy, juillet 1938, p. 440-445 ; « The Betrayal of the Refugees », *The New Republic*, 22 février 1939, p. 68-70). Voir Sylvie Golvet, « Louis Guilloux, l'ambition du romancier », thèse de doctorat dirigée par Michèle Touret, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, soutenue le 5 décembre 2008, p. 509. Notre réflexion porte sur la publication différée du témoignage dans la presse française.

6 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *La Tribune des peuples*, n° 5, décembre 1953-janvier 1954, p. 1-24 et n° 6, mars-avril 1954, p. 49-62.

7 Voir Philippe Baudorre, « Les textes de presse de Louis Guilloux, du texte à l'hypertexte : labyrinthe ou jeu de patience », dans Michèle Touret, Jean-Baptiste Legavre (dir.), *L'atelier de Louis Guilloux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 313.

8 Louis Guilloux, *Carnets 1921-1944*, *op. cit.*, p. 156-209.

9 Cette manière latérale de présenter le conflit caractérise la poétique de Louis Guilloux. Le romancier interroge dans son œuvre l'incidence de la guerre sur les individus, à l'arrière et non sur le front.

10 Voir François Fontaine, *La guerre d'Espagne, un déluge de feu et d'images*, Paris, Éditions BDIC/Berg International, 2003.

Réfugiés trahis » n'ait pu être fondu dans les *Carnets* qu'au prix de nombreux repentirs, qui portent sur les passages les plus virulents du témoignage.

Il conviendra dès lors de s'interroger sur le statut ambigu de ce texte, décliné dans le temps à travers différents supports. Il s'agira tout d'abord de souligner la singularité des « Réfugiés trahis », qui se situe à mi-chemin entre le témoignage et le reportage. L'étude des options stylistiques et narratives retenues par l'écrivain permettra ensuite de montrer que c'est également un texte qui entre en résonance avec les productions contemporaines du temps de l'écriture. Enfin, quelques hypothèses et pistes de réflexion seront proposées pour comprendre les enjeux de ces publications différées.

Au croisement du reportage et du témoignage : « Les Réfugiés trahis », un récit singulier

« Les Réfugiés trahis » se situe au croisement du témoignage et du reportage sans pouvoir être réductible à l'un de ces deux genres. Cette indécision est voulue par Guilloux. Il paraît peu probable qu'il soit demeuré étranger aux reportages qui se sont échelonnés durant cette période dans les différentes rédactions, engagées dans une course à l'exclusivité. Guilloux est un lecteur de presse assidu et un archiviste compulsif. Il a lui-même participé brièvement à l'aventure de *Ce Soir* : il a été nommé par Aragon responsable de la page littéraire du quotidien entre les mois de mars et juillet 1937, avant d'être congédié et remplacé par Paul Nizan¹¹.

Publié en deux livraisons dans *La Tribune des peuples*, « Les Réfugiés trahis » est présenté comme un ensemble d'extraits du journal que Guilloux tient quotidiennement entre septembre et octobre 1937. L'écrivain n'a pas tenu à retravailler son texte. Ses notes quotidiennes sont livrées telles quelles, sans composition rétrospective. La perspective diariste adoptée par Guilloux distingue ainsi ce texte des reportages publiés à l'époque, fortement scénarisés, usant de techniques narratives destinées à susciter l'intérêt du lecteur. L'absence d'*artefact* poétique est surlignée par le style paratactique adopté dans plusieurs passages, notamment dès le seuil du texte (« 7 septembre

11 En juillet 1936, Louis Guilloux, Eugène Dabit, Jef Last, Jacques Schiffrin et Vincent Herbart accompagnent Gide en URSS. Si Guilloux refuse ensuite de s'associer à la critique du régime soviétique soutenue par Gide dans *Retour de l'URSS*, il demeure également sourd aux injonctions d'Aragon et de Jean-Richard Bloch qui exigent qu'il écrive quelque chose contre Gide. Sa désobéissance lui coûtera sa place dans le quotidien. Voir Bernard Pudal, « Louis Guilloux à *Ce soir* (1937) : l'attraction dans le système communiste », dans Jean-Baptiste Legavre, Michèle Touret (dir.), *Louis Guilloux, un écrivain dans la presse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 109-124 et Grégoire Leménager, « Louis Guilloux, critique littéraire ? D'*Europe* à *Ce soir*, une expérience peu concluante », *ibid.*, p. 167-184.

1937. – Vu F... Relativement peu au courant de la situation¹²... »). Dans la clause du texte, l'écrivain explicite ses intentions : « J'arrête ici ce cahier. Je n'y changerais rien : que le témoignage ne soit en rien faussé et que les enseignements qu'il renferme ne soient altérés en rien¹³. »

Par ce dispositif, Guilloux signale la matière brute de cette reconstitution, faisant *a priori* l'économie d'une mise en récit. Il entendait probablement mettre ainsi à distance le soupçon de littéarité, incompatible avec ce type d'écrit dont la fonction est tout d'abord mobilisatrice et non esthétique. L'histoire, dans un contexte de crise politique, implique d'autres modalités d'écriture. Face à l'urgence de l'événement, le roman est délaissé : « L'heure est aux correspondants de guerre, non aux écrivains¹⁴ », écrit Jean-Richard Bloch dans l'avant-propos d'*Espagne, Espagne* !

« Les Réfugiés trahis » se rapproche néanmoins du reportage par la qualité du sujet retenu : Guilloux a choisi un sujet social et politique sensible¹⁵. D'autre part, toutes les informations qui ont été collectées résultent d'un déplacement sur le terrain. Enfin, Guilloux rend compte également du travail d'enquête auquel il s'est livré, auprès des autorités locales et des réfugiés, pour pouvoir accéder au camp et connaître la situation des réfugiés. Sur le modèle du reportage, il fournit des descriptions de locaux, des portraits de réfugiés, des croquis pris sur le vif et rapporte également quelques témoignages de réfugiés.

Mais ici s'arrête la ressemblance. Guilloux définit lui-même son texte comme un « témoignage » à la fin du journal. À la différence du reporter, il est directement impliqué dans les événements qu'il décrit. Le caractère profondément bouleversant des scènes décrites – la misère des réfugiés, la présence de jeunes mères esseulées, d'orphelins, d'enfants en bas âge privés de soins, l'insalubrité des locaux dans lesquels ils sont parqués – vient légitimer implicitement la nécessité du témoignage et sa publication. « Les Réfugiés trahis » répond ainsi à l'un des éléments définitoires du témoignage qui, à la différence des autres écrits à la première personne (les mémoires et l'autobiographie), peut se lire comme le « récit de vie bouleversée¹⁶ ».

12 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 5, décembre 1953-janvier 1954, p. 1.

13 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 6, mars-avril 1954, p. 71.

14 Jean-Richard Bloch, *Espagne, Espagne* ! [1936], Pantin, Le Temps des cerises, 1997, p. 26. Dans ce texte de circonstance, publié au moment où le dénouement de la bataille de Madrid n'était pas encore connu, Jean-Richard Bloch rassemble les notes prises au cours d'un voyage officieux en Espagne. Voir la préface de Carlos Serrano, p. 7-25.

15 Pour une définition du reportage, voir Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2004. Cette étude ne prend néanmoins pas en compte les reportages effectués durant la guerre d'Espagne en raison de « la problématique spécifique liée à la nature particulière de l'actualité [et de] la censure alors exercée sur la presse » (p. 47).

16 Jean-Louis Jeannelle définit le témoignage comme « un récit rétrospectif en prose qu'un individu fait d'un événement circonscrit ayant marqué son existence, afin d'en certifier les

La crédibilité du témoin est attestée dans des commentaires infra-textuels qui soulignent, de manière emphatique, la véracité des scènes décrites :

Je reviens du camp.

L'horreur du spectacle passe toute écriture. Ici, vraiment, on ajoute au malheur. Laissons toute indignation, gardons le sang-froid propre à l'expression de la vérité : elle se passe d'amplification.

Ce camp est installé dans une ancienne usine de machines agricoles, au fond d'une vallée, le long d'un ruisseau¹⁷...

L'authenticité du témoignage est également attestée par l'insertion d'arrêtés officiels, d'extraits de journaux et de circulaires préfectorales. Le montage de ces documents dans le journal de Guilloux a une visée à la fois référentielle et polémique¹⁸. Ce sont autant de documents à charge qu'il convoque pour incriminer le gouvernement dans la gestion désastreuse de cette crise politique et humanitaire, qu'il dénonce :

1^{er} octobre – Nouvelle sensationnelle dans les journaux de ce matin : « Les réfugiés incapables d'assurer leur subsistance vont être refoulés dans leur pays. » Voici le texte de la dépêche, datée de Bayonne, le 30 septembre [1937].

« Une importante décision prise par le gouvernement vient d'être connue dans les milieux officiels de Bayonne et du pays basque où elle a produit une forte sensation. [...] On précise [...] que, contrairement à ce qui a été annoncé tout d'abord, seuls les réfugiés espagnols dont les frais de subsistance sont à la charge des collectivités ou de l'État français sont invités à regagner l'Espagne par la frontière de leur choix. » Rien ne faisait prévoir une telle mesure. Nous sommes atterrés et honteux. À la Préfecture où je téléphone aussitôt, confirmation de la nouvelle. À ma question : « Existe-t-il le moindre espoir que le décret soit rapporté ? » On me répond : « Non¹⁹ ».

conséquences ou d'en tirer un message destiné à être largement diffusé » (Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2008, p. 94). S'interrogeant sur les différents protocoles d'énonciation et les modalités d'attestation de soi dans l'autobiographie, les mémoires et le témoignage, il distingue ainsi les « récits de vie réfléchi » des « récits de vie mémorable » et des « récits de vie bouleversée » (p. 365-376).

17 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 5 décembre 1953-janvier 1954, p. 4. Nous soulignons.

18 Le montage de documents de nature hétérogène est un dispositif visible également dans ses *Carnets* et, plus largement, dans son œuvre romanesque.

19 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 5 décembre 1953-janvier 1954, p. 22-23.

La pratique récurrente du collage dans ce journal, constitué de documents hétérogènes, vient un peu plus problématiser l'identification générique d'un texte qui échappe à un cadrage spécifique. Enfin, ce texte est également singulier par le sujet et l'angle retenus.

À la différence des autres acteurs de l'histoire, reporters ou écrivains engagés physiquement dans la guerre civile, Louis Guilloux n'est ni sur le front ni à Paris mais à Saint-Brieuc où il s'investit pleinement auprès des réfugiés espagnols. Aussi propose-t-il un regard latéral sur la guerre civile. Les reportages de guerre, le récit de Jean-Richard Bloch – *Espagne, Espagne !* –, mais aussi *L'Espoir* de Malraux²⁰ sont des textes qui maintiennent la mort comme un horizon permanent du récit. Dès le seuil d'*Espagne, Espagne !*, la description des murs de Barcelone, criblés d'impacts de balles, celle de militants du P.O.U.M. ou de la C.N.T., déambulant dans les rues de la ville, mitrailleuse en main, définissent en creux un horizon d'attente aventureux. Louis Guilloux décrit, quant à lui, le spectacle de la misère. « Les Réfugiés trahis » suscite un intérêt dramatique mais n'a pas le goût de l'aventure. Guilloux rapporte, en effet, rigoureusement ses démarches pour collecter des chaussures et des vêtements auprès des commerçants de la ville. La distribution de savons, les démarches administratives auprès des autorités locales forment le substrat narratif des « Réfugiés trahis ».

Si ce texte se distingue des productions contemporaines, par le cadre générique et l'angle thématique retenus, il entre également en résonance avec les reportages qui se sont échelonnés durant cette période. « Les Réfugiés trahis » s'inscrit pleinement dans une époque marquée par l'urgence de la mobilisation. Il peut se lire comme un texte de circonstance qui se rattache stylistiquement aux reportages publiés sur la guerre civile.

Une rhétorique de l'amplification : la visée militante du témoignage

« Les Réfugiés trahis » est sous-tendu par une rhétorique de l'amplification qui est fondamentalement étrangère au style de l'écrivain. La charge pathétique du témoignage est exacerbée dans les portraits et les scènes retenues ; la dimension polémique du discours est accusée dans les commentaires corrosifs de Guilloux. La sobriété des effets et la suspension de tout point de vue surplombant, qui caractérisent l'art poétique du romancier, font ici préci-

20 Des extraits du roman seront publiés quasi quotidiennement par *Ce Soir* du 3 novembre 1937 au 7 décembre 1938. Pour une analyse de l'événement littéraire que constitue la pré-publication de *L'Espoir* dans le quotidien, voir Michèle Touret, « Quand l'espoir fondait *L'Espoir* », dans Didier Alexandre (et al.), *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 125-140.

sément défaut. La visée militante du témoignage, le contexte historique mais aussi le co-texte médiatique déterminent ces modalités d'écriture. Voulant faire chorus avec l'*intelligentsia* de gauche pour dénoncer un état d'injustice, Louis Guilloux perd également la voix qui lui est propre dans ce témoignage.

Les clivages et les enjeux politiques sont trop importants pour permettre des représentations nuancées dans la presse²¹. Collaborateurs, journalistes et photoreporters rivalisent dans le choix des motifs narratifs, destinés à mobiliser l'opinion publique. La grandeur du peuple espagnol, l'héroïsme des combattants, la douleur des veuves et le drame des enfants assassinés sont des images récurrentes dans la presse partisane de gauche. Leur répétition et leur diffusion massive permettent rétrospectivement de les lire comme des lieux communs²². Les scènes héroïques, représentant des miliciens en embuscade, le fusil à la main, ou des aviateurs prêts à partir au combat, alternent avec les représentations tragiques de l'exode ou encore avec celles des mères pleurant leur époux ou leur enfant gisant à terre. Dans les rédactions engagées, comme dans *Ce Soir* ou dans *Vu*, la mise en pages, les accroches et les légendes orientent la lecture de l'image et surdéterminent la lisibilité du message. Les registres épique et dramatique sont massivement employés.

Par bien des aspects, les pages, extraites du journal de Louis Guilloux, s'inscrivent dans la veine de ces reportages. Le sujet retenu recèle en soi une forte charge dramatique. Loin de privilégier les effets de mise à distance et d'atténuation, comme dans le reste de son œuvre, Guilloux accentue, au contraire, la dimension pathétique du récit. En date du 23 septembre 1937, il écrit avoir « assisté [...] au spectacle le plus poignant » ; il rapporte alors la scène suivante :

Dans le premier bâtiment où nous passons, une femme d'une soixantaine d'années, assise sur sa paillasse, se tord les mains en poussant des cris. D'autres femmes l'entourent. L'un d'elle se jette dans ses bras et l'étreint. Dans tout le vaste bâti-

21 François Fontaine, *La guerre d'Espagne, un déluge de feu et d'images*, op. cit., p. 159-229.

22 Certaines d'entre elles sont devenues des symboles. La célèbre photographie de Robert Capa, qui s'est plus que tout autre distingué comme photoreporter engagé durant la guerre d'Espagne, représentant la mort d'un milicien sur le front de Cordoue, devient en effet rapidement le symbole héroïque et tragique de la lutte républicaine. Elle est publiée pour la première fois en double page, le 23 septembre 1936, dans un numéro spécial de *Vu* consacré à la guerre d'Espagne. Voir « La guerre civile en Espagne », *Vu*, n° 445, 23 septembre 1936. La photographie du milicien tué sera ensuite reprise dans *Regards*, à la Une de *Paris-Soir* (28 juin 1937) et dans le magazine *Life* (12 juillet 1937, p. 19). *Regards* publie la photographie en surimpression de la « Lettre ouverte à Pyrrhus non-interventionniste » d'André Wurmser. Voir *Regards*, n° 183, 14 juillet 1937, p. 21. Dans *Paris-Soir*, les deux photographies des miliciens tués, publiées dans *Vu*, accompagnent le texte d'Antoine de Saint-Exupéry, envoyé spécial sur le front de Carabanchel en 1937. François Fontaine utilise cet exemple pour montrer le détournement des photographies par les rédactions, recourant à des illustrations erronées. Voir François Fontaine, *La guerre d'Espagne, un déluge de feu et d'images*, op. cit., p. 176.

ment, des femmes, assises par groupes sur les paillasses, baissent la tête, pleurent et gémissent, leur couture abandonnée sur leurs genoux. Les enfants regardent avec effroi et se taisent. Les cris de la malheureuse mère redoublent et montent. Il faut la tenir. On vient de lui apprendre la mort de son deuxième fils au front²³.

Les tableaux et les scènes pathétiques émaillent ce témoignage : lors de la scène de départ des réfugiés à la gare de Saint-Brieuc, l'écrivain suspend son récit pour décrire une scène frappante de retrouvailles entre une mère et son enfant :

Devant moi, un garçon d'une douzaine d'années [...] est arrêté en face de sa mère qu'il vient de retrouver. La mère est une femme d'une quarantaine d'années. Elle ne bouge pas. Tous deux se regardent la bouche grande ouverte. De celle de la mère, il n'en sort rien, mais de celle de l'enfant, il vient des cris aigus, saccadés et faibles, les cris mêmes, organiques de la terreur. Sous sa mince chemise, je vois ses petites épaules grelotter comme dans la fièvre et ses petits pieds chaussés d'espadrilles trépigment, battent le sol avec la frénésie d'un cycliste fou. Et il tend les bras. La mère, c'est l'image même de la stupeur. Elle aussi, elle tend les bras, mais elle ne peut avancer. On dirait qu'un fil invisible les retient l'un et l'autre, séparés et prisonniers. Le fil se rompt, je ne vois pas comment. Je vois seulement qu'ils s'étreignent²⁴.

La mère éplorée, l'enfant malade ou encore la grandeur du peuple espagnol sont des représentations topiques qui saturent le témoignage :

Les chants toujours. Les chants joyeux. La basse mesure dont les réfugiés sont victimes n'a pas abattu leur courage. Il y a ici de la grandeur. Les visages, naturellement beaux, prennent encore plus de beauté dans l'instant. *Cette réponse est ce qu'il fallait qu'elle soit. Pleine de noblesse et d'un indicible courage. Et j'ajoute : pleine d'une mesure qui peut-être ne se connaissait pas*²⁵.

La rhétorique de l'excès s'illustre ici dans l'emphase du commentaire. Si Guilloux loue la grandeur du peuple espagnol, ailleurs, il blâme les autorités, responsables de cette situation scandaleuse. Ainsi, après avoir découvert qu'une jeune mère et son nourrisson avaient été renvoyés prestement de la maternité dans l'usine désaffectée, il interpelle directement les notables de la ville :

23 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 5, décembre 1953-janvier 1954, p. 18.

24 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 6, mars-avril 1954, p. 61.

25 *Ibid.* L'expression que nous soulignons a été retranchée des *Carnets 1921-1944*, *op. cit.*, p. 199.

Si elle meurt, si l'enfant meurt, direz-vous, Monsieur le Maire que vous n'aviez pas les Espagnols en charge ? Le Conseil Municipal trouvera-t-il assez de fleurs aux balcons des monuments pour charger les tombes de la mère et de l'enfant²⁶ ?

Dans l'œuvre romanesque de Louis Guilloux, la critique est maintenue en sourdine dans les aposiopèses notamment, qui marquent une distance contenue. On voit qu'il en va tout autrement dans ce témoignage, où Guilloux multiplie les apostrophes véhémentes. Les registres dramatique et épideictique saturent également la clause de la première livraison. Guilloux décrit alors la réaction de stupeur des réfugiés lorsqu'ils apprennent qu'ils vont être renvoyés à la frontière :

Leurs petits visages bouleversés n'ont point de larmes, mais, du fond de leurs yeux, l'appel poignant de la terreur, l'espoir qu'on fera quelque chose, le refus de croire qu'on les abandonne. Mais c'est déjà fait. Ils ne sont pas abandonnés, ils sont livrés. Ces tendres petites bouches coûtaient trop cher à nourrir, ces petits corps d'oiseau à vêtir. On en fera des morts et qui ne coûteront plus rien à personne que des larmes inépuisables aux mères si elles survivent et une éternelle malédiction aux bourreaux. Franco n'est que l'assassin en chef. Mais ici, il a trouvé des aides. Horreur²⁷ !

Le témoignage de Louis Guilloux doit être mis en perspective avec les productions contemporaines qui usent des mêmes effets. *Vu* titre ainsi la Une du 29 juillet 1936 : « Nos photographes en Espagne. Guerre civile. Visions d'horreur²⁸. » Dans *Ce Soir*, les photographies des victimes de la guerre sont accompagnées de légendes soulignant l'horreur du spectacle représenté :

« Les enfants ferment à jamais leurs yeux innocents dans un épouvantable enfer ! » / « Les larmes des mères toucheront-elles, enfin, le cœur d'un monde indifférent ? » / « [...] les mères, éternelles martyres, Niobés de 1937, s'agenouillent devant les pères assassinés [...]»²⁹. »

« Les Réfugiés trahis » se confond ainsi avec les reportages publiés à l'époque, si l'on considère le style, les tropes et les lieux communs qui sont en usage et en partage. Une même rhétorique de l'excès y est à l'œuvre. Aussi la singularité de ce texte résiderait-elle peut-être davantage dans les pérégrinations éditoriales du témoignage.

26 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 5 décembre 1953-janvier 1954, p. 14.

27 *Ibid.*, p. 24.

28 *Vu*, n° 437, 29 juillet 1936, p. 1.

29 *Ce Soir*, 8 novembre 1937, p. 8.

Les secondes vies des « Réfugiés trahis » : des publications différées, des textes distincts

La présence de deux publications distinctes dans la presse en 1954 et en volume en 1978 – après un premier échec en 1938 – appelle plusieurs commentaires qui portent non seulement sur les enjeux de ces publications différées, mais aussi sur la caractérisation même du texte qui a connu des supports différents.

En 1938, Guilloux souhaitait mobiliser l'opinion publique sur le sort réservé aux réfugiés espagnols et tenter d'infléchir les événements. Le citoyen est bouleversé par la situation de précarité et de détresse des réfugiés – ici, essentiellement, des femmes, des enfants et des vieillards. L'enjeu du témoignage est politique, au sens large, mais non partisan. Dans ses *Carnets inédits*, Guilloux note ainsi qu'il n'a pas proposé « [s]on manuscrit aux E.S.I. [...] c'est que, étant donné la nature et le but [qu'il] poursuivai[t] en le publiant, le caractère politique trop net des E.S.I., eût nui plus que servi à ce but³⁰. » En 1936, Guilloux avait publié un recueil de chroniques – *Histoires de brigands* – aux Éditions Sociales Internationales, dirigées par Léon Moussinac à partir de 1935. Après l'épisode de *Ce Soir*, Guilloux ne peut plus être dupe du jeu de pouvoir et d'influence qui s'exerce dans les rédactions engagées. Il refuse que son texte soit instrumentalisé. Cette absence de parti pris politique est soulignée dans son témoignage où il récusé explicitement les intentions politiques que les autorités locales prêtent à son action en faveur des réfugiés. Lors de la distribution des chaussures, il ne se soucie pas, écrit-il, « de la couleur politique des pieds nus³¹ ». Les valeurs humanistes et humanitaires définissent ainsi l'enjeu premier de l'écriture et de l'action en faveur des réfugiés.

Il convient également de prendre en compte un autre aspect, plus stratégique, pour comprendre les démarches éditoriales entreprises par Guilloux en 1938. Dans ses *Carnets inédits*, il en donne le détail :

NOTE. – J'ai offert ce journal à la *NRF* qui l'a refusé, Gallimard prétextant qu'il s'agit là d'un trop petit écrit, après *Le Sang noir*. Un moment, grâce à Malraux, j'ai cru qu'on le publierait cependant, dans la collection où a paru un livre de Berl (*Le Rouleau russe*, je crois). Mais enfin, le refus est devenu définitif, et j'ai alors pensé au Sagittaire, à qui j'ai promis depuis si longtemps de donner un livre. En même temps, je proposais le même Journal à *Vendredi*, qui n'en a pas

30 Louis Guilloux, *Carnets inédits*, note manuscrite, 24 août 1938. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc, Fonds Louis Guilloux, LGO CI, 9.1.3, f. 131. Nous remercions Jean-Baptiste Legavre et Arnaud Flicé, responsable du fonds Louis Guilloux, d'avoir attiré notre attention sur cette note.

31 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 5 décembre 1953-janvier 1954, p. 10.

voulu non plus. – Les choses ont traîné avec le Sagittaire, et enfin, il n'a plus été question de rien. [...] Au reste, je ne regrette nullement que ces pages n'aient pas été publiées. Je ne note tout ceci que pour mémoire, pour la bonne forme, comme on dit. – St-B. 24 août 38³².

Lorsque Guilloux tente de publier son témoignage, sa position est affaiblie. Il est éloigné de la scène intellectuelle parisienne et, surtout, il a perdu de précieux soutiens, en premier lieu, celui d'Aragon. Ses relations avec André Chamson et Jean Guéhenno se sont par ailleurs dégradées. L'écrivain ne respecte pas les engagements contractés et malgré les demandes répétées du directeur de *Vendredi*, Louis Guilloux ne collabore que ponctuellement au journal³³. Après l'épisode de *Ce Soir*, il est donc obligé de se replier à Saint-Brieuc où il demeure isolé. Aussi, avec « Les Réfugiés trahis », l'écrivain entendait probablement regagner une certaine visibilité dans le champ littéraire, en se positionnant aux côtés des plumes prestigieuses.

Pourquoi ce témoignage n'a-t-il pas été publié en 1938 ? La véhémence de la condamnation portée par Guilloux dans ce texte, sa dimension trop ostensiblement politique, sont vraisemblablement à l'origine du refus de la *NRF*. Ce positionnement ne convenait pas non plus à *Vendredi*, ferme soutien du gouvernement de Front populaire, qui a refusé, on le sait, d'apporter une aide militaire officielle aux républicains³⁴.

En 1954, les enjeux de la publication ne sont plus les mêmes. Pourquoi avoir choisi de publier ce texte dans *La Tribune des peuples*³⁵, si tardivement ? Les orientations politiques de la revue ont probablement séduit le franc-tireur. Celui-ci œuvre, par ailleurs, depuis 1950, au sein de la Société européenne de la Culture, qui tente, elle aussi, de renouer le dialogue entre les peuples, par-delà le clivage très fort de ces années de guerre froide³⁶. Dans « l'avertissement » des « Réfugiés trahis », demeuré inédit, Guilloux avait pris

32 LGO CI, 9.1.3, f. 131.

33 Voir Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, devenir romancier*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 161-162 et Michèle Touret, « Louis Guilloux de passage à *Vendredi*, une histoire d'esquives ? », dans Jean-Baptiste Legavre et Michèle Touret (dir.), *Louis Guilloux. Un écrivain dans la presse, op. cit.*, p. 93-108.

34 *Ibid.*, p. 96-97.

35 *La Tribune des peuples (Revue internationale de la gauche)* est une revue bimestrielle. Six numéros paraissent entre 1953 et 1954. K. S. Karol, Louis Dalmas, Georges Suffert, Michel Crozier, Henri Hermand, Jean-Marie Krust et Lucien Weitz font partie du comité de rédaction. La revue défend « le principe de l'unité de la pensée socialiste, mais en écartant tout sectarisme » (n° 1, mars-avril 1953, p. 1). Refusant la politique d'alignement dans le contexte de la guerre froide, la revue propose des analyses politiques, sociales et économiques sur des sujets tels que la colonisation, l'Europe, les enjeux de la américanisation, le modèle capitaliste américain, le régime soviétique, etc.

36 Voir Alexandra Vasic, « Louis Guilloux et la SEC : rupture et continuité d'un engagement », *Confrontations*, n° 26, décembre 2013, p. 5-22.

soin de distinguer son action sociale au sein du Secours rouge – organisation affiliée au Parti communiste – de toute adhésion politique :

Je terminerai cet avertissement en informant le lecteur à qui je l'apprendrai peut-être que le fait d'appartenir au Secours populaire de France n'implique nullement qu'on appartienne aussi à un parti politique quelconque. Que l'auteur du présent journal, en tous cas, n'est membre d'aucun parti politique et qu'à sa connaissance, l'ingérence des partis politiques en tant que partis dans les affaires du Secours Populaire est nulle³⁷.

Dans *La Tribune des peuples*, le journal de Guilloux est précédé d'une courte présentation de l'auteur :

L'auteur, un des romanciers les plus marquants de notre époque, n'a jamais participé à la vie politique partisane. Mais dans son œuvre, et par son action, il s'est toujours montré solidaire de la classe ouvrière, dont il est issu. Il fut secrétaire du premier Congrès mondial des Écrivains antifascistes et, pendant plusieurs années, l'un des responsables du Secours rouge international³⁸.

Si la présence de Guilloux dans le sommaire de *La Tribune des peuples* peut s'expliquer au regard de sa proximité avec la ligne politique défendue par la revue, aucun élément ne vient justifier précisément la publication des « Réfugiés trahis » ni l'actualité du texte en 1954. La revue accueille le témoignage de Guilloux pour illustrer, de manière inhabituelle, sa réflexion politique par « des témoignages sur l'action³⁹ ». C'est le seul texte d'auteur qui sera publié dans *La Tribune des peuples*. Il est probable que Jean Daniel, membre du comité de patronage de la revue⁴⁰, ait été à l'origine de cette publication. Louis Guilloux a fait sa connaissance à *Combat* après la Seconde Guerre mondiale, par le biais d'Albert Camus. Jean Daniel n'aura eu de cesse, par la suite, de promouvoir l'œuvre de Guilloux qu'il affectionne par-

37 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », LGO Presse 03.01.85, f. 61.

38 *La Tribune des peuples*, n° 5, décembre 1953-janvier 1954, p. 1.

39 *Ibid.*

40 Jean Daniel fournira également deux articles à la revue. Voir « De l'esprit du protectorat à l'état d'esprit des protecteurs », *La Tribune des peuples*, n° 4, septembre-octobre 1953, p. 126-129 et « Les violations des droits de l'homme et la protestation des élites », *ibid.*, n° 5, décembre 1953-janvier 1954, p. 93-95. Parmi les autres membres du comité de patronage dont Guilloux est proche, il convient également de signaler la présence de Clara Malraux et celle de Jean Bloch-Michel qui effectue un long entretien radiophonique avec Louis Guilloux en 1954. Voir « Domaine de l'esprit », « Louis Guilloux », réal. Raoul Auclair, entretien avec Jean Bloch-Michel, France 3 Nationale, RTF, 7 janvier 1954, 44 mn. Jean Bloch-Michel a également contribué à *La Tribune des peuples*. Voir « La raison d'État, la démocratie et les risques », *La Tribune des peuples*, n° 5, décembre 1953-janvier 1954, p. 65-77.

ticulièrement, tout d'abord dans *Caliban*, la revue qu'il dirige entre 1947 et 1952, puis dans *Le Nouvel Observateur*⁴¹. L'écriture est l'unique ressource de Guilloux. Il lui importe donc de multiplier les débouchés éditoriaux, non seulement pour s'assurer une visibilité littéraire, mais aussi pour vivre. La publication des « Réfugiés trahis » dans la revue en 1954 pourrait ainsi relever d'une opportunité éditoriale.

Cette hypothèse semble corroborée par le fait qu'aucun commentaire liminaire ne vient justifier l'actualité du texte, écrit dans l'urgence de la mobilisation pour dénoncer un scandale politique et humanitaire bien défini, dont on connaît l'issue. Un seul commentaire infra-textuel, ajouté par Guilloux, actualise le témoignage et légitime implicitement la pertinence de sa publication en 1954 :

Tout allait mal dans ce camp, mais on nous disait que tout, avant peu, irait bien. On devait envoyer les réfugiés – de quel nom les nomme-t-on aujourd'hui ? – à la caserne maritime de L...⁴².

Seule cette incise tend à étendre la portée du témoignage et à universaliser le drame que Guilloux décrit. Pour le lecteur, l'actualité de ce texte semble néanmoins passée : le contexte qui justifiait des modalités d'écriture fondées sur l'excès et l'amplification a changé. Pour Guilloux, en revanche, ce témoignage le renvoie à un passé toujours présent :

Dimanche 10 janvier [1954]. [...] Je viens de me payer la plus belle crise de sanglots à laquelle il me soit arrivé de céder depuis bien longtemps. C'était en relisant les épreuves de mon journal sur les réfugiés espagnols. Je sais bien qu'on n'avoue pas ces choses-là – mais ici ! franchement, je ne m'y attendais pas – mais en relisant les pages où j'ai noté tout ce dont j'ai été le témoin lors de cette abominable expulsion des réfugiés en 1937, j'ai été pris soudain d'une grande crise de sanglots, tant les choses se représentaient encore à moi. Le sujet dont je parle m'a toujours été sensible. Résolu à être ce que je suis, ridicule peut-être, je puis bien, tant que j'y suis, avouer que les larmes étaient de profonde tendresse⁴³.

41 Jean Daniel a publié *in extenso* *La Maison du peuple*, précédé d'un avant-propos d'Albert Camus, et *Compagnons* de Louis Guilloux dans les numéros 13 (janvier 1948, p. 66-127) et 34 (décembre 1949, p. 121-150) de *Caliban*. La carrière de l'écrivain a été suivie avec beaucoup d'attention dans *Le Nouvel Observateur*, depuis sa fondation en 1964. Jean Daniel, membre fondateur et éditorialiste du journal, n'est pas étranger à l'accueil favorable de ses œuvres.

42 Louis Guilloux, « Les Réfugiés trahis », *La Tribune des peuples*, n° 6, mars-avril 1954, p. 50. Le déictique « aujourd'hui » renvoie au moment de publication du texte.

43 Louis Guilloux, *Carnets 1944-1974*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1982, p. 276-277.

Si Guilloux, comme nombre d'écrivains de sa génération, considère avec distance toutes les formes d'engagement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il demeure néanmoins « sensible » à la cause des réfugiés espagnols, qui lui est chère. Guilloux est un écrivain pudique et secret : cet aveu, singulier dans ses *Carnets*, souligne l'importance de son investissement et vient nuancer les hypothèses qui mettent l'accent sur l'aspect stratégique de ses choix éditoriaux. D'autre part, bien que la situation politique en Espagne ne soit plus si fortement médiatisée, elle continue néanmoins d'occuper Guilloux⁴⁴. Aussi « Les Réfugiés trahis » continue-t-il d'entretenir la mémoire vive de ces événements.

Intégré dans la section 1937 des *Carnets*, le témoignage se fonde aujourd'hui complètement avec les notes quotidiennes de cette œuvre hybride, qui représente une volumineuse somme de fragments épars auxquels le « je » donne son unité. Guilloux a établi le texte définitif du premier tome des *Carnets*. C'est donc lui qui a choisi de donner cet ultime support aux « Réfugiés trahis ». De manière significative, il a éludé de nombreux commentaires qui révèlent son implication dans le discours. Si la dimension critique demeure, la véhémence du propos est, quant à elle, atténuée. Les apostrophes, qui visent les autorités locales, présentes dans la version publiée en 1954, ont été systématiquement supprimées dans les *Carnets*. Les interventions trop ostensiblement polémiques ont connu le même sort. Il suffit de comparer deux extraits publiés dans la presse et en volume pour percevoir les modifications notables du texte avec le changement de support. Dans la version publiée en 1954, l'écrivain accuse non seulement les responsables politiques mais aussi ses concitoyens dont il déplore l'indifférence :

Je n'ai dit nulle part encore que tout ceci se passe dans une ville d'environ 30 000 habitants. Cette précision est nécessaire à l'intelligence du fait, à mon sens très grave, qu'il n'est venu à notre meeting guère plus d'une cinquantaine de personnes. C'était presque tous des ouvriers. Or, les ouvriers sont ceux qui, jusqu'à présent, ont fait le plus pour les Espagnols, soit individuellement, soit à travers leurs organisations. [...] Sur les trente mille habitants que nous sommes dans cette ville, personne n'a eu la curiosité de venir apprendre quelque chose sur le malheur des réfugiés. [...] Si l'on veut plaider l'ignorance, je répondrai que nous avons annoncé notre meeting très suffisamment à l'avance et que nous

⁴⁴ Voir *Albert Camus-Louis Guilloux. Correspondance 1945-1959*, édition établie, présentée et annotée par Agnès Spiquel-Courdille, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013, p. 206-207, p. 214 et p. 216. Agnès Spiquel-Courdille évoque très justement la participation de Guilloux à des actions et à des pétitions contre la condamnation à mort d'Enrique Marco Nadal en 1949 ou encore contre la candidature de l'Espagne franquiste à l'UNESCO en 1952.

avons distribué en ville de nombreux tracts, ce qui n'est rien encore car, enfin, la guerre d'Espagne est publique⁴⁵.

Dans ses *Carnets*, ce jugement sévère est considérablement élagué : Il n'est venu à notre meeting qu'un peu plus d'une cinquantaine de personnes sur les quelque trente mille habitants que compte la ville⁴⁶.

Guilloux a ainsi délesté son témoignage des effets d'exagération et d'amplification qui caractérisaient le texte publié dans *La Tribune des peuples*. Ce n'est donc plus le même texte que l'on peut lire dans les *Carnets*. Les enjeux diffèrent là aussi avec le changement de support et de destinataire.

La visée est à la fois autobiographique, testimoniale et mémorielle. Il s'agit, en effet, de donner pour mémoire des événements qui se situent en marge de l'histoire officielle et de lutter contre l'oubli. Le fait que Guilloux ait choisi *in fine* de retenir ce texte montre également l'incidence fondamentale de ces événements sur le cours d'une vie qu'il évalue rétrospectivement tout en en faisant la somme. Enfin, ce témoignage, fondu et corrélé à l'ensemble des fragments qui se rapporte aux mêmes enjeux sociaux et humanistes dans les *Carnets*, dessine en filigrane un portrait fragmenté, celui d'un militant sans parti ou encore d'un franc-tireur.

Conclusion

« Les Réfugiés trahis » est un texte singulier mais non marginal. Il se distingue davantage par ses publications différées, dans la presse et en volume, que par l'objet qu'il décrit et les moyens stylistiques mis en œuvre. Il est également singulier dans la production littéraire de l'auteur puisqu'il s'agit du seul texte engagé qu'il a publié. Louis Guilloux ne pratique pas néanmoins « le mélange des genres⁴⁷ » : « Les Réfugiés trahis » est le texte d'un citoyen impliqué et non d'un intellectuel engagé.

45 Louis Guilloux « Les Réfugiés trahis », *op. cit.*, n° 5 décembre 1953-janvier 1954, p. 25.

46 Louis Guilloux, *Carnets 1921-1944*, *op. cit.*, p. 183.

47 Voir Philippe Baudorre, « Louis Guilloux et la revue *Monde* », dans Francine Dugast-Portes, Marc Gontard (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2000, p. 85.

CHAPITRE 5

Malraux reporter engagé dans *L'Espoir* : « bel article en perspective »

JONATHAN BARKATE
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Je pense qu'il est bien peu de romanciers de notre temps qui n'aient rôdé autour des reportages réunis en volumes, qui n'aient senti que se préparait là une forme nouvelle de roman, et qui n'aient assez vite abandonné leur espoir. Le reportage constitue pourtant une des lignes les plus fortes du roman français, de Balzac à Zola : l'intrusion d'un personnage dans un monde qu'il nous découvre en le découvrant lui-même¹.

Le rapport d'André Malraux au reportage est contradictoire et complexe. S'intéressant au genre bien qu'il regrette son essor manqué, il l'envisage en fonction du roman, mais il en exclut son œuvre propre alors que les procédés d'écriture journalistique émaillent aussi bien *Les Conquérants* et *La Condition humaine* que *L'Espoir*. Dans la préface qu'il rédige pour *Les chênes qu'on abat...* en 1971, Malraux écrit : « Ce livre est une interview comme *La Condition humaine* était un reportage²... » En 1974, reprenant la présentation de cet entretien avec le général de Gaulle qu'il a très abondamment travaillé, l'auteur lève l'équivoque contenue dans les points de suspension en les remplaçant par un ajout qui souligne la portée antiphastique de la formule qui précède : « Ce livre est une interview comme *La Condition humaine* était un reportage, c'est-à-dire pas du tout³. » Lorsqu'on analyse le roman malrucien à l'aune du reportage, on relève généralement ce que le romancier doit aux reporters : outre quelques dépêches, il leur emprunte leur style parfois télégraphique, leur goût de la formule, leur sens du détail ou leur habitude de commencer un texte par la mention d'un lieu et d'une date. Mais on oublie que Malraux, conformément à sa définition du reportage, introduit quelquefois dans ses romans « un personnage dans un monde qu'il

1 André Malraux, préface à Andrée Viollis, *Indochine S.O.S.*, Paris, Gallimard, coll. « Les Documents bleus », 1935, p. VII.

2 André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1971, p. 7.

3 André Malraux, *Les chênes qu'on abat...*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 9.

nous découvre en le découvrant lui-même » : c'est ce que font le narrateur des *Conquérants* et les personnages de reporters dans *L'Espoir*. L'écrivain lui-même joue ce rôle lorsqu'il entreprend de découvrir la guerre d'Espagne aux puissances étrangères qu'il espère rallier à la cause républicaine. Pendant la guerre civile en effet, Malraux s'engage par les armes et par le verbe, par la plume et par la pellicule en faveur de la République. Après avoir approvisionné le gouvernement légitime en avions et en pilotes, il crée et commande l'escadrille España en août 1936 ; elle devient « Escadrille André-Malraux » en décembre. En février 1937, Malraux se rend aux États-Unis pour y donner une série de conférences destinées à recueillir une aide humanitaire au bénéfice des républicains espagnols. À son retour d'Amérique, il s'installe en France pour écrire *L'Espoir*, adaptation romanesque des huit premiers mois de la guerre, d'avril à octobre 1937. Il ne retourne alors qu'épisodiquement en Espagne. Le roman paraît en feuilleton dans *Ce Soir* du 3 novembre au 7 décembre, avant sa sortie en librairie le 18 décembre. Entre Paris, Madrid, Valence et Barcelone, Malraux réfléchit à un film sur la guerre civile, qu'il tourne entre juillet 1938 et avril 1939. Ce sera *Sierra de Teruel*, qui reprend certaines scènes du livre.

Écrit quelques mois après les événements qu'il relate et alors que le conflit se poursuit, *L'Espoir* problématise la question de la contemporanéité de l'écriture avec son sujet et celle de la propagande, grâce notamment aux personnages de reporters, dont le métier consiste à rendre compte des faits au quotidien et selon le délai le plus court possible, sans céder – du moins en principe – à la tentation de déformer la réalité à des fins idéologiques ou commerciales. Alors que la « figure romanesque du reporter aventurier, limier et bourlingueur est en train de s'effacer⁴ » au moment où Malraux écrit et alors qu'il néglige les écrivains correspondants de guerre en Espagne⁵, le romancier oppose Nadal à Shade, le mauvais reporter et le bon⁶. Le troisième journaliste du roman – exception faite de leur collègue

4 Jeanyves Guérin, « Propagande et information dans *L'Espoir* », dans Jean-Claude Larrat (dir.), *André Malraux 13 : « Malraux et la question des genres littéraires »*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 109-110.

5 Citons Saint-Exupéry pour *L'Intransigeant*, André Salmon pour *Le Petit Parisien*, Joseph Kessel pour *Paris-Soir*, Paul Nizan pour *Ce Soir*, Arthur Koestler pour le *News Chronicle*. Tous sont également écartés par le spécialiste du reportage au prétexte que le reportage de guerre « relève d'une problématique spécifique liée à la nature particulière de l'actualité aussi bien qu'à la censure » (Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 47).

6 L'onomastique entérine cette axiologie en suggérant que Nadal (dont le nom contient l'adverbe et substantif espagnol *nada* qui signifie « rien » ou « néant ») construit ses articles sur du néant et n'a donc rien à dire, alors que Shade (dont le nom reprend le substantif anglais signifiant « ombre » ou « nuance ») est un adepte de la nuance et cherche à lever la part d'ombre qui opacifie la réalité. Ce n'est évidemment pas un hasard si ces analogies correspondent au caractère de chacun des deux personnages.

japonais mentionné une seule fois⁷ – n'est qu'une silhouette. Inspiré de Mikhaïl Koltzov, l'envoyé de *La Pravda*, et d'Ilya Ehrenbourg, le correspondant d'*Izvestia*, le Russe Golovkine n'a « pas l'occasion de préciser ses conceptions journalistiques [car Malraux] sait à quoi s'en tenir de la déontologie de *La Pravda* et sur l'endoctrinement totalitaire⁸ ». Il ne sera donc pas question de lui ici, mais de Nadal et de Shade, en dépit de la place singulièrement restreinte du premier en comparaison de celle qui est faite au second dans le roman⁹. Le rôle alloué aux reporters dans *L'Espoir* prouve que la « bataille de l'information y est essentielle¹⁰ », mais la part du journalisme ne se limite pas aux protagonistes. Si *L'Espoir* a été qualifié de roman-reportage, c'est également parce que plusieurs scènes de l'œuvre sont reprises, parfois exactement, d'articles publiés dans la presse de 1936-1937. Le reportage est en outre mis en abyme quand Malraux fait de Shade le foyer de perception des événements et qu'il lui attribue ce que ses contemporains ont écrit. De la sorte, l'auteur prend le relais de ses confrères comme il s'était mué en reporter lors de sa tournée américaine en rapportant au public d'outre-Atlantique des choses vues qui préparaient certaines scènes du roman.

Le mauvais reporter : « Allons maintenant de l'autre côté, écouter encore des blagues »

Nadal est employé par « un hebdomadaire bourgeois » qui s'adresse à « plus d'un million de prolétaires » (244) dont le modèle ne peut être que *Gringoire* ou *Candide*. À travers lui, Malraux condamne discrètement la non-intervention prônée par ces journaux. La critique a estimé que le personnage était représentatif de la presse française de droite mais Nadal a été analysé pour lui-même, indépendamment de l'unique chapitre dans lequel il apparaît et que sa présence structure. En s'arrêtant au fait qu'il incarne les travers d'une certaine presse, on a négligé la façon dont il attise la tension dramatique du chapitre.

Son portrait physique est dépréciatif : « Nadal [...] eût fait un gigolo possible si tout, en lui, n'eût été trop rond : visage, nez, même ses gestes

7 André Malraux, *L'Espoir*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 162.

8 Jeanyves Guérin, article cité, p. 111.

9 Nadal n'est présent que dans un seul chapitre – II, I, I, IV, p. 241-257 –, alors que Shade apparaît dans sept chapitres – I, I, IV, p. 36-43 ; I, II, II, II, p. 156-162 ; I, II, II, III, p. 162-169 ; I, II, II, IV, p. 169-181 ; II, II, IV, p. 298-301 ; II, II, VIII, p. 319-323 ; II, II, X, p. 327-331.

10 Jeanyves Guérin, article cité, p. 104.

trop courbes s'accordaient presque enfantinement à ses cheveux trop bouclés. » (244) La rondeur systématique connote l'excès, exprimé par les adverbes *tout* et *trop*. Surtout, le substantif *gigolo* oriente le portrait vers la charge car, en dépit de la tournure hypothétique, c'est bien à un travail de souteneur que se livre Nadal en soutirant les informations les plus racoleuses à ses interlocuteurs avant de les mettre sur le trottoir :

[...] il lui fallait donc, pour son patron, du libéralisme, l'éloge de ces sympathiques aviateurs (les Français surtout), du pittoresque sur les mercenaires, du sentiment sur les autres, un pleur ému sur les morts et les grands blessés (dommage que Jaime... Enfin ! Après tout, il n'était qu'Espagnol) – pas de communisme, et le moins possible de convictions politiques. (244-245)

Parce qu'il cherche à combler les attentes de son patron et les désirs de son million de lecteurs, qui comprend un « gros public féminin » (245), sa quête de sujets est sensationnaliste, tournée vers l'émotion, le folklore ou l'exaltation cocardière de l'héroïsme. La pratique déviante de son métier se remarque également dans le voyeurisme de Nadal qui entreprend de « glaner en douce quelques histoires, sexuelles de préférence », et qui convainc les aviateurs mariés à des Espagnoles de lui montrer « les photos de leurs femmes » (245). L'incompétence du journaliste s'ajoute à ses méthodes de travail contestables puisque, insuffisamment documenté, il confond les différents modèles de mitrailleuses sans comprendre que les aviateurs raillent son ignorance. Il manque encore de la déontologie la plus élémentaire en se montrant rancunier et mesquin face aux provocations de Leclerc dont il est « résolu à se venger dans l'interview » (247). Le mauvais reporter est même trahi par l'accessoire dont il se pare pour paraître renseigné. Alors que l'atmosphère devient délétère, Nadal s'éclipse avec « sa pipe martiale dans son sourire rusé » (249). L'adjectif *martial* est à entendre par antiphrase car la synecdoque censée opérer la translation de qualité de la pipe à son fumeur est incomplète. Puisque la scène dément son courage et ses aptitudes guerrières, le narrateur invalide implicitement la posture du personnage, réduisant son attitude martiale à sa seule pipe et annulant ainsi l'effet de synecdoque : la pipe ne renvoie qu'à elle-même et non à celui qui la fume. C'est la touche finale du portrait-charge.

Comme Nadal ne donne la parole qu'à ceux qui romancent la guerre, il néglige la déclaration politique rédigée par les volontaires et s'attache à faire parler les mercenaires, plus susceptibles de l'abreuer de mensonges. Son entretien avec Leclerc, coupable d'avoir fui devant la défense antiaérienne sans avoir lâché ses bombes, fait naître la tension qui croît tout au long de la scène car le mercenaire se montre fanfaron et agressif. Après l'annonce par la radio nationaliste de la mort du chef de l'escadrille, le « *soviétique*

*Magnin, le déserteur bien connu, agent de Staline*¹¹ » (247), Leclerc s'abandonne au défaitisme et provoque une dispute entre volontaires et mercenaires qui entraîne le départ de Nadal armé de sa pipe. Le retour inattendu de Magnin met un terme à la querelle : Leclerc et son équipage sont renvoyés, les contrats de mercenaires sont supprimés et l'escadrille est dissoute dans l'aviation espagnole. En quelques pages, le « mercenaire de l'information¹² » et les mercenaires de l'aviation sortent du roman, abandonnant le terrain aux volontaires : Shade dans le journalisme et les politiques dans l'aviation. Cette coïncidence de destins est encore plus nette dans le manuscrit, où l'entrée de Nadal ouvre un nouveau chapitre « dont la première page comporte les annotations suivantes : "Il faut que ce que Leclerc a fait depuis le dégonflage soit + grave – Il faut que Magnin ait des raisons de revenir avec des décisions bien prises"¹³. » L'association des trois noms indique que l'apparition de Nadal est liée au retour de Magnin et à la fin de l'escadrille. C'est que le journaliste adepte du clinquant agit comme le révélateur du faux brillant de Leclerc, mercenaire dégonflé mais fort en gueule et haut en couleur. Le goût du mensonge de Nadal prépare en outre l'annonce trompeuse de la mort de Magnin et suggère que la désinformation pratiquée par le reporter français est cousine de la propagande franquiste. En encourageant le mensonge, le personnage révèle sa bassesse morale, son détachement affectif et son cynisme, dont témoigne sa devise : « Allons maintenant de l'autre côté, écouter encore des blagues. » (245)

L'outrance du journaliste dans sa quête de discours exaltant exagérément la bravoure vise à compenser ses défauts, sans y parvenir pour autant car son manque de profondeur et sa petitesse morale ne sont pas moins flagrants. Jusqu'à sa pipe, tout en lui est porté à l'excès, mais un excès qui masque mal le vide caractéristique du personnage et de ses articles, assurément dépourvus du moindre contenu informatif. Toutefois certains des mauvais penchants de Nadal menacent tous ses confrères, même ceux qui sont animés des meilleures intentions, comme l'admet Joseph Kessel :

Qui, du lecteur ou de la grande presse, a commencé ? D'où est venu le besoin de sensation violente, et de rapidité et de changement dans les émotions, dont on voit les reflets dans les « manchettes » brutales chaque matin et chaque soir ? Le procès serait long et délicat à instruire. De toute manière, le public aujourd'hui exige sans cesse d'être l'étonné. Les rabatteurs des informations et les chasseurs d'inédits répandus à travers le monde doivent renouveler infatigablement la nourriture de son imagination blasée. Les thèmes les plus aigus, les dévelop-

11 Les italiques sont de Malraux.

12 Jeanyves Guérin, article cité, p. 112.

13 Note 1, p. 244 de *L'Espoir, op. cit.*, p. 1488.

pements les plus douloureux et les plus importants, la presse ne peut les suivre avec quelque constance. À insister, on risque de fatiguer le lecteur. Il n'est point, pour un journal, de pire épouvantail¹⁴.

Ce texte, intitulé « Réflexion sur la guerre civile », a été écrit en 1938, en même temps que le reportage espagnol de Kessel, mais il est resté inédit du vivant de l'auteur pour des raisons évidentes. Un reporter ne peut partager un tel doute avec son public dans *Paris-Soir*. Mais ces propos soulignent que la frontière est mince entre le journaliste qui se plie aveuglément aux diktats professionnels au point de se dévoyer et celui qui les dépasse pour mieux suivre sa voie. Comme le dit Shade, il faut parfois savoir prendre congé – de soi et de son métier – pour bien travailler, c'est-à-dire prendre de la distance dans le choix de ses sujets et dans leur traitement.

Le bon reporter : « Mon article d'aujourd'hui s'appelle "Congé" »

À l'inverse de Nadal qui veut éblouir en s'attachant aux héros réels ou supposés, Shade témoigne de ce qu'il voit avec impartialité et compassion, recherchant l'équilibre du juste milieu. Bartolomé Bennassar a souligné que cette caractéristique était propre à la presse anglo-saxonne, qui « fit des efforts méritoires pour approcher la vérité [alors que la majeure partie de] la presse française fit preuve de mauvaise foi ou de manque de professionnalisme¹⁵ ». Le fait que Shade soit Américain peut être un hommage anticipé au peuple que Malraux souhaite voir intervenir dans la guerre, mais c'est aussi un moyen de soutenir le point de vue du narrateur en justifiant la sympathie qu'il montre aux républicains. À cet égard, faire intervenir Shade et Golovkine dans le même roman, le correspondant de la presse capitaliste et celui de la presse communiste, présente l'avantage de laisser croire à « l'unanimité idéologique des observateurs non engagés¹⁶ ». Pour cette raison, Malraux prétend « écrire une œuvre orientée mais non de propagande¹⁷ ». Shade a ainsi été jugé représentatif des journalistes américains qui se trou-

14 Joseph Kessel, « Réflexion sur la guerre civile », dans Michel Lefebvre, *Kessel, Moral : deux reporters dans la guerre d'Espagne*, Paris, Tallandier, 2006, p. 142.

15 Bartolomé Bennassar, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p. 325.

16 Albert W. Halsall, « Le reportage "factuel", le paradoxe spéculaire et l'allégorie dans le roman historico-didactique. Jean Barois, *L'Espoir, Vérité* », dans *L'art de convaincre : le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 339.

17 Christiane Moatti, *Le prédicateur et ses masques : les personnages d'André Malraux* [1987], Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 345.

vaient en Espagne. Si le quotidien qui l'emploie n'est jamais nommé, on peut supposer que le personnage écrit dans un journal d'opinion, c'est-à-dire un journal dont les « rédacteurs et les lecteurs partagent une représentation orientée du monde¹⁸ ». Mais Shade s'intéresse surtout à l'homme – aussi bien au combattant qu'au civil, à l'idéologue qu'à la victime –, sans verser dans le pathétique ni le grandiloquent car il abhorre le sensationnalisme que son travail exige :

Shade était [devant les maisons éventrées par les bombardements franquistes] pour chercher du pittoresque ou du tragique, mais son métier lui répugnait : le pittoresque était dérisoire, et rien n'était plus tragique que le banal, que ces milliers d'existences humaines semblables à toutes les autres, que ces faces couvertes de douleur comme toutes l'étaient d'insomnie. (298)

La pratique de Nadal et celle de Shade sont donc porteuses de deux conceptions contradictoires de l'information et de deux représentations antagonistes de la guerre d'Espagne. Cette divergence de vue et de pratique est accentuée par une opposition radicale dans le portrait des deux protagonistes. Lorsqu'il apparaît dans le roman, le reporter américain salue un chat, signant ainsi son ascendance malrucienne car, outre l'affection qu'il portait à l'animal, l'auteur est entré en littérature avec ses écrits farfelus. L'esprit farfelu comporte ici une part humoristique qui n'efface pas totalement la manière dont Shade se définit face à l'indifférent félin : « Les chats aussi sont libres, depuis la révolution, mais je continue à les dégoûter : moi, je suis toujours un opprimé¹⁹. » (36) La chute est une clé de lecture du personnage qui révèle la raison de l'intérêt que Shade porte à ses semblables, en particulier à ceux qui, comme lui, n'ont pas été épargnés par la vie : touché par la misère et par la mort de la femme qu'il aimait, le journaliste américain a développé

18 Jeanyves Guérin, article cité, p. 112.

19 Les quatre premiers chapitres dans lesquels Shade apparaît renforcent son lien avec l'animal de prédilection de Malraux. Outre le passage cité, on relève : « Le dessin du chat [i.e. l'enseigne de la taverne *El Gato*] séduisit Shade » (156) ; « Ils sont les uns et les autres plus résolus pour l'assaut », pensait Shade [à propos des miliciens républicains et des officiers franquistes se faisant face lors de la trêve tolédane] « On dirait des chats. » » (163) ; « Entendait-il mal, et s'aidait-il de la main ? [Pradas] ne la maintenait pas contre l'oreille, il la passait derrière, comme un chat qui fait sa toilette » (170 – ces précisions émanent du narrateur et non de Shade, mais celui-ci intervient dans le dialogue qui suit quelques lignes plus loin). À ces remarques, il faut ajouter une autre formule montrant que le reporter a hérité du caractère farfelu de Malraux : « Un mulet déboucha dans la grand-rue. « À minuit, pour l'unité des rayures, les mulets seront remplacés par des zèbres », dit Shade. » (p. 162). Ces deux séries d'indices rapprochent Shade de Clappique, personnage farfelu s'il en est, qui a ses habitudes au *Black Cat* de Shanghai dont l'enseigne est un « grand chat lumineux » (André Malraux, *La Condition humaine*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 531).

une sensibilité à ce qu'il appelle « la vie fondamentale : douleur, amour, humiliation, innocence » (43). Cette sensibilité lui rend évidentes la beauté et l'humanité émanant de certaines scènes de guerre : considérant la révolution comme « les vacances de la vie », il rend compte du siège de l'Alcazar sous le titre « Congé » (172) et, imaginant l'entrevue du colonel Moscardó avec le prêtre amené à Tolède pour négocier le sort des otages, il se délecte du « bel article en perspective » (156). Mais si Shade se distingue de Nadal, c'est essentiellement dans sa pratique professionnelle, marquée par sa volonté de comprendre. Lorsqu'il est montré au travail, le narrateur insiste sur l'acuité de son regard et la disponibilité de ses sens avec deux gérondifs marquant la simultanéité de trois actions : « En observant l'Alcala et en prenant des notes pour son article du lendemain, Shade remarquait que le sculpteur [...] ressemblait à Washington. » (36) Il n'a donc pas l'observation sélective de Nadal qui ne retient que ce qu'il est venu chercher.

Contrairement au reporter français dont le lecteur sait qu'il est dépourvu de courage physique, Shade est exposé aux ravages qu'il décrit lorsqu'il dicte un article évoquant les bombardements essuyés par Madrid depuis le central bombardé. Même leur attribut commun éloigne Shade et Nadal plus qu'il ne les rapproche : « Shade, fumant sa pipe de terre avec un geste de sachem, écoutait avec soin : il savait que, maintenant, Lopez parlait sérieusement. » (38) Ici la synecdoque fonctionne pleinement et sans ironie parce que la qualité de sachem est justifiée : le narrateur montre que le fumeur se donne les moyens de comprendre son interlocuteur et qu'il y parvient avec une sorte de préscience. Aussi la pipe n'est-elle pas un simple objet autoréférentiel et si le reporter joue au sachem, le narrateur approuve la posture, renforcée dans le manuscrit par une comparaison « à des peaux-rouges²⁰ ». À l'inverse de Nadal dont l'opinion politique est incertaine voire inexistante, Shade est un homme d'idées qui n'hésite pas à exprimer sa révolte en pensant aux « paysans monarchistes » qui trinquent avec des « comtesses en peau » (41) et dénigrent la République et les syndicats. L'apparition du personnage de la sincérité coïncide enfin avec un message radio empreint d'élégance, bien qu'il émane de l'ennemi :

Ici, dit une voix fatiguée, indifférente et non sans dignité, le général Goded. Je m'adresse au peuple espagnol pour déclarer que le sort a été contre moi et que je suis prisonnier. Je le dis afin que tous ceux qui ne veulent pas continuer la lutte se sentent déliés de tout engagement envers moi²¹. (42)

20 Variante de *L'Espoir*, op. cit., p. 1367 : « Shade était de ces Américains qui ressemblent à des peaux-rouges ; mais, comme il était replet, il ressemblait aussi à un [curé]. » La suppression de ce passage a peut-être été motivée par le souci de ne pas donner à Shade la même silhouette ronde qu'à Nadal.

21 Les italiques sont de Malraux.

Cette annonce effectivement prononcée²² est authentique parce qu'elle ne relève pas de la propagande et qu'une certaine noblesse est reconnue au prisonnier, dans sa voix, dans son propos et dans sa démarche. L'incise présentant sa déclaration peut tout aussi bien être l'opinion du narrateur omniscient que la retranscription du jugement de Shade sur ce qu'il entend. C'est donc tout le contraire de l'annonce mensongère de la mort de Magnin. L'apparition des deux journalistes est ainsi construite en miroir inversé et aucun élément de ces deux scènes n'est anodin, de la pipe au message radio-diffusé.

Le roman-reportage : « Ça ne passera pas »

L'Espoir a souvent été considéré comme un roman-reportage, en dépit de la dénégation de son auteur selon qui ce livre est « un roman-reportage comme les *Frères Karamazov* est un roman policier²³ ». Pour Malraux, le romancier s'efforce toujours de dépasser la matière première – le compte rendu de la guerre civile dans *L'Espoir*, le parricide et la quête du meurtrier chez Dostoïevski – pour créer une œuvre d'art. La réception témoigne toutefois que lecteurs et critiques ont été troublés par la proximité de certains passages du roman espagnol avec les dépêches qu'ils lisaient dans la presse, d'autant plus que la parution en feuilleton dans *Ce Soir* les faisait se rencontrer sur des pages voisines. Malraux prétend ne pas s'être inspiré des journaux²⁴ mais d'innombrables emprunts – à *Paris-Soir*, au *Petit Parisien*, à *L'Intransigeant* ou encore au *Temps* – infirment son propos. Le romancier a procédé en reprenant des détails et des scènes entières, recopiant parfois les formules employées par Louis Delaprée et Andrée Viollis – les reporters qu'il cite le plus –, sans jamais le signaler. La plupart des emprunts concernent le bombardement de Madrid et le siège de l'Alcazar mais *L'Espoir* ne se réduit pas à une compilation d'entrefilets. Aussi le qualifier de roman-reportage n'est-ce pas seulement constater que de nombreuses observations d'envoyés parisiens y sont reproduites. C'est montrer comment le romanesque s'approprie le reportage car, si Malraux s'inspire de choses vues rapportées par Delaprée, Viollis et d'autres, il se sert de Shade,

22 Le général Goded fut arrêté le 19 juillet 1936 à Barcelone après y avoir pris le commandement des troupes insurgées. Le chapitre de *L'Espoir* dans lequel sa déclaration de reddition est citée est daté du 21 juillet.

23 Lettre de Malraux à Robert S. Thornberry datée du 17 juillet 1970 et citée dans *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977, p. 81.

24 « Non : ma source était toujours les camarades de combat. Les champs d'aviation étaient éloignés des villes, et nous ne recevions guère les journaux. » (*Ibid.*, p. 102).

« personnage réflecteur²⁵ », pour mettre en abyme le métier de reporter et l'écriture journalistique. Bien loin de n'être qu'une chronique de petits faits vrais, *L'Espoir* est un laboratoire de création littéraire, montrant à la fois comment le correspondant travaille à ses articles et comment, à travers lui, l'écrivain construit son roman.

La mise en abyme joue un grand rôle dans *L'Espoir* car Malraux attribue à Shade les détails d'articles réels pour lui faire écrire un reportage dans le roman-reportage. Notons que lors de la publication dans *Ce Soir*, la mise en abyme est redoublée puisque les dépêches insérées dans le roman paraissent à nouveau dans la presse. La circulation se fait sous forme de boucle : du journal au roman, puis du roman au journal. La mise en abyme du reportage au sein du roman est décelable dans l'épisode – emprunté à Ehrenbourg²⁶ – qui voit insurgés et miliciens comparer leurs idéaux en échangeant insultes et cigarettes pendant la trêve décidée pour permettre la visite du prêtre car la scène est découverte au lecteur par le truchement de Shade en même temps qu'il la découvre :

Miliciens et fascistes, arrêtés, se regardaient ; quelques nouveaux miliciens passèrent la barricade. Shade prit ses jumelles. [...] Mais la conversation, là-bas, s'était engagée – bien que les deux groupes fussent séparés par dix mètres au moins. Shade alluma sa pipe entre deux sacs, et marcha vers le conciliabule, suivi de Golovkine et de Pradas. [...]

« ... parce que nous au moins, nous combattons pour un idéal, bougres de cocus ! » disaient les fascistes au moment où il arrivait.

[...] Ils s'étaient visés pendant deux mois ; aussi maintenant-ils leur rapport de guerre, puisqu'ils n'en trouvaient pas d'autre. Et pourtant... [...] Shade savait qu'en Espagne on ne tend jamais un paquet de cigarettes, et il attendait le geste de l'anarchiste. Celui-ci prit les cigarettes une à une et les distribua sans quitter l'expression de la colère ; il les tendait aux fascistes comme des preuves, comme s'il eût dit : « C'est-il permis de nous reprocher ces cigarettes ! Si vous n'en avez pas, c'est à cause des complications de la guerre, salauds, mais on n'a rien contre les cigarettes, bandes de vaches ! » [...]

« Je veux voir le commandant, de la part du colonel Moscardo.

– Amenez-vous », dit un des miliciens.

L'officier le suivit. Shade et Pradas suivirent [...]. (163-168)

Le procédé repose sur la prise en charge de l'épisode par un personnage de reporter en train de couvrir l'événement. Celui-ci est d'abord vu de

25 Jeanyves Guérin, article cité, p. 113.

26 Ilya Ehrenbourg, « Visages d'Espagne », *Regards*, 1^{er} octobre 1936, p. 4. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 103.

loin par les yeux de l'Américain équipé de jumelles. Puis les paroles des antagonistes sont retranscrites lorsque le groupe conduit par Shade s'est approché pour les entendre. Ce dialogue n'a sa place dans le texte que parce que le personnage qui perçoit la scène s'est déplacé pour l'écouter. Ainsi la première phrase est-elle tronquée pour indiquer que Shade arrive en pleine dispute. De même, l'anecdote de la lettre que le colonel Moscardó fait envoyer à sa femme ne peut-elle être rapportée que parce que le foyer de perception suit les protagonistes. À cet égard, la répétition du verbe *suivre* est significative car elle joue de la polysémie, suggérant à la fois le déplacement spatial et l'observation. Le journaliste est ainsi le relais du narrateur dans la diégèse : sans lui, pas de scène. Bien que l'épisode ne soit pas écrit par Shade, la focalisation interne révèle les propos qu'il prête à l'anarchiste comme il les inventerait dans un article. Mais le dispositif narratif fait parfois se confondre la voix du narrateur et celle du personnage. À qui attribuer en effet : « Ils s'étaient visés pendant deux mois ; aussi maintenaient-ils leur rapport de guerre, puisqu'ils n'en trouvaient pas d'autre. Et pourtant... » (164) ? Est-ce l'analyse de Shade donnée en focalisation interne ou est-ce une intervention du narrateur omniscient ? Là encore l'hésitation prévaut.

Cette indécision n'est pas de mise dans le seul article signé par Shade. Décrivant les ravages du bombardement de Madrid, il fait écho à un chapitre antérieur dans lequel le reporter découvrait la capitale dévastée en empruntant certains détails aux articles des envoyés parisiens (voir l'annexe I, 1). Lorsque Shade dicte son texte à sa rédaction, la mise en abyme est poussée à son point le plus extrême, dans la mesure où deux enchâssements se combinent : d'une part l'article retranscrit deux passages de la scène observée précédemment (voir l'annexe I, 2) ; d'autre part cet article est dicté dans les mêmes conditions que celles que Delaprée affronta pendant le bombardement (voir l'annexe I, 3). Il s'agit de montrer comment le personnage construit son reportage en mettant en mots ce qu'il a vu et non plus seulement de lui attribuer des textes qui ne sont pas les siens. La mise en abyme révèle finalement que Malraux est le véritable reporter de *L'Espoir* : Shade n'est en effet qu'un prête-nom, un prétexte lui permettant de peindre des tableaux réalistes par ses yeux, comme s'il les écrivait sur le vif, alors qu'ils sont construits à partir de textes journalistiques. Mais le romancier ne se contente pas de les compiler – au sens courant comme au sens étymologique de « piller » – ; il ajoute un travail de création littéraire en jouant de la focalisation. Feignant de placer Shade dans une situation d'observateur et de porte-plume, il se sert de son personnage pour enrichir son roman d'un contenu informatif qu'il a partiellement recueilli dans la presse, mais il le fait de manière à donner l'impression que tout est vécu puis écrit par Shade alors même que l'ellipse voue presque tous ses articles au hors-texte. Quoi

de plus romanesque que ces jeux sur les dispositifs narratifs, qui étouffent le travail de composition mené par l'auteur aussi bien sur le montage que sur le rythme, sur les répétitions que sur les variations²⁷ ?

Ce jeu spéculaire contribue en outre à contourner la censure sur le modèle de la prétérition. En ponctuant sa lecture d'un « Ça ne passera pas » (320), Garcia comprend que la dépêche anonyme destinée à *Paris-Soir* qui raconte comment une mère ayant perdu son jeune fils croit le retrouver en un orphelin du même âge ne sera pas publiée. Or, c'est précisément ce qui est arrivé à la conclusion de l'article de Delaprée que la dépêche reprend mot pour mot²⁸. Appliquée ainsi, la censure est frappée d'inanité sur le plan métadiégétique, puisque l'article interdit dans la réalité comme dans la diégèse est finalement lisible dans *L'Espoir*. Grâce à ce dédoublement, Malraux relaie le travail de journalistes réduits au silence et il confirme sa mue en reporter entamée en Amérique du Nord avant l'écriture du roman²⁹.

Malraux reporter : « *This is War* »

Le séjour américain de Malraux a été étudié par Robert Thornberry et par Walter Langlois³⁰. Après avoir été retardé d'un mois parce que le consul des États-Unis refusait de délivrer un visa à l'écrivain, il dura environ cinq semaines. Le Congrès américain avait voté une loi de neutralité en octobre 1935 et il approuvait la politique de non-intervention de la France et de l'Angleterre. Par conséquent, le romancier devait se limiter à solliciter une aide médicale et humanitaire mais dans « un pays aussi conservateur que les États-Unis de l'époque, de tels appels à une "intervention" à l'étranger n'étaient pas très bien vus³¹ ». Toutefois, les dons affluèrent car les discours de Malraux rencontrèrent un vif succès auprès de la gauche américaine, en dépit du fait qu'ils étaient prononcés en français et qu'ils devaient être traduits paragraphe par paragraphe. Dans chaque ville où il parla, Malraux

27 Voir Joël Loehr, *Répétitions et variations chez André Malraux : La Condition humaine, L'Espoir*, Paris, Champion, 2004.

28 L'article, amputé de sa conclusion dans *Paris-Soir*, n'a été publié intégralement qu'après la mort de Delaprée dans *Le Martyre de Madrid*, Madrid, 1937, p. 18-20, et dans *Mort en Espagne*, Paris, Tisné, 1937, p. 164-166.

29 La publication dans *Ce Soir* aurait parachevé ironiquement l'histoire de cet article en le faisant paraître dans la presse, mais le chapitre de *L'Espoir* dans lequel il est inclus ne figure pas dans le feuilleton.

30 Voir Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 54-68 et p. 106-126 et Walter Langlois, « Malraux au service de la République espagnole : un mois à New York (février-mars 1937) », dans Walter Langlois (dir.), *André Malraux 5 : « Malraux et l'histoire »*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 93-114.

31 Walter Langlois, article cité, p. 94.

répéta peu ou prou la même allocution. En révélant la situation espagnole à un public qui en ignorait tout, en la lui *rapportant*, le conférencier agissait en reporter – bien qu'il n'ait pas été envoyé pour le compte d'un journal et qu'il n'ait rien écrit d'autre qu'un canevas. Malraux reporter ne pouvait être qu'engagé puisqu'il cherchait à convaincre son auditoire de venir en aide aux républicains espagnols. Cet objectif politique exigeait qu'il adopte une démarche informative et didactique. Aussi Malraux s'attachait-il à « exposer l'étendue de l'aide militaire fournie aux insurg[és] par Hitler et Mussolini, [à] stigmatiser la passivité des démocraties et la non-intervention. Mais aussi et surtout [à raconter] bien des épisodes qui seraient repris textuellement dans *L'Espoir*³² ». Les allocutions de Malraux constituent donc les premières ébauches du roman en gestation et certains extraits connurent plusieurs versions en paraissant dans les journaux américains et canadiens³³, notamment sous le titre « *This is War* » dans *Collier's*³⁴.

Parmi les esquisses du futur roman, on distingue des détails peu développés, sortes d'instantanés – une voiture bélier lancée contre des canons³⁵, un enfant mort retrouvé dans les décombres d'une maison bombardée³⁶, des femmes glanant des douilles³⁷ –, et des scènes entières, qui sont parfois essentielles. Dans l'article que Shade dicte à sa rédaction, il reproche vivement leur inertie aux démocraties en rejetant dos à dos fascisme et communisme³⁸. Cette condamnation de la non-intervention reprend des propos que le romancier lui-même avait tenus au cours de son séjour américain. La translation est intéressante car elle accrédite l'idée selon laquelle Malraux s'est mué en journaliste d'opinion pour ajouter à la part informative de son reportage une portée éditorialiste. Le transfert de Malraux à Shade ne fonctionne pas rétrospectivement – en ce que le personnage aurait été constitué avant que d'emprunter des mots à son créateur –, mais prospectivement au sens où

32 Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 59-60.

33 Ces textes sont répertoriés par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 114 : « *Forging Man's Fate in Spain* », extraits du discours du 26 février à New York publiés dans *The Nation*, 20 mars 1937, p. 315-316 ; « *The Fascist Threat to Culture* », extraits de l'allocution du 8 mars à l'Université de Harvard qui les publie sans date en brochure ; « M. André Malraux raconte ses expériences d'Espagne », extraits du discours du 4 avril à Montréal publiés le 5 dans *Le Canada*, p. 16, 3.

34 Paru le 29 mai 1937 dans *Collier's*, p. 9-10 et 36-38, réimprimé dans l'anthologie *The Civil War in Spain*, New York, Fawcett Publications, 1968, p. 257-268, ce texte est reproduit en appendice de *L'Espoir* dans une traduction française non signée (« C'est la guerre », appendice de *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 442-452). L'original français est à ce jour inédit (Notice de « C'est la guerre », dans *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 1583).

35 André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 21. Voir la note 4, p. 1357.

36 *Ibid.*, p. 298. Voir la note 2, p. 1516-1517.

37 *Ibid.*, p. 198. Voir la note 1, p. 1469. L'anecdote est reprise dans « C'est la guerre », p. 445.

38 *Ibid.*, p. 329. Voir les notes 2 et 3 p. 1532.

la création du personnage était nécessaire au reporter Malraux pour lui faire assumer ses propos. C'est pourquoi l'écrivain a fait de Shade le témoin du bombardement de Madrid, qu'il avait longuement évoqué en Amérique du Nord, afin que le journaliste américain le rapporte à son tour dans *L'Espoir*. Encore une fois, Shade n'est qu'un prête-nom dont Malraux s'est paré pour naturaliser l'insertion dans le roman de son reportage – et non plus ceux des Viollis, Delaprée ou Ehrenbourg. Si Malraux est le véritable reporter dans *L'Espoir*, ce n'est donc pas seulement à cause des emprunts sur lesquels il a partiellement bâti son roman-reportage, c'est également parce qu'il reprend le rôle qu'il avait déjà joué en Amérique, lorsqu'il ébauchait des scènes de son œuvre à venir.

L'une d'elles raconte comment les républicains découvrent que les bombes ennemies ont été sabotées par les ouvriers portugais (voir l'annexe II). Malraux fit ce récit à Columbia pour la première fois³⁹, puis à Montréal, dans « *This is War* » et dans une allocution prononcée au IIe Congrès des écrivains à Madrid en juillet 1937 avant de le transposer dans *L'Espoir*. La comparaison de ces versions révèle que l'épisode est attribué tantôt à des mécaniciens anonymes (« *This is War* », « C'est la guerre »), tantôt à des camarades de l'écrivain qui se pose ainsi en témoin (allocution de Montréal), tantôt à Malraux lui-même (allocutions de Columbia et de Madrid), avant d'être joué par deux personnages importants du roman. C'est finalement dans ce dernier texte que l'anecdote est contée le plus sobrement pour être rendue plus saisissante. Mais tout est affaire d'intention : le roman n'a pas le même public et ne vise donc pas à produire les mêmes effets que les discours. Le conférencier-reporter a besoin de pittoresque pour captiver et pour instruire son auditoire, c'est pourquoi il n'hésite ni à s'attribuer un rôle dans la scène ni à la peindre avec force détails. En se représentant en témoin ou en acteur, Malraux apporte aux Américains une caution de réalisme et une preuve de son engagement, comme il le fait à Madrid en exploitant son aura de *coronel*. Ce dispositif est une méthode de reporter propre à susciter l'identification du lecteur ou de l'auditeur, ce qui permet d'emporter sa conviction. Dans « *This is War* », le récit gagne en authenticité parce qu'il est raconté et vécu par des dynamiteurs asturiens. Tous ces artifices indispensables face à une foule qui doit imaginer un spectacle à partir de réalités qui lui sont étrangères sont superflus dans le roman, où le tableau illustrant la solidarité ouvrière face au fascisme se suffit à lui-même.

Comme en témoigne le titre de *Collier's* rapportant les paroles de Malraux aux États-Unis, l'écrivain français est en guerre dans les années 1936-1938.

39 Le texte intégral de cette allocution manque. Walter Langlois en a rapporté la fin : « Lorsque nous dévissions les percuteurs nous trouvions dans les bombes le message des ouvriers portugais : "Cette bombe n'éclatera pas". » (article cité, p. 104)

Après avoir lutté les armes à la main, il se bat sur le terrain médiatique et rend hommage aux combattants et aux victimes pour convaincre que l'intervention des démocraties est urgente. En mobilisant le public et les journaux américains, en citant les articles de correspondants parisiens dépêchés en Espagne, en inventant des personnages de reporters, Malraux constitue une véritable agence de presse au sein de laquelle il charge Shade de représenter les gens du métier parce qu'il est le trait d'union entre différents avatars du journalisme d'information, relayant aussi bien les écrits de Louis Delaprée que les allocutions de son créateur. Cette construction a pour but de ne pas laisser l'indifférence frapper l'Espagne comme elle le ferait si la presse était uniquement constituée d'épigones de Nadal. Paradoxalement, pour empêcher que le pays soit abandonné, Malraux imite celui qui déshonore la profession en brossant un tableau héroïque et pathétique de tous ceux qui vivent la guerre civile. Ce qui le distingue de son personnage cependant, c'est l'intention avec laquelle il œuvre : il n'est pas question de recueillir mensonges et rodomontades pour faire de la copie ; il s'agit d'exalter la fraternité qui unit les combattants, les ouvriers et les paysans tout en dénonçant les avanies que subissent les enfants, les mères et les vieillards. Mot d'ordre de *L'Espoir*, l'efficacité est également à la source de la démarche journalistique de Malraux car le plus sûr moyen de convaincre les auditeurs de ses conférences, les lecteurs de son roman et les spectateurs de son film, c'est de les informer de ce qui se produit en Espagne en jouant sur leurs émotions : il faut les indigner et les encourager à se sentir solidaires de ceux qui combattent et qui souffrent. De ce point de vue, la veine pittoresque et pathétique qui rebute tant Shade est le meilleur allié de Malraux pour composer le « bel article » qui, à défaut de parvenir à faire s'engager ses lecteurs à sa suite, aura tenté de le faire.

ANNEXE I

La mise en abyme autour de l'article de Shade

	Articles de Viollis et Delaprée	Scène observée par Shade	Article dicté par Shade	Contexte dans lequel Shade dicte
1	<p>Dans une maison de Barrio Madera, un chapeau de femme était resté accroché à une patère au deuxième étage [...] comme si la femme qui le posait sur ses cheveux était prête à sortir de la maison volatilisée [...].</p> <p>Louis Delaprée, <i>Mort en Espagne</i>, Paris, Tisné, 1937, p. 162.</p> <p>Devant la porte, il y avait un petit âne avec des paniers. On n'a plus retrouvé que ses sabots [...].</p> <p>Andrée Viollis, « La journée des morts dans la capitale espagnole », <i>Le Petit Parisien</i>, 3 novembre 1936, p. 3.</p>	<p>Shade pensait à ce qu'il avait entrevu ou noté, aux couverts dressés dans les maisons en coupe, à un portrait au verre étoilé au-dessus d'un petit jet de sang, à un costume de voyage pendu au-dessus d'une valise – préparatifs pour l'autre monde – à un âne dont on n'avait retrouvé que les sabots [...].</p> <p>André Malraux, <i>L'Espoir</i>, <i>op. cit.</i>, p. 301.</p>		
2		<p>« J'ai horreur de la guerre », dit Shade [...]. – Vous êtes servi. [...] Moi aussi j'ai horreur de la guerre... Moins que de l'assassinat... – Tout vaut mieux que la guerre », dit Shade, entêté. – Même de donner le pouvoir à ceux qui exercent ainsi celui dont ils disposent ? »</p>	<p>« Ce matin, virgule, j'ai vu les bombes encadrant un hôpital où se trouvaient plus de mille blessés, point. Le sang que laissent derrière eux, virgule, à la chasse, virgule, les animaux blessés, virgule, s'appelle des traces, point. Sur le trottoir, virgule, sur le mur, virgule, était un filet de traces...</p>	

2		<p>[...] Shade pensait [...] aux longues traces de sang d'animal poursuivi laissées sur des trottoirs et sur les murs par les blessés du Palace, aux civières vides, une tache à la place de chaque blessure.</p> <p style="text-align: right;">André Malraux, <i>L'Espoir, op. cit.</i>, p. 299-301.</p>	<p>[...] Un vieillard m'a dit, sous les bombes : "J'ai toujours méprisé toute politique, mais comment admettre de donner le pouvoir à ceux qui usent ainsi de celui qu'ils n'ont pas encore ?" [...] »</p> <p style="text-align: right;">André Malraux, <i>L'Espoir, op. cit.</i>, p. 327-328.</p>	
3	<p>Une pluie d'obus s'abat dans les quartiers du centre. Au Central téléphonique, les neuf dixièmes des derniers habitants de la ruche se précipitent vers les sous-sols. Mais les standardistes indispensables restent devant leurs fiches, le casque sur la tête. Les journalistes qui ont la chance d'être « en ligne » continuent à dicter imperturbablement leur papier.</p> <p style="text-align: right;">Louis Delaprée, <i>Mort en Espagne, op. cit.</i>, p. 158.</p>			<p>L'obus tomba à moins de vingt mètres. Cette fois, ce fut une ruée vers le sous-sol. Dans la salle presque vide ne restaient que les standardistes et les correspondants « en ligne ».</p> <p style="text-align: right;">André Malraux, <i>L'Espoir, op. cit.</i>, p. 327-328.</p>

ANNEXE II

Différentes versions de l'anecdote des bombes ennemies sabotées par les ouvriers portugais

Les alentours de la route avaient été abondamment bombardés par les avions fascistes. À droite et à gauche étaient des bombes qui n'avaient pas éclaté. Manuel, à deux mains, en ramassa une, dévissa le percuteur, et trouva un papier dactylographié qu'il tendit à Ximénès qui lut, en portugais : « Camarades, cette bombe n'éclatera pas. C'est tout pour le moment. »

André Malraux, *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 148.

Un jour, passant avec un camarade sur la route de Talavera, j'aperçus des quantités de bombes lancées par les avions fascistes, et qui n'avaient pas éclaté. Des camarades enlevaient les détonateurs, mais ils avaient découvert que ces bombes étaient inoffensives. C'étaient des bombes expédiées du Portugal aux troupes de Franco. À l'intérieur des bombes, les camarades portugais travaillant aux munitions, au lieu de mettre des explosifs, avaient mis ce message : « Cette bombe n'éclatera pas. »

Allocution de Montréal (3 avril 1937) reproduite dans *Le Canada*, 5 avril 1937, p. 3. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 119.

L'aide la plus forte qui ait été apportée au peuple espagnol, je ne l'ai pas directement connue. Elle était d'une autre nature. Nous nous trouvions avec quelques camarades sur la route, l'aviation ennemie venait de bombarder très longuement plusieurs centres : des bombes d'avions étaient de l'autre côté de la route, non éclatées.

Etonnés, mon camarade et moi, nous en ouvrîmes une et presque en même temps nous trouvâmes à l'intérieur de ces bombes, envoyées d'Allemagne à travers le Portugal, un papier sur lequel était écrit ceci : « Camarades, cette bombe n'éclatera pas ».

Allocution de Madrid (début juillet 1937) reproduite dans *Commune*, n° 49, septembre 1937, p. 43. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 119.

“I was in Talavera”, said another. We were being bombarded by their planes as we had never been before. Around Saragossa there are holes like those in the valley of the moon; here there were twenty-five-pound bombs all over the place – unexploded. During the bombardment only one out of ten went off. It was an amazing sight. The Fascists were bombarding almost entirely with light bombs. No doubt they had no heavy ones left. The bombs came out of their holes like handfuls of grain, fell right on us, and here and there one of them would burst, as if by accident. It was as if the Fascists were bombarding us with enormous darts. On the embankment of the road where our trucks passed they must have bombarded us fifteen times, in small squadrons of five to nine; on both sides the bombs were piled up as if they were there ready to be carted away. They had fallen on top of each other and had not exploded.

It was rather odd. When a few don't explode it's more or less natural; but with so many it was uncanny. Some of our men had been aviation mechanics; they had often helped with loading the bombs on their planes. They began to unscrew the percussion fuses to examine the bombs. The first one turned round, excited as a windmill, holding out a little slip of typewritten paper to show to the second one who, no less excited, was holding a similar slip. It was the message of the Portuguese workers: “This bomb will not explode.”

“This is War” (29 mai 1937), dans *The Civil War in Spain*, New York, Fawcett Publications, 1968, p. 261-262. Cité par Robert S. Thornberry, *op. cit.*, p. 119.

« J'étais à Talavera, dit un autre. Nous avons été bombardés par leurs avions comme jamais nous ne l'avions été. Autour de Saragosse, il y a des trous comme dans la vallée de la lune ; ici, il y avait des bombes de onze kilos dans tous les coins. Intactes. Pendant le bombardement, il en éclatait une sur dix. C'était étonnant à voir. Les fascistes ne bombardaient presque qu'avec des bombes légères. Sans doute n'en avaient-ils plus de lourdes. Les bombes sortaient de leurs trous comme des poignées de grains, nous arrivaient sur la gueule, et il en éclatait çà et là comme par accident. On aurait dit que les fascistes nous bombardaient avec d'énormes fléchettes. Sur le talus de la route où passaient nos camions, ils ont bien bombardé une quinzaine de fois, par petites escadrilles de cinq ou neuf ; des deux côtés, les bombes étaient amoncelées comme si elles devaient être bientôt emportées. Elles étaient tombées les unes sur les autres et n'avaient pas éclaté.

« C'était assez bizarre. Quelques-unes qui n'éclatent pas, ça va ; tant que ça, ça devenait troublant. Il y avait avec nous des anciens mécaniciens d'aviation ; ils avaient souvent aidé à mettre les bombes sur leurs avions. Ils commencent à dévisser les percuteurs pour visiter les bombes. Le premier se retourne, agité comme un moulin à vent, tenant un petit papier dactylographié sur le second non moins agité qui tient le même petit papier. C'est le message des ouvriers portugais : “Cette bombe n'éclatera pas.” »

« C'est la guerre » (29 mai 1937), appendice de *L'Espoir*, *op. cit.*, p. 446.

DEUXIÈME PARTIE

Vaincus et exilés : des représentations hantées par le conflit

CHAPITRE 6

36-39: Malos Tiempos ou comment la bande dessinée rend hommage aux vaincus de la Guerre civile

PIERRE-ALAIN DE BOIS

Université d'Angers

S'il est un thème autour duquel nombre de romans, de documentaires, de films et d'expositions sont parus ou ont été réalisés au cours de ces dernières années, c'est celui de la guerre civile espagnole. Mais force est de constater que, et ce jusque très récemment, la bande dessinée était plutôt restée en marge de cette intense production. De fait, l'engagement de la bande dessinée espagnole dans la récupération de la mémoire historique des perdants était resté plutôt timide, même si aujourd'hui ce thème semble être en plein essor, avec la parution aux cours de ces dernières années d'albums tels que *Las Serpientes ciegas*, de Fernando Hernández Cava et Bartolomé Seguí (BDbanda, 2008), *El Arte de volar*, d'Antonio Altarriba et Kim (Edicions de Ponent, 2010) ou encore *Los Surcos del Azar*, de Paco Roca (Astiberri, 2013). Aussi, Carlos Giménez, en réalisant entre 2006 et 2009, soit soixante-dix ans après le soulèvement militaire, les quatre volumes intitulés *36-39: Malos Tiempos*¹, a en quelque sorte lui aussi apporté sa pierre à l'édifice et a commencé à combler ce qui pouvait s'apparenter à un vide narratif, du moins en BD. En outre, il réalisait une tétralogie en phase avec l'actualité politique en Espagne, marquée par les débats autour de la mémoire historique et les projets de loi² visant à la réhabilitation morale et politique des victimes du franquisme.

Lorsque paraît la tétralogie, Carlos Giménez est un auteur déjà d'un certain âge, qui a acquis une solide réputation après une carrière bien remplie

1 Les quatre tomes de la série *36-39: Malos Tiempos* ont été édités par Glénat Espagne entre 2007 et 2009. En France, l'édition en un seul tome, *Les Temps mauvais*, est parue chez Audie-Fluide Glacial en 2012.

2 La loi dite de la mémoire historique 52/2007 fut votée par le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero en 2006 pour finalement être adoptée, après maintes controverses, par les Cortes le 31 octobre 2007. Cette loi vise, entre autres, à reconnaître les victimes de la guerre civile et de la dictature franquiste (« de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura », Art. 1).

commencée dans les années soixante dans l'agence barcelonaise *Selecciones Ilustradas*. Giménez y est alors dessinateur de bandes dessinées d'une grande diversité thématique qui s'adressent surtout à la jeunesse³. L'effondrement du régime franquiste va marquer un tournant dans la carrière de l'auteur madrilène qui va enfin pouvoir dessiner une œuvre véritablement personnelle. Giménez devient alors un auteur engagé qui met son art au service de ses idées et un précurseur en Espagne de la bande dessinée pour adultes à fort contenu social et politique : un *cómic de autor* qui, entre les mains de Giménez, sera un instrument de lutte sociopolitique de tout premier ordre⁴. En outre, les bandes dessinées qu'il écrit à partir de la fin des années soixante-dix, inspirées de son vécu personnel, vont faire de lui un véritable pionnier en matière de BD autobiographique et seront à l'origine de sa renommée internationale⁵ : citons entre autres exemples les albums *Paracuellos*, l'une de ses œuvres les plus emblématiques, ou encore *Barrio*, qui retracent respectivement son enfance passée dans les mal nommés foyers de l'assistance publique espagnole d'alors⁶ et son adolescence à Madrid dans les années cinquante, et dans lesquels Giménez dénonce sans ambages le système franquiste.

Sans doute faut-il voir dans son intérêt à aborder le thème de la guerre civile une double visée. D'abord, dénoncer la guerre sous toutes ses formes et cette guerre en particulier car elle est à l'origine de ses maux personnels, le franquisme ayant gâché une bonne partie de sa vie, lui qui fait partie de cette « génération innocente⁷ », selon l'heureuse expression de Jean Tena, celle de ces enfants de l'après-guerre qui n'ont pas vécu le conflit mais en ont subi les conséquences et ont été touchés de plein fouet par la période noire du premier franquisme. Ensuite, il s'agit bien de transmettre l'expérience de la guerre à travers le prisme de ces vaincus que Carlos Giménez ne veut pas oublier, à qui il rend ici hommage et auxquels il s'identifie puisqu'il en est.

3 Récits d'aventures, de cow-boys, de science-fiction ou encore d'humour, souvent destinés aux marchés étrangers et aux maisons d'édition européennes ou publiés en Espagne dans les nombreuses revues de l'époque.

4 Voir à cet égard la chronique journalistique que représente la trilogie *España una, España grande, España libre*, qu'il publie, histoire après histoire, dans la revue *El Papis*, entre 1976 et 1977. Des histoires politiquement engagées, dans lesquelles Giménez pose un regard désabusé sur l'actualité pour le moins agitée de l'histoire de l'Espagne de la Transition.

5 Carlos Giménez s'est vu récompensé par le Prix du patrimoine du célèbre Festival d'Angoulême en 2010 pour la série *Paracuellos*. Auparavant, il avait déjà reçu l'Alfred du meilleur album en 1981, pour le premier volume de ce qui allait constituer par la suite une série.

6 *Los Hogares del Auxilio Social*.

7 Jean Tena, « L'écriture de la mémoire : la génération innocente », dans Annie Bussièrre-Perrin (dir.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, t. II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 237-274.

Mais si Giménez peut se souvenir de son enfance et de son adolescence, il ne peut bien évidemment pas se souvenir de la période 1936-1939, puisqu'il est né en 1941. Les modalités d'écriture de la tétralogie sont donc différentes de celles de ses albums à forte connotation autobiographique. Pour écrire la tétralogie, il s'est approprié des souvenirs qui ne sont pas les siens, ceux de témoins des faits qui étaient enfants ou adolescents⁸ à l'époque du conflit. De ce point de vue, il s'agit ici d'une sorte de mémoire indirecte, l'auteur s'insérant dans la chaîne de transmission d'une mémoire collective qu'il ne souhaite pas voir tomber dans l'oubli. Et pour ce faire, il utilise ce qu'il sait faire de mieux, la bande dessinée, une forme d'expression destinée au plus grand nombre et dont on suppose qu'elle lui permet de toucher un plus large public⁹, ou du moins un autre public que celui des romans, un genre enfin dont la spécificité, le mélange hybride de texte et d'images, s'avère par là même un instrument commode pour diffuser un certain nombre d'idées.

Dans une première partie, nous étudierons comment *36-39: Malos Tiempos* retrace le quotidien de la guerre, pour analyser dans un second temps dans quelle mesure cette tétralogie est une condamnation sans appel de la guerre sous toutes ses formes. Enfin, nous montrerons que *36-39: Malos Tiempos* transmet un certain nombre de valeurs et revêt une dimension éducative pour les jeunes générations.

Le quotidien de la guerre

Le siège de Madrid : au cœur de la trame narrative

À la différence des albums de l'auteur madrilène précédemment cités, la guerre n'est plus ici une simple toile de fond mais le sujet même des quatre tomes et des cinquante-trois histoires qui composent la tétralogie. Le dessin souligne la tension permanente qu'ont pu vivre les Espagnols lors des affront-

8 Prologue d'Antonio Martín à Carlos Giménez, *36-39: Malos Tiempos*, t. I, Barcelone, Glénat, 2007, p. 4.

9 La tétralogie peut être considérée à cet égard comme une œuvre transgénérationnelle, l'auteur ne se posant sans doute plus la question de savoir s'il écrit spécifiquement pour un jeune public ou non. Au demeurant, il est toujours très difficile de savoir avec certitude qui sont vraiment les lecteurs de Carlos Giménez. En revanche, les divers entretiens menés avec María Casas, directrice éditoriale chez Debolsillo ont permis de rendre compte que l'intégrale *Todo Malos Tiempos*, sortie en 2011, avait déjà bénéficié d'une seconde réédition, ce qui porterait à 13 500 le nombre d'exemplaires vendus (juin 2015). Enfin, son prix (15 €), qui n'excède guère celui d'un seul tome chez l'éditeur original, Glénat Espagne, la rend très accessible, ce qui peut de ce fait faciliter aussi la diffusion des messages que prétend transmettre Giménez.

tements perpétuels dans un Madrid assiégé¹⁰ par les troupes nationalistes et il nous donne à voir les conséquences que la guerre a eues sur les populations civiles. Le choix de Madrid comme espace diégétique de la tétralogie n'est sans doute pas fortuit : d'abord parce que la capitale espagnole incarne sans doute le mieux cette symbolique de la résistance pendant le conflit et ensuite parce que Giménez, qui y est né et y vit toujours, a bâti ses histoires après avoir rencontré des témoins directs des faits, enfants ou adolescents à l'époque, qui ont enduré la guerre à Madrid et qui lui ont raconté ce qu'ils avaient alors vécu.

Giménez ne prétend pas pour autant faire là œuvre d'historien mais il nous livre plutôt ce qui s'apparenterait à une chronique du quotidien, à l'écart mais aussi à côté des champs de bataille. De fait, les combats, à quelques vignettes près, demeurent hors champ. En outre, il ne s'agit pas d'une vision d'ensemble du conflit mais plutôt de bribes d'épisodes de la vie quotidienne, vue depuis l'arrière-garde, par les Madrilènes, pendant le siège de la capitale espagnole, théâtre de violents affrontements militaires, Madrid ayant passé toute la guerre avec un front à sa porte. D'ailleurs, la tétralogie s'organise selon une chronologie diffuse et confuse qui certes respecte à grands traits l'histoire (guerre civile puis après-guerre), mais qui ne fait pas mention de dates précises. Force est de constater que l'auteur n'est volontairement pas très clair dans sa datation. Ainsi le premier tome revient-il sur les prémices de la guerre et sur le coup d'État manqué des militaires en juillet 1936, tandis que les deuxième et troisième volumes sont davantage centrés sur la réalité du conflit, le quotidien, la survie et la résistance des Madrilènes. Quant au dernier album, il s'intéresse à « l'année de la Victoire », avec la fin de la guerre, marquée par l'entrée des troupes nationalistes dans Madrid en mars 1939, et aux premiers mois de l'après-guerre, synonymes pour les vaincus d'une répression féroce.

Si le premier album fait état d'une seule et unique date, 1936, la datation est on ne peut plus vague ensuite avec cette simple mention : « Madrid, la Guerra », comme si celle-ci n'était qu'une « longue période indivisible [et] indéterminée¹¹ », où l'ordre des événements importait peu, ce qui donne cette impression d'un temps figé, « suspendu et répétitif¹² ». Des événements

10 Du point de vue de l'histoire événementielle, les nationalistes lancent une offensive contre la capitale espagnole en novembre 1936, qui se voit freinée par la résistance des Madrilènes, aidés des Brigades internationales. La bataille de Madrid se transforme en un siège de plus de deux ans qui ne s'achèvera qu'avec la chute de la capitale, en mars 1939, scellant la victoire de Franco.

11 Roselyne Mogin-Martin, « Expliquer la guerre civile en bandes dessinées : 36-39: *Malos Tiempos* de Carlos Giménez », dans *Les cahiers du GRIMH*, n° 7, « Image et éducation », Lyon, Université Lumière-Lyon-II, 2012, p. 421-430.

12 Danielle Corrado, « Carlos Giménez : la bande dessinée pour mémoire », dans Viviane Alary, Benoît Mitaine (dir.), *Lignes de front : bande dessinée et totalitarisme*, Chêne-Bourg, Georg, 2011, p. 210.

dont le caractère récurrent et douloureux est d'ailleurs mis en exergue par l'usage très fréquent de l'imparfait de l'indicatif dans les récitatifs. De fait, les épisodes s'accumulent et ils peuvent survenir à n'importe quel moment de la guerre puisque la vie quotidienne y est toujours semblable dans ses difficultés sans cesse renouvelées : le jour, la faim ; la nuit, les bombardements : « Por el día, el hambre... Por la noche, el miedo¹³... »

© « Madrid, día y noche », 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, Glénat, p. 7.



Les quatre tomes sont dotés d'un appareil paratextuel conséquent. En ce sens, les prologues¹⁴ qui accompagnent les albums, tous signés Antonio Martín, éditeur et spécialiste de la bande dessinée¹⁵, permettent de reconstituer quelques repères qui n'apparaissent volontairement pas dans la BD. Ils constituent autant de « compléments historiographiques [...] qui inscrivent le contexte de création¹⁶ » en apportant des précisions historiques quant aux événements et aux thèmes narrés dans les différents albums¹⁷ dont ils partagent la tonalité, à la fois engagée et fortement critique envers les responsables de la guerre, clairement incriminés. Ces prologues n'en restent pas moins pédagogiques, étant le plus souvent accompagnés de références

13 Carlos Giménez, *36-39: Malos Tiempos*, t. III, Barcelone, Glénat, 2008, p. 7.

14 Antonio Martín, « *Malos Tiempos, los desastres de la Guerra* », « *Sin pan, sin pan, los estragos del hambre* », « *Arde Madrid* », « *El tiempo de los asesinos* ».

15 Voir à cet égard l'ouvrage consacré à Carlos Giménez qu'il a coordonné : *Carlos Giménez. Un hombre, mil imágenes*, n° 1, Barcelone, Norma Editorial, 1982. Citons également les nombreux prologues qu'il a écrits pour les albums de Giménez : « *Asaltar los cielos* » pour *España una, España grande, España libre*, Barcelone, Glénat, 1999 [1978] ; « *La obra Nacional de Auxilio Social* » pour *Paracuellos*, t. II, Barcelone, Glénat, 1999 (prologue identique à celui écrit en 1982 dans l'album original chez De la Torre) ; « *Barrio. Una historieta autobiográfica* » pour *Barrio*, t. II, Barcelone, Glénat, 2001.

16 Danielle Corrado, *op. cit.*, p. 217.

17 « Fue por ello que, con el visto bueno de Carlos Giménez, escribí un prólogo para cada tomo con el que intentaba situar la historieta en un contexto, para que se pudiera profundizar más y mejor en los hechos narrados por el autor. » (Entretien personnel avec Antonio Martín, réalisé chez lui à Barcelone en juillet 2013).

utiles : dates, données chiffrées, documents historiques (citations, extraits de discours prononcés par Franco, vers écrits par de grands poètes engagés pour la cause républicaine¹⁸ ou encore photos d'époque), qui semblent par là même attester la véracité des faits apparaissant dans la série. Ainsi, le va-et-vient entre le paratexte et le récit dessiné permet d'établir un « pacte de vérité¹⁹ » et de restituer quelques repères nécessaires à la compréhension des albums, tout en donnant peut-être aussi plus de poids à ce que l'auteur veut transmettre. Car Carlos Giménez est auteur de bandes dessinées, un « narrateur graphique²⁰ » qui emploie un média inhabituel pour aborder ce genre de thèmes, mais c'est là aussi ce qui fait son originalité.

Héroïser la figure du vaincu

Pour représenter le conflit, Carlos Giménez met consciencieusement en scène la vie de tous les jours d'une famille républicaine et qui fait donc partie du camp des futurs vaincus. Il s'agit d'une famille ordinaire : Marcelino, sa femme Lucía et leurs quatre enfants, Paula, Sole, Carmen et Marcelino, qui sont les protagonistes constituant le fil rouge des histoires indépendantes dont est composée la tétralogie. En outre, Marcelino, archétype de l'ouvrier modèle, homme de gauche, militant du parti Izquierda Republicana, le parti du président Manuel Azaña, et fervent défenseur de la République, s'avère être le « témoin et [l']interprète populaire de ce que vit le peuple²¹ », devenant accessoirement le porte-parole de l'auteur tout au long de la série.

Le point de vue adopté par l'auteur est donc celui des perdants, autrement dit l'auteur nous donne à voir le côté le moins héroïque de la guerre. Et pourtant, toutes les victimes de la guerre n'en demeurent pas moins des héros. Cet héroïsme ne désigne bien entendu pas des faits d'armes militaires ; il faut plutôt comprendre ici l'héroïsme comme la résistance quotidienne des non-combattants, car c'est ceux-là que l'on voit surtout dans le récit dessiné. Carlos Giménez donne ainsi la parole à ces hommes et à ces femmes, à tous ces anonymes qui luttèrent avec acharnement pour surmonter la faim, la

18 Blas de Otero, « *Me llamarán, nos llamarán a todos* », *Ángel fieramente humano*, 1955 ; Octavio Paz, « *Piedra de sol* », 1957.

19 Danielle Corrado, *op. cit.*, p. 218.

20 Juan Marsé, prologue de l'édition *Todo Paracuellos*, Madrid, Debolsillo, 2009, p. 6.

21 Prologue d'Antonio Martín à Carlos Giménez, 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, *op. cit.*, p. 6 (« testigo e intérprete popular de lo que el pueblo vive »).

maladie, le froid et finalement la peur permanente de la mort afin de vivre ou plutôt de survivre au quotidien²².

À travers les six membres de cette famille, Giménez va « démultiplier les points de vue pour rendre compte de façon polyphonique²³ » du quotidien à la fois ordinaire et extraordinaire des habitants d'une ville assiégée et bombardée pendant près de trois ans. Chaque membre de la famille aura sa fonction narrative et permettra de faire découvrir au lecteur une pluralité de situations, selon qu'il évolue dans des espaces intérieurs, fermés, relevant de la sphère privée (la maison, par exemple, et en particulier la cuisine, souvent représentée), ou publique (les refuges) ou au contraire dans des espaces extérieurs, ouverts (la rue, notamment, ou l'atelier où travaille Marcelino). Ces épisodes, parfois tragiques, sont entrecoupés de moments de joie et de bonheur et parsemés de touches d'humour et d'émotion, permettant de partager les sentiments et les sensations qu'éprouvent les personnages qui, chacun à leur manière, réussissent à susciter l'empathie du lecteur.

À ce sujet, on ne peut qu'admirer le personnage de Lucía : son courage, sa force de caractère et sa détermination face à l'adversité font d'elle une héroïne à part entière. Lucía symbolise finalement le rôle déterminant que les femmes ont joué pendant le conflit. Véritable trait d'union entre les membres de la famille, elle apparaît continuellement guidée par ses valeurs (la tolérance, la justice et la solidarité) et par l'amour qu'elle éprouve pour les siens, ses enfants notamment, qu'elle souhaite, autant que faire se peut, protéger des malheurs de la guerre. En effet, cette mère fait preuve d'une ingéniosité remarquable pour nourrir sa famille et préparer à manger avec ce qu'elle peut trouver et accessoirement apporter un peu de bonheur et de plaisir à l'heure du repas souvent pris en commun autour de la table de la cuisine²⁴.

22 À cet égard, le livre de Jorge Martínez Reverte, *La batalla de Madrid*, Barcelone, Crítica, 2004, offre une vision très complète de la bataille et du siège de Madrid et constitue une étude de référence sur laquelle Carlos Giménez s'est d'ailleurs appuyé pour l'élaboration de la série.

23 Benoît Mitaine, « Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009) » [en ligne], *Cahiers de la Méditerranée*, n° 83, 2011, [mis en ligne le 15 juin 2012], [consulté le 21 janvier 2015]. URL : <http://cdlm.revues.org/index6256.html>.

24 Voir Carlos Giménez, « Nabrestos », *36-39: Malos Tiempos*, t. II, Barcelone, Glénat, 2008, p. 25-27.

C'est aussi elle qui fait le plus preuve de lucidité : l'étymologie du prénom Lucía est à cet égard porteuse de sens puisqu'il vient du latin *lux*, « la lumière », qui se dit *luz* en espagnol, et qu'il est proche de *lucidez*, « la lucidité ». Ainsi, dans l'épisode intitulé « El pan de Franco », en référence au pain que lâchaient parfois sur Madrid les avions ennemis pour miner le moral de la population civile, Lucía n'hésite pas à tenir tête à son mari, pour qui accepter le pain de l'ennemi, c'est trahir la cause républicaine, et elle l'invite à réfléchir à l'intérêt de garder son honneur si leurs enfants meurent de faim. Elle défend les siens, par-delà toutes considérations politiques et idéologiques : « Prefiero hijos sin honra que honra sin hijos²⁵ ». Sa préoccupation première, comme celle de la majorité des Madrilènes en ces temps difficiles, est de survivre dans l'espoir de lendemains plus heureux.

© « El pan de Franco », 36-39: *Malos Tiempos*, t. II, Glénat, p. 30.



Tout au long de la tétralogie, Giménez nous présente donc sa vision de la guerre : elle n'est pas faite de batailles mais de souffrances quotidiennes et de résistances des non-combattants. Le manque de tout, la faim, la maladie, la peur permanente de la mort, voilà l'effet de la guerre sur les populations civiles. C'est cette « maudite guerre », qui est à l'origine d'une violence sans nom, de tant d'atrocités et tant de souffrances, que Giménez s'évertue à dénoncer tout au long de la série.

25 Carlos Giménez, « El pan de Franco », 36-39: *Malos Tiempos*, t. II, *op. cit.*, p. 30 (« Je préfère des enfants sans honneur que l'honneur sans mes enfants »).

La dénonciation sans ambages de la guerre

Une esthétique des plus sombres au service d'un discours engagé

S'il est certain qu'aucune histoire, aucune image, aucun dessin ne saurait recréer complètement l'horreur de la guerre ni ce que durent supporter les Espagnols à cette époque, force est de constater que l'auteur use de ses talents de dessinateur et tente de compenser ce que les mots ne sauraient exprimer, de dire l'indicible en quelque sorte. L'engagement idéologique et artistique de Carlos Giménez est au demeurant palpable dans les choix narratifs et graphiques opérés dans la série qui ne concourent qu'à un seul but : condamner la guerre en tant que situation criminogène qui engendre tout ce qu'il y a de pire, elle qui pousse les hommes à se comporter comme des sauvages²⁶, à commettre l'impensable, à perpétrer des actes qu'ils n'auraient jamais fait en temps normal. Giménez reste tout d'abord fidèle à ce qui constitue son style et la parenté graphique avec ses autres œuvres est évidente : indépendamment des modes et des sujets, l'auteur dessine toujours en noir et blanc. Mais plus encore ici, le recours au noir et blanc pour représenter la guerre semble on ne peut plus approprié, « le noir, en tant que symbole de la douleur, du deuil, de la mort, [étant] la couleur qui sied le mieux à la guerre²⁷ ».

© « Madrid, día y noche », 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, Glénat, p. 12.



Ceci est particulièrement perceptible à la lecture des différents albums, dans lesquels apparaissent nombre de scènes représentant des situations

26 « El hombre se transforma en una fiera rabiosa » dira Marcelino, le porte-parole de l'auteur, dans l'épisode intitulé « El frutero », 36-39: *Malos Tiempos*, t. I, *op. cit.*, p. 51.

27 Benoît Mitaine, article cité.

limites, d'horreur absolue, dans lesquelles le potentiel du dessin sert à dépasser tant bien que mal l'indicible tant les histoires sont parfois terribles. L'esthétique des vignettes, dont l'agencement reste plutôt simple, est aussi des plus sombres : la couleur noire domine largement, le dessin oscille entre réalisme et caricature, avec de forts accès expressionnistes, et la multiplication de portraits, de gros plans sur l'expression des visages et sur les corps décharnés, mêlés à des clairs-obscur saisissants, mettent mal à l'aise le lecteur.

Une violence perpétuelle, la mort absurde, la mort sans raison

La mort hante les pages des albums, elle envahit le quotidien et les morts « saturent le champ de lecture²⁸ », dès les couvertures, qui peuvent être considérées comme des portes d'entrée vers l'univers des différents albums. De la sorte, les atrocités commises, les bombardements, incessants et d'une extrême violence, et leurs conséquences sur les populations civiles sont régulièrement représentés par une succession de vignettes saisissantes et reflétés dans les images par « une saturation des cases²⁹ » qui réussissent à plonger le lecteur dans l'horreur de la guerre et à lui faire vivre l'angoisse des Madrilènes, dans ces situations limites qui dépassent l'entendement. C'est ce que nous rappellent les épisodes en écho intitulés « El hombre sin cabeza³⁰ » et « La bomba incendiaria³¹ », qui nous offrent des visions cauchemardesques dans lesquelles les corps ne sont plus que des espèces d'épouvantails noirs chancelants, des morts-vivants.

Et le narrateur d'ajouter : « Pero escenas como ésa las había todos los días. Y aquello, pasado el momento, no dejó de ser una anécdota más, una muerte más, un horror más, perfectamente asumible en un mundo de horrores cotidianos³². »

Il s'agit pour Carlos Giménez non seulement de condamner les coupables de telles atrocités, mais aussi de laisser un témoignage, fût-il indirect, de la part d'un auteur qui a terriblement souffert des conséquences de cette guerre fratricide et qui ne veut surtout pas oublier, se sentant

28 Danielle Corrado, *op. cit.*, p. 211.

29 Isabelle Touton, « La bande dessinée de témoignage sur la Guerre civile et ses prolongements en Espagne : de l'enfermement traumatique à la construction de l'évènement », dans Dominique Breton, Elvire Gomez-Vidal Bernard (dir.), *Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 385.

30 Carlos Giménez, 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, *op. cit.*, p. 47.

31 Carlos Giménez, 36-39: *Malos Tiempos*, t. II, *op. cit.*, p. 17-19.

32 Carlos Giménez, « Rosa », 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, *op. cit.*, p. 13 (« Mais des scènes comme celle-là, il y en avait tous les jours. Ce ne fut bientôt plus qu'une anecdote de plus, une mort de plus, une horreur de plus, parfaitement assimilée dans ce monde d'horreurs quotidiennes. »)

comme investi d'une mission de transmission de la mémoire des événements. L'enjeu n'est plus seulement de retranscrire ce qu'a été le conflit mais plutôt une certaine mémoire de la guerre.

© « Regla de tres », 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, Glénat, p. 55.



La dimension pédagogique et éducative de 36-39: *Malos Tiempos*

Carlos Giménez passeur de mémoire

Si Giménez semble aujourd'hui libéré du traumatisme lié à son enfance passée dans les foyers de l'*Auxilio Social*, il n'en reste pas moins aux prises avec son passé. De là cette volonté de témoigner, comme s'il se sentait tenu de rendre justice à ceux qui ont vécu le conflit, de transmettre leur mémoire d'une certaine manière. D'ailleurs, la genèse de la tétralogie confirmerait cette hypothèse : Giménez y retranscrit les souvenirs que d'autres lui ont racontés et, de ce point de vue, interroge « les possibilités de la transmission de l'expérience traumatique³³ » de la guerre, l'auteur s'insérant dans la chaîne de transmission d'une mémoire collective qu'il ne souhaite pas voir tomber dans l'oubli. Carlos Giménez comble son inexpérience de la guerre en s'appropriant la mémoire des autres, mais n'oublions pas cependant que la vision du conflit qui lui a été transmise ne pouvait être que partielle : d'une part parce que la guerre vue et vécue par un enfant n'est pas la même que celle vue et endurée par un

33 Isabelle Touton, article cité, p. 377.

adulte : « Lo que vio ese señor, lo vio con ojos de niño.³⁴ » C'est d'ailleurs ce qui explique sans doute l'absence de combats et le fait qu'aucun discours officiel ne soit reproduit dans le récit dessiné, qu'aucune figure héroïque célèbre, politique ou militaire, n'y soit représentée, car les enfants ne se souciaient guère de ce qui pouvait se passer en dehors de leur quartier. Et ensuite parce que la distance temporelle avec les faits est énorme et leur témoignage a forcément été conditionné par ces années qui les séparent de l'événement, leur mémoire ayant exercé au cours du temps un rôle de filtre. De ce fait, *36-39: Malos Tiempos* ne peut ni ne veut être un livre d'histoire.

Quoi qu'il en soit, en jouant ce rôle de passeur de mémoire, Giménez tente de rétablir en quelque sorte une vérité, tout en laissant une trace aux générations futures qui se doivent de connaître cette histoire qui est aussi la leur. À cet égard, la sentence lâchée par Marcelino alors que la guerre est sur le point d'être perdue est révélatrice : « ¡Ojalá la Historia no les olvide ni les perdona!³⁵ ».

© « Cueue-Cueue », *36-39: Malos Tiempos*, t. IV, Glénat, p. 9.



Mais, si Carlos Giménez se sent investi d'un devoir de mémoire, il souhaite aussi pouvoir l'honorer de la manière la plus claire et la plus objective possible. Sans prétendre expliquer la guerre en bande dessinée, Giménez

34 « Ce qu'a pu voir cet homme, il l'a vu avec des yeux d'enfants. » (Entretien personnel avec Antonio Martín, Barcelone, juillet 2013)

35 Carlos Giménez, « Cueue-Cueue », *36-39: Malos Tiempos*, t. IV, Barcelone, Glénat, 2009, p. 9 (« Que l'histoire n'oublie pas, que jamais elle ne leur pardonne ! »)

s'efforce d'apporter suffisamment de nuances nécessaires, à commencer par un refus d'écrire l'histoire en noir et blanc, de manière trop manichéenne, pour offrir une vision de la guerre qui soit objective, afin de ne pas classer trop hâtivement les uns et les autres de manière binaire dans le camp des bons et dans celui des méchants. À cet égard, cette volonté d'objectivité transparaît dans la construction d'histoires qui reflètent le partage de l'Espagne en deux. En effet, au début des premiers albums s'opère une alternance entre les zones conquises par les franquistes, « *zona nacional* », et les zones restées fidèles à la République, « *zona roja* », ces histoires se situant tantôt à Zamora, une ville de Castille et León tombée aux mains des forces nationalistes de Franco dès le début de la guerre, tantôt à Madrid, républicaine. Cette construction permet surtout de rendre compte que des bons et des mauvais, il y en a eu dans les deux camps. Ainsi, la violence apparaît de part et d'autre : les exécutions sommaires et arbitraires (les tristement célèbres *paseos*) n'épargnaient personne et avaient lieu aussi bien du côté républicain que du côté franquiste, engendrant des situations de panique effroyables, comme celle représentée dans cette vignette où une femme crie au désespoir et supplie en vain les soldats venus arrêter son mari de faire preuve de clémence, en vain.

© « Perro Mundo », 36-39: *Malos Tiempos*, t. I, p. 52.



Mais, force est de constater qu'au fil des albums, Giménez lui-même progresse et s'interroge au fur et à mesure qu'il dessine, tant et si bien que cette alternance entre la zone nationaliste et la zone républicaine dont nous avons parlé plus haut finit par disparaître dans les trois tomes suivants. En tant qu'artiste engagé, l'auteur madrilène renonce d'avance à la neutralité, comme il le répète d'ailleurs à l'envi dans l'épilogue qu'il signe à la fin du troisième tome, dans une sorte de mise au point adressée au lecteur après les réactions qu'ont pu susciter les deux premiers volumes : « Yo no soy neutral, repito, no soy neutral [...]

no lo he sido en mi vida. [...] he hecho tremendo esfuerzos por ser objetivo, ¡objetivo! Que nadie me pida que sea neutral ante el fascismo³⁶. » Il lui était impossible de rester neutre et de taire les atrocités commises. Et Giménez de les condamner alors sans retenue, à travers ses personnages-clés : Marcelino, puis Lucía, délivreront tour à tour le même message : « ¡Maldito sea el que empieza una guerra! », « ¡Malditos los que la empezaron! », « ¡Ellos la empezaron!³⁷ »

La dimension « pédagogique » et explicative

Le quotidien de la famille de Marcelino se voit régulièrement interrompu, notamment dans le troisième tome, par des pages constituées de vignettes dotées d'une grande force démonstrative, représentant l'horreur et les stigmates de la guerre ; une réalité insupportable que Carlos Giménez décline avec « une insistance pédagogique³⁸ », en réussissant à maintenir un équilibre subtil entre les textes et le dessin et, dans un souci permanent d'objectivité, en essayant de conserver l'impartialité du chroniqueur.

Aussi la voix du narrateur s'insère-t-elle parfois dans l'espace discursif pour tenter d'expliquer l'inexplicable, toutes ces souffrances endurées par les habitants de Madrid durant ces trois années, et par là même pour leur rendre un vibrant hommage³⁹ : « En homenaje a Madrid. » Ces vignettes, à visée explicative, telles des images d'Épinal, dépassent ici la simple dimension décorative et réussissent à créer une atmosphère qui rompt avec la trame narrative. Elles représentent le peuple madrilène qui se bat : tantôt des miliciens en train de combattre avec héroïsme sur le front, tantôt des femmes et leurs enfants, le poing levé, tous unis autour du fameux slogan de la Pasionaria : « ¡No pasarán! », symbole de la résistance du peuple madrilène, scandé par la foule ou inscrit sur les affiches de propagande, rappelant la nécessité de continuer la lutte contre l'offensive lancée par Franco.

36 Carlos Giménez, « Puntualizaciones y reconocimientos del autor », 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, *op. cit.*, p. 61-62, et repris, cette fois en introduction, pour que les choses soient bien claires dès le départ sans doute, dans l'édition intégrale *Todo Malos Tiempos*, Barcelone, Debolsillo, 2011, p. 18 (« Je ne suis pas neutre, je le répète, non, je ne suis pas neutre. Je ne l'ai jamais été de toute ma vie. J'ai fait d'énormes efforts pour être objectif ; objectif ! Que personne ne me demande de rester neutre face au fascisme. »)

37 Carlos Giménez, « El frutero », 36-39: *Malos Tiempos*, t. I, *op. cit.*, p. 52. Cet épisode, basé sur un dialogue entre Marcelino et sa femme, est à cet égard révélateur en ce sens qu'il reflète parfaitement le message que veut transmettre Carlos Giménez tout au long de la série.

38 Danielle Corrado, *op. cit.*, p. 210.

39 Carlos Giménez, « Alfonsito », 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, *op. cit.*, p. 38 et p. 60.

© « El frutero », 36-39: *Malos Tiempos*, t. I, Glénat, p. 52.



© « Alfonsito », 36-39: *Malos Tiempos*, t. III, Glénat, p. 60.



À d'autres moments, la condamnation des responsables est sans appel, comme ces pages qui englobent la première histoire du troisième volume, qui s'ouvre et se clôt sur une succession de six vignettes donnant à voir un peuple madrilène en train de souffrir, pleurant de douleur et poussant des cris de désespoir au milieu des décombres à la vue des ravages causés par les bombardements.

Ces passages dessinés montrent au demeurant combien cette écriture visuelle que permet la bande dessinée, sa capacité à représenter les choses, se trouvent ici au service de la dénonciation. Le dessinateur de bande dessinée qui écrit en partie avec le dessin peut en effet facilement multiplier les des-

criptions. En l'occurrence, ici, la multiplication de ces images violentes, souvent insoutenables tout au long du récit dessiné, participe de cette pédagogie de l'horreur de la guerre, puisqu'elles ne peuvent que heurter la sensibilité du lecteur et l'amener à réfléchir aux raisons qui poussent les hommes à tant de haine.

La transmission de valeurs

Il semble qu'à la lecture des différents albums qui composent la tétralogie il y ait chez Carlos Giménez, par-delà cette volonté de nous inviter à réfléchir sur l'horreur qu'entraîne la guerre en tant que situation criminogène extrême, le besoin de transmettre également un certain nombre de valeurs humanistes qui, même en temps de guerre, non seulement ne disparaissent pas complètement mais peuvent parfois se voir renforcées.

Ces valeurs qui nous offrent un contrepoint exemplaire face aux atrocités commises, l'auteur souhaite les transmettre au lecteur à travers des histoires souvent émouvantes. Ainsi, face aux difficultés, la solidarité s'organise et l'entraide ou encore la générosité envers l'ennemi sont ici et là représentées. En outre, il est intéressant de remarquer qu'elles apparaissent dans les deux camps (certes de manière inégale, l'auteur assimilant davantage ces valeurs au camp républicain), ce qui laisse entendre l'idée que l'homme n'est pas foncièrement mauvais ou méchant mais qu'il se trouve pris, bien souvent malgré lui, dans une spirale infernale liée à la guerre. C'est ce que fait observer Lucía, *a fortiori* porte-parole de l'auteur, après que des républicains, ivres et analphabètes, se sont introduits chez elle pour pouvoir bombarder depuis son balcon l'église située en face : « ¡Lo que no destruyen las bombas franquistas, lo destruimos nosotros!⁴⁰ » Une condamnation d'autant plus forte quand on sait qu'il manquait alors nombre d'écoles, détruites par les bombardements ou réquisitionnées pour accueillir les mutilés de guerre et transformées en hôpitaux de fortune. En outre, réaffirmant ici l'importance de l'école et de l'éducation, elle enseigne à son fils l'importance de l'instruction, elle qui souffre d'en avoir été privée, car c'est le seul salut pour sortir de l'ignorance, pour combattre les maux qui rongent la société et surtout pour éviter de commettre de telles absurdités.

40 Carlos Giménez, « El aliento del dragón », 36-39: *Malos Tiempos*, t. II, *op. cit.*, p. 41 (« Ce que les bombes franquistes ne détruisent pas, c'est nous qui le détruisons ! »)

© « El aliento del dragón », 36-39: *Malos Tiempos*, t. II, Glénat, p. 40.



Sur le thème de la faim, central dans le second tome, l'épisode intitulé « Sito⁴¹ » est sans doute l'un des plus réussis du point de vue pédagogique. C'est aussi l'une des histoires les plus longues mais aussi l'une des plus émouvantes du recueil. Sito est le nom du chaton de Carlitos, un petit garçon qui vit seul avec sa mère depuis que le père, riche commerçant, est parti pour le front, non sans avoir auparavant pris quelques précautions, en stockant une quantité considérable d'huile d'olive qui, une fois revendue sur le marché noir, assurerait la survie de sa famille. Un soir, un voisin dont le fils est en train de mourir de faim, vient supplier la mère de Carlitos de lui donner le chat, car c'est là l'unique solution pour garder son fils en vie. Après beaucoup d'hésitations, la mère, dans un élan de solidarité douloureuse, finit par donner le chat que le voisin est venu lui réclamer afin que le petit malade puisse alors manger un peu de viande. C'est évidemment un déchirement terrible pour Carlitos, pour qui Sito était comme un frère et qui ne se trouvera apaisé qu'après avoir appris un peu plus tard que le petit voisin a pu être sauvé, en partie grâce à lui. L'enfant un peu égoïste qu'il était a compris le prix de la vie de ses semblables.

On trouve un autre exemple de solidarité dans le dernier album : la guerre est terminée mais les difficultés pour trouver de quoi manger n'ont pas pour autant disparu. Pis, comment acheter de la nourriture quand l'argent de la Seconde République ne vaut plus rien, n'ayant plus cours dans l'Espagne franquiste ? Lucía, dont nous avons déjà salué le courage, s'approche alors d'un groupe de soldats franquistes pour demander la cha-

41 Carlos Giménez, 36-39: *Malos Tiempos*, t. II, *op. cit.*, p. 43-59.

rité aux vainqueurs, qui n'hésiteront pas à donner quelques pièces à cette femme venue les supplier⁴².

© « Los amos », 36-39: *Malos Tiempos*, t. IV, Glénat, p. 27.



Enfin, autre idée transmise au fil des histoires qui composent la série, celle de l'amitié entre les hommes. Avec la guerre, de nouvelles formes de relations sociales se développent, loin parfois de toute idéologie partisane : ceci est visible tout d'abord dans cet épisode dans lequel on apprend que Marcelino, l'ouvrier républicain, cache chez lui le fils de sa patronne, « La Maestra⁴³ », d'obédience nationaliste, et qu'il incarne cette éthique de la résistance, exacerbée par ces « temps mauvais ». Un autre exemple se trouve à la fin du quatrième tome⁴⁴, qui revient sur l'année 1939, l'année de la « Victoire » pour les nationalistes, qui marque surtout le début de ce que seront les années de plomb de la dictature franquiste, les années quarante, qui, loin d'apporter la paix, auront surtout été le prolongement de la guerre : Marcelino, qui a perdu son emploi dans les jours qui ont suivi la fin de la guerre, retrouve alors un vieil ami d'enfance, Joaquín, à qui la victoire des nationalistes semble avoir profité puisqu'il se retrouve à la tête d'une coopérative qui approvisionne les foyers de l'*Auxilio Social*.

42 Carlos Giménez, « Los amos », 36-39: *Malos Tiempos*, t. IV, *op. cit.*, p. 27.

43 Carlos Giménez, « El hombre Escondido », 36-39: *Malos Tiempos*, t. I, *op. cit.*, p. 37-38.

44 Carlos Giménez, « El amigo », 36-39: *Malos Tiempos*, t. IV, *op. cit.*, p. 51.

© « El amigo », 36-39: *Malos Tiempos*, t. IV, Glénat, p. 51.



Sa position sociale favorisée, matérialisée par son apparence vestimentaire (costume-cravate, chapeau haut-de-forme et cigarette), contraste nettement avec celle de Marcelino l'ouvrier, rappelant à quel point cette société duale s'est constituée en termes de dominants/dominés, vainqueurs/vaincus, tandis que les termes *ellos* et *nosotros* se voient inversés. Pourtant, par-delà les idéologies opposées de chacun, Joaquín va faire preuve d'une grande bonté, d'une grande générosité et d'une grande solidarité envers son ami d'enfance. Une amitié que la guerre, qui prônait au contraire la haine, n'a pas pu défaire.

Conscient que la mémoire collective de la guerre et de la dictature a été tronquée injustement, Carlos Giménez rend ici un hommage aux vaincus. Dans ce travail de mémoire, il y a indéniablement chez l'auteur madrilène un désir de rendre justice à celles et ceux qui ont lutté et sont morts pour leurs idéaux. Après tant d'années de censure marquées par la loi du silence, l'auteur leur redonne en quelque sorte la parole, avec justesse et sincérité. 36-39: *Malos Tiempos* est un récit qui s'inscrit donc pleinement dans la reconnaissance des victimes du franquisme et de leurs souffrances que prône la *Ley de Memoria Histórica* de 2007. Il s'agit bien ici de traiter la mémoire autrement en révisant celle que les vainqueurs avaient imposée.

La tétralogie est aussi, nous l'avons vu, un plaidoyer contre la guerre, en tant que forme de violence absolue. Cette condamnation va de pair avec une volonté affirmée de marquer les esprits et d'amener les lecteurs, et peut-être en particulier les plus jeunes d'entre eux, à réfléchir sur ce non-sens qu'est la guerre. Pour ce faire, Carlos Giménez use de ses talents de dessinateur et n'hésite pas à multiplier tout au long du récit dessiné ces vignettes toutes plus effroyables les unes que les autres, qui nous permettent de revivre l'action et

de ressentir les enjeux de la guerre, peut-être mieux que les dates, les noms et les chiffres. Aussi la tétralogie constitue-t-elle une base didactico-pédagogique dont la finalité est de faire connaître à la jeunesse d'aujourd'hui ce qui s'est passé pour que, surtout, elle ne l'oublie pas, tout simplement pour que cela ne se reproduise pas, pour ne pas commettre les mêmes erreurs.

En outre, cette tension entre mémoire et oubli⁴⁵ et cette crainte de l'effacement⁴⁶ d'une mémoire sont sans doute à l'origine du processus de création : il y a vraisemblablement chez l'auteur la nécessité, qui devient urgente, de transmettre la mémoire des derniers témoins afin de laisser une trace aux générations futures. En effet, à l'aube de ses 70 ans, Giménez se sentirait aussi peut-être le porte-parole de sa génération, dont il sait qu'elle va disparaître ; une génération qui, à l'instar de ce qui se passe dans la société espagnole, veut parler avant de ne plus pouvoir le faire. Et pour cela, il a utilisé ce qu'il sait faire le mieux, la bande dessinée, une forme d'expression capable de porter une forte charge critique ou de raconter des choses sérieuses, destinée au plus grand nombre et accessible, qui s'avère donc un instrument adéquat et efficace pour transmettre des messages, des émotions, pour expliquer et défendre des valeurs citoyennes, républicaines, humanistes, les seules qui comptent pour préserver la paix et la liberté et finalement participer à la création du souvenir.

45 Pour une définition élaborée de l'objet mémoire, voir notamment Pierre Nora, « Mémoire collective », dans Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978, p. 398-401.

46 « Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. » (Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14).

CHAPITRE 7

Arquitecturas Silenciadas

GEMMA DOMÈNECH CASADEVALL

Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (Girona)

Una nueva arquitectura para un nuevo país. Cataluña y la Segunda República

En la Cataluña de principios de los años treinta se produce una coincidencia de intereses entre un grupo de jóvenes arquitectos con inquietudes modernizadoras y la ideología política republicana y progresista. La preocupación social, acompañada del conocimiento de la realidad europea y la intención de trasladar este progreso en las ciudades catalanas, define el pensamiento de arquitectos y políticos. Juntos pretenderán cambiar las condiciones de vida de los ciudadanos.

Poco antes de la proclamación de la República (1931) fuera de las aulas de la Escuela de Arquitectura, anclada aún en el academicismo y al margen de las nuevas corrientes estilísticas europeas, un grupo de jóvenes miraban ilusionados a Europa. Con Josep Lluís Sert a la cabeza conformarán el Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC). Su objetivo será promover la arquitectura de vanguardia ligada a las corrientes europeas del momento. Una arquitectura basada en el funcionalismo de los edificios, la falta de decoración superflua y la ruptura con la arquitectura histórica. Pronto el grupo llegará a tener más de ochenta socios, pero serán muchos más, los que, sin estar asociados, comparten sus ideales: modernizar el país a la luz de las nuevas corrientes arquitectónicas europeos. Es decir, dotar al país de escuelas, mataderos, mercados, hospitales y viviendas dignas y salubres. Para estos jóvenes, plenamente identificados con las políticas republicanas progresistas, la proclamación de la República, en Cataluña y en España, el 14 de abril de 1931 será la materialización de una utopía de vivienda digna para las clases

populares: urbanismo moderno en el diseño de la ciudad, construcción de equipamientos públicos de uso social y protección del patrimonio¹.

En el breve período republicano (1931-1939), este grupo de arquitectos trabaja intensamente para hacer realidad el país soñado por políticos y arquitectos. Pero, a medida que la guerra avanza se va configurando un panorama desolador para el proyecto republicano. Los problemas en el suministro de materiales, derivados de la situación bélica, dejarán en el cajón varias decenas de proyectos renovadores, y otros, que se habían iniciado, quedarán parados y no serán nunca retomados. Un buen ejemplo, es el Mercado Municipal de Olot, diseñado en 1937, en plena guerra, por Bartomeu Agustí, arquitecto asociado al GATCPAC. Las obras son detenidas cuando sólo se había construido la estructura y al final de la guerra, con la voluntad de borrar cualquier rastro de la acción republicana, la obra es derribada y construida siguiendo un nuevo proyecto².

Para los arquitectos, el panorama no es mejor que para sus obras. Unos mueren en el frente, como Josep Torres Clavé, alma del movimiento renovador, que viendo el curso que tomaban los acontecimientos decidió dejar el trabajo que hacía en la retaguardia y marchar al frente para trabajar en las fortificaciones, donde muere el 12 de enero de 1939. El resto verá como la identificación entre la República y el movimiento renovador de la arquitectura, supondrá, al final de la guerra, el rechazo hacia este modelo arquitectónico y la represión de sus protagonistas. El desenlace de la Guerra Civil española supuso el regreso a los cánones academicistas y el viraje oficial hacia una arquitectura monumental de talante fascista³.

La represión franquista a los arquitectos republicanos

Finalizada la guerra, el fascismo ganador llevará a cabo una intensa actividad represora y punitiva, con la clara voluntad de exterminio de la disensión. Aparte de los miles de muertos y de presos por la autodenominada justicia franquista, la voluntad del nuevo régimen de borrar el pasado inmediato y de encontrar adeptos a la nueva ideología conlleva una intensa labor de depuración de los profesionales que habían trabajado para la República. Son proce-

1 AAVV, *El g.a.t.e.p.a.c. y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta*, Barcelona, V Congreso Docomomo Ibérico, 2005. Gemma Domènech, Rosa Maria Gil, *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país*, Barcelona, Fundació Josep Irla - Duxelm, 2010.

2 Gemma Domènech, Rosa Maria Gil, *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país*, Barcelona, Fundació Josep Irla - Duxelm, 2010, p. 145.

3 Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, "Presencia del exilio republicano español en la arquitectura mexicana", *Arquitectos*, nº 119.05, 2010.

sos civiles, paralelos a los militares y a los del Tribunal de Responsabilidades Políticas, destinados a castigar y sobre todo intimidar a los vencidos. Maestros, médicos, abogados, arquitectos, etc., serán obligados a abandonar su profesión. En el caso de los arquitectos, esta depuración político-social se lleva a cabo desde los mismos colegios profesionales y los arquitectos vinculados al movimiento renovador serán las principales víctimas.

A finales de julio de 1939 se constituyen en los siete colegios de arquitectos existentes entonces en España (León, Asturias y Galicia; Vasco-Navarro; Cataluña y Baleares; Madrid; Valencia y Murcia; Andalucía; Canarias y Marruecos) las Comisiones de Depuración, destinadas a analizar la conducta de sus afiliados según los parámetros del nuevo régimen, y a formular propuestas de sanción. Todos los arquitectos fueron evaluados a partir de las declaraciones juradas con las que los inquiridos debían responder al cuestionario enviado por el colegio. Un documento dónde se interrogaba especialmente sobre cuestiones políticas y sociales y no profesionales. Las sanciones respondían a lo establecido en los Estatutos para el régimen y gobierno de los Colegios de Arquitectos, la Ley de Responsabilidades Civiles y el Decreto de Depuración de Funcionarios Públicos de febrero de 1939, e iban de la amonestación privada a la inhabilitación para el ejercicio profesional. Las Comisiones Depuradoras estaban formadas por personas de afines al nuevo gobierno, arquitectos oficiales del ejército fascista y/o miembros de la Hermandad de Cautivos por España. Sin embargo, seis meses después de su constitución, una orden del Ministro Serrano Súñer traspasaba a su ministerio de Gobernación, a través de la Dirección General de Arquitectura, la facultad de dictar las penas para los expedientes incoados por las comisiones colegiales. De esta manera será la Junta Superior de Depuración de la Dirección General de Arquitectura la que llevará finalmente a cabo la represión de los arquitectos⁴. El proceso finaliza en julio de 1942 con la publicación en el Boletín Oficial del Estado de la lista de sanciones impuestas⁵.

El listado únicamente recoge las sanciones más importantes y en ella no aparecen los arquitectos que reciben amonestaciones de diverso grado e inhabilitaciones para cargos públicos, directivos y de confianza para períodos concretos de cinco o menos años. Teniendo en cuenta que en Catalunya estas sanciones “menores” afectan a 25 arquitectos que se añaden a los 20 citados

4 Para una exposición detallada del proceso: Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, “Depuración político-social de arquitectos en la España de posguerra”, *Bitácora-Arquitectura*, nº 13, 2005, p. 24-27. Gemma Domènech Casadevall, “La depuració político-social dels arquitectes”, A. Segura, A. Mayayo, T. Abelló (dir.), *La dictadura franquista. La institucionalització d'un règim*, Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2012, p. 270-282.

5 “Orden por la que se imponen sanciones a los arquitectos que se mencionan”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, nº 29-30, 1942, p. 18-20.

en la orden, podemos extrapolar la cifra y prever que el total de arquitectos sancionados en el Estado español podría doblar la de los 83 que aparecen en la relación publicada en el BOE.

Analizando la trayectoria profesional de los condenados, descubrimos que buena parte de ellos son arquitectos vinculados a las tendencias de vanguardia, todos ellos plenamente comprometidos con la República y la democracia. Si nos centramos en el caso de Catalunya, al cual hemos dedicado algunos trabajos⁶, podemos afirmar que el denominador común de las experiencias presentadas es su vinculación, en mayor o menor medida, con el movimiento renovador de la arquitectura que triunfa en la Cataluña Republicana. Asociados o no al prestigioso GATCPAC todos ellos participan de los objetivos modernizadores del grupo. Preocupados por los problemas sociales de su tiempo quieren cambiar las condiciones de vida de los ciudadanos desde la arquitectura, practicando una arquitectura de factura racionalista. Un compromiso político con la democracia y el gobierno de la República que les llevará a sufrir la represión y el exilio y, como veremos, también el olvido en la historia de la arquitectura.

Aunque no todas las sanciones tienen la misma trascendencia, para la mayoría de los arquitectos condenados marcan un punto de inflexión en sus carreras. Cualquiera que fuera la sanción recibida, todos quedaron marcados como desafectos al “Nuevo Régimen”, con lo que este calificativo significa en un estado totalitarista como el que organizó el fascismo del General Francisco Franco. Aquellos que recibieron una simple amonestación, pública o privada, o una inhabilitación de uno a cinco años para desempeñar cargos públicos o de confianza, sobre el papel podían continuar con sus despachos profesionales. Otra cosa es que los potenciales clientes recorrieran a sus servicios o que osasen presentarse a concursos para obra pública. Al repasar sus carreras comprobamos como, mayoritariamente, después de 1939 únicamente subsisten de modestos encargos que los mantienen lejos de la primera línea a la que habían llegado antes de la guerra. Solo por poner un ejemplo representativo, citaremos a Joan Roca Pinet (1885-1973). Antes de 1939 había desem-

6 Gemma Domènech Casadevall, “Emili Blanch and Modern Architecture: Catalonia and Mexico”, Michela Rosso (dir.), *Investigating and Writing Architectural History: Subjects, Methodologies and Frontiers. Papers from the third EAHN International Meeting*, Torino, Politecnico di Torino, 2014, p. 1180-1185. Gemma Domènech Casadevall, “Emili Blanch i Roig. Un arquitecte català en Mèxic”, José M. Murià, Angélica Peregrina, Francisco Velázquez (dir.), *Huellas de catalanes en México*, México D. F. (México), Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013, p. 251-265. Gemma Domènech Casadevall, “El difícil retorn. El cas dels arquitectes catalans depurats”, Carme Molinero, Javier Tébar (dir.), *VIII Trobada Internacional d'Investigadors del Franquisme*, Barcelona, CEFID-UAB - Fundació Cipriano García - Diputació de Barcelona, 2013. Gemma Domènech Casadevall, “Guerra civile e architettura spagnola moderna: la fine di un sogno”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Spagna Anno Zero: la guerra come soluzione*, n° 7, 2011.

peñado importantes cargos en la administración pública y había participado activamente en la creación del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Su militancia republicana le supone primero una condena de extrañamiento por parte del explícito Tribunal de Responsabilidades Políticas, que le obliga a abandonar su ciudad por cuatro años y a residir a un mínimo de 1.000 km. Y en paralelo una sanción de la Dirección General de Arquitectura le inhabilita para el desempeño durante cinco años de cargos públicos, directivos y de confianza. Expiradas las condenas, Roca Pinet vuelve a su ciudad, Girona, pero la sociedad que reencuentra en mayo de 1946 no lo recibe con los brazos abiertos. A partir de esta fecha su despacho solo recibe pequeños encargos. Nunca más realiza proyectos de relevancia como los que había llevado a cabo antes de 1939, ni jamás vuelve a ocupar ningún cargo público⁷.

Únicamente escapan del ostracismo aquellos que, abandonando los principios por los que habían luchado, abrazan la causa del General Franco y se asimilan al nuevo régimen. Una renuncia que en la mayoría de las ocasiones es premiada con una larga y fructífera carrera en la administración pública e importantes encargos privados. Un buen ejemplo lo encontramos en Josep Claret Rubira (1908-1988), militante republicano y nacionalista catalán, socio del GATCPAC y colaborador de Josep Lluís Sert, introductor del estilo moderno en la región de Girona y capitán del ejército republicano. Al final de la guerra lazos familiares que lo unen con destacados miembros del nuevo gobierno (su cuñado, Luis Rodríguez de Miguel, será gobernador civil de Guipúzcoa, gobernador civil de Baleares, director general de Correos y Telégrafos y ministro de la Vivienda, sucesivamente) prevalecen sobre su trayectoria republicana. Después de una sorprendente absolución en el procedimiento militar que se le instruye, recibe una simple amonestación de la Dirección General de Arquitectura. A pesar de que el suyo es uno de los expedientes con mayor número de acusaciones, recibe la segunda de las condenas más suaves. Es olvidada su afiliación al GATCPAC (motivo de condena en otros casos), su amistad con Josep Lluís Sert (arquitecto emblemático perseguido por el nuevo régimen), su vinculación a la vanguardia y su actuación durante la guerra. La adhesión de Josep Claret al nuevo régimen le procura una exitosa carrera profesional, que le llevará a ocupar importantes cargos vinculados a la arquitectura⁸.

Retomando las condenas establecidas por la Dirección General de Arquitectura, sin duda los que llevan peor parte son los sancionados con la

7 Gemma Domènech, Rosa Maria Gil, Sara Manté, “Joan Roca Pinet, un arquitecte entre el modernisme i el racionalisme”, *Revista de Girona*, nº 248, 2008, p. 46-52.

8 Gemma Domènech Casadevall, “Emili Blanch y Josep Claret, dos respuestas ante la acción represora”, A. Ibarra (dir.), *No es país para jóvenes. Actas del III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*, Bilbao, Valentín de Foronda Gizarte Historiarako Unibertsitate Institutua, 2012.

inhabilitación o suspensión perpetua o temporal para el ejercicio público y/o privado de la profesión. Buena parte de ellos, casi la mitad, se unirán al medio millón de republicanos que empujados por el fascismo ganador cruzarán la frontera buscando refugio en Francia, primero y, en América más tarde. Un éxodo sin precedentes que, entre muchas otras consecuencias, supuso una lamentable pérdida de talento para el Estado Español. En el caso de los arquitectos, y en palabras del reputado arquitecto Oriol Bohigas, entre los cincuenta arquitectos que abandonan el Estado Español se hallaban “los de mayor calidad y los de mayor empuje cultural y político”⁹. Una pérdida de talento que al mismo tiempo se traduce en una importante aportación para los países de acogida. En este sentido, y para el caso de Cataluña, Prócoro Hernández refiriéndose no al caso concreto de los arquitectos sino al fenómeno general, afirmaba: “El exilio significó, por un lado, una gran pérdida de personas valiosas para Cataluña y, por otro lado, una gran aportación a los países americanos, que supieron canalizar, orientar, formar e integrar los valores de los exiliados”¹⁰.

A pesar del éxito cosechado en los países de adopción, transcurridos unos años, buena parte de ellos regresaran a España con la intención de retomar sus vidas. El país que los recibe está lejos de la sociedad moderna que abandonaron en 1939. Una sociedad que no les permitirá retomar sus carreras y gozar de las posiciones de prestigio que habían disfrutado antes de la guerra. Este es el caso de Emili Blanch Roig (1897-1996), uno de tantos pero que nos puede servir como ejemplo. Responsable para la región de Girona de las obras del gobierno autónomo de Cataluña, la Generalitat, durante la República y destacado representante de la arquitectura racionalista, al final de la guerra es condenado por el Tribunal de Responsabilidades Políticas a la “incautación total de bienes, inhabilitación absoluta en su grado máximo y relegación a las posesiones africanas por el plazo de quince años”¹¹ y, por la Dirección General de Arquitectura con “la suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y Protectorado”¹². Dos condenas que, como muchos de sus compañeros, recibe ya en el exilio. A finales de enero de 1939 había cruzado la

9 Oriol Bohigas, *Arquitectura española en la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 128.

10 Prócoro Hernández, *Veus de l'exili a Mèxic. Una catalanitat a prova*, Barcelona, Pòrtic, 2000, p. 170.

11 Sentencia del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas publicada en el *Boletín Oficial del Estado*, núm. 75, 15.03.1940. Arxiu Històric de Girona. Fons Audiència Provincial de Girona, exp. 852: “Juzgado Civil Especial del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Barcelona. Pieza de Embargue N° 252/54 de 1940 contra Emilio [sic] Blanch Roig vecino de Gerona”.

12 “Orden por la que se imponen sanciones a los arquitectos que se mencionan”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 29-30, 1942, p. 18-20.

frontera iniciando un periplo de nueve años, primero en Francia y, a partir de 1942 en México. Será en el país americano donde Emili Blanch podrá reanudar con éxito su carrera profesional. La buena acogida que encuentran los republicanos catalanes en México permitirá a Emili Blanch proyectar, en seis años, más de cuarenta obras entre viviendas y edificios industriales. Sin embargo, la desesperanza que representa el fin de la Segunda Guerra Mundial para los exiliados republicanos y el Decreto de Amnistía Franquista de 1945, supone la repatriación de un buen número de estos, entre ellos Emili Blanch, para quien el exilio americano termina en febrero de 1948. A la difícil situación económica que encuentra en su retorno (todos sus bienes continúan en manos del gobierno y su suspensión para el ejercicio de la arquitectura no ha sido revocada) se une la situación social. La Cataluña de 1948, aislada del mundo y ensimismada, ideológicamente está muy lejos de la sociedad moderna y avanzada que había abandonado en 1939. Tal y como avanzábamos, el país que recibe a los que regresan les impedirá volver a disfrutar del prestigio social y profesional del que había gozado antes de la guerra¹³.

Emili Blanch Roig moría en Girona el 9 de enero 1996. Su muerte coincidía con la exposición que el Col·legi d'Arquitectes de Girona dedicaba aquellos días a la arquitectura moderna, una primera reivindicación de esta arquitectura y de sus creadores. A pesar de esa tímida recuperación, podemos afirmar que hasta la investigación que le dedicamos en 2012¹⁴, se había mantenido en el olvido su contribución a la modernización del país (con la construcción de escuelas, bibliotecas y hospitales). Olvidados también los esfuerzos que dedicó a la protección de patrimonio monumental y artístico durante los primeros días de la guerra y, en definitiva, olvidado el compromiso que hasta el final de sus días mantuvo con la democracia y el gobierno de la República.

Un olvido de la historia que el grupo que regresó al Estado Español comparte con los que restaron en los países de adopción. Tal y como se expresa en la introducción de la magnífica obra *Arquitecturas Desplazadas*, auténtico compendio de las trayectorias de los arquitectos republicanos exiliados, “El tema de los arquitectos españoles en el exilio ha sido asumido, en la mayoría de los casos, como una referencia o, como máximo, un breve capítulo englo-

13 Gemma Domènech Casadevall, “La depuració polític social dels arquitectes. El cas d'Emili Blanch”, A. Alcobarro, G. Cattini (dir.), *Entre la construcció nacional i la repressió identitària. Actes de la primera trobada galeusca d'historiadors i historiadors*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2012, p. 391-398.

14 Gracias a la ayuda concedida en 2010 por la Direcció General de la Memòria Democràtica, Departament d'Interior, Relacions Institucionals i Participació de la Generalitat de Catalunya y a la complicidad del Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, en 2012 pude presentar una primera aproximación global a la figura de Emili Blanch Roig: Gemma Domènech Casadevall, *Emili Blanch Roig (1897-1996). Arquitectura, patrimoni, compromís*, Girona, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, 2012.

bado en estudios generales sobre el exilio republicano o sobre historia del arte y de la arquitectura de este siglo en España” y, destaca como solo han trascendido las personalidades que tuvieron una mayor repercusión (Josep Lluís Sert en especial) “dejando en el olvido a la mayoría de los arquitectos que abandonaron España tras la derrota republicana¹⁵”. Personalidades que desarrollaron solidas carreras en los países de acogida, han sido obviadas en nuestra historia. En Cataluña, casi nada se sabe de figuras como las de Jordi Tell Novellas (Barcelona, 1907 – Fredrikstad, Noruega, 1991), arquitecto y diplomático al servicio de la República, establecido en Noruega desde 1946¹⁶. Francesc Detrell Tarradell (Santiago de Cuba, 1908 – México D. F., 1990) establecido en México desde 1936, donde retoma su carrera hasta su jubilación. Josep Maria Deu Amat (Barcelona, 1900 – Caracas, 1988) que después de residir en Francia y Bélgica, se establece en Venezuela donde lleva a cabo una fructífera carrera. Domingo Escorsa Badía (Barcelona, 1906 – c. 1988), que abandona Catalunya sin finalizar sus estudios de arquitecto para refugiarse en Francia, donde consigue estabilizarse profesionalmente. Esteve Marco Cortina (Reus, 1909 – México D. F., 1963) establecido en México en 1940 donde retoma su carrera profesional. O Josep de Recassens Tusset (Tarragona, 1915 – Bogotá, 1990) que tras pasar por los campos de concentración franceses consigue un visado para Colombia, país que le permite desarrollar una larga trayectoria profesional. Por citar algunos de los más desconocidos¹⁷.

En todos los casos presentados, su compromiso político con la democracia y el gobierno de la República les supuso la represión, el exilio y en última instancia, el olvido en la historia de la arquitectura. Una historia que ensalza a las figuras íntimamente ligadas al franquismo y que tuvieron en sus manos toda la obra pública y buena parte de la obra privada en Cataluña, y en España, durante más de cuarenta años. Y, es que la pesada losa del franquismo no sólo tapó con su sombra abrumadora la discrepancia política o la rivalidad ideológica. Como acabamos de ver, también sepultó carreras profesionales que estaban en su apogeo y truncó trayectorias que despuntaban en un brillo incipiente. Podemos afirmar que por encima de condenas y exilios, el mayor triunfo del franquismo fue, sin duda, la eliminación de la memoria, la eliminación de la historia de la arquitectura para toda una generación de

15 Henry Vicente Garrido (dir.), *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2007, p. 13.

16 Una reciente ayuda recibida de la Direcció General de Relacions Institucionals i amb el Parlament del Departament de Governació i Relacions Institucionals de la Generalitat de Catalunya, nos permitirá presentar en breve una biografía y catálogo razonado de este arquitecto.

17 De todos ellos intenta un esbozo biográfico Henry Vicente Garrido (dir.), *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2007.

arquitectos. Un olvido que ha comportado la ausencia de sus nombres y sus obras en las principales historias de la arquitectura, que ha propiciado la inexistencia de un catálogo razonado de sus obras, lo que supone una escasa o nula protección de las mismas.

Restitución versus olvido

El 29 de octubre de 2004 tuvo lugar en Madrid un acto de recuerdo y desagravio a los arquitectos depurados en su ejercicio profesional tras la Guerra Civil. Fue un acto mínimo, con el cual el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España pedía públicas disculpas a los 83 arquitectos castigados por su fidelidad a la República y a la democracia tras la victoria franquista en la Guerra Civil. Los Colegios de Arquitectos reconocían así su responsabilidad en las Actas de Depuración Socio-Política a las que fueron sometidos todos los profesionales al final de la guerra y con las que 83 de estos fueron castigados con penas que iban desde la inhabilitación perpetua hasta la temporal en el ejercicio de la profesión y en el desempeño de cargos públicos. El acto, presidido por la ministra socialista María Antonia Trujillo, en nombre del presidente del Gobierno José Luis Zapatero, fue fruto de la perseverancia de Ángel Azorín Poch (hijo de uno de los arquitectos represaliados) y fue posible en el contexto de recuperación de la memoria histórica creado por el gobierno socialista de José Luis Zapatero.

El acto de octubre de 2004 fue una excepción en el panorama español. A pesar de la importancia y trascendencia arquitectónica de la mayor parte de los arquitectos represaliados, el peso del oscuro velo tejido sobre la República y sus protagonistas por la Dictadura a lo largo de sus casi cuarenta años de vida, pesa todavía hoy. Pocas son las carreras estudiadas y reconocidas y, pocas son las obras recogidas en los catálogos de patrimonio. Aunque el final de la Dictadura (1975) y la consiguiente recuperación democrática abren tímidamente las puertas a la recuperación de unas pocas de estas figuras, la mayoría de ellas restan olvidadas. Después que Oriol Bohigas¹⁸, aún bajo la Dictadura, desempolvó por primera vez la arquitectura republicana, muchos han sido los autores que han trabajado sobre el tema. La mayoría interesados por el fenómeno del GATCPAC y por aquellas carreras más relevantes, pero pocas veces desde el ángulo de la represión sufrida y las consecuencias de ésta en sus carreras profesionales.

En el caso de los arquitectos exiliados, la recuperación y valorización vendrá precisamente desde los países de acogida y precisamente de la mano de los propios protagonistas. Es el caso de Bernardo Giner de los Ríos (Madrid,

18 Oriol Bohigas, *Arquitectura española en la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970.

1888 – México, D. F., 1970) y de Arturo Saénz de la Calzada (Labranza 1907 – Mexico D. F., 2003) que con sus trabajos de 1952 y 1978 inician la recuperación de sus propias historias¹⁹. Desde el Estado español será el artículo de Miguel Ángel Baldellou de los primeros en dar a conocer el fenómeno, con su excelente artículo “Desarraigo y encuentro: las arquitecturas del exilio”, publicado en la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 1995²⁰. Pero serán los trabajos del profesor Juan Ignacio del Cueto, iniciados en 1996 con su tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Catalunya, “Arquitectos españoles exiliados en México. Su labor en la España republicana (1931-1939) y su integración en México”, publicada recientemente en México²¹, los que dan el pistoletazo de salida a la recuperación de estas trayectorias. A partir de sus publicaciones en México, nuevas investigaciones permiten tejer una red de trabajos que eclosionan en 2007 con la muestra, y el consecuente y ya citado catálogo *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, dirigido por el profesor Henry Vicente con la colaboración de especialistas de ambos lados del atlántico²². Dos años después, en 2009, una nueva colaboración de los profesores del Cueto y Vicente, permite aglutinar las últimas investigaciones sobre el exilio arquitectónico español bajo el título *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, fruto de los trabajos presentados en el simposio que con el mismo título tuvo lugar en Ciudad de México ese mismo año²³. Un nuevo encuentro en 2014, coincidiendo con la exposición

19 Bernardo Giner de los Ríos, *Cincuenta Años de Arquitectura Española, 1900-1950*, México D. F., Ed. Patria, 1952. Arturo Saénz de la Calzada, “La Arquitectura en el Exilio”, José Luis Abelán (dir.), *El Exilio Español de 1939*, tomo V, Madrid, Taurus, 1978, p. 59-89.

20 Miguel Ángel Baldellou, “Desarraigo y encuentro. Las arquitecturas del exilio”, *Arquitectura*, nº 303, 1995, p. 16-19.

21 Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, *Arquitectos españoles exiliados en México*, México, Bonilla Artigas Editores - FA UNAM, 2014. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, “Depuración político-social de arquitectos en la España de posguerra”, *Bitácora-Arquitectura*, México, 2005, nº 13, p. 24-27. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, “Presencia del exilio republicano español en la arquitectura mexicana”, *Arquitectos*, nº 119.05, 2010.

22 Henry Vicente Garrido (dir.), *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2007. Recoge, además de los del propio coordinador, los trabajos de Lorenzo González Casas, “Geografías e historias desplazadas”; Luisa Bulnes Álvarez, “Arquitectos exiliados en Colombia”; Fernando Álvarez Prozorvich, “El exilio español en el cono sur” y Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, “El Caribe y EEUU” y “México”.

23 Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Henry Vicente Garrido, *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Recoge, entre otros, los trabajos de Fernando Álvarez Prozorvich, “Relaciones entre el exilio catalán y el quehacer arquitectónico en Argentina y Chile (1939-1963)”; Luisa Bulnes Álvarez, Alberto Escovar Wilson-White, “Cinco arquitectos del exilio español en Colombia”; Xosé Lois Martínez Suarez, “Arquitectura y república en Galicia: José Caridad Mateo. Arquitecto hispano-mexicano” e Inés Sánchez de Madariaga, “Reconstruyendo la historia. Conocimiento y reconocimiento de la arquitectura del exilio español en América”.

en el Museo de Bellas Artes de Ciudad de México, reunió a especialistas para presentar nuevas aportaciones²⁴.

Este panorama científico contrasta con la actividad investigadora fomentada desde el Estado español para los que sufrieron el exilio interior, es decir, para los que malvivieron bajo el régimen dictatorial del General Franco. En Cataluña (igual que en el resto del Estado español), la recuperación de los arquitectos represaliados por el franquismo ha sido mínima y además parcial. Parcial doblemente, en el sentido de interesarse únicamente por las trayectorias más destacadas y parcial porque solo ha querido sacar a la luz todo aquello acontecido antes de 1939. Podemos afirmar que el interés por reivindicar la vanguardia arquitectónica de los años de la República ha silenciado la producción llevada a cabo después.

ANNEXO

“Orden por la que se imponen sanciones a los arquitectos que se mencionan”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, nº 29-30, 1942, p. 18-20.

PRIMERO. A los arquitectos Luis Lacasa Navarro, Manuel Sánchez Arcas i Bernardo Giner de los Ríos y García, inhabilitación perpetua para el ejercicio público y privado de la profesión.

SEGUNDO. A los arquitectos José Lino Vaamonde y Valencia y Gabriel Pradal Gómez, inhabilitación perpetua para el ejercicio de la profesión en cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación para el ejercicio privado de la profesión durante treinta años.

TERCERO. A los arquitectos Amós Salvador Carreras, Ovidio Botella Pastor, Emiliano de Castro Bonell y Francisco Azorín Izquierdo, inhabilitación perpetua para el ejercicio de la profesión en cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación durante veinte años para el ejercicio privado de la profesión.

CUARTO. A los arquitectos Joaquín Ortiz García, Jose Caridad Mateo, Bartolomé Agustí Vergés, Emilio [sic] Blanch Roig, Juan Capdevila Elías,

24 Coloquio Internacional *Arquitectura y exilio. Las diásporas europeas de la primera mitad del Siglo XX y su arraigo en América*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 9-12 de junio de 2014.

Francisco Detrell Tarradell, José M^a Deu Amat, Francisco Fábregas Vehil, José Florensa Ollé, Mariano Lassús Pecanins, Esteban Marco Cortina, Augusto Mirret Baldé, Francisco de A. Perales Mascaró, Pedro Pí Calleja, Juan Pujol Pascuet, Ricardo Ribas Seva, Germán Rodríguez Arias, Nicolás Rubió Tudurí, José Luis Sert López, Jorge Tell Novellas, José Puig Cadafalch, José Gudiol Ricart, Pedro Zavalo Ballarín, Urbano de Manchobas y Careaga, Luis Arana Goiri, Antonio Araluce de Ajuria, Tomás Bilbao Hospitalet, y Juan de Madariaga, suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y Protectorado, recayendo igual sanción sobre el Arquitecto Juan Rivaud Valdés en tanto no se someta a lo dispuesto por la Junta Superior de Depuración.

QUINTO. A los arquitectos José M^a Arrillaga y de la Vega, Carlos Mosquera Losada, Germán Tejero de la Torre, Enrique Segarra Tomás, Fernando Salvador Carreras, Alfredo Rodríguez Orgaz, Eduardo Robles Piquer, Jesús Martí y Martín, Cayetano de la Jara y Ramón, Roberto Fernández Balbuena, Arturo Sáenz de la Calzada, Santiago Esteban de la Mora, Fernando Echeverría Barrios, Martín Domínguez Esteban, Rafael Bergamín Gutiérrez, José Luis Mariano Beulliure y López Arana, y Matilde Ucelay de Ruíz Castillo, inhabilitación perpetua para cargos públicos, directivos y de confianza durante cinco años para el ejercicio privado de la profesión, gravándose este, al término de dicho período con la contribución de primer grado preestablecida.

SEXTO. A los arquitectos Ignacio de Cárdenas Pastor, Emilio Ortiz de Villajos Muller, Javier Yarnoz Larrosa, Benito Areso, y Juan Pablo Villa Pedroso, inhabilitación perpetua para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza y contribución de tercer grado en el ejercicio privado de la profesión.

SÉPTIMO. A los arquitectos José Mauro Murga Serret, Vicente Eced y Eced, Luis Martínez Díez, Alfonso Gimeno Pérez, Joaquín Juncosa Molins, José M^a Plaja Tobía, Juan Francisco Guardiola Martínez y Luis López de Arce y Enriquez, inhabilitación temporal para cargos públicos y perpetua para el desempeño de cargos directivos y de confianza.

OCTAVO. Al arquitecto Secundido Zuazo Ugalde, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza y contribución de segundo grado en el ejercicio privado de la profesión.

NOVENO. A los arquitectos Federico López de Ocáriz y Robledo, Rafael Díaz Sarasola, Ricardo Roso Olivé, Manuel Garcia Herrera, Joaquín Díaz

Laga, Otibio Arroyo Cruz, Fernando Lacasa Navarro, Anastasio Arguinzoniz y de Urquiza, Faustino de Basterra Zabala-Urtena y Luis Vallet de Montano y Echeandia, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza.

DÉCIMO. A los arquitectos Fernando Chueca Gotilla y Fernando Garcia Mercadal, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos directivos y de confianza y contribución de cuarto grado en el desempeño privado de la profesión.

ONCEAVO. A los arquitectos Carlos Arniches Moltó y Alejandro Ferrán Vázquez, contribución de tercer grado en el ejercicio privado de la profesión.

CHAPITRE 8

Écrire l'indicible dans la langue de l'autre Le cas de l'écriture francophone d'Agustín Gómez Arcos

CÉCLIA ALLARD

Université de Cergy-Pontoise

Dire la guerre d'Espagne et ses suites sous le régime franquiste supposa pour nombre d'artistes espagnols de témoigner sous le couvert de l'exil. Ainsi, entre février et mai 1936, ce sont entre 400 000 et 470 000 réfugiés qui passèrent la frontière franco-espagnole ; de manière temporaire pour la majorité qui regagna l'Espagne dans les mois qui suivirent, de manière transitoire pour environ 20 000 d'entre eux en attente d'un exil vers l'Amérique latine et surtout le Mexique, ainsi que vers l'URSS. Au total 200 000 à 300 000 personnes quittèrent définitivement le pays. Si l'exode vers la France fut le plus significatif au moment de la *Retirada* en janvier et février 1939, les répressions et les épurations opérées par le régime franquiste à l'encontre des vaincus républicains et des opposants menèrent à une seconde vague d'exil de la *posguerra* jusqu'au début des années soixante. Si l'ancrage des représentations du conflit sur le plan temporel est essentiel dans leur appréhension et leur étude, leur ancrage sur le plan géographique est tout aussi fondamental dans la constitution de l'histoire. Quel regard un écrivain espagnol exilé porte-t-il sur le conflit ? Si l'exil a conduit à l'emploi d'une autre langue d'expression, comment rendre compte de l'expérience sensible de la guerre d'Espagne et du franquisme dans cette autre langue et dans le pays d'adoption ? Cet article tentera de définir en quoi l'exil et le changement de langue d'expression permettent une nouvelle approche dans l'écriture de l'indicible.

En marge des périodes délimitées par les historiens, l'écrivain espagnol Agustín Gómez Arcos (1933-1998) s'exila dans un premier temps à Londres en 1966 puis à Paris en 1968. Dramaturge censuré dans son pays d'origine, il devint dans son pays d'exil un romancier d'expression française. Sur ses quatorze romans francophones, les deux tiers s'inscrivent dans une démarche testimoniale du conflit espagnol mais surtout de l'après-guerre dénonçant les absurdités du gouvernement en place.

Ses deux premiers romans en français, *L'Agneau carnivore* et *Ana non*, parus en 1975 et en 1977, sont l'occasion pour l'écrivain de régler ses comptes

avec le franquisme. Alors que le premier roman se construit sur la rupture avec trois entités fondatrices – la patrie, la langue et la mère –, le second aborde de manière sensible l'exil d'une vieille femme à travers l'Espagne pour revoir une dernière fois son seul fils encore en vie emprisonné à perpétuité. Dans ces deux romans, les personnages féminins assurent un rôle de transmission mémorielle et tournent en dérision les normes morales, politiques et linguistiques effectives sous le régime franquiste. Jacques Bertoin, dans son article « Agustín Gómez-Arcos, La femme est la mémoire de l'homme » écrivait d'ailleurs : « les femmes sont les actrices principales qui tiennent les rôles-titres [...] de ces tragédies baroques, bouffonnes, que nous livre le romancier-dramaturge¹ ». L'exagération dans les situations romanesques, l'ironie irrévérencieuse, la farce, l'excentricité, l'excès composent l'écriture d'Agustín Gómez Arcos et sont des témoignages éloquents de la représentation de la guerre d'Espagne dans la fiction francophone de cet écrivain.

Il s'agira de s'interroger sur la notion de l'indicible dans la fiction romanesque d'Agustín Gómez Arcos. Pour quels personnages l'indicible s'impose-t-il et comment le surmonter ? Comment mettre en récit la libération par l'exil d'une parole étouffée ? Comment écrire l'excès dans une langue autre ? Quelle vision un exilé porte-t-il sur une Espagne déchirée et liberticide ?

Il conviendra de s'interroger sur la représentation d'espaces-théâtres à l'image de l'Espagne au lendemain de la guerre civile et jusqu'au franquisme finissant, en commençant par l'espace le plus restreint : la maison, véritable microcosme de la société espagnole. Comment le romancier rend-il compte d'un espace conflictuel entre les discours officiels et l'absence verbale des familles des vaincus ? Franchissant la porte de la maison, les personnages découvrent une Espagne liberticide et grotesque, telle qu'elle était considérée par cet écrivain exilé. De quelle façon les lieux publics témoignent-ils de l'excès ou de la vacuité du patrimoine sous le franquisme ?

La maison, microcosme de la société espagnole : un espace conflictuel

Au sein de ce portrait de l'Espagne sous le franquisme, l'indicible s'impose différemment et singulièrement selon les personnages. À un premier niveau, les personnages féminins s'affrontent et se complètent entre mémoire et oubli, alors que les maîtresses de maison entretiennent la supériorité des vainqueurs sur les vaincus et instaurent un silence contagieux, les domestiques

1 Jacques Bertoin, « Agustín Gómez-Arcos, La femme est la mémoire de l'homme », dans *Présences de femmes dans la littérature*, Conseil Général de Seine Saint-Denis, coll. « Rencontres avec des écrivains d'ailleurs », 1994, p. 43.

quant à elles, des rouges, évoluent dans ces maisons-tombeaux et revendiquent leur droit à la parole et à la mémoire. Une seconde strate se profile dans cet espace conflictuel, un type de personnage construit par son absence : les personnages masculins, véritables fantômes de la fiction d'Agustín Gómez Arcos. Enfin, cohabitent auprès des vainqueurs et des vaincus de la guerre, les descendants, les enfants, qui subissent ce lourd héritage du silence et qui malgré leur voix avortée s'expriment en aparté et tentent d'exprimer l'indicible.

Un espace contaminé par le silence

Loin d'être une simple toile de fond, l'Espagne est, dans les romans, source de conflits, révélatrice des personnalités de chaque protagoniste, entité fondatrice dans l'écriture. Elle est à la fois le décor aux multiples visages dans lequel évoluent les personnages et une fresque composée de plusieurs tableaux. Dans *L'Agneau carnivore*, le parallèle entre le pays et la maison est énoncé à maintes reprises de manière explicite et en particulier par le silence qui y règne, silence imposé par la mère du principal protagoniste :

Cette maison, héritage de maman, n'était qu'un raccourci de l'Espagne, héritage des Espagnols. Toutes les classes sociales, toutes les tendances politiques y étaient représentées. Et, surtout, le silence. Ce silence énorme, oppressant, cultivé dans l'obscurité d'une champignonnière où le mot le plus simple se révélait un danger pour la langue. Ce silence coupable, oiseau de malheur qui couvrait de son ombre toute la peau de taureau².

La caractéristique d'une langue totalitaire est la suppression de signifiants et de signifiés dans un devoir d'amnésie collective. Dans *L'Agneau carnivore*, des mots comme *rouge* ou *révolte* sont ainsi des mots tabous relevant de l'indicible. Le système romanesque d'Agustín Gómez Arcos possède cette particularité : les relations entre les personnages et la langue sont au centre de l'œuvre, ils la subliment ou la rejettent, en délimitent les contours et les usages. Ancrée dans un cadre historique, temporel et identitaire déterminé, la langue est à la fois objet et sujet de transgression. L'auteur et ses personnages se jouent des codes d'une langue espagnole devenue totalitaire, qui ne leur appartient plus. Ils semblent se définir, se déterminer, se nommer par leur opposition à un système linguistique imposé, l'écriture romanesque détourne et réinvente des mots devenus absurdes sous le joug du franquisme. Si l'on

2 Agustín Gómez Arcos, *L'Agneau carnivore*, Paris, Stock, 1975, chapitres VII et VIII, p. 107. Le titre sera abrégé en « AC » pour toutes les occurrences à venir.

prend comme référence critique l'article « Identité et altérité de la langue de l'autre » de María del Carmen Molina Romero, il apparaît que :

Finally, for Gomez-Arcos his bilingualism is not the object of a conflict, because for him this does not situate itself between Spanish and French but between saying and not saying, between silence and the freedom of expression. [...] He insists on the fact that his work is translated into many languages, it is to underline this capacity of writing to be realized beyond the language and the monolithism of linguistics that will allow him to have a voice that arrives beyond the language imposed and that imposes silence³.

Ainsi, le fait d'écrire, de refuser un silence imposé correspond à un acte transgressif que l'auteur et ses personnages réalisent par la langue. Si dans la fiction la langue parvient à exprimer la transgression, elle doit d'abord se libérer de ses carcans totalitaires. Les œuvres de notre corpus procèdent alors à un règlement de compte avec la langue maternelle afin d'acquérir cette parole libre et subversive. Évoluant dans l'univers morbide d'une maison fantôme, les personnages de *L'Agneau carnivore* assistent et participent à la décomposition d'une langue qui ne leur appartient plus, engluée dans un silence poisseux et contagieux qui couvre cette Espagne post-guerre civile.

Intimement lié à la parole, le silence représente dans l'œuvre de Gómez Arcos l'essence même de son écriture et la cause de la lutte perpétuelle des personnages. Plus prégnant dans *L'Agneau carnivore*, le silence représente le personnage de la mère et confère une atmosphère morbide et macabre à la maison et à l'Espagne entière. Il est polymorphe et se profile sous différentes allégories : la mort, la maladie, le vide, comme le décrit le narrateur dès le chapitre IV du roman :

On dirait que ses paroles viennent de traverser un désert de lassitude, où rien ne sort vivant, et qu'elles semblent s'évanouir dans l'atmosphère du hall, comme si – lasses d'être prisonnières de la pensée – elles attendaient depuis des années cette mort par désintégration. (AC, 59)

Le silence représente l'image de la censure et de la soumission sous le franquisme, Gómez Arcos ayant été censuré et s'inscrivant dans la quête d'une liberté d'expression, la lutte contre le silence s'illustre comme un thème récurrent au sein de son œuvre littéraire. Cette odyssée des personnages pour acquérir la parole reste intrinsèquement liée à l'exil de l'auteur et à sa

3 María Carmen Molina Romero, « Identité et altérité dans la langue de l'autre », dans *Revista complutense de estudios franceses*, Servicio de publicaciones, Universidad complutense de Madrid, n° 18, p. 69.

recherche de reconnaissance. Symbole d'une Espagne rongée par la peur et l'oubli, la maison est la scène des non-dits et des monologues, elle s'illustre en tant que ruine rongée par la moisissure représentée par le silence :

Je décide, finalement, que la maison a été construite autour d'une pustule de silence qui existait déjà depuis la nuit des temps, et que mes ancêtres s'y sont installés sans opposer aucune résistance. Et qui sait, peut-être avec plaisir, comme la sangsue s'installe dans les eaux marécageuses où s'abreuvent les chèvres l'été. (AC, 80)

L'absurdité du silence réside alors pour le jeune narrateur en ce qu'il est appréhendé comme une fatalité à laquelle les autres protagonistes, les Espagnols, ne peuvent et ne veulent pas échapper. Cette génération volée d'Espagnols nés de vaincus à la fin de la guerre civile ou dans la période qui suivit, sous le franquisme, à laquelle Gómez Arcos appartient, subit la sentence pour un « crime » qu'elle n'a pas commis. On le constate dans *L'Agneau carnivore* : la défaite, la peur et la censure sont transmises des parents aux enfants telles des tares héréditaires ou telles des dettes qu'il leur incombe de payer. Le parallèle entre le microcosme familial et l'Espagne se révèle définitivement aux yeux du narrateur lors de sa première sortie en ville :

Derrière les conversations de vieillards, les cris des enfants, les prières des mendiants et les ordres des policiers, il règne le silence. Comme si ces paroles, ces cris, ces prières et ces ordres n'étaient pas vrais. C'est le même phénomène qu'à la maison. (AC, 247)

Ainsi, le silence dans son acception première n'est pas le plus redoutable, ce qui l'est en revanche, c'est la stérilité imposée aux voix encore audibles qui finit d'enterrer l'Espagne dans le mutisme.

Dans *L'Enfant-pain*, l'auteur choisit une fois de plus un enfant comme personnage principal, celui-ci vivant la défaite de la République, la défaite de sa famille et le franquisme naissant. La maison porte elle aussi les stigmates de la guerre et de la défaite mais de l'extérieur cette fois-ci :

Un graffiti géant en peinture vermeille signalait le passage de la guerre civile : les rouges ! Crachat de sang, mère et Lola avaient longuement essayé d'effacer cette honte à l'eau de Javel la plus corrosive qu'elles avaient pu trouver. Elles s'étaient fait des plaies aux mains, en vain : le blâme paraissait indélébile⁴.

4 Agustín Gómez Arcos, *L'Enfant-pain*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 145.

Pourtant, à l'intérieur de la maison c'est uniquement le silence poisseux du franquisme qui règne :

[...] cette guerre fantôme, qui se déroulait quelque part dans le pays, amenait avec elle un silence nouveau et tout-puissant, un silence inhumain qui ne ressemblait pas à cet autre silence, humain et naturel, qui s'établit lorsque cessent la parole et le bruit⁵.

Parce que le silence n'est pas imposé également aux personnages, la maison s'illustre en tant qu'espace conflictuel dans lequel se joue une mise en scène de la guerre.

Des personnages en conflit

Dans un univers romanesque où se joue le conflit linguistique, entre cri et aphonie des personnages, Agustín Gómez Arcos érige toujours les femmes comme centre des tensions et les fait s'affirmer en tant que premiers rôles dans les différentes mises en scène du conflit, qu'elles soient simples spectatrices ou actrices. Quand la parole des hommes est rendue inaudible – dans *Ana non* la mort se charge de réduire au silence les hommes Paücha et dans *L'Agneau carnivore* la voix du père est couverte par celle de la radio –, il appartient aux femmes de faire entendre leur voix ou au contraire de s'imposer par le silence qu'elles infligent aux autres protagonistes. Elles doivent graver leur nom dans une mémoire à définir, comme le font Ana Paücha, personnage éponyme dans *Ana non*, ainsi que Mathilde et Clara, maîtresse de maison et domestique dans *L'Agneau carnivore*. Dans son article « Agustín Gómez-Arcos, La femme est la mémoire de l'homme », Jacques Bertoin évoque ainsi le rôle de la femme dans la fiction par rapport aux hommes bien souvent absents :

Pour lui, cet écart qui creuse le berceau du livre est incontestablement féminin, non pas que les femmes soient étrangères à l'Histoire – puisqu'elles la génèrent, l'accompagnent, la célèbrent, la racontent, l'honorent ou la trahissent – mais bien parce qu'elles la vivent toujours en référence à l'autre, leur époux, leur fils ou leur père, qui est, cela va de soi... un homme ! Elles sont les yeux d'un destin aveugle, la bouche d'une histoire secrète, la mémoire d'un peuple amnésique. C'est d'elles que s'écoule le fluide – l'encre de salive et de sang – qui permet à la plume de couvrir la page et la fiction, de se déployer⁶.

⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶ Jacques Bertoin, article cité, p. 41.

Pour les femmes espagnoles qui s'étaient mobilisées pour la défense de la République, il s'agissait désormais de s'adapter à cette nouvelle Espagne transformée en État totalitaire dans lequel elles devaient jouer le rôle de matrice de la patrie. En effet, cela signifiait alors une féminisation et une exaltation des rôles traditionnels de la femme mais aussi l'élimination de tout ce qu'elles avaient appris antérieurement. La famille devait être le noyau élémentaire sur lequel devait reposer la société franquiste, la femme se devait donc d'être une bonne épouse et une bonne mère. La section féminine de la Phalange espagnole veillait évidemment au bon respect de ces principes et leurs préceptes acquirent force de loi ; certains sont particulièrement révélateurs du rôle de la femme sous le franquisme :

- Ne discute aucun ordre, exécute-le sans hésiter.
- N'oublie pas que ta mission est d'éduquer tes enfants pour le bien de la Patrie.
- L'angoisse de ton cœur de femme, apaise-la par la sérénité que met en toi l'idée que tu œuvres pour le salut de l'Espagne⁷.

Les femmes devaient obéissance à ces principes et c'est cet idéal de la femme sous le franquisme que suit malgré elle Mathilde dans *L'Agneau carnivore* et qu'elle refuse. En effet, pour elle, « une femme [...] est un vrai manuel d'obligations – en l'absence de droits » (AC, 55) et plus précisément :

C'est au moment de la floraison, je veux dire dans l'enfance, que l'on bâtit le malheur des femmes. Parce que les femmes, vous le savez aussi bien que moi, n'atteignent jamais le bonheur. Elles atteignent, oui, ce courage nécessaire pour feindre le bonheur, mais pas le bonheur lui-même. Elles ne gagnent rien : elles héritent. Elles ne possèdent rien : elles appartiennent. Dans la plupart des cas, elles ne sont que le résultat du caprice du hasard, du milieu social dont elles sont issues, de leurs parents, de l'homme qui les épouse, des fils qu'elles mettent au monde. (AC, 49)

C'est donc à la fois avec lucidité et une certaine ironie que Mathilde dicte à Clara les canons de la féminité franquiste mais encore une fois le conflit linguistique au sein de ce personnage se profile. En effet, que ce soit dans son attitude, dans ses manières et surtout dans son discours, Mathilde présente bien souvent une adéquation avec le régime : la couleur jaune la suit systématiquement et elle impose un silence morbide au sein de sa famille comme le régime franquiste l'impose à l'Espagne. Cependant, bien qu'elle

7 Points du credo de la section féminine de la Phalange, cités dans Carmen Domingo, *Histoire politique des femmes espagnoles. De la I^{re} République à la fin du franquisme* [2004], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 152.

s'illustre comme la mère de famille, l'épouse, la femme selon le franquisme, il ne s'agit que d'une feinte qui se révèle au fil du roman. En effet, dès le quatrième chapitre, Mathilde dévoile sa véritable nature loin du conflit politique entre franquistes et républicains, il s'agit de son identité de femme, de son féminisme loin d'une féminité dictée sous le joug patriarcal :

Quand on arrive au bout de ce terme, on sait ce qu'il faut dire, ce que nous avons appris par cœur : Je t'ai donné des fils. Et c'est contre cette mesquine utilisation de ma personne que je me révolte. [...] Qu'il en soit ainsi ne tient pas du miracle : ce n'est que mon devoir de femme-parfaite – femme-épouse, femme-mère, femme-soutien d'un univers créé par l'homme pour satisfaire égoïstement ses besoins. [...] Mais voilà quarante ans que mes droits sont bafoués, et je souhaite le cataclysme. (*AC*, 55-56)

C'est par ce jaillissement de la parole intervenant après des années de silence que Mathilde bouleverse les idéaux franquistes ; en effet si la famille dépeinte dans le roman s'illustre comme le microcosme de l'Espagne et de la société franquiste, alors cette voix de révolte que Mathilde se permet de prendre constitue la première pierre lancée dans la mare stagnante du franquisme, les ondes qui en découlent sont – comme nous le verrons – les cataclysmes produits par les enfants et par Clara. Ainsi, si l'apparente féminité de Mathilde, idéal du franquisme, masque en réalité un féminisme exacerbé, Ana dans *Ana non* apparaît d'emblée comme profondément antifranquiste par rapport aux canons du régime.

Si les romans d'Agustín Gómez Arcos s'illustrent bien souvent comme des *no man's land*, il convient alors de s'interroger sur cette désertion des personnages masculins. Comment les femmes, qui ont pourtant le plus souffert de la défaite de la République, s'émancipent-elles des hommes au sein des romans et comment prennent-elles leur revanche sur le franquisme ? En effet, « le silence les a touchées davantage que les hommes pendant la dictature, où elles ont perdu tous les acquis d'avant 1939 et se sont vues réduites aux fonctions domestiques et maternelles traditionnelles⁸ » et c'est pourtant leur voix qui entre en conflit avec les voix masculines et qui en triomphe.

Dans *L'Agneau carnivore*, Carlos, le seul homme de la maison, est terré dans son bureau depuis la victoire du franquisme et sa voix est étouffée à la fois par son épouse Mathilde, par la radio et finalement par sa propre mort ; il représente la voix républicaine qui s'est tue à cause de la défaite et de la répression. Si Carlos apparaît sans nul doute comme l'image du républi-

8 Sophie Milquet, « Écrire l'expérience féminine de la Guerre civile espagnole : imaginaires du corps dans l'œuvre d'Agustín Gomez-Arcos », dans *Femmes en guerres*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Sextant », 2011, p. 40.

cain, Mathilde quant à elle impose une voix castratrice à son époux et lui coupe systématiquement la parole les rares fois où il sort de son bureau : « L'ambiance du salon est soudain contaminée par cette affolante imprécision qui suit maman partout, comme son ombre. Papa, qui doit connaître la chanson, quitte les lieux. Fin du premier acte et rideau. » (AC, 95) La bataille semble vaine et perdue d'avance. Carlos, pourtant représenté quelques années auparavant par le symbole du cheval cabré, n'est plus que l'ombre de lui-même et reste impuissant face à Mathilde :

Maman : « Dehors, il y a eu la guerre. Le monde n'a plus rien à nous apprendre. À partir d'aujourd'hui, Clara, vous me fermerez cette porte. » Papa : « Dorénavant, je sais ce qu'ils vont dire, les journaux. » (À maman :) « Annule tous mes abonnements à partir d'aujourd'hui. » (À Clara :) « N'ouvrez la porte à personne... » (AC, 39)

La voix de Carlos ne lui appartient plus et Mathilde, tel un ventriloque, tire les ficelles de son pantin, de « Carlos-poupée-cadavre » (AC, 272). Pourtant, pour que ce processus de dépossession soit possible, il a fallu des années de silence et de domination d'une autre voix, une voix asexuée diffusée par la radio, « un truc assez connu sur la victoire et la paix » (AC, 192) d'après Ignacio lors d'une confession à Don Gonzalo. Lors de sa première et unique rencontre avec son père au chapitre VI, Ignacio alors seul à la maison se décide à franchir le seuil du bureau de son père, affrontant la voix de la radio :

Pourquoi, les rares fois où la porte du bureau de papa s'entrouvre, la voix de Carlos reste-t-elle muette alors que celle de la radio ne cesse de parler, sans jamais donner de signe de fatigue ? Et, surtout, pourquoi papa ne casse-t-il pas une bonne fois pour toutes ce putain de radio qui étouffe sa voix, la voix de Carlos, et ne se met-il pas à parler, lui, Carlos, pour remplir ce vide où nous pourrions tous ? (AC, 73)

L'enfant est une fois de plus le représentant du bon sens dans cette société post-guerre civile, il est celui qui se pose des questions et qui tente de comprendre cette dictature du silence imposé aux vaincus. Pourtant, si Ignacio et Antonio se sauvent l'un l'autre de cette « société-tombeau », le père n'est plus qu'un mort-vivant, un présage de sa propre fin :

La famille d'Ignacio ne peut vivre en paix dans la paix poisseuse du franquisme, dans ce silence écrasant coupé seulement par la voix obsédante de la radio. Sa survie dépend d'un refus nécessaire des normes sociales imposées par le sexisme de la culture franquiste et catholique. Carlos n'est plus capable de faire cet

effort, exilé dans son bureau et privé de voix, castré par la voix de la radio. [...] Carlos, ce cheval cabré, s'est tu ; la fleur de son langage s'est fanée [*L'Agneau carnivore*, p. 219] parce que l'autre voix, celle qui ne cesse de parler à la radio de paix et de victoire l'empoisonne. Cette autre voix obsédante et castratrice, d'après l'enfant celle d'un curé, d'un militaire, ou peut-être d'un monsieur qu'on appelle Franco, impose la loi du silence à son père et devient un alcool pour conserver ce spécimen mi-vivant [*L'Agneau carnivore*, p. 96]⁹.

La dernière entité féminine qui réduit définitivement Carlos au silence et qui finalise cet état de mort-vivant est la « mort-chronique » (*AC*, 264) intervenant aux chapitres XV et XVI. La mort est qualifiée de « monologue profond et silencieux » (*AC*, 247) et se rapporte une fois de plus au discours, preuve que la voix de Carlos a toujours été trop faible pour s'élever au-dessus de ces trois autres voix.

Les voix des personnages masculins des romans d'Agustín Gómez Arcos ne sont jamais audibles, recouvertes par la radio, par la mort, par la paix et bien sûr par la femme dans *L'Agneau carnivore* ; à l'inverse, les personnages féminins conservent leur parole et ont la « capacité de jeter des ponts entre mémoire et projet¹⁰ ». L'unique moyen pour les personnages de s'affirmer est l'apprentissage ou plutôt un désapprentissage en marge des canons franquistes. Cet apprentissage nécessite de sortir de la maison et de découvrir le visage de l'Espagne, lors d'une promenade pour le personnage principal de *L'Agneau carnivore*, par l'exil pour Ana Paücha.

Lieux publics et célèbrés, le patrimoine espagnol sous le franquisme

Dans *L'Agneau carnivore*, l'Espagne n'est que très peu concrètement représentée, elle n'est dite qu'à travers les métaphores qui lui sont associées. Cependant, dans ce premier roman, l'Espagne réelle est tout de même représentée lorsqu'au chapitre XI, à la moitié du roman, Clara offre à Ignacio une promenade en ville afin d'accompagner son frère à l'école. Ce court chapitre permet de placer la maison en tant que miroir de la ville : la loi du silence est une fois de plus exigée. Le narrateur découvre tout d'abord la surabondance du drapeau espagnol dans la ville, suspendu à chaque fenêtre, enlaidissant les façades des maisons, se confondant avec les croix des églises, représenté à

9 Carmen Molina Romero, « Agustín Gómez-Arcos : un écrivain francophone ou francophobe ? », dans *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, Universidad de Granada, 2000, p. 304-305.

10 Jacques Bertoin, article cité, p. 43.

même le sol par des parterres de fleurs et dans l'eau avec des poissons rouges et jaunes dans les fontaines. Il s'agit d'un chapitre de découverte pour le narrateur et pour le lecteur. La présence d'une statue équestre trônant au milieu d'une fontaine permet à Ignacio de mettre un visage sur la voix entendue à la radio de son père : le général Franco. La description de la statue est évidemment sans appel et exprime l'opinion de l'écrivain :

Au milieu de la fontaine, il y a un grand piédestal, et au-dessus un cheval, et dessus un militaire. Le tout forme une aberrante combinaison de bronze et de pierre. [...] Je le regarde attentivement. Il est petit, gros, paré de cordons, de médailles et d'épées, le visage sans noblesse, les yeux ronds et froids, une moustache petite et carrée de gígolo de quartier. Il me semble parfaitement minable sur son beau cheval. Il n'aurait jamais dû y monter. Sans le savoir, le sculpteur a fait un chef-d'œuvre. (AC, 164)

Le chapitre permet enfin de situer géographiquement le lieu de l'intrigue pour le lecteur. En effet, la « forteresse moyenâgeuse », « la cathédrale aussi belle que sinistre » (AC, 169) est la cathédrale de la ville d'Almeria. Bien que l'écrivain ne s'attarde pas sur sa description, il apparaît néanmoins que son évocation témoigne d'une certaine nostalgie de l'exilé. À l'inverse, l'évocation d'une chapelle plus loin dans le roman est bien moins source d'admiration et renvoie cette fois-ci à l'Église associée au franquisme : « À l'intérieur de la chapelle, c'était encore pire. Une couche de peinture à la chaux, des tonnes de fleurs sucrées andalouses et un encensoir qui brûlait alourdissaient l'air jusqu'à le rendre irrespirable. » (AC, 197). Ainsi, l'Espagne telle qu'elle est représentée dans *L'Agneau carnivore* constitue un contexte d'énonciation hostile pour les personnages. Il en va de même pour le personnage éponyme d'*Ana non*.

Si quelques indices égrenés par le narrateur permettent de situer approximativement l'itinéraire d'Ana, les lieux cités ont surtout pour fonction de dessiner la mutation que subit le pays et l'inadaptation du personnage au sein de son propre pays. Ana part d'Andalousie et est définie comme une « femme de la mer », le parallèle est régulièrement entretenu entre la mer, source de toute vie, mer originelle, mer nourricière, et le personnage d'Ana, mère privée de sa maternité. Ainsi, le voyage d'Ana du sud, de la mer, terre de vie, vers le nord, terre de mort, est un voyage vers la déchéance et les lieux décrits répondent à ce processus. Alors qu'elle suit la voie ferrée pour aller jusqu'au nord, sa pauvreté contraste avec le tourisme florissant du pays :

Le seul train qui monte vers le nord, l'express d'Andalousie, arrivera à la gare d'un moment à l'autre. Il vient juste de partir de la ville toute proche, plus au sud, avec déjà quarante-sept minutes de retard [...] les légions de touristes,

d'émigrés, espagnols et portugais qui se rendent en France ou en Allemagne auront l'impression d'avoir entrepris un voyage sans fin au cours duquel la fatigue et l'anxiété effaceront peu à peu leurs souvenirs ensoleillés ou familiaux. [...] Ana Paücha n'est pas concernée par ces problèmes. Elle n'a pas d'argent à dépenser pour un billet de chemin de fer¹¹.

C'est dans une Espagne en pleine urbanisation et connaissant une croissance spectaculaire du tourisme de masse que se joue le conflit social entre les différentes classes de la société de l'époque. Entre des touristes insouciantes et des pauvres qui ne peuvent s'acheter un billet de train, l'auteur insiste avec sarcasme sur la situation absurde où des touristes insouciantes côtoient des pauvres qui ne peuvent voyager en train. Plus loin dans le roman, à l'extérieur de la gare, est étalée une pléthore de souvenirs touristiques : éventails, gitanes en robes, taureaux enrubannés ; l'abus de pouvoir de la garde civile espagnole est alors souligné :

Quelqu'un pousse tout à coup des cris, hurle qu'on lui a volé ses valises, la police grise (bien nommée Gristapo) se précipite, matraque levée, et ne trouvant pas le voleur, cogne avec zèle sur les saltimbanques ambulants qui, au rythme sourd d'un tambour, font grimper une chèvre, un chien bâtard et un lapin doré tout en haut d'une échelle double. (*AN*, 44-45)

Les étapes dans les villages et les villes au cours du voyage sont autant de peintures des injustices sociales vécues au sein du régime franquiste. Confrontée à différentes villes espagnoles durant son périple, elle est continuellement rejetée et l'accent est mis sur la saleté qui inonde tout le pays, des monuments à la nature, jusqu'à la Vallée des tombés. Pour Marta Giné Janer dans son article « Lieux magiques, lieux réels dans l'Espagne d'Agustín Gómez Arcos » :

Que ce soit dans l'après-guerre ou dans les dernières années du franquisme, Gómez Arcos tient à constater, à travers la description réelle et, surtout, surréelle du paysage, les caractéristiques idéologiques de chaque moment donné : le paysage sale, le béton, les récoltes maigres, les maisons tristes... disent la censure, le triomphe du silence, la faim, la haine des vainqueurs, la peur des vaincus... dans les premières années du franquisme. Aussi la description du paysage dit-elle la longue durée du pouvoir des militaires et de l'église [...]. Dans tous les

11 Agustín Gómez Arcos, *Ana non*, Paris, Stock, 1977, p. 28. Le titre sera abrégé en « *AN* » pour toutes les occurrences à venir.

cas domine « le gris, la grisaille, un univers grisâtre » qui se met aux couleurs de l'idéologie franquiste et de l'état d'âme des vaincus¹².

Elle devient alors porteuse de cette mémoire du non et est confrontée au cours de son voyage à cette autre mémoire célébrée. C'est ainsi qu'aux chapitres VIII et IX, elle découvre El Valle de los Caídos, dans cette « vallée enlaidie, transmuée en monument de gloire et de victoire » (AN, 139), Ana apprend que les rouges n'ont ni patrie ni postérité. Au carrefour de ces deux mémoires et à partir de son ignorance initiale, elle contribue à ériger cette mémoire officielle du non mais en apprenant à lire et à écrire, elle acquiert le savoir, l'arme nécessaire pour lutter contre cette mémoire partielle :

– Ana Paücha, je t'ai appris à lire et à écrire pour que tu puisses identifier la misère de ton pays, qui est la tienne. Il y a deux misères : celles des haillons et celle de la grandeur. La petite et la grande misère. Tu les connais toutes les deux. Tu en es la source et l'estuaire. C'est en fonction de toi que tout a été fait, envisagé : pour te mettre en rapport avec la vie et pour t'empêcher d'avoir des rapports avec elle. Tu es l'œuvre la plus achevée de cette contradiction flagrante. Tu es une sorte d'initée, je peux par conséquent te dévoiler les racines de cet état de choses devenu naturel, la symbiose de ces deux misères qu'on pourrait appeler la grandeur en lambeaux. (AN, 144)

Elle décide de raconter son histoire, une histoire effacée de la grande histoire, et prend sa revanche contre la patrie, terre des fosses communes, « patrie maquerelle » (AN, 310) en luttant contre cette anti-mémoire, elle tente de devenir Ana oui. Si c'est bien Trinidad qui joue le rôle de ce passeur de culture, c'est pourtant à Ana qu'incombe le devoir de révéler la supercherie d'une mémoire-mensonge : la femme doit rester, dans l'univers romanesque de l'auteur, une passeuse de mémoire.

Dans *Ana non*, la thématique des fosses communes est primordiale et ponctue le roman : elles symbolisent l'anonymat dans lequel ont sombré les hommes Paücha, elles cachent les corps et taisent les noms des victimes. Cette thématique des fosses communes est alors révélatrice d'un effacement volontaire de la mémoire des vaincus qui n'a rien à voir avec l'oubli. Cette non-mémoire des vaincus appelée la *desmemoria* répond à une intention politique et historique du régime franquiste : il fallait faire avorter toute commémoration des républicains et exalter la victoire des franquistes. Ana, en rejoignant la fosse commune où reposent son fils, ses hommes, les vain-

12 Marta Giné Janer, « Lieux magiques, lieux réels dans l'Espagne d'Agustín Gómez Arcos », dans Simone Bernard-Griffiths (dir.), *Lieux magiques, magie des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et romantisme », 2008, p. 202-203.

cus, regagne ainsi l'anonymat qu'elle avait pourtant réussi à dépasser. Elle n'est plus « oui », mais « non ». Elle est niée par l'anonymat : il s'agit d'une « non-identité » (*AN*, 48) avec des « anti-noms ». Dans son article « Le roman comme lieu de mémoire : l'esthétique des fosses communes dans l'œuvre d'Agustín Gomez-Arcos », Sophie Milquet revient d'ailleurs sur ce motif des fosses communes, essentiel dans l'œuvre d'Agustín Gómez Arcos – avec *Maria Republica* également – et dans l'histoire de l'Espagne post-guerre civile :

Dans les fosses communes, les morts deviennent des anonymes, leur identité est niée jusqu'au bout par le régime, ayant d'ailleurs refusé de tenir l'état civil des républicains exécutés. Ana n'aura pas de descendants pour se rappeler sa lignée après sa propre mort, aucune pierre tombale ne signalera l'existence passée d'un nom. Ana, pour qui le nom de famille et sa transmission de génération en génération sont si importants, ne cesse donc de crier les noms des êtres aimés, pour éviter leur glissement dans le néant¹³.

Cette « non-mémoire » qui caractérise l'Espagne post-guerre civile représente alors le leitmotiv de l'écriture d'Agustín Gómez Arcos. Il s'agit de dépasser l'anonymat – car Ana « n'était pas un cas isolé, mais le miroir où se reflétait la détresse des autres » (*AN*, 27) –, de transmettre la mémoire de ces « anti-noms ».

Dans une Espagne transmuée par la haine et bâillonnée par la censure, l'indicible et l'absence de parole des vaincus ne peuvent être dépassés que par l'exil des personnages hors des excès du franquisme. L'exil n'a pas de valeur aliénatrice et négative dans la fiction arcossienne, il permet au contraire aux personnages de se revendiquer en tant qu'individus, de revendiquer leur droit à la mémoire et au savoir. La découverte du pays par les yeux d'Ana alors ignorante ou par ceux d'un enfant dans *L'Agneau carnivore* nous plonge dans une peinture atypique de cette Espagne franquiste.

13 Sophie Milquet, « Le roman comme lieu de mémoire : l'esthétique des fosses communes dans l'œuvre d'Agustín Gómez-Arcos », dans *Interférences littéraires*, n° 3, novembre 2009, p. 187.

CHAPITRE 9

Le vieil anarchiste espagnol, un « mythe ringard » ? Variations autour d'un type littéraire dans quelques romans français des années 1990 à nos jours

MARIE SOREL

Université Paris-3 Sorbonne-Nouvelle

L'expression *vieil anarchiste espagnol* est manifestement devenue un syntagme figé, un stéréotype, au même titre que celle de *Latin lover* ou d'*Italien mafieux*. Ces trois mots évoquent immédiatement la silhouette voûtée d'un ancien militant bourru et farfelu. Au journaliste qui l'interroge sur la présence fidèle de Pedro aux côtés de l'enquêteur du *Poulpe*, série inaugurée en 1995, Jean-Bernard Pouy, à l'initiative de cette collection, répond sur un ton provocateur :

Parce que c'est un mythe ringard de la littérature populaire, il y a toujours un anarchiste espagnol imprimeur dans les parages, ce qui est facile pour trouver des faux papiers et des armes, parce que dès qu'on s'emmerde à trouver un flingue ça dure quarante pages, où t'as le héros qui fait tous les bars de Pigalle, on se fait chier. Là il va le voir dans sa péniche, l'autre lui donne des bazookas, des chars d'assaut, c'est réglé¹.

Le vieil anarchiste espagnol – pendant gauchiste du pourvoyeur de gadgets de James Bond chez Ian Fleming – compterait donc parmi les vieilles ficelles du roman noir², dont usent allègrement les auteurs du *Poulpe*, série policière libertaire. Mais le sort qui est réservé à ce personnage dans certains volumes de cette collection – *Des Gourous et des douleurs*³ (2000) de Patrick

1 Entretien de Jean-Bernard Pouy [en ligne], *Jade*, n° 15, 1999, [consulté le 1er octobre 2014]. URL : <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/pouy1.htm>

2 Patrice Terrone rappelle que le polar, en raison de son imaginaire apocalyptique et de son anticonformisme, « a souvent fourni à la littérature d'inspiration libertaire l'un de ses meilleurs supports » (Alain Pessin, Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 17).

3 Patrick Mercado, *Le Poulpe. Des Gourous et des douleurs*, Paris, Éditions Baleine/Le Seuil, 2000.

Mercado par exemple – et dans d'autres romans noirs (hors *Le Poulpe*) de Jean-Bernard Pouy comme *La Belle de Fontenay*⁴ (1992), se révèle plus complexe qu'il n'y paraît. En outre, les variations que font subir à cette figure certains écrivains comme Frédéric Boyer, dans *Est-ce que tu m'aimes*⁵ ? (1995), Christian Authier, dans *Enterrement de vie de garçon*⁶ (2004) ou encore l'auteure de littérature jeunesse Cécile Roumigièrre dans *Violette l'amour basta*⁷ ! (2009), invitent à voir dans le vieil anarchiste espagnol autre chose qu'un « mythe ringard » ou qu'un personnage pittoresque. Par son éclectisme, le corpus retenu – un album pour adolescents, des romans noirs, une chronique des années quatre-vingt comme celle de Christian Authier et un récit mystique tel que celui de Frédéric Boyer – atteste de la diversité des enjeux dont est porteuse la figure du vieil anarchiste espagnol à la française. Si, comme le laisse entendre Jean-Bernard Pouy, cette figure prête le flanc à la caricature, elle nous renvoie également aux divisions qui ont fissuré le camp antifranquiste, tensions trop souvent minorées au profit d'une vision bipholarisée du conflit. L'amalgame fréquent entre *républicains* – terme trompeur laissant croire à une forte cohésion chez les adversaires du franquisme⁸ – et *anarchistes* tend à occulter les divergences au sein de ce qui n'était en réalité qu'un « kaléidoscope de partis politiques et de syndicats⁹ », pour reprendre le constat de George Orwell dans *Hommage à la Catalogne* (1938). Si l'on trouve parfois sous leur plume le mot *républicain*, les écrivains de notre corpus – en particulier Jean-Bernard Pouy et Frédéric Boyer – affichent une préférence pour le terme *anarchiste*, en raison sans doute de la marginalité et du mystère fréquemment associés à cette figure de militant. Conscients d'arriver une soixantaine d'années *après la bataille*, Cécile Roumigièrre, Jean-Bernard Pouy, Christian Authier et Frédéric Boyer ne nous font percevoir que des échos assourdis de la guerre d'Espagne. D'autant plus que les vieux anarchistes espagnols de leurs récits n'ont parfois même pas été les acteurs directs du conflit. Cet éloignement temporel n'empêche pas les écrivains de

4 Jean-Bernard Pouy, *La Belle de Fontenay*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1992.

5 Frédéric Boyer, *Est-ce que tu m'aimes ?*, Paris, P.O.L., 1995.

6 Christian Authier, *Enterrement de vie de garçon*, Paris, Stock, 2004.

7 Cécile Roumigièrre, *Blue cerises : Violette l'amour basta !*, Paris, Milan, coll. « Macadam », 2009.

8 « Camp républicain », note l'historien François Godicheau dans son abécédaire sur la guerre civile, est une expression qui « entretient malheureusement l'illusion d'une certaine homogénéité de ce camp, fondée sur la défense de la République. » (*Les mots de la guerre d'Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 20-21).

9 « Quant au kaléidoscope des partis politiques et des syndicats, avec leurs fastidieuses appellations : P.S.U.C. – P.O.U.M. – F.A.I. – C.N.T. – U.G.T. – J.C.I. – J.S.U. – A.I.T. –, il m'exaspérait tout simplement. L'on eût dit, à première vue, que l'Espagne souffrait d'une épidémie d'initiales. » (George Orwell, *Hommage à la Catalogne* [1938], 10/18, Paris, Éditions Ivrea, 2012, « Appendice 1 : Les dissensions entre les partis politiques », p. 236).

s'inscrire dans une filiation, ce dont témoignent les références plus ou moins explicites aux œuvres littéraires qui ont mythifié la guerre civile.

Il s'agira tout d'abord d'esquisser le portrait du vieil anarchiste espagnol – legs de l'histoire se transmettant à travers ses avatars romanesques – qui émane de ces récits écrits dans les années 1990 et 2000. La typification du personnage se voit renforcée par la réactivation, parfois humoristique, de certains clichés sur la culture et le tempérament espagnols. Toutefois, la mission testimoniale *a priori* dévolue à cette figure de rescapé se trouve sérieusement mise à mal. La sénilité, le déclin physique, l'alcoolisme, le refoulement d'un passé douloureux, le handicap – le héros de *La Belle de Fontenay* de Jean-Bernard Pouy est sourd-muet – sont autant d'obstacles à la transmission d'un récit complet et cohérent. Mais c'est justement à travers ces témoignages lacunaires sur la guerre d'Espagne que les romanciers interrogent leur posture de passeur, laquelle se trouve largement façonnée par l'audience des récits et par leur place dans les circuits et les modes de transmission.

Portrait-robot du vieil anarchiste espagnol

Polar, anar, ringard, soixante-huitard, roman de gare : jouant manifestement de la proximité phonique entre ces termes, Jean-Bernard Pouy reconnaît volontiers que le personnage de Pedro est un stéréotype, à inscrire parmi les procédés faciles, pour ne pas dire éculés, auxquels recourent sans vergogne les auteurs du *Poulpe*. Très souvent cantonné à la fonction d'adjuvant, le vieil anar compte parmi les ingrédients qui font pencher cette série policière du côté de la paralittérature, laquelle, constate Daniel Couégnas, se caractérise par la présence systématique de « personnages procédant d'une mimesis sommaire et réduits à des rôles allégoriques¹⁰ ». L'épaisseur psychologique de Pedro est ouvertement délaissée au profit d'un certain nombre de stéréotypes nationaux¹¹. Le fidèle comparse de Gabriel est un amateur de *cerveza* et un fervent supporter du Real Madrid dont les phrases sont régulièrement ponctuées par les termes *hijo* et *hombre*. Certains éléments nous rappellent le passé de militant de cet anarchiste catalan, pour le moins fantaisiste. L'antagonisme entre le jacobinisme, le réalisme des communistes et l'utopisme des anarchistes ressort de bon nombre de récits sur la guerre d'Espagne, que l'on

10 Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 181-182.

11 Précisons toutefois que ces clichés ne sont pas réservés aux seuls Espagnols. Voir par exemple le portrait du vieux Polonais démoniteur de mobyettes que Jovillar côtoie régulièrement : « Il était curé comme un fou, la Vierge Noire, tout ça, Saint Walesa, Dieu Wojtyła, et détestait les anarchistes, tous, en bloc, des infidèles. » (Jean-Bernard Pouy, *La Belle de Fontenay*, *op. cit.*, p. 182).

pense à *Pour qui sonne le glas*¹² ou plus récemment à *Pas pleurer* de Lydie Salvayre¹³. Rétif à toute forme d'autorité, le vieil imprimeur du *Poulpe* ne fait pas figure d'exception. As des faux papiers et du trafic d'armes, il vit sur une péniche et manifeste un goût prononcé pour l'action clandestine. Mais son idéalisme ne tourne jamais à l'angélisme : il se fait largement rémunérer pour ses bons et loyaux services¹⁴.

À la roublardise du Catalan, s'ajoutent d'autres clichés sur les Espagnols tels que l'amour immodéré de la tortilla¹⁵ et de la corrida. Le lecteur de *La Belle de Fontenay* ne s'étonnera pas de voir Jovillar, ancien cheminot, cultiver dans son jardin de banlieue une variété d'épinards nommée « Matadors¹⁶ ». Henry de Montherlant, qui n'est sans doute pas l'une des lectures favorites du soixante-huitard Jean-Bernard Pouy, se référerait déjà avec humour à la tauromachie lorsque, dans *Le Chaos et la nuit* (1963), il présentait Celestino, vieil anarchiste aigri, sous les traits d'un torero pathétique se livrant à une corrida risquée au milieu des automobilistes du dixième arrondissement¹⁷. Puisant lui aussi dans le réservoir métaphorique de la corrida, Frédéric Boyer, dans *Est-ce que tu m'aimes ?*, attire l'attention de son lecteur sur le hiératisme mortifère de son héros, rescapé de la guerre d'Espagne, que Suzanne a recueilli dans sa ferme des

12 Le héros d'Hemingway, Robert Jordan, est bien forcé de reconnaître le bien-fondé des arguments pragmatiques avancés par les membres du camp communiste : « une armée composée d'éléments bons et d'éléments mauvais ne peut pas gagner une guerre. Il faut que tous soient parvenus à un certain niveau de développement politique ; il faut que tous sachent pourquoi ils se battent et l'importance de leur combat. Il faut que tous croient à leur combat et que tous acceptent la discipline » (Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas* [1940], trad. fr. D. van Moppès [1961], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 271).

13 Alors que, dès 1936, Pedro le communiste prône la prudence et « prend la parole au nom de ceux qui habitent un pays réel, y *no en las nubes*, pas dans les nuages », Diego l'anarchiste « rêve tout haut de choses fabuleuses » (Lydie Salvayre, *Pas Pleurer*, Paris, Le Seuil, 2014, p. 57 et p. 25).

14 Pedro ne se fait pas prier pour « enfourn[er] dans sa poche les dix milles balles usuels » que Gabriel Lecouvreur lui tend en échange d'une arme (Jean-Bernard Pouy, *Le Poulpe. La petite écuyère a café*, Paris, Éditions Baleine/Le Seuil, 1998, p. 23).

15 Pedro est tout heureux de voir son vieil ami sortir une assiette de tortilla d'un garde-manger : « *Muy bueno, como a tu casa !*, s'écrie-t-il avec enthousiasme. » (Patrick Mercado, *Le Poulpe. Des Gourous et des hommes*, op. cit., p. 42).

16 Jean-Bernard Pouy, *Le Poulpe. La Belle de Fontenay*, op. cit., p. 75. On peut citer également le passage de *Des Gourous et des hommes* dans lequel le vieux militant espagnol rattache son amour de la musique à la tradition de la corrida : « Elle [la musique] apprivoise la *muerte*. Pourquoi crois-tu que nous sommes les seuls à aimer la corrida ? On sonne *por un toro muy bravo*. » (Patrick Mercado, *Le Poulpe. Des Gourous et des hommes*, op. cit., p. 33).

17 « La voiture, selon sa vitesse, s'engouffrait plus ou moins dedans, Celestino la faisait "passer", immobile, avec une curieuse flexion des reins. Car ce qui était curieux, c'était que ce vieil homme, de qui la tournure prêtait plutôt à sourire, avait gardé dans les gestes rituels la même grâce qu'une bonne pratique de l'art lui avait apprise à vingt ans. [...] "Espèce de vieux con !" cria une tête de jeune technicien, émergeant de la portière. » (Henry de Montherlant, *Le Chaos et la nuit* [1963], dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1982, p. 946-947).

Pyrénées. Cet homme meurtri se réfugie dans la forêt « avec cette façon qu'il a[vait] de se jeter dans l'arène, de s'y retirer en marchant exagérément droit, sous les applaudissements des morts, après avoir avalé quantité d'alcool¹⁸ ». La métaphore lexicalisée *se jeter dans l'arène* se trouve ainsi revivifiée, non pour faire du personnage une figure cocasse, comme chez Jean-Bernard Pouy, mais un héros tragique, un torero titubant et désespéré.

Le recours à certains clichés sur l'Espagne revêt une dimension particulière dans *Violette l'amour basta !*, récit dont les intentions didactiques et récréatives ont une nette incidence sur le traitement du personnage du vieil anarchiste. Le « critère de destination¹⁹ », à garder à l'esprit lorsqu'on se penche sur la littérature jeunesse, apparaît clairement dans le portrait stylisé qui est fait du grand-oncle de Violette : « Ernesto, faut pas le chercher. Le *tio*, c'est un concentré d'Espagne dans un bouillon pimenté de vie d'immigré. Avec sa sœur, ils ont fui Franco et son régime fasciste, ils n'avaient pas vingt ans²⁰. » Le portrait de ce personnage haut en couleur roulant en 4L et vivant au fin fond des Corbières est brossé très rapidement, de manière à ne pas perdre le jeune lecteur et à susciter chez lui un vif sentiment de sympathie. Ernesto est l'un des avatars d'un type souvent exploité dans la littérature jeunesse : celui de l'ancêtre grâce auquel l'enfant prend conscience du passage du temps. Pour Geneviève Arfeux-Vaucher, la récurrence des figures de retraités dans les récits pour la jeunesse s'inscrit dans une « éducation au vieillir », permettant à l'enfant « de construire et remanier son identité en intégrant les pertes qui jalonnent la vie²¹ ». Le fossé générationnel entre Violette et Ernesto est lié non seulement au grand âge de ce dernier mais aussi à sa méconnaissance du monde moderne – téléphone portable, Facebook et MSN²² – et à son choix de mener une existence en marge.

Il n'est pas surprenant que la figure tutélaire qui vienne immédiatement à l'esprit du lecteur soit celle de Don Quichotte, à laquelle les écrivains de notre corpus rendent souvent hommage. La surdité de Jovillar dans *La Belle de Fontenay* et celle du vieil oncle d'Éric, faisant une brève apparition dans le roman de Christian Authier, peuvent à cet égard se lire comme un clin d'œil à l'aveuglement de Don Quichotte. Quant au héros de Frédéric

18 Frédéric Boyer, *Est-ce que tu m'aimes ?*, op. cit., p. 103.

19 Marie-Hélène Routisseau, *Des romans pour la jeunesse ?*, Paris, Décryptage Belin, coll. « Guides de l'enseignement », 2008, p. 21.

20 Cécile Roumiguière, *Blue cerises : Violette l'amour basta !*, op. cit., p. 17.

21 Geneviève Arfeux-Vaucher, *La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours*, Paris, Éditions IMAGO, Diffusions PUF, 1994, p. 10.

22 Violette n'est guère enthousiaste à l'idée de quitter ses amis pour se rendre dans le village d'Ernesto, « quasi à l'étranger » : « Là-bas, pas d'ordi, ni Twitter, ni Facebook ou autre MSN. Et même pas de portable, le signal s'arrête aux collines du village d'à côté : cinq kilomètres de marche pour causer aux copains, le mauvais plan... » (Cécile Roumiguière, *Blue cerises : Violette l'amour basta !*, op. cit., p. 10).

Boyer, il est perçu par les habitants du village où il a trouvé refuge comme un original, un inadapté :

Il a la tête dans les nuages, disaient les gens. Dans la muraille du ciel. Parfois on s'enhardit. Le terrible semble avoir reculé, la solitude nous paraît moins proche. C'est souvent à ce moment-là qu'on se heurte de plein fouet, comme Don Quichotte, à l'impossible du monde. Ça tient à rien, précisait Suzanne avec gentillesse. Les moulins à paroles qui répètent inlassablement les mêmes mots, Amour, Solitude, Mort²³.

Le lecteur aura reconnu dans les « moulins à paroles » un écho aux moulins à vent contre lesquels se bat l'hidalgo fantasque de Cervantès. Pour Frédéric Boyer, qui a proposé, en 2013, une nouvelle traduction en vers de *La Chanson de Roland*²⁴, Don Quichotte, à l'instar de Roland, fait partie des grandes figures littéraires que l'écriture se doit de raviver. La référence au héros de Cervantès pour désigner les adversaires du franquisme n'est pas nouvelle²⁵. Malraux, comme le fait remarquer Cristina Solé Castells, associait la figure de Don Quichotte à l'esprit de résistance et à « la recherche d'un idéal à l'intérieur du réel²⁶ ». Parce qu'ils écrivent soixante ans après la publication de *L'Espoir*, nos auteurs tirent davantage le rêveur de Cervantès du côté de la marginalité, de l'impuissance et du déclin. La crédibilité et la cohérence des récits décousus que ces fantômes d'un autre temps transmettent ou rechignent à transmettre aux générations postérieures se trouvent en effet nettement fragilisées.

23 Frédéric Boyer, *Est-ce que tu m'aimes ?*, *op. cit.*, p. 161.

24 Frédéric Boyer propose en réalité à ses lecteurs un ouvrage tripartite composé d'un monologue dans lequel un jeune homme d'aujourd'hui tente de ranimer Roland, héros de la première épopée écrite en français, d'une traduction de *La Chanson de Roland* et d'un essai sur ce texte médiéval, *Rappeler Roland*, Paris, P.O.L., 2013.

25 Voir par exemple la préface du *Chaos et la nuit*, dans laquelle Montherlant revient sur le choix de son personnage : « Je trouvais tentant de faire de lui [...] un homme de gauche appartenant à ce monde ingénu, amer et merveilleux des êtres perpétuellement en marge, cultivant d'ailleurs leur singularité, voire leur ridicule, qui me semblent fréquents dans la société espagnole, et dont le patron est Don Quichotte. » (Henry de Montherlant, *Le Chaos et la nuit*, *op. cit.*, p. 857).

26 Voir la notice « Don Quichotte » rédigée par Cristina Solé Castells dans Charles Louis-Foulon, Michaël de Saint-Chéron, Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Dictionnaire Malraux*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 230 : « Il [Malraux] voit Don Quichotte comme un esprit idéaliste qui applique toute son énergie à la recherche d'un idéal à l'intérieur du réel, qui lutte pour la justice sociale et la solidarité, sans se laisser fléchir par les difficultés, si grandes soient-elles. » Cristina Solé Castells rappelle également que les critiques n'ont pas manqué de rapprocher l'esprit combatif de l'écrivain de celui du héros de Cervantès.

De vieux anarchistes espagnols « plein[s] mais de trous »

« Je suis plein mais de trous²⁷ » : le constat amer que dresse le héros de Ionesco dans *Le roi se meurt* (1962) pourrait fort bien être prononcé par les figures spectrales de nos récits, « entre vide et trop-plein », pour reprendre le titre de ce colloque. Si la guerre civile est constitutive de l'identité des personnages, leurs témoignages, à l'image de la cape d'Ernesto grignotée par les mites²⁸, sont rongés par les non-dits ou, au contraire, par des ressassements qui exaspèrent plus qu'ils n'émeuvent ceux à qui ils sont destinés. Dans *Des Gourous et des hommes* de Patrick Mercado, les récits d'anciens combattants de Pedro et d'Ignacio se heurtent à l'indifférence et à l'hédonisme des jeunes générations :

– Vous ne pouvez pas un peu la fermer ! Vous rabâchez toujours les mêmes histoires ! L'Espagne pour moi, c'est la Costa Brava. Les *raves* à Ibiza. J'y vais en vacances... C'est le fun. Si c'était important, votre guerre, pourquoi y'en a que huit lignes dans mon bouquin d'histoire²⁹ ?

La remarque cinglante d'Armelle est pour Pedro symptomatique de l'individualisme dans lequel croupit la jeunesse actuelle. Il n'empêche que l'adolescente soulève la question du traitement de la guerre d'Espagne dans les manuels scolaires français. Jesus Javier Alonso Carballés note à ce sujet que jusque dans les années quatre-vingt, le conflit était envisagé dans ses implications internationales, en tant que prélude à la Seconde Guerre mondiale, mais pas ou peu dans ses répercussions directes sur le peuple espagnol. L'élargissement du cadre chronologique et thématique des programmes d'histoire ces trois dernières décennies n'a fait qu'accentuer cette tendance³⁰. L'enjeu mémoriel a beau être particulièrement important chez Jean-Bernard Pouy, d'origine catalane, et chez Cécile Roumiguière, ayant grandi près de la frontière espagnole³¹, les deux écrivains sont plutôt avares en repères chronologiques. Par exemple, leurs lecteurs ne trouveront pas d'allusion à l'exode

27 Eugène Ionesco, *Le roi se meurt* [1962], Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1997, p. 99.

28 Cécile Roumiguière, *Blue cerises : Violette l'amour basta !*, op. cit., p. 26 : « j'ai bien fait d'emprunter à Ernesto sa grande cape noire. À Paris, il faudrait me tuer pour me faire avouer que j'aime m'envelopper dans cette chose totalement *out*, absolument *ugly*, répugnante même avec sa lourde laine rêche et ses poches trouées. »

29 Patrick Mercado, *Le Poulpe. Des Gourous et des hommes*, op. cit., p. 151-152.

30 Voir Jesus Javier Alonso Carballés, « La guerre d'Espagne dans les manuels de l'enseignement secondaire en France », dans Benoît Falaize, Marianne Koreta (dir.), *La guerre d'Espagne. L'écrire et l'enseigner*, Paris, INRP, 2010, p. 167-188.

31 « J'ai grandi dans ce sud proche de la frontière espagnole, ma meilleure amie, mes copains, beaucoup étaient enfants d'Espagnols réfugiés. » (Entretien de Cécile Roumiguière [en ligne],

sans précédent que fut *la Retirada*, en 1939, ni à l'expérience traumatisante des camps de concentration dans le sud de la France³². La peur de virer au didactisme, à la reconstitution et le refus de s'étendre sur une période qu'ils n'ont pas vécue expliquent sans doute la réticence de nos écrivains à livrer à leurs lecteurs un récit détaillé du passé de leurs protagonistes.

La représentation de la guerre civile s'ancre bien entendu dans le contexte de sa production et le problème auquel se heurtaient les écrivains juste après le conflit – Comment retranscrire le combat et saisir le caractère immédiat des hostilités³³ ? – ne se pose plus à nos romanciers. En outre, ils ont pleinement conscience d'écrire une trentaine d'années après Mai 68, période marquée par un regain d'intérêt pour l'anarcho-syndicalisme et la guerre d'Espagne. Ne cherchant en rien à masquer la distance qui le sépare des événements, Frédéric Boyer dissémine dans son récit des éclats épars de cette guerre fratricide, fragments d'une totalité à jamais perdue³⁴. Les réflexions lancinantes de son héros sur l'amour, sur la mort et sur Dieu se substituent au témoignage attendu par son entourage. Le fait que ce bûcheron au passé trouble ne finisse pas ses phrases ajoute à cette frustration³⁵. Dans l'album de littérature jeunesse de Cécile Roumigièrre, le passé héroïque d'Ernesto le prédispose à jouer un rôle de passeur auprès de Violette. Néanmoins, cette transmission est en partie freinée par le déclin physique du personnage, sujet aux rhumatismes, comme son vieux labrador³⁶, Poum, clin d'œil humoris-

Yozone, octobre 2009, [consulté le 30 octobre 2014]. URL : <http://www.yozone.fr/spip.php?article8464>).

32 Or, comme le rappelle l'historienne Geneviève Dreyfus-Armand, « pour un groupe d'exilés, la mémoire historique est, encore plus que pour tout autre groupe, vitale à maintenir : elle est facteur de cohésion, à la fois culturelle et politique. » (*L'exil des républicains espagnols en France de la guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 357-358).

33 Marc Hanrez rappelle que la surimpression de la défaite espagnole à la narration des faits est l'un des reproches qui reviennent fréquemment à propos de certains récits comme celui d'Hemingway. Parce qu'il est composé avant l'issue du conflit, le roman de Malraux échappe à cette critique : « *L'Espoir* présente le cas-limite d'un livre écrit par un homme d'action alors que cette action, à laquelle il vient de participer, n'est pas terminée. » (*Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Paris, Panthéon Press, coll. « Les Dossiers H », 1975, p. 18).

34 « Le souvenir du meurtre, de la traque fasciste, des litanies de la Vierge que les soldats bruns chantaient en tuant... Soldats de la Mort, disait-il [Antoine] avec une atroce fierté. » (Frédéric Boyer, *Est-ce que tu m'aimes ?*, op. cit., p. 112).

35 « Si on le lui reprochait : “*Mais enfin, Antoine, va jusqu'au bout !*”, il disait : “C'est toujours neuf, ça ne finit jamais”. » (*Ibid.*).

36 « Je suis comme Poum, tu vois, qui n'arrive plus à lever les lapins avec ses rhumatismes. Comme lui... je grogne. » (Cécile Roumigièrre, *Blue cerises : Violette l'amour basta !*, op. cit., p. 24). Le personnage d'Ernesto est en cela représentatif de l'image ambivalente de la vieillesse véhiculée dans bon nombre de récits pour enfants et pour adolescents. Il s'agit du paradoxe soulevé par Geneviève Arfeux-Vaucher entre la « vieillesse-valeur » et la « vieillesse-réalité » : « d'un côté, la vieillesse symbolise l'accumulation d'expériences, de savoir, de mémoire parce qu'elle présente un total additif de jours supérieur à celui des personnes plus jeunes ; dans ce registre-là, la vieillesse est valorisée. Mais envers de la médaille, la vieillesse est la résultante

tique au Parti Ouvrier d'Unification Marxiste. Le pessimisme qui traverse *Enterrement de vie de garçon* de Christian Authier, récit désillusionné sur les années Mitterrand, se devine dans le bref et unique portrait du grand-oncle d'Éric :

À moitié sourd, il ne parlait guère français. Il s'essayait sagement dans un fauteuil et manifestait son enthousiasme par une phrase incompréhensible lorsqu'il reconnaissait une star hollywoodienne des années cinquante qui avait sans doute bercé sa jeunesse d'exilé. Avec un sourire tendre, Éric lui lançait un « *Te gusta ?* » et le vieil homme approuvait silencieusement, le regard perdu dans les images à la recherche, peut-être, de je ne sais quels fantômes³⁷.

Réduit à l'état de fossile, cet ancien militant, incapable de faire part de son expérience aux deux adolescents cinéphiles qui l'observent avec une tendresse mêlée de compassion, revêt une fonction exclusivement décorative, à l'image de ces bibelots qu'on époussette de temps à autre pour se donner bonne conscience. Sans doute pourra-t-on voir ici de la part de Christian Authier une pique à l'égard d'une gauche bien-pensante qui, tout en ayant renoncé aux valeurs qui faisaient sa grandeur, feint de leur être restée fidèle.

Le regard acerbe que pose l'auteur d'*Enterrement de vie de garçon* sur la faillite de la transmission des idéaux républicains doit en cela être clairement distingué de la démarche de Jean-Bernard Pouy dans *Le Poulpe*, série lancée en réaction aux scores élevés du Front National dans les années quatre-vingt-dix. Il n'empêche que, sous la plume de cet « exsoissantuitarattardé³⁸ », l'héroïsation de la gauche ne se fait pas sans un certain cynisme, visant sans doute à désamorcer toute accusation de militantisme premier degré. Non sans un brin de perversité, l'auteur de *La Belle de Fontenay* multiplie les obstacles sur le chemin du pauvre Jovillar, retraité sourd-muet amené à enquêter sur la mort d'une lycéenne. « Un personnage de roman noir a un problème à régler. C'est encore plus amusant si en plus, il a un handicap³⁹ », confie Jean-Bernard Pouy à Alfred Eibel, dans un entretien de 1996. Envisagés comme un moyen de pimenter l'intrigue du polar, la surdité et le mutisme du vieil anarchiste de *La Belle de Fontenay* sont étroitement liés au choix du genre du

d'une soustraction continue qui conduit au néant : elle est décrite en termes de pertes, de diminutions, de défaillances, d'oublis, de déchéances... » (*La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours, op. cit.*, p. 12).

37 Christian Authier, *Enterrement de vie de garçon, op. cit.*, p. 26.

38 Jean-Bernard Pouy se dit exaspéré par cette image que lui renvoie inlassablement son entourage, composé de « bobos » et de « techniqueux » (*Mes soixante huitres*, Paris, Folies d'encre, 2008, p. 12 : « Le triple anathème. EX. SOIXANTE-HUITARD (avec -ard, comme ringard). ATTARDÉ. Trois en un. N'en jetez plus. Exsoissantuitarattardé. J'en peux plus. »).

39 Alfred Eibel, *Jean-Bernard Pouy*, Paris, Éditions Méréal, coll. « Collection mything », 1996, p. 16.

roman noir et à sa dimension crépusculaire. Mais faut-il y voir seulement une commodité générique ? Paradoxalement, c'est dans la surdité de ce retraité de la SNCF que résonne le tintamarre de la guerre d'Espagne, conflit au cours duquel le héros a perdu ses parents, massacrés par les franquistes. Certes, Jovillar n'a pas été acteur de la guerre mais la balle qu'il a reçue, enfant, revêt une dimension matricielle : « Moi, mon point de départ, c'était une balle de fusil dans la t te⁴⁰ », affirme-t-il au début du roman. L'expérience traumatique vécue par le personnage est non seulement à l'origine de son handicap mais aussi de son activisme à la CNT et, plus récemment, de son goût pour les jardins ouvriers. Cette infirmité, qui altère pourtant sensiblement son témoignage, Jovillar la porte en lui comme un gage de fidélité au combat qu'ont mené ses ancêtres. C'est à travers la parole empêchée ou défaillante de ces survivants de la guerre d'Espagne que les écrivains de notre corpus interrogent leur rapport à la langue et leur rôle plus ou moins assumé de passeur.

Des écrivains passeurs ? Entre essoufflement et second souffle

« Pourquoi revenir sur les récits des anciens combats moi qui ne me suis jamais battu ni n'ai risqué ma vie sur aucun champ⁴¹ ? », telle est la question que se pose Frédéric Boyer lorsqu'il entreprend de traduire et de commenter *La Chanson de Roland*. Si la guerre d'Espagne se situe dans un passé bien plus proche que le combat que Roland livra aux Sarrasins, c'est la même interrogation qui hante les écrivains de notre corpus.   la différence de Malraux et d'Hemingway, ils ne peuvent se targuer d'avoir été les acteurs de ce conflit. Et contrairement à Bernanos, dont la voix courroucée se m le à celle de la mère de la narratrice de *Pas pleurer*⁴², ils ne peuvent pas non plus prétendre au rôle de témoin direct des atrocités commises par les franquistes. Mais ils tiennent bien moins à masquer ce défaut de légitimité qu'  le mettre en avant, en faisant du vieil anarchiste espagnol le support d'une réflexion sur leur rapport à l'écriture. Amateurs de jeux oulipiens et de plaisanteries potaches, Jean-Bernard Pouy et les autres auteurs du *Poulpe* exploitent le potentiel humoristique offert par le mélange de français et d'espagnol que baragouine Pedro. Voici par exemple les explications que le vieux Catalan

40 Jean-Bernard Pouy, *La Belle de Fontenay*, op. cit., p. 38.

41 Frédéric Boyer, *Rappeler Roland*, op. cit., p. 263.

42 Dès l'incipit du roman de Lydie Salvayre, le parallèle est établi entre le témoignage de la vieille Montse, « mauvaise pauvre » qui se souvient avoir assisté, à quinze ans, à l'euphorie dans laquelle baignait son village en juillet 1936, et le récit de l'auteur catholique des *Grands Cimetières sous la lune*, qui, au même moment, séjourne   Palma de Majorque et découvre avec stupeur « l'infâme connivence » liant les militaires  pureurs à l' glise espagnole.

fournit à Gabriel pour justifier son appartenance à un groupe d'anarchistes espagnols *seniors* :

– [...] Quand nous avons vu la situation se détériorer, *los fascistas* se regrouper dans *los sindicatos*, *los* intégristes ressortir leurs museaux, le chômage *adelante* à pas de géant, les ouvriers être foutus à la *puerta* du jour au lendemain, sans préavis, nous avons décidé d'être prêts⁴³.

Si les confidences de Pedro prêtent à sourire, elles éclairent sensiblement l'orientation idéologique de la collection policière : réactiver le mythe de la guerre d'Espagne en vue de démontrer que la lutte contre le fascisme se poursuit à l'heure actuelle sous diverses formes.

Le militantisme de Jean-Bernard Pouy a beau être distancié, il passe par une division du monde en deux camps : d'un côté, les franquistes d'hier, qui sont devenus les *réacs* d'aujourd'hui, et de l'autre, les résistants, les soixante-huitards, les syndicalistes et les adversaires du capitalisme, restés fidèles aux idéaux des antifranquistes. Dans la série *Le Poulpe*, la guerre d'Espagne n'est donc pas considérée isolément mais prise dans un réseau de références – la Résistance, la guerre d'Algérie, Mai 68, les mouvements altermondialistes – allant bien dans le sens d'une bipolarisation, d'un partage de la société en deux clans. Ce télescopage d'époques, pouvant apparaître comme un affaiblissement, un affadissement du mythe de la guerre d'Espagne, vise au contraire à ne pas reléguer cet épisode dans un passé fossilisé. Dans les dernières pages de *La petite écuillère a café*, le soin avec lequel l'enquêteur du *Poulpe* retape le Polikarpov poussiéreux qu'il a trouvé dans une grange peut d'ailleurs se lire comme une métaphore de la démarche de Jean-Bernard Pouy, soucieux de redonner son éclat à la croisade contre le fascisme que fut la guerre d'Espagne. Piloté par les républicains durant la guerre civile, cet avion soviétique est pour le héros une « carcasse mythique⁴⁴ » qu'il faut astiquer et remettre en état de marche. Les allusions à *L'Espoir* et aux grandes figures de l'anarchisme espagnol confèrent une aura mythique à cet engin cabossé « que Malraux avait peut-être flatté de la main, et dont Durruti avait dû espérer plusieurs fois entendre le bruit caractéristique du moteur⁴⁵ ». Tout en se défendant d'être un « intello » et un écrivain élitiste, l'auteur ne se prive pas d'intégrer dans ses romans à large audience ce qu'il appelle des « trucs plus cultureux⁴⁶ », destinés à un public plus restreint.

43 Patrick Mercado, *Le Poulpe. Des Gourous et des hommes*, op. cit., p. 81.

44 Jean-Bernard Pouy, *Le Poulpe. La petite écuillère a café*, op. cit., p. 158.

45 *Ibid.*, p. 157.

46 « Ce n'est pas parce que j'écris des romans populaires qu'il faut que je cache mes goûts pour la référence, pour la citation, l'oulipe, la déconnade, pour des trucs, pas plus intellos, mais plus cultureux, et le roman noir permet ça. S'il y a un premier niveau de lecture qui est

À l'instar de Jean-Bernard Pouy, Cécile Roumiguière, qui ne cache pas son admiration pour les récits de Malraux et d'Hemingway⁴⁷, croise les allusions à la guerre d'Espagne et à l'histoire française, signaux qui échapperont sans doute à nombre de ses jeunes lecteurs. Par exemple, la citation d'Antonio Machado figurant en épigraphe annonce la dimension initiatique du récit tout en rendant hommage au poète républicain :

... En marchant se construit le chemin...
 Marcheur, il n'y a pas de chemin,
 Seulement des sillages sur la mer⁴⁸.

Mais à travers cette citation liminaire, l'auteur de *Violette l'amour basta !* nous renvoie aussi à Aragon, qui, dans « Les Poètes⁴⁹ », salue Machado, et à Jean Ferrat, qui a mis en chanson les textes d'Aragon. Outre ce feuilletage de références françaises et espagnoles, le titre de la collection, *Blue cerises*, nom de la bande que forment Violette et ses trois camarades, peut se lire comme un rappel du « Temps des cerises », chanson immédiatement associée à la Commune de Paris. Il s'agit non seulement de marquer un lien de continuité entre la Commune et la guerre d'Espagne mais aussi de montrer, avec un brin d'humour, que le Pacte des cerises qui lie les adolescents renoue avec l'esprit des communards et des combattants espagnols. En outre, la complicité qui se noue progressivement entre Violette et le vieil Ernesto traduit la possibilité d'un relais intergénérationnel, à même de favoriser la poursuite de la lutte.

À la différence de Cécile Roumiguière et de Jean-Bernard Pouy, qui convoquent les mythes républicains pour les ancrer dans l'actualité, Frédéric Boyer cultive plutôt une posture d'écrivain à contre-courant. Les références bibliques et mythiques qu'il mobilise constamment pour décrire Antoine le situent plutôt dans le sillage d'écrivains catholiques comme Péguy ou Bernanos. Pour Frédéric Boyer, traducteur de *La Bible*⁵⁰, de *La Chanson*

celui du plus large public, disons qu'il y a des choses cachées, des trucs plus littéraires, il y a des références qui sont de l'ordre de la provocation, il y a des jeux internes et le roman noir permet de faire coïncider tout ça. » (Jean-Bernard Pouy, « Je ne suis pas écrivain, je suis un auteur » [en ligne], entretien avec Bruno Pin, 491, novembre 1998, n° 32, [consulté le 20 décembre 2015]. URL : <http://www.491.fr/Archives%2098/Pouy.html>).

47 « La guerre d'Espagne est une période de l'histoire qui me touche beaucoup. J'ai longtemps rêvé autour des récits de Malraux ou d'Hemingway, sur *Guernica*... je me suis fabriqué une guerre d'Espagne mythique. J'ai grandi dans ce sud proche de la frontière espagnole, ma meilleure amie, mes copains, beaucoup étaient enfants d'Espagnols réfugiés. » (Entretien cité).

48 Cécile Roumiguière, *Blue cerises : Violette l'amour basta !*, op. cit., p. 8.

49 Voir « La Halte de Collioure », poème prépublié dans *Les Lettres Françaises* du 22 février 1959. Louis Aragon, « Les Poètes », dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2007, p. 409-411.

50 Frédéric Boyer, *La Bible, notre exil*, Paris, P.O.L., 2002.

de Roland, de saint Augustin⁵¹ et de Shakespeare⁵², écrire c'est en effet « remonte[r] la langue à contre-courant⁵³ » pour renouer avec la dimension sacrée des textes fondateurs. Dans *Est-ce que tu m'aimes ?*, le vieil anarchiste espagnol se voit tour à tour comparé à un Christ « fais[an]t corps avec le flanc dénudé des montagnes⁵⁴ » et à un Œdipe à bout de force, « lymphatique vieillard appuyé sur ses enfants maudits⁵⁵ ». Ange déchu, ce rescapé de la guerre d'Espagne incarne une forme d'héroïsme décharné mais non dépourvu de noblesse. Non seulement le texte de Frédéric Boyer est nourri d'images statuariques mais les métaphores épiques sont loin d'être délaissées par l'écrivain, même quand il s'agit de décrire le polo troué d'Antoine, « raide d'usure comme une inoubliable cote de mailles⁵⁶ ». Ce géant agonisant, qui finit par se suicider en emportant avec lui les images traumatiques de la guerre civile, est aussi à sa manière une « carcasse mythique⁵⁷ », pour reprendre l'image de Jean-Bernard Pouy dans *La petite écuyère a café*.

Sans minorer les différences d'enjeux existant entre les polars grand public du *Poulpe* et le roman mystique de l'universitaire Frédéric Boyer, familier des éditions P.O.L., on ne peut s'en tenir à une opposition schématique entre l'anachronisme, le repli sur le passé de ce dernier, et le militantisme de Jean-Bernard Pouy. Non seulement parce que l'engagement de l'initiateur du *Poulpe* est mâtiné de désillusion mais aussi parce que Frédéric Boyer, se définissant comme un passeur, ou plus exactement comme un chaman⁵⁸, envisage l'écriture et la traduction comme un véritable combat⁵⁹. Si Jean-Bernard Pouy s'identifie au vieux sourd-muet de *La Belle de Fontenay*, damant le pion à ses ennemis grâce à sa maîtrise de l'écrit, Frédéric Boyer se projette dans la figure d'Antoine, à même d'entrer en communication avec les ombres de l'au-delà. Comme Roland le Preux, Antoine est un sublime perdant à qui il faut redonner une voix, voix qui est refusée au vieil anarchiste du roman de

51 Frédéric Boyer, *Les Aveux*, nouvelle traduction des *Confessions* de Saint Augustin, Paris, P.O.L., 2008.

52 Frédéric Boyer, *Tragédie du roi Richard II*, nouvelle traduction de *Richard II* de William Shakespeare, Paris, P.O.L., 2010.

53 Frédéric Boyer, *Rappeler Roland*, *op. cit.*, p. 43. Voir aussi *Les Aveux*, *op. cit.*, p. 11 : « Traduire les textes anciens est un exercice nécessaire qui nous fait retourner à l'origine perdue ou fantasmée de toute culture, de toute langue. Une forme de délocalisation de la pensée, de la littérature, de nos récits. »

54 Frédéric Boyer, *Est-ce que tu m'aimes ?*, *op. cit.*, p. 103.

55 *Ibid.*, p. 114.

56 *Ibid.*, p. 103.

57 Jean-Bernard Pouy, *Le Poulpe. La petite écuyère a café*, *op. cit.*, p. 158.

58 Frédéric Boyer, *Rappeler Roland*, *op. cit.*, p. 78-79.

59 Écrire, relire et traduire sont effectivement pour lui « un sport de combat mené dans l'intimité de [s]a relation à la langue. » (*Ibid.*, p. 273).

Christian Authier. Grand admirateur de Drieu la Rochelle⁶⁰, cet écrivain se montre en effet très virulent à l'égard d'une gauche dogmatique et consensuelle, incapable de reprendre le flambeau des luttes d'hier. À défaut d'avoir combattu aux côtés de Roland ou des anarchistes espagnols, Frédéric Boyer, lui, se bat avec les mots dans l'intention de montrer à quel point les préoccupations des héros du passé résonnent avec notre sensibilité d'hommes et de femmes du XXI^e siècle. Sous sa plume, la réactualisation de la guerre d'Espagne passe paradoxalement par l'immersion dans un passé épique et par le recours à une écriture litanique, à même de faire percevoir aux lecteurs les échos contemporains d'un combat désormais lointain.

Si le vieil anarchiste espagnol continue à exercer une fascination teintée d'amusement et d'inquiétude sur les écrivains français, c'est qu'il cristallise une série de contradictions. Oscillant entre héroïsme et ridicule, mutisme et ressassement, cynisme et idéalisme, cette figure se voit façonnée en fonction des orientations génériques, esthétiques et idéologiques privilégiées par les écrivains. Les frictions générationnelles décrites par Jean-Bernard Pouy et Cécile Roumiguière soulignent l'écart irréductible qui sépare nos écrivains des auteurs de *L'Espoir* et de *Pour qui sonne le glas*. C'est bien à l'écoulement du temps entre l'événement originel et son actualisation – entre avant-hier et aujourd'hui – que renvoie la figure du vieil anarchiste espagnol dans ces récits. Est-ce à dire que le souffle épique qui animait les récits sur la guerre d'Espagne a cédé la place aux hoquets alcoolisés et aux geignements d'anciens militants séniles et désabusés ? Non, le statut d'exilé du vieil anarchiste espagnol et le témoignage lacunaire qu'il livre à son entourage en font un double privilégié de l'auteur, s'interrogeant sur les enjeux et les limites de sa propre démarche. Le glas n'a donc pas encore sonné pour ces figures de vieux anarchistes espagnols, comme en témoignent également les portraits savoureux que brossent d'eux certains réalisateurs tels que Robert Guédiguian dans *À la vie à la mort !* (1995)⁶¹.

60 Ancien étudiant de l'université Toulouse II, rebaptisée « Moscou-sur-Garonne » dans *Enterrement de vie de garçon*, Christian Authier a consacré son mémoire de maîtrise à Drieu la Rochelle. Dans le récit qui fait suite à *Enterrement de vie de garçon*, l'écrivain revient sur la fascination qu'a exercée sur lui ce « dandy collabo et suicidaire », fascination qu'il valait mieux, surtout au Mirail, « n'évoquer que face à une assistance choisie sous peine de passer pour le facho de service. » (*Les Liens défaits*, Paris, Stock, 2006, p. 36).

61 Interprété par Jacques Boudet, Papa Carllosa, vieillard attachant et taciturne, a perdu l'usage de ses jambes dans un accident du travail et passe son temps à dessiner sur les murs de sa maison et sur son frigidaire une fresque de Goya. Coincé dans son fauteuil roulant, Papa Carllosa est bien décidé à assassiner cet « hijo de puta Franco di mierda », même si son entourage ne cesse de lui répéter que le dictateur espagnol est mort depuis bien longtemps. Fidèle aux valeurs humanistes du camp antifranquiste, ce « vieux cinglé » a beau pousser le caddie du supermarché depuis son fauteuil, il fulmine contre le consumérisme et le capitalisme.

TROISIÈME PARTIE

Occuper l'espace et reprendre la parole

CHAPITRE 10

Mises en scène compensatrices de la guerre « fratricide » : in-versions thérapeutiques d'un mythe

FANNY BLIN

Université Bordeaux-Montaigne

Représenter la guerre civile espagnole au théâtre implique d'accorder un soin particulier au traitement de l'espace car se joue sur scène une lutte tant esthétique qu'idéologique. En effet, l'enjeu est bien souvent d'inverser le dosage entre ce qui n'a pas laissé de trace et ce qui a été surexposé. Or, ce décalage entre le silence assourdissant qui entoure les vaincus de la guerre et la célébration des vainqueurs s'érigeant en hérauts de la paix est le sujet même du mythe d'Antigone, héritière des Labdacides, dont l'histoire a été inscrite dans la tradition tragique par Sophocle. Dans le contexte espagnol où le discours officiel est le seul à pouvoir s'exprimer et où la censure règne pour maintenir une paix fragile, l'écho de la tragédie antique est très fort. Les dramaturges voient dans la réécriture d'Antigone la seule manière possible de dire l'indicible. La pièce originale synthétise en effet l'injustice dont relève la différence si extrême de traitement entre le vainqueur de la lutte fratricide, Étéocle, et le vaincu, Polynice, qui sera ostracisé. Au premier reviennent, par décret du tyran, les honneurs nationaux, le statut de héros. Le second est tout bonnement effacé : on lui ôte jusqu'à son identité, son corps est abandonné sans sépulture. Le rôle qui définit Antigone comme symbole revient à réparer ce déséquilibre criant, en désobéissant : elle parle de Polynice, enterre son cadavre et refuse que la surexposition du vainqueur occulte complètement le vaincu.

Le conflit civil ayant occasionné une crise du dire, accentuée par le bâilonnement que suppose la censure¹, les écrivains se sont inspirés de cette figure pour explorer les vides dans la représentation de la guerre pendant la dictature. Cela me conduit à interroger le reflet du conflit espagnol sur scène, au prisme de la dichotomie entre excès et lacune. Je souhaite

1 La censure de la presse et des publications s'organise plus finement après la loi de 1938 et verrouille la critique envers le régime ou l'interprétation de la guerre civile. Voir Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España: 1939-1976*, Barcelone, Península, 1980.

montrer ici que la vingtaine d'Antigones² espagnoles³ crée un équilibre au cœur des extrêmes. Ces œuvres donnent ainsi un ordre au chaos, dans une perspective réparatrice, au-delà de la réconciliation que prônait la figure mythique dans l'Antiquité. Comment les dramaturges parviennent-ils à contourner la barrière de l'indicible pour représenter ce qui est officiellement irréprésentable ? Ce tabou s'avère d'autant plus complexe qu'il peut être légal – imposé par le régime comme le silence forcé des vaincus –, mais qu'il relève aussi parfois d'un indicible intérieur, ressenti comme tel et lié à l'horreur intrinsèque de la guerre.

Il ne faut pas perdre de vue l'étalement, voire la dilution des œuvres ciblées au cours de la période de dictature, puis pendant la Transition. Nécessairement, les partis-pris esthétiques et politiques ne sont pas les mêmes pour ceux qui ont écrit leur *Antigone* en 1939, comme Salvador Espriu, et ceux qui l'ont composée dans les années 1970-1980. Les problématiques de censure, d'autocensure mais aussi l'exil ont également joué les retardateurs et occasionné des décalages temporels entre rédaction et contexte de publication ou de mise en scène. Le temps écoulé (pour l'auteur et aussi pour les spectateurs) par rapport au *climax* de la violence – à savoir le conflit fratricide – influe directement sur le type de discours insufflé à la trame tragique, mais également sur la réception d'un discours engagé, prompt à « combler » les lacunes.

Des vides mémoriels aux trop-pleins, il s'agit pour Salvador Espriu, José Bergamín, María Zambrano, Carlos de la Rica, José Martín Elizondo, ou encore Luis Riaza, de compenser une parole monolithique. Mais comment parviennent-ils à représenter ce qui est officiellement irréprésentable ? Il semble relativement aisé et évident de dresser le tableau de l'excès à travers la caricature du pouvoir incarné par Créon, le colérique tyran. Mais le vide

2 Selon l'antonimose utilisée par George Steiner pour désigner l'ensemble des versions, variations et réécritures du mythe. Cf. George Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.

3 Les pièces écrites pendant la dictature – comprenant les productions de « l'intérieur » et de l'exil – et qui s'inspirent de l'*Antigone* de Sophocle sont les suivantes : *Antígona*, de Salvador Espriu, écrite en catalan en 1939. *Els camins de Antígona*, d'Ambrosi Carrión, écrite en catalan en 1940. *Antígona*, de José María Pemán, écrite en 1945. *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, écrite dans les années 1950. *La tragèdia d'Antígona*, de Joan Povill i Adserà, écrite en catalan en 1962. *Ahora en Tebas*, de Manuel Bayo, écrite en 1963 et mise en scène par José Sanchis Sinisterra. *Antígona 66*, de Josep María Muñoz i Pujol, écrite en catalan en 1966. *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, écrite en 1967. *Antígona entre muros*, de José Martín Elizondo, écrite en 1968. *Antígona... ¡Cerdal!*, de Luis Riaza, écrite en 1968. *Creón, Creón*, de Xosé María Rodríguez Pampín, écrite en galicien en 1975. Pendant la transition démocratique, d'autres pièces reprennent ce même mythe, fortement lié à la guerre civile : *Traxicomedia do vento de Tebas...*, de Manuel Lourenzo, écrite en galicien en 1978. *La razón de Antígona*, de Carlos de la Rica, écrite en 1980. *Ismena*, d'Agustín García Calvo, écrite en 1980. *El retorno de Edipo*, de Juan José Vega González, écrite en 1980. *Antígona*, de Romà Comamala, dans *Variacions sobre mites grecs*, écrite en catalan en 1986. *Antígona, a forza do sangue*, de María Xosé Queizán, écrite en galicien en 1989.

pose davantage de problèmes en termes de mise en scène. Comment, en effet, montrer ce qui *n'est pas*, ce qui n'a pas pu être dit, ce qu'il n'a pas été possible de faire ? Comment donner une place et un sens à l'absence, sur scène ? Les dramaturges jouent avec les vides mémoriels et les trop-pleins afin de compenser une parole univoque et omniprésente. On peut observer des éléments probants à plusieurs niveaux : celui de l'écriture, celui de la scénographie et sur un plan symbolique.

Il s'agit ici de démontrer que ces réécritures relèvent d'un processus de démythification-remythification. Cela s'explique par le lien très fort qu'elles entretiennent avec l'écriture de l'histoire de la guerre d'Espagne et avec la déconstruction des mythes afférents. Dans un premier temps, elles ont été vidées des références projetées sur la guerre civile par l'idéologie franquiste, comme la notion de guerre fratricide⁴. Ce qualificatif fut en effet introduit pour appuyer la lecture catastrophiste du régime, qui concevait la guerre comme un affrontement déchirant les familles et la paix comme consubstantielle de la dictature instaurée en 1939. Dans un second temps, la remythification consiste en un remplissage par des éléments que la propagande franquiste a effacés : en l'occurrence, la voix des vaincus. C'est pour cette raison que ces œuvres, qui outrepassent le domaine de la fiction, se sont dotées d'une dimension cathartique que je qualifierai même de thérapeutique. En inversant le rapport entre les lacunes et les saturations de la lecture officielle de cette guerre, les mises en scène compensent les excès précédents. Cet article vise donc à interpréter les stratégies scénographiques compensatoires observables dans quelques versions contemporaines de l'*Antigone* sophocléenne. Le terme d'*in-version* qualifie idéalement ces pièces, puisque ce sont des versions qui inversent le rapport entre vides et trop-pleins dans la représentation de la guerre.

Stratégies d'occupation des vides

Occuper le terrain de la lutte en remplissant l'espace de la parole

Le principe même de la réécriture invite à un rééquilibrage par rapport à un matériau donné. En l'occurrence, les pièces de ce corpus se situent sur un terrain hybride, entre l'historiographie, le mythe et la littérature, tout en n'assumant pleinement aucun de ces positionnements : il s'agit de

⁴ Les mythes qui entourent les diverses dénominations de cet épisode historique sont analysés par François Godicheau dans *La guerre d'Espagne. De la démocratie à la dictature*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : Histoire », 2006.

fiction qui prétendent combler les vides de l'historiographie et empiètent alors sur son terrain tout en empruntant au mythe, précisément pour pouvoir écrire ce qui n'est pas dicible. Ces pièces relèvent d'une écriture dissonante, construisant une vision alternative pour fissurer un discours officiel lacunaire. La réécriture, surtout au théâtre, s'apparente à une stratégie belliqueuse et géopolitique lorsque les dramaturges se réapproprient l'histoire. Pour ne pas laisser le champ libre à l'ennemi, il faut occuper l'espace de la parole, projeter sur le mythe un sens différent, le charger de connotations nouvelles. Cela mène les dramaturges à effectuer des coupes et des découpes dans l'hypotexte, qui reflètent leurs recompositions et leurs relectures de l'histoire nationale, qu'ils dépeignent à travers cette tragédie.

Du découpage à la reconstruction : en quête de « vérité » historique

En effet, les réécritures ne contiennent pas toutes les mêmes épisodes : le choix des mythèmes est tout à fait révélateur sur le plan idéologique. Certains, comme le suicide de l'héroïne, sont escamotés dans de nombreuses versions⁵. Il y a toujours déconstruction puis reconstruction : cela crée des vides et des pleins qui s'élaborent différemment au gré des réinterprétations. La grande majorité des auteurs se sert du matériau mythique pour contrer le discours officiel sur la guerre. *A contrario*, José María Pemán ne laisse pas le monopole d'Antigone aux opposants du régime et crée ce qui a été qualifié de « version franquiste du mythe⁶ ». Cela suppose une conception politisée de la scène, à la fois en termes d'espace scénique concret, mais aussi de panorama dramaturgique. Son œuvre évacue de nombreux mythèmes, mettant en place une politique du vide, par rapport à la tragédie sophocléenne. Ces disparitions sont occultées par une stratégie de remplissage avec des éléments qui valorisent le régime. La célébration de la victoire militaire occupe l'espace, alors que cet épisode n'apparaît pas dans l'hypotexte. Les didascalies initiales prévoient que la scène et l'atmosphère sonores doivent être saturées de symboles belliqueux et victorieux : « En el momento de alzarse el telón se oye un jubiloso toque de trompetas. Sobre el suelo, en varios sitios,

5 Voir l'analyse du sens de l'effacement ou de l'atténuation de la mort de l'héroïne dans Fanny Blin, « Représenter ou escamoter le suicide d'Antigone : le dilemme du tragique de Sophocle à Bergamín », *European Drama and Performance Studies*, n° 7, « Le suicide à la scène », Paris, Classiques Garnier, 2016.

6 Comme le souligne Verónica Azcue dans son article « Antígona en el Teatro Español Contemporáneo », *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 2009, p. 35 : « la tragedia, escrita por uno de los autores más vinculados al régimen franquista, cobra sentido dentro del marco ideológico del régimen de Franco. » (« la tragédie, écrite par un des auteurs les plus liés au régime franquiste, prend sens dans le cadre idéologique du régime de Franco. » Nous traduisons).

hay, tirados, restos de la batalla: un casco, una lanza, una espada rota⁷. » À l'inverse, la scène au cours de laquelle Créon reconnaît ses excès est à peine effleurée ; et la place octroyée aux débats houleux entre les protagonistes est minime. Pemán choisit de mettre au second plan la désobéissance pour laisser davantage de place à la légitimation du soulèvement militaire. Cette réécriture illustre parfaitement le tri opéré parmi les myèmes⁸ : il s'agit bien d'une manipulation du mythe pour le mettre au service de la propagande. Cela s'illustre par la mise en place d'une rhétorique qui inverse l'habituel rapport entre vides et pleins : ce qui est mis en avant chez Pemán correspond à ce que les autres veulent minimiser et inversement.

La représentation des excès de la guerre passe par des incarnations

Si Pemán arrondit les angles et valorise Créon, le personnage du tyran constitue la plupart du temps l'incarnation de l'*hybris*. Cet excès d'orgueil et de colère est dénoncé à travers sa personnification. En effet, la notion d'*hybris*, qui caractérise l'acharnement de Créon sur ceux qui osent désobéir, est centrale. Le tyran fait preuve d'excès dans l'exercice du pouvoir en rejetant les conseils et en ignorant les mises en garde, les prédictions. C'est un point sur lequel Espriu insiste beaucoup dans sa pièce⁹ : il ajoute une scène où l'on voit Créon entouré de ses conseillers rester sourd à leurs avis. Les dramaturges mettent en scène les conséquences funestes de cet *hybris*, montrant que Créon paie finalement son excès d'orgueil, puisque sa femme et son fils se suicident par sa faute. L'*hybris* est précisément ce qui déclenche le tragique. André Degaine insiste sur une distinction intéressante :

On parle toujours du « *fatum* », du destin, qui écrase le héros tragique. Or, il s'agit là d'un mot latin ! Dans la tragédie grecque, la fatalité porte le même nom que l'erreur, « l'*atè* ». C'est « l'*hybris* » (l'arrogance funeste), détestée des Grecs foncièrement égalitaires, qui, par le sentiment de supériorité qu'elle inspire, mène à l'erreur, à la faute, à « l'*atè* »¹⁰.

7 José María Pemán, *Antígona: adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid, Arbor, 1946, p. 60 : « Au moment du lever de rideau, on entend une trompette qui sonne la victoire. Le sol est jonché, à plusieurs endroits, de restes de la bataille : un casque, une lance, une épée brisée. » (Nous traduisons).

8 Cf. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, chapitre XI, « La structure des mythes », Paris, Plon, 1958.

9 Salvador Espriu, *Antígona*, Barcelone, Ed. 62, 1969.

10 André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992, p. 38.

Mais Créon n'a pas le monopole de l'excès. Dès l'hypotexte, on peut déceler une forme de volonté d'équilibre dans l'excès, puisque Antigone fait preuve d'autant de jusqu'au-boutisme que les autres membres de sa famille, marquée par la malédiction et le meurtre. Afin de souligner le caractère extrême de l'héroïne, sa sœur Ismène est utilisée comme contrepoint. Ana Iriarte relève ce motif présent dans la tragédie-source, citant même le terme *excès* pour caractériser la jeune rebelle, ce qui accrédite l'hypothèse selon laquelle ce trait est pertinent dès l'antiquité, et nécessairement repris à l'ère contemporaine pour représenter la guerre et la résistance :

Il est évident que Sophocle, dans la mise en scène des couples fraternels [...], présente la confrontation entre deux types de féminité divergents : d'une part, Ismène [...] parfaitement conforme à la fonction de la femme reproductrice de citoyens que la *polis* attend d'elles, d'autre part, Antigone [...] prend ses distances, à la fois par excès et par défaut, de cette fonction stricte pour incarner l'aspect inquiétant de la féminité¹¹.

Dans beaucoup de pièces, notamment celle de Rodríguez Pampín, les opposants de l'héroïne l'accusent bien souvent d'exagérer, d'être folle. Même sa propre sœur Ismène considère qu'elle n'est pas raisonnable et l'audace d'Antigone pétrifie ce personnage, construit en opposition :

Ismène : Ah, je sais où tu es allée ! Nous avons tous quelque chose à craindre, mais toi tu es la plus folle. Ah ! Je vois d'ici les gens parler, vous n'avez pas vu Antigone apporter des fleurs aux... Bon, mieux vaut se taire. Et Créon ? Mon Dieu¹² !

À tel point qu'elle finit par le croire elle-même, comme le montre son échange avec son fiancé : « Antigone : Je dois être folle. / Hémon : Tu n'es pas folle. Tu es entêtée¹³. » Dans la version composée par l'écrivaine féministe María Xosé Queizán, le personnage d'Oveco s'exclame : « ¡Insensata! ¡Muller soberbia! [...] se non a dobrogo, eu non sería home e sería o ela¹⁴. » En réalité, les dramaturges souhaitent montrer, à travers la répétition du terme *folle* lancé

11 Ana Iriarte, « Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs » [en ligne], dans Vinciane Pirenne-Delforge, Emilio Suárez de la Torre, *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, [consulté le 2 juin 2016]. URL : <http://books.openedition.org/pulg/745?lang=fr>

12 (Nous traduisons). Xosé María Rodríguez Pampín, *Creón, Creón*, Grial, n° 50, 1975, p. 485.

13 (Nous traduisons). *Ibid.*, p. 486.

14 María Xosé Queizán, *Antígona, a forza do sangue*, Vigo, Xerais, 1989, p. 37. (« Insensée ! Femme vaniteuse ! [...] si je ne la soumettais pas, je ne serais pas un homme, et ce serait elle qui le serait ! » Nous traduisons).

à Antigone, que ceux qui la traitent ainsi sont à court d'arguments et qu'ils sont eux-mêmes dans la démesure. L'écriture suggère que les fous sont ces représentants du pouvoir, pétris d'orgueil. La folie consisterait plutôt en une application aveugle de la loi. N'est-ce pas l'*hybris* qui guide le personnage de Créon jusqu'à sa propre perte ? À la fin, il est seul, entouré des cadavres de son fils, de son épouse et de sa nièce ? Le palais se vide autour de lui, le laissant seul dans un espace jonché de morts, plein de regrets et de rage. La mise en scène de ce tableau final saturé est cruciale pour dénoncer cet excès de violence qui commence par le duel fratricide et se termine par la série des suicides.

*La lutte pour prendre la parole sur scène reflète
le dialogue métathéâtral entre dramaturges*

Ceux qui réécrivent la tragédie de Sophocle recomposent les temps de parole et d'occupation scénique des personnages, ce qui prend un sens politique dans le contexte de réception. Il se dégage clairement des textes une tension relative à l'occupation de l'espace et du temps de parole entre les personnages qui représentent les factions opposées. Cette tension est parallèle au débat de lecture historique qui se fait à travers ces réécritures, notamment pendant la Transition. Ainsi, l'analyse de la distribution de la parole montre la volonté de mettre en lumière les personnages qui n'ont pas voix au chapitre. L'œuvre de Luis Riaza constitue un exemple particulièrement parlant du calcul soigné du temps de parole et de l'occupation de l'espace. Dans cette pièce, la première intervention de l'héroïne n'a lieu qu'après plusieurs scènes¹⁵. En effet, Antigone se met soudainement à crier, après être restée silencieuse, prostrée au centre de la scène depuis le début de l'action, mais invisible. Brusquement un cri surgit de ce personnage mutique et il est palpable qu'elle commence à exister réellement, alors que son visage était caché jusque-là par ses cheveux et que sa voix ne s'était pas encore fait entendre. Il s'agit de la véritable entrée du personnage dans l'action. L'analyse de ce passage révèle le contraste souligné par Riaza entre l'avant et l'après de ce tournant : elle n'était qu'une coquille vide et soudain elle se charge de sens, s'imposant au centre de la scène par ce cri qui la définit aux yeux des autres personnages en même temps qu'il lui donne une place. L'espace qu'elle occupait jusqu'alors n'était pas un centre, il le devient. La dichotomie entre vide et plein sert ici de métaphore à celle qu'il y a entre silence et parole. C'est également à travers ce prisme qu'il faut lire et entendre la réplique de l'enfant dans *La sangre de Antígona*, de Bergamín : « Lo que dice mi voz lo desdice el

15 Luis Riaza, *Antígona... ; Cerdal ; Mazurka ; Epilogo*, Madrid, La Avispa, 1983, p. 264.

silencio¹⁶ ». Ce chant poétique porté par l'enfant qui accompagne le devin Tirésias exprime synthétiquement le regret mélancolique de l'effacement des mots prononcés. Or dans le contexte de l'exil du poète qui compose ces vers, un tel refrain entre en écho avec le déchirement d'une voix empêchée de s'exprimer dans son pays, en même temps qu'il évoque à demi-mots le bâillonnement de la censure. Le silence qui suit le chant de cet enfant constitue un blanc, un vide, qui donne à réfléchir sur les conditions d'occupation de la parole poétique.

Dans la réécriture de Carlos de la Rica, des personnages surgissent de la salle et occupent la scène comme des manifestants occuperaient une université, pour dénoncer les dérives violentes. Ils dénoncent les exactions, dans la même veine révélatrice : « Sufrieron lavados cerebrales¹⁷ ». Lorsqu'ils prennent la parole ils sont désignés par leur statut et on peut remarquer qu'ils sont des figures de marginaux : « una mujer », « un hippie », « una estudiante » et même, encore plus clairement : « un marginado » et « otro marginado »¹⁸. Le mot est ostensiblement cité, montrant bien que la rébellion émane des cercles écartés du pouvoir, de ceux qui sont bâillonnés par le tyran. Le sens de la création de cette scène est clairement de faire pénétrer sur l'espace scénique d'autres voix, des discours dissonants. Carlos de la Rica fait ainsi une place aux marginaux et proposent une histoire dont les acteurs sont les oubliés de la grande Histoire, manipulée par le régime franquiste. Il s'agit donc de (ré)écrire un mythe pour combler le vide de l'histoire officielle : Antigone s'approprie un espace interdit : elle *remplit* (au sens premier du terme) une fonction et comble un vide, prend une place centrale.

La scénographie comme art du vide et du plein

Investissement des vides

La notion d'occupation de l'espace est fondamentale au théâtre, dans la mesure où il s'agit d'un espace de *représentation* par définition. Ambrosi

16 Réplique chantée du personnage appelé « El Niño » dans *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, dans María Teresa Santa-María Fernández, « El teatro en el exilio de Bergamín », thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 413. (« Ce que ma voix fait/dit, le silence le défait/déduit. » Nous traduisons).

17 Carlos de la Rica, *La razón de Antígona*, Cuenca, El Toro de Barro, 1980, p. 52. (« Ils ont subi des lavages de cerveau ». Nous traduisons).

18 *Ibid.*

Carrión¹⁹, dans sa réécriture, met l'accent sur la composition scénique pour symboliser les tensions familiales. De longues didascalies précisent des changements de décors très significatifs. Ana, qui s'identifie au personnage tragique d'Antigone, est très préoccupée par le fait que la nouvelle épouse de son père remplisse l'espace de ses propres meubles et prenne la place de sa défunte mère, qui a laissé un grand vide. Sa mère est d'ailleurs un personnage fantomatique dans la pièce, elle hante la maison qui est pleine de son souvenir, un souvenir étouffant pour Ana, qui ressent sa présence-absence. Il y a donc une véritable géographie des vivants et des morts dans cette pièce. Le vide est également facteur de trouble : lorsqu'on découvre la chambre vide d'Ana, la tragédie se déclenche : elle a décidé de disparaître pour fuir ce lieu hanté par sa mère et indûment investi par sa belle-mère : c'est donc bien ce flux, entre vide et plein, qui fait basculer l'action²⁰.

Stratégies scénographiques pour donner une place aux invisibles

María Zambrano, Xosé María Rodríguez Pampín ou Luis Riaza ont quant à eux développé des stratégies scénographiques novatrices pour donner une place à ce qui est invisible. Concrètement, cela passe par un changement radical du rapport entre coulisses et scène, entre immontrable et ostensible. Le regard du spectateur est alors placé dans les lieux traditionnellement cachés : dans la pièce de José Martín Elizondo, l'action a lieu dans une prison, pleine d'exactions et vide de justice. L'esthétique est celle de la révélation. Le public voit ce qui se passe derrière le rideau du silence. Riaza prévoit quant à lui une plateforme centrale surélevée et fortement éclairée, que les personnages traditionnellement dominés ou ostracisés vont occuper.

Dans le cadre de la représentation du vide, Carlos de la Rica fait dire à son Antigone : « No hazas hay ni lugares para abrir la tumba²¹. » Le rapport torturé à la terre natale est évoqué à travers le terme *hazas* qui signifie « lopin de terre » et qui marque l'impossibilité pour les vaincus d'y retourner, morts ou vifs, dans la sépulture ou dans l'exil. Il n'y a pas de lieu pour se recueillir, pas un seul coin de terre pour accueillir le corps de Polynice, mais Antigone remédiera à ce vide et trouvera son espace, sa place. Dans la pièce de José Martín Elizondo, la béance est figurée par les représentants du pouvoir,

19 Ambrosi Carrión, *Els camins de Antígona*, Buenos Aires, 1940, inédit, manuscrit : Bibliothèque du Monastère de Montserrat.

20 *Ibid.*, scène 18, p. 76 : Joana voit la chambre vide d'Ana et donne l'alerte. Son père Enric dit qu'il pense que c'est de sa faute si elle a fui. Son fiancé, Francesc, demande à Berta : « Quel est cet horrible secret qui me la soustrait ? *Toi tu le connais...* » (Nous traduisons).

21 Carlos de la Rica, *op. cit.*, p. 37. (« Il n'y a ni emplacement ni endroit pour creuser sa tombe ». Nous traduisons).

qui sont vidés de leur substance puisqu'ils sont des pantins : le pouvoir est représenté à travers le grotesque personnage de Créon, manipulé telle une marionnette par sa mère, qui s'évertue à montrer son fils au peuple alors qu'il tient à peine debout et qu'il est décrit comme « un bulto inerte²². » Le terme *bulto*²³, renforcé par l'adjectif *inerte*, met l'accent sur le fait qu'il est vide de vie et de sens.

Puisque la scène constitue l'espace de tous les possibles, José Bergamín décide de représenter le rituel de mise en terre, pour combler l'impossibilité d'offrir un hommage aux morts républicains et pour consacrer également un espace à Étéocle et Polynice. Ceux-ci sont des ombres mais ils peuvent avoir la parole, comme tous les autres personnages, une parole d'outre-tombe puisqu'elle est post-mortem. Dans la mise en scène contemporaine d'Ignacio García, ce rétablissement est poussé encore plus loin : le duel entre les frères a lieu sur scène, alors qu'il était traditionnellement caché, donnant l'illusion d'être relégué derrière la scène. Cette ostentation de l'acte fratricide qui constitue l'objet du traumatisme national est commentée par le chœur bergaminien qui exprime l'horreur de ce crime réciproque : « Y mueren matándose. Terrible es si lo miras. Espantoso si lo recuerdas²⁴. » Le dramaturge évoque la problématique de la mémoire à travers ces mots placés dans la bouche du peuple²⁵. Il semble que la remémoration du conflit fratricide suscite autant d'horreur que pour ceux qui en ont été les témoins directs. Cela revient à poser la question du bienfondé de la mémoire, alors même que le fait de reproduire le duel et la sépulture constitue en soi une commémoration. Ces actes sont re-présentés, au sens strict du terme, c'est-à-dire figurés de nouveau pour un public qui n'a pas forcément vécu la guerre civile. Car Bergamín, rappelons-le, rédige cette pièce à distance, une distance tant géographique, liée à l'exil, que temporelle²⁶. En effet, comme le précise María Teresa Santa-María Fernández, la première version de *La sangre de Antígona*, écrite dans les années 1950 pendant l'exil de Bergamín à Paris, n'a été publiée en Espagne qu'en 1983²⁷. Bien entendu ce choix du metteur en scène se fonde autant sur l'esthétique que sur l'éthique. Ces pièces placent

22 José Martín Elizondo, *Antígona entre muros*, dans *Primer Acto*, n° 329, juillet/août/septembre 2009, p. 185.

23 Ce terme signifie « paquet », « masse », dans un sens péjoratif qui renforce le caractère vide et inerte.

24 José Bergamín, *La sangre de Antígona, misterio en tres actos*, Florence, Alinea, 2003. (« Et ils meurent en s'entretenant. Il est terrible de le voir. Effrayant de s'en souvenir. » Nous traduisons).

25 Dans la mesure où le chœur représente l'ensemble de la population de la cité, dans la tragédie antique comme dans le drame contemporain.

26 María Teresa Santa-María Fernández, *El teatro en el exilio de José Bergamín*, thèse citée, p. 383.

27 Dans la revue *Primer Acto*, n° 198, mars-avril 1983, p. 48-69.

le regard du spectateur dans un espace et vers des personnages d'ordinaire relégués aux coulisses de la tragédie qui se joue, inversant le rapport entre vides et trop-pleins.

Dans les coulisses du drame

Ces réécritures offrent une perspective différente et se placent dans l'œil des marginaux, toujours dans cette volonté de compenser. Les personnages qui n'apparaissent pas dans l'hypotexte accèdent à la scène, comme Polynice, le banni, qui revient hanter les planches, en particulier chez Riaza et de la Rica, où il a même la parole. Multiplier les points de vue montre peut-être une intention d'objectivité pour révéler une vérité alternative. Représenter la vérité implique de tendre vers l'objectivité, ce qui supposerait de tout montrer. Or, malgré l'impossibilité par essence d'un portrait absolument fidèle, la méthode la plus rigoureuse repose sur la multiplication des points de vue sur un même événement. La plupart des Antigones espagnoles proposent précisément de porter le regard dans les coulisses du drame, au sens spatial, en montrant ce qui est d'ordinaire caché, mais aussi au sens social, en choisissant pour personnage principal une femme qui incarne la marginalité.

Dans un article portant sur les reflets littéraires des débats sur la mémoire historique de la guerre civile, Rose Duroux emploie de nombreuses expressions qui renvoient à la problématique du vide à combler par l'écriture fictionnelle. Elle souligne le déséquilibre : « D'entrée, un contraste apparaît entre l'abondance éditoriale sur la Guerre Civile en exil, et sa pauvreté à l'intérieur du fait de la censure. Contraste quantitatif et qualitatif. » Elle parle également d'« [e]xorciser la guerre » par des « ellipses et [des] éclipses²⁸ ». Selon Rose Duroux, Antigone, au-delà d'être une figure mémorielle, est le symbole de la voix féminine qui s'élève au milieu du conflit, comme le montre l'intertitre « De mémoire de femme ».

À l'occasion des commémorations de la guerre civile en 2006, la thématique récurrente du frère laissé sans sépulture revient hanter tous les esprits, comme le souligne Suso de Toro :

Es justo al fin que haya un Año de la Memoria. Durante años, Antígona, la veladora de la memoria, ha permanecido a la puerta de la ciudad guardando el cadáver de su hermano. [...] Es hora de que esos huesos mal enterrados que siguen ahí pidiéndonos respeto tengan descanso y nos lo den así a todos. Hora

28 Rose Duroux, « La "juste mémoire" ? » [en ligne], *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2/2008, [mis en ligne le 20 juin 2011], [consulté le 2 juin 2016]. URL : <https://ceec.revues.org/833>.

de enterrar piadosamente el cuerpo del hermano, de reconciliarnos con nuestros muertos. Con nuestro pasado²⁹.

Dire ou ne pas dire, montrer ou ne pas montrer... Au cœur d'une parole censurée, les vides disent tout, et les silences sont comme des cris. En effet, ces fictions théâtrales sont profondément ancrées dans une histoire mutilée, reflétée par une historiographie qui a d'abord été lacunaire, puis pléthorique.

Antigone ou la compensation symbolique

*Remédier à la surexposition des vainqueurs
et à l'invisibilité des marginaux : esthétiques de « révélation »*

Certaines *Antigones* – en particulier les pièces les plus engagées – visent en effet à compenser les excès de la guerre civile, pour trouver un équilibre, voire une justice. Le contraste entre le visible et l'invisible est maintes fois pointé du doigt, déplacé vers le décalage entre sentiment intérieur et aspect extérieur, pour souligner la duplicité de personnages qui ne sont pas ce qu'ils paraissent. Dans l'œuvre de Riaza, Antigone revendique le fait d'être purement libre et son discours s'appuie sur des images physiques. Par exemple elle accuse son frère-enemi d'être vide, contrairement à elle qui est pleinement, absolument libre : « Yo estoy rellena de libertad³⁰ ». Par ailleurs, elle accuse Créon de vouloir minimiser l'ampleur de ce qui se passe : « Ni quieras reducirlo todo a croniquejas de familia³¹. » Antigone dénonce ainsi les faux-semblants, fait la lumière sur les béances de l'argumentaire opposé et révèle les décors en carton-pâte, pour montrer ce qui se cache dans les coulisses du palais. Il y a chez Riaza un rappel permanent du caractère factice du pouvoir. Factice, donc à rapprocher de la fiction : le dramaturge s'amuse du genre théâtral lui-même, fondé sur une illusion de réalité dont les ficelles sont apparentes. Il s'agit de montrer qu'il en va de même pour le tyran. Antigone

29 Suso de Toro, « La tumba del hermano » [en ligne], *El País*, 29 avril 2006, [consulté le 2 juin 2016]. URL : http://elpais.com/diario/2006/04/29/opinion/1146261604_850215.html (« Il est juste qu'il y ait enfin une année de la mémoire. Pendant des années, Antigone, la gardienne de la mémoire, est restée à la porte de la ville pour veiller le cadavre de son frère. [...] Il est grand temps que ces os mal enterrés qui sont toujours là, à nous réclamer le respect, trouvent le repos et qu'ainsi ils nous l'accordent à nous tous. Il est temps d'enterrer pieusement le corps du frère et de nous réconcilier avec nos morts. Avec notre passé. » Nous traduisons).

30 Luis Riaza, *Antígona...* ; *Cerda !*, *op. cit.*, p. 266. (« Je suis emplie de liberté ». Nous traduisons).

31 *Ibid.* (« Ne t'avise pas de réduire tout cela à des petites histoires de famille. » Nous traduisons).

se montre lucide lorsqu'elle menace son oncle : « no empieces a escamotear la realidad con tus historias de teatro³² ». À travers la mention de l'art scénique, le personnage opère un rapprochement entre la mise en scène orchestrée par Créon pour asseoir son autorité et un théâtre de marionnettes. Elle utilise les termes *cacher*, *escamoter*, *histoires* et *mensonges* afin de révéler une autre vérité, accusant Créon de vouloir réécrire l'histoire. Tout cela n'est pas sans faire écho aux stratégies d'effacement et de réappropriation menées à bien par le *bando nacional* pendant l'après-guerre. L'objectif était de purger tout signe de la période républicaine et d'imposer une seule et unique lecture de la guerre civile, à l'image du recyclage des lieux et des toponymes. L'enjeu devient d'autant plus crucial lorsqu'il s'agit de maquiller les éléments liés à la culture et à la langue catalanes, d'où émanent, forcément, plusieurs réécritures d'*Antigone*. Le régime s'est alors livré à un effacement systématique de toute trace de la II^e République dans l'espace urbain, pour les remplacer et remplir ce même décor par ses propres signes³³. Les historiens parlent à ce sujet d'épuration, au sens spatial. Tout ceci constitue le fondement du besoin de compensation qui suscite les inversions et les réappropriations langagières et spatiales par les dramaturges espagnols antifranquistes, exilés ou non.

*Les réécritures expriment la nécessité vitale
du phénomène de catharsis, qui répare le déséquilibre*

J'utilise le terme *catharsis* au sens de la projection et du phénomène de reconnaissance, mais aussi de la purgation des passions : elle a donc un caractère thérapeutique qui est double car il existe à la fois pour le dramaturge – il s'agit d'écrire ce qu'il ne peut pas vivre (en cryptant ce qu'il ne peut pas dire) – et pour le spectateur, qui assiste à ce qu'il ne peut pas faire (enterrer ses frères dignement). La *catharsis* est au cœur des *Antigones* espagnoles pour plusieurs raisons qui font système. Tout d'abord, parce qu'elle signifie la purgation des passions et des excès, or ceux-ci animent la tragédie familiale des Labdacides. De surcroît la *catharsis* repose sur l'identification du spectateur, absolument fondamentale dans ces œuvres où l'héroïne fait

32 *Ibid.*, p. 268. (« Ne commence pas à escamoter la réalité avec tes histoires théâtrales. » Nous traduisons).

33 Antoni Ferrer analyse le phénomène dans « Rotular de nuevo el espacio urbano: el ejemplo de la Barcelona franquista », *Cahiers d'études romanes*, 8|2003, p. 163-185. Il explique les stratégies d'effacement de « todas las huellas de la propaganda "rojo separatista", todavía presentes, a la llegada del ejército vencedor, en los muros de las grandes arterias de la capital. En lugar de esas imágenes, conservadas gracias a los documentos iconográficos de la época (películas, reportajes de la prensa, fotografías, etc.), iban a fijarse los carteles del nuevo régimen triunfante, alternando con las efigies de los dos grandes héroes de la contienda: Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera. » (p. 163)

ce que le public ne peut pas faire. Ensuite, elle est étroitement liée au traumatisme de guerre, puisque la psychanalyse s'est emparée de la notion aristotélicienne. Freud puis Lacan l'ont d'ailleurs étudiée à partir des tragédies de Sophocle, notamment *Cédipe roi* et *Antigone* : il n'est donc pas anodin que la dimension cathartique soit centrale dans les réécritures contemporaines de la tragédie, qui ont incorporé les apports de la psychanalyse. Mais quelles sont les fonctions de la *catharsis* dans les *Antigones* d'après-guerre : s'agit-il d'une fonction morale ou s'agit-il de caricaturer le pouvoir en place à travers un pur mécanisme de dénonciation ? Ou ces pièces servent-elles à rétablir un équilibre, à travers un chemin qu'on pourrait qualifier de thérapeutique ?

Fonction morale

Traditionnellement, la mise en scène de destins brisés dans une tragédie vise à inviter le spectateur, à travers la projection sur un personnage qui est puni de son *hybris*, à modérer ses propres excès. Dans cette mesure le genre tragique en soi aurait donc une valeur morale. Aristote, définissant le genre dans sa *Poétique*, écrit : « la tragédie doit montrer un homme, qui [...] se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices [...], mais à cause de quelque erreur³⁴ ». Précisément à cause de son manque de pondération, Créon est rudement mis à l'épreuve dans l'œuvre sophocléenne et ses innombrables reprises depuis l'Antiquité. Cependant, au XX^e siècle, il ne s'agit plus d'inciter le spectateur « à modérer ses propres transports » ni à se « purifier de ses propres excès » : la *catharsis* répare les déséquilibres mais n'a plus à proprement parler de valeur morale. En effet, Sabine Gruffat dans son compte rendu de *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*³⁵, souligne que la scénographie est fondamentale pour que la *catharsis* soit effective, mais une *catharsis* moderne : « galvanisé par une mise en scène ostentatoire, le spectateur se purge sans doute “d'un trop-plein émotionnel” mais ne connaît “nulle purification des affects”³⁶ ». L'aspect thérapeutique se joue quant à lui sur le plan symbolique.

34 Aristote, *La Poétique*, trad. fr. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 122.

35 Jean-Charles Darmon (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011.

36 Sabine Gruffat, « La *catharsis* revisitée », *Acta fabula*, vol. 13, n° 8, notes de lecture, octobre 2012, [consulté le 2 juin 2016]. URL : <http://www.fabula.org/acta/document7298.php>

Rétablir un équilibre ?

Les Antigones espagnoles participent d'une dynamique que je qualifierai de thérapie expiatoire de l'excès, dont l'instrument est la *catharsis*. Celle-ci consiste en la représentation traditionnelle des épisodes critiques de la tragédie, au cours desquels les héros (en l'occurrence Créon, mais aussi Antigone) sont animés par l'*hybris*. Le dénouement tragique aboutit, à travers la projection, à une évacuation des excès mis en scène, qui inspirent du rejet au spectateur. Aristote définit la *catharsis* comme une « imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui [...] accomplit la purgation des émotions³⁷ ». Cette distinction entre récit et représentation est fondamentale puisqu'elle trouve son illustration dans les réécritures espagnoles contemporaines. En effet, certains dramaturges hispanophones ont justement choisi de mettre en scène des épisodes qui étaient traditionnellement racontés, rapportés sur scènes par d'autres personnages (parfois le messenger, parfois Ismène), en particulier le geste par lequel Antigone recouvre de terre le cadavre de son frère. La modalité narrative de représentation impliquait d'accepter le tabou que constitue la sépulture et revenait pour les auteurs à se plier à l'édit de Créon. Cela signifierait alors, de manière sous-jacente, que la tyrannie qui interdit à quiconque d'honorer Polynice s'applique aux dramaturges eux-mêmes. N'osant pas s'opposer à l'autorité (ni à celle du tyran, ni à celle de Sophocle³⁸), la plupart d'entre eux ont reproduit la narration de cet épisode pourtant central et définitoire d'*Antigone*, comme œuvre et comme personnage. En revanche, le poète et dramaturge engagé José Bergamín s'inscrit dans la résistance, à l'image de son héroïne et place la si symbolique sépulture à l'avant-scène. Dans *La sangre de Antígona*³⁹, le public peut voir l'héroïne enterrer le corps de Polynice. La mise en scène remédie ainsi au vide scénographique qui existait autour de cet épisode. La dimension cathartique est clairement à l'œuvre et on peut dire que ce geste de la sépulture est d'ordre thérapeutique dans un contexte où les morts sans tombeau de la guerre civile ne cessent d'obséder les vivants.

37 Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 110.

38 Il existe en effet une forte similitude entre autorité et « auteurité » dans le rapport qu'entretiennent les dramaturges espagnols avec Sophocle au cours du processus de réécriture de son *Antigone*.

39 José Bergamín, *La sangre de Antígona*, dans María Teresa Santa-María Fernández, « El teatro en el exilio de José Bergamín », thèse citée.

Photographie : Mise en scène de *La sangre de Antígona* de José Bergamín par Ignacio García, 2014⁴⁰.



Escena de la obra *La sangre de Antígona* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto CNT/Sergio Carrón Ireta

José Bergamín permet au public de se projeter, créant ainsi un tombeau à la place du vide. C'est dans cette mesure qu'on peut parler de dimension thérapeutique, qui n'est pas anodine si on pense au lien très fort du personnage d'Antigone avec la psychanalyse. On peut parler de véritable thérapie par la réappropriation de la parole et de l'espace, en compensation du traumatisme, dans un espace scénique qui – on le sait – représente l'inconscient. Les pièces empruntent beaucoup à l'esthétique du rêve, là où la vérité historique et politique compte moins, où les muets peuvent soudain parler, où les aveugles peuvent voir (on en a un exemple chez María Zambrano). Il s'agit du songe dans sa fonction réparatrice. D'ailleurs cette philosophe a d'abord composé un « delirio de Antígona⁴¹ » avant de réécrire la tragédie, ce qui souligne encore une fois le lien entre théâtre et rêve, discours libre et parole délirante.

Toutes ces pièces publiées pendant la transition démocratique participent au mouvement de relecture de l'histoire par la fiction, parallèlement au débat

40 Photographie de la mise en scène de *La sangre de Antígona* de José Bergamín par Ignacio García, en septembre 2014 à Madrid, au théâtre María Guerrero, dans le cadre de « *Una mirada al mundo* » : Coproduction Centro Dramático Nacional et Compañía Nacional de Teatro de México.

41 Voir Beatriz Caballero Rodríguez, « La centralidad del concepto de delirio en el pensamiento de María Zambrano », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 12/1, 2009, p. 93-110.

politique qui se joue dans le pays : le dépassement des statuts définitoires d'une identité de vaincus et de vainqueurs, concepts ancrés dans la guerre et dans son prolongement dictatorial. Il est par conséquent évident que ces mises en scène dépassent le domaine strictement théâtral pour empiéter, selon le schéma de la paratopie, sur d'autres registres du discours (au sens du concept exposé par Dominique Maingueneau⁴²). À travers l'inversion du rapport entre vides et pleins, silences et saturation, les dramaturges ont parfois assumé l'excès inverse, dans une intention compensatoire. Ainsi, il ne s'agit ni de simples versions (au sens de traductions ou d'adaptations) ni de subversions du mythe, mais bien d'in-versions pour ce qui concerne la représentation du conflit et de ses répercussions.

Pure dénonciation de la violence ?

Carlos de la Rica, dans *La razón de Antígona*, se livre à une vive critique de la tyrannie à travers l'exposition d'images choquantes pour dénoncer la violence permanente qui émane du pouvoir. Les représailles qu'encourent ceux qui s'opposeraient au pouvoir en s'alliant aux ennemis sont graphiques, symboliques et effrayantes : « Quien aposente al enemigo la casa de sal y escombros llena sea⁴³. » Celui qui ouvre ses portes à l'ennemi se verrait marginalisé à son tour et sa maison détruite. L'expression « pleine de décombres », qui repose également sur la dichotomie vide/plein, renvoie à l'image de l'enterrement, thématique centrale de la tragédie : il s'agit donc bien d'une menace de mort. Mais la *catharsis* est-elle un élément nécessaire ou un objectif à atteindre dans une tragédie ? Elle semble constituer un véritable exutoire pour la violence et l'excès, à la différence que certaines pièces ne compensent plus le déséquilibre et proposent des fins désenchantées, sans espoir de justice. Si certaines Antigones, entre 1939 et 1960, offraient une perspective de réconciliation, les Antigones de la Transition montrent l'impasse de la pacification et dénoncent l'illusion de justice. La figure évolue, depuis une posture christique de sauveuse jusqu'à devenir porte-parole du désenchantement. Chez de la Rica, il n'y aura pas d'équilibre, l'*hybris* de Créon règne encore, Étéocle et Polynice ne seront jamais traités équitablement. Sabine Gruffat fait, à propos de la *catharsis* dans le théâtre contemporain en général, une remarque qui s'applique très exactement à l'œuvre de Luis Riaza, emblématique du désenchantement : « L'optimisme moralisateur [...] n'a plus cours et le genre choisit de montrer l'inanité de la révolte. Si le théâtre

42 Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

43 Carlos de la Rica, *op. cit.*, p. 38. (« Quiconque accueillera l'ennemi verra sa maison remplie de sel et de décombres. » Nous traduisons).

sert d'exutoire [...] à la violence, il n'offre plus de compensation⁴⁴. [...] » Dans les œuvres contemporaines, il semble que la *catharsis* soit devenue une fin en soi – et non plus un moyen de purgation – pour révéler l'horreur de la guerre, à travers notamment l'ostentation des cadavres, emblématiques de l'excès. Le tableau de la mise en scène de la réécriture de José Bergamín, en 2014, l'illustre spécifiquement en arborant une dizaine de pantins pendus pour incarner l'écho du geste fatal d'Antigone, qui semble se répéter à l'infini.

Photographie : Mise en scène de *La sangre de Antígona*
de José Bergamín par Ignacio García, 2014⁴⁵.



Escena de la obra *La sangre de Antígona* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto CNT/Sergio Carrón Ireta

44 Sabine Gruffat, « La *catharsis* revisitée », article cité.

45 Photographie de la mise en scène de *La sangre de Antígona* de José Bergamín par Ignacio García, en septembre 2014 à Madrid, au théâtre María Guerrero, dans le cadre de « *Una mirada al mundo* » : Coproduction Centro Dramático Nacional et Compañía Nacional de Teatro de México.

Conclusions

Paul Ricœur a étudié le trop-plein existant dans les politiques mémorielles liées aux traumatismes historiques et ses constats entrent en résonance avec les mises en scènes du mythe antionien dans le théâtre espagnol :

Je reste troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et d'oubli. L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de mes thèmes civiques avoués⁴⁶.

En définitive, peut-on réparer, au-delà des excès du passé, les manifestations mémorielles déséquilibrées ou excessives ? Dans cette perspective, des dynamiques de compensation sont à l'œuvre aujourd'hui dans l'historiographie et dans les productions littéraires. L'idée d'équilibre s'inscrit au cœur de cet épineux débat⁴⁷ qui vise à établir les conditions d'une « juste mémoire⁴⁸ » ? Cette expression est emblématique de la question de justice, symbolisée par la balance qui illustre l'équilibre des forces opposées. Comment compenser les discours mémoriels lacunaires ou excessifs, voire simplement biaisés ? Rose Duroux s'attelle à répondre à cette interrogation et ce qu'elle écrit dans « La “juste mémoire” ? » fait écho à l'histoire sans cesse réécrite d'Antigone :

De toute manière, concret ou symbolique, un acte de réparation s'impose. La lenteur du législateur face au problème des morts sans sépulture impatiente les plus jeunes. Selon le Projet de Loi en question, les initiatives ne seront pas prises par les institutions mais ces dernières ne devront pas les entraver⁴⁹.

Au cœur du processus mémoriel se trouve justement la littérature qui, elle-même, fonctionne comme un espace de compensation des vides de l'histoire ou de l'actualité, comme on le constate à travers ces pièces qui forment un palimpseste d'inspiration mythologique. Or, les Antigones espagnoles s'écrivent, pendant la transition démocratique, dans la tension entre oubli nécessaire et devoir de mémoire. Mais ce retour sur un trouble passé, en fiction, reflète la lacune qui existe dans le discours politique lors de cette période de démantèlement du régime. Au cœur de ces débats, la cohésion

46 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 1.

47 À partir de l'ouvrage de Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

48 Concept interrogé dans Olivier Abel et al., *La juste mémoire : lectures autour de Paul Ricœur*, Genève, Labor et Fides, 2006.

49 Rose Duroux, article cité.

nationale est en jeu. À ce sujet, les propos de Vincent Estellon expliquent peut-être l'attrait de la figure mythique : « L'identité se construit dans le lien, elle "tient" grâce à la mémoire. Et Antigone n'oublie pas le passé⁵⁰ ». Pourtant, comme le rappelle Todorov avec des termes qui évoquent à nouveau les effacements menés à bien par le régime : « La mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'effacement et la conservation ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux⁵¹. » Si les débats sur la mémoire historique n'ont pas satisfait l'ensemble des Espagnols et ont laissé une sorte de nouveau vide, celui-ci est compensé par un trop-plein éditorial qui correspond à la foule de publications sur la guerre d'Espagne et la dictature. L'espace littéraire forge un lieu de mémoire, abstrait, qui peut se rejouer n'importe où et pour toujours et qui donne la parole aux marginaux, à ceux qui se sont vu imposer le silence. Il s'agit bien de forger un tombeau littéraire mais aussi de créer un espace fictionnel infiniment reproductible sur scène : cet espace abstrait échappe, de par sa nature insaisissable, à la censure. Antigone s'aventure donc là où un vide a été laissé et le sens profond de son action est celui d'une compensation : elle répond à l'*hybris* par son pacifisme, à l'excès par une volonté de justice, à l'oubli délibéré par la parole. Projetée dans l'ère contemporaine par des dramaturges qui en appelaient à sa résistance pacifique, elle a rétabli un équilibre qui manquait cruellement à l'après-guerre espagnol. Ainsi, dans une perspective thérapeutique, ces réécritures permettent que la parole des vaincus soit entendue et l'histoire relue... au moins sur scène.

50 Vincent Estellon, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », *Champ psychosomatique*, n° 58, 2010, p. 153.

51 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

CHAPITRE I I

Le bombardement de Guernica dans le théâtre d'Ignacio Amestoy : multiplier les points de vue pour « tout » montrer ?

CLAIRE DUTOYA

Université Paris-3 Sorbonne-Nouvelle

Guernica, aparte de ser una pequeña población del País Vasco, es el símbolo de las tradiciones y libertades seculares de un pueblo. Guernica es también la pintura más famosa de la historia del arte del siglo XX. Guernica se ha convertido en una bandera ideológica por encima de su estricta realidad histórica¹.

Cette citation de l'historien Alberto Reig Tapia montre comment le bombardement de Guernica, amplifié par le discours sur l'événement historique et sa signification, démultiplié par ses nombreuses représentations, a acquis une dimension symbolique forte. Cet épisode de la guerre d'Espagne, survenu le 26 avril 1937, semble se caractériser intrinsèquement par l'excès. Celui-ci se manifeste non seulement à travers la violence démesurée du bombardement, le premier contre une population civile, mais aussi à travers la multiplication de discours divergents sur l'événement historique. Le bombardement donne lieu à une multitude de discours scientifiques, historiques, mais aussi artistiques qui choisissent le biais de la représentation pour porter un nouveau regard sur l'événement.

Il faut attendre les années soixante pour voir apparaître les premières théâtralisations du bombardement. La représentation de l'évènement historique privilégie majoritairement la dimension symbolique, englobant et dépassant dans le même temps la dimension historique. Fernando Arrabal, dès 1959, avec la pièce *Guernica*, Jerónimo López Mozo, en 1968, dans une œuvre également intitulée *Guernica*, Francisco Torres Monreal en 1982

1 Alberto Reig Tapia, « Guernica como símbolo », dans Carmelo Garitaonandia, José Luis de la Granja Sainz (dir.), *La Guerra civil en el País Vasco, 50 años después (1937-1987)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1987, p. 124 (« Guernica, en plus d'être une petite ville du Pays basque, est le symbole des traditions et des libertés séculaires d'un peuple. Guernica est aussi le tableau le plus célèbre de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Au-delà de sa stricte réalité historique, Guernica est devenue un étendard idéologique. »).

dans *Guernica y después* et Jesús Martín Elizondo, en 1986, dans *Picasso, reino milenario* mettent en scène le bombardement, selon des esthétiques très différentes, mais toujours dans le but d'en dénoncer la violence. Ignacio Amestoy, dramaturge espagnol contemporain d'origine basque, choisit, lui aussi, de porter le bombardement de Guernica au théâtre, en 1995, dans la pièce *Gernika, un grito. 1937*. Sa décision de représenter la destruction de Guernica s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'histoire de l'Espagne que le dramaturge mène dans l'ensemble de son œuvre théâtrale. La dramaturgie d'Amestoy se caractérise, en effet, par la théâtralisation tragique d'événements et de personnages historiques espagnols. Représenter l'histoire, dans son théâtre, permet d'interroger aussi bien l'événement historique lui-même que les discours historiographiques qui analysent cet événement. C'est le cas dans *Gernika, un grito. 1937*, pièce dans laquelle l'histoire d'amour entre Basili et Mikel, un jeune couple basque, est brisée par le bombardement. La tragédie se déroule à Guernica, les 25 et 26 avril 1937. Mikel, sous-lieutenant dans l'armée nationaliste basque qui lutte aux côtés des républicains, revient à Guernica pour jouer un match de pelote basque et retrouve Basili. Après le match et la victoire espérée de Mikel, le jeune couple veut fuir l'Espagne et la guerre pour s'exiler à Cuba. Leur projet est battu en brèche par le bombardement au cours duquel Mikel trouve la mort. Ne pouvant supporter la perte de l'être aimé, Basili endosse l'uniforme de Mikel et décide de s'engager dans le combat à la fin de la pièce. Cette ligne d'action dramatique principale s'entremêle et contraste avec des monologues distanciés prononcés par les acteurs jouant les personnages, qui informent sur la situation et sur la progression de l'armée nationaliste, puis sur le déroulement du bombardement. Une telle structure dramatique présente l'intérêt de juxtaposer deux points de vue, d'un côté celui des victimes bouleversées dans leur quotidien et, de l'autre, celui des acteurs en train d'organiser le bombardement.

Il est ainsi intéressant d'étudier comment le trop-plein que constitue la structure dramatique mixte de la pièce, croisant les points de vue, peut être révélateur d'un discours engagé du dramaturge sur l'événement historique qu'il porte à la scène. On pourra aussi se demander si le choix d'une esthétique de la saturation ne conduit pas à une nouvelle mythification du bombardement, malgré une objectivité de façade.

Multiplier les points de vue pour prendre de la distance

La structure dramatique de *Gernika, un grito. 1937* juxtapose l'histoire d'amour entre Mikel et Basili, dans les dialogues entre les personnages, et le récit de la position et de l'action des troupes nationalistes et alliées, dans des monologues prononcés par les acteurs jouant le rôle des personnages.

La construction de la pièce permet d'opposer, de façon manichéenne, deux forces antagonistes : la force vitale de l'amour et la force mortifère de la guerre. Le déroulement de l'action dramatique suggère, à travers la mort de Mikel, la victoire de la puissance mortifère de la guerre face à l'amour dans le combat topique entre ces deux puissances. Pour donner corps à ces deux forces dans le texte théâtral, Amestoy s'appuie sur deux modalités dramatiques et sur deux tonalités d'écriture différentes. La romance qui se déploie dans le dialogue entre les personnages se caractérise par une tonalité sentimentale, parfois lyrique et érotique, le discours amoureux et les projets d'avenir tentent de mettre la guerre à distance :

Mikel : [...] Los rebeldes son unos auténticos lobos. Esto no es una guerra, es un exterminio ¡Abrázame! ¡Abrázame! ¡Quiero desaparecer en ti! (*Se abrazan.*)
 Basili : ¡Yo también quiero desaparecer en ti! (*Tras concluir un abrazo.*) Escucha. ¿No oyes el rumor de las olas? (*Le besa los oídos.*) Quisiera ser ahora para ti una gran caracola donde percibieras el bramido del mar. Olvídate de los lobos, olvídate de la guerra, olvídate del olor a pólvora! ¿Por qué habéis inventado los hombres la guerra? ¡Acaricia mi cuerpo como yo acaricio el tuyo²!

Ce passage est représentatif de la résistance des personnages, par l'amour et par le langage amoureux, à la guerre dévastatrice. Le corps et les sens sont placés au centre de l'évocation de Basili jusqu'à transformer poétiquement le corps de Mikel pour exprimer le désir de fusion des deux êtres dans la suite de la réplique. Tantôt plus prosaïque, tantôt plus lyrique et plus érotique, le dialogue entre les deux amants tente de repousser la guerre hors de la sphère amoureuse et de construire un nouvel espace, ici la mer, plus tard et plus concrètement Cuba, terre d'exil rêvée mais qui restera inaccessible. Amestoy juxtapose à ce type de passages des monologues narratifs au style distancié qui informent le récepteur de la situation des troupes nationalistes et de l'organisation du bombardement. Alors que la scène 6 se clôt sur un rêve de communion parfaite entre Mikel et Basili, la scène 7 s'ouvre de façon abrupte sur le récit circonstancié des préparatifs du bombardement de Guernica :

2 Ignacio Amestoy, *Gernika, un grito. 1937*, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 69 (« Mikel : [...] Les rebelles sont de véritables loups. Ce n'est pas une guerre, c'est une extermination. Serre-moi ! Serre-moi contre toi ! Je veux disparaître en toi ! (*Ils s'étreignent.*) / Basili : Moi aussi, je veux disparaître en toi ! (*Une fois l'étreinte terminée.*) Écoute. Tu n'entends pas le doux bruit des vagues ? (*Elle embrasse ses oreilles.*) Je voudrais être pour toi, à présent, un grand coquillage grâce auquel tu percevrais le rugissement de la mer. Oublie les loups, oublie la guerre, oublie l'odeur de la poudre et du sang. Pourquoi, vous, les hommes, avez-vous inventé la guerre ? Caresse mon corps comme je caresse le tien ! »)

Actriz-Basili : Para el mediodía, las brigadas de tierra habían bloqueado las carreteras al sur y al norte de Gernika. El resto le correspondía a la aviación alemana e italiana. Mientras los aviones, desde las bases de Burgos, Vitoria y Soria iban hacia Gernika, Von Richthofen, jefe del Estado Mayor de la Legión Cóndor, se subió a su « Mercedes » deportivo y siguió el vuelo de los pilotos por la carretera hasta el monte Oiz, cerca del objetivo [...]³. (72)

Le style de ce long monologue narratif et descriptif rompt avec la tonalité sentimentale de la scène précédente et rappelle le contexte historique inéluctable dans lequel se situe l'action dramatique. Amestoy organise de façon chronologique et détaillée les monologues retraçant les faits et gestes des acteurs du bombardement. La précision géographique et numérique leur donne des allures de compte rendu militaire. Ce souci du détail est renforcé par la mention du rôle de certains personnages historiques de premier plan, tel le commandant Wolfram Von Richthofen dans ce passage. La juxtaposition de deux points de vue sur l'évènement, qui se traduit par deux styles d'écriture, est possible grâce à un processus d'inspiration brechtienne, l'effet de distanciation. Amestoy crée une reproduction de l'évènement qui distancie, c'est-à-dire, selon les mots de Brecht, « une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger⁴ ». La distanciation passe ici par la distinction entre acteur et personnage qui empêche l'identification totale de l'acteur à son personnage et, par conséquent, l'identification du spectateur au personnage. Ce procédé permet de « faire reconnaître l'objet », le bombardement de Guernica, tout en instaurant un certain recul par rapport à cet objet. Michelle Evers, dans un article analytique sur la pièce, parle ainsi de « subversion du mélodrame⁵ » et écrit que « la ligne dramatique autour de Basili, de sa famille et de son histoire d'amour avec Mikel, prend une tonalité clairement mélodramatique qui paraîtrait trop sentimentale sans le mode de présentation brechtien qu'utilise Amestoy⁶ ». L'introduction de monologues distanciés, au nombre de cinq dans la pièce, situés au début ou à la fin des scènes, permet de donner une place aux instigateurs du bombardement et d'enrichir ainsi la perspective

3 « Actrice-Basili : À midi, les brigades terrestres avaient bloqué les routes au sud et au nord de Guernica. Le reste incombait à l'aviation allemande et italienne. Pendant que les avions allaient à Guernica, depuis les bases de Burgos, Vitoria et Soria, Von Richthofen, chef de l'État-major de la Légion Condor, est monté dans sa « Mercedes » sportive et a suivi le vol des pilotes par la route jusqu'au Mont Oiz, près de l'objectif [...] »

4 Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, p. 40.

5 Michelle Evers, « Basque culture and the subversion of melodrama in Ignacio Amestoy's Gernika, un grito. 1937 », *Estreno*, n° 2, 2003, p. 37 (« subversion of melodrama »).

6 *Ibid.*, p. 38 (« The storyline about Basili, her family and her romance with Mikel, takes on decidedly melodramatic tones which would seem overly sentimental if not for the Brechtian mode of presentation that Amestoy employs. »)

individuelle qui apparaît dans le dialogue. Cependant, si la parole est donnée aux personnages victimes du bombardement dans le dialogue, les acteurs de la destruction sont condamnés au silence par la modalité narrative des monologues. La présence des troupes nationalistes cantonnée au récit, et donc l'absence de leur incarnation sur scène, est déjà symptomatique d'un certain déséquilibre entre les deux points de vue juxtaposés. Le contraste entre émotion et récit historique aux apparences objectives transparait d'ailleurs dans le titre même de la pièce qui fait la synthèse entre un ancrage historique temporel et spatial (« Gernika » et « 1937 ») et l'émotion traduite par le cri, cri d'horreur et de dénonciation, qui n'est pas sans rappeler le tableau de Pablo Picasso. Le titre de cette tragédie, comme sa structure, semble au premier abord placer au centre de l'œuvre la perspective individuelle et émotionnelle, comme si la distanciation ne servait qu'à renforcer la dimension pathétique du bombardement.

La scène 7, pendant laquelle se déroule le bombardement, constitue le meilleur exemple du trop-plein de perspectives qui structure la pièce. Le récit de l'action de l'armée nationaliste et de ses alliés est complété par la perspective à échelle individuelle des habitants de Guernica, subissant les conséquences de l'attaque militaire. Le monologue narratif distancié qui ouvre la scène établit un récit détaillé du bombardement en mentionnant les différentes phases d'action, leurs horaires, la quantité et le type des charges explosives :

Actriz-Basili : [...] De seis y media hasta las ocho menos cuarto es la segunda oleada, al tiempo que se siguen ametrallando las carreteras. En total, se lanzaron con éxito 5.472 bombas incendiarias de un kilogramo. 260 de 5 kilos. Y 39, de 250 kilos con metralla, que provocaron 14 grandes embudos en el centro de la ciudad – de 10 a 20 metros de diámetro y con una profundidad de 3 a 4 metros. Casi 6.000 bombas, 28.000 kilogramos, en tres horas y cuarto⁷. (72)

Après avoir fourni les informations relatives au déroulement militaire et technique du bombardement, le dramaturge revient au dialogue et donne à voir la scène de bombardement vécue par les personnages. Mikel, Basili et Pedro sont brutalement interrompus dans leurs préparatifs pour le match de pelote basque. On retrouve dans la construction de la scène des éléments déjà mentionnés dans le long monologue distancié mais vus, ou plutôt subis,

7 « Actrice-Basili : [...] De six heures et demie jusqu'à huit heures moins le quart, c'est la deuxième vague, pendant que les rues continuent à être mitraillées. Au total, 5 472 bombes incendiaires d'un kilogramme ont été larguées avec succès. 260, de 50 kilos. Et 39, de 250 kilos, avec mitraille, qui ont causé la formation de 14 grands cratères au centre de la ville – de 10 à 20 mètres de diamètre, avec une profondeur de 3 à 4 mètres. Presque 6 000 bombes, 28 000 kilogrammes, en trois heures et quart. »

par les personnages victimes. Mikel entend les cloches commencer à sonner pour donner l'alerte, puis les bombes et les balles se mettent à pleuvoir : il s'agit de deux faits dont on a déjà eu mention quelques pages plus tôt, mais considérés ici dans leur dimension individuelle. La construction de la scène est marquée par une esthétique de la saturation perceptible non seulement grâce à l'accumulation des perspectives et des informations données, mais aussi grâce à la saturation du bruit et des déplacements sur scène. Le calme qui précède le match de pelote basque laisse place à une scène de panique caractérisée par les cris des personnages, le son des cloches et la violence sonore des impacts de bombes. Le désordre provoqué par le bombardement est aussi rendu par les déplacements erratiques des personnages :

(Las campanas continúan sonando, cada vez más fuerte, hasta que su sonido se funde con el de los motores de los bombarderos que se van acercando. Y se comienzan a oír las detonaciones de las bombas y las balas.)

Pedro : Ya están aquí.

Basili : Hay que bajar al refugio. Está al otro lado de la salida del frontón. No podemos perder tiempo. [...]

Pedro : *(Ante Mikel que se entretiene en coger algunas cosas.)* Venga, no perdamos más tiempo.

*(Corren por el escenario, como por unos corredores laberínticos. [...])*⁸. (76)

Ce passage illustre la façon dont le dramaturge représente le bombardement en lui-même grâce à une accélération du rythme de l'action correspondant au passage des avions. La violence du bombardement, si elle était déjà perceptible à travers les chiffres évoqués dans le monologue distancié, est rendue concrètement, de façon visuelle et sonore. Les morts de Mikel et de Pedro sur scène renforcent la violence du tableau dramatique. Celle de Mikel sous les yeux de Basili est particulièrement amplifiée par Amestoy puisque le chaos provoqué par le bombardement est mis entre parenthèses à la fin de la scène pour laisser place aux adieux des deux amants. Le rêve de voyage à Cuba se transforme tragiquement en voyage vers la mort et l'au-delà. Le choix de montrer le trouble de Basili, qui ne reconnaît plus les autres personnages après ce choc émotionnel, est révélateur d'une intention de dramatiser au maximum la perspective individuelle du bombardement en insistant sur ses conséquences humaines immédiates. À la violence de l'évène-

8 « *(Les cloches continuent de sonner, de plus en plus fort, jusqu'à ce que le son se confonde avec celui des bombardiers qui approchent. On commence à entendre les détonations des bombes et des balles.)* / Pedro : Ils sont là. / Basili : Il faut descendre dans l'abri. Il est de l'autre côté de la sortie du fronton. On ne peut pas perdre de temps. [...] / Pedro : *(Face à Mikel qui s'attarde à récupérer ses affaires.)* Allez, ne perdons pas davantage de temps. / *(Ils courent sur la scène, comme à travers des couloirs labyrinthiques. [...])* »

ment historique correspond au théâtre une violence des images grâce à l'orchestration visuelle et sonore d'une scène de chaos. Peut-être peut-on y voir une intention de suppléer par le théâtre à l'absence d'images authentiques, photographiques ou cinématographiques, du bombardement de Guernica. La juxtaposition des deux perspectives, narrative et visuelle, point de vue des acteurs et point de vue des victimes, pourrait s'expliquer par une volonté de dépasser l'indicible de l'événement historique en construisant une image antihéroïque de la guerre civile.

La structure mixte que choisit Amestoy permet, outre le croisement de deux perspectives, un jeu sur la temporalité. Le simple fait de re-présenter un événement historique au théâtre introduit une distance entre le passé auquel se rapporte l'événement mis en scène et le présent de la représentation théâtrale. Dans le cas du bombardement de Guernica, un récepteur averti qui connaîtrait le déroulement des faits historiques sait déjà ce qui va se passer. Le suspense se joue au niveau de l'histoire individuelle des personnages. Les monologues distanciés de *Gernika, un grito. 1937* rendent très clairement apparent le recul temporel, car quand bien même le spectateur ignorerait ce qu'est le bombardement de Guernica, les monologues narratifs précèdent l'accomplissement de l'action sur scène. Les faits narrés dans les monologues sont simultanés par rapport à l'action dramatique des personnages, mais le récit qui en est fait élabore une synthèse de différentes sources historiographiques et il est donc conçu grâce à une certaine distance temporelle et historiographique. C'est dans le prologue métathéâtral que la volonté de prendre de la distance par rapport à ce qui va être représenté est affirmée et que le procédé de distanciation est établi de façon claire. La didascalie liminaire précise ainsi : « Tras abrirse el telón y con el escenario en completa oscuridad, salen los actores que van a representar los diferentes papeles en la obra y se sitúan frontalmente al espectador, en hilera⁹. » (33) Le prologue présente un théâtre conscient de sa théâtralité et donne à voir les acteurs qui joueront les personnages, désignés par les formules « Actriz que asumirá el papel de Basili » ou encore « Actor que hará de Mikel »¹⁰ (33). La présence d'une *captatio benevolentiae*, que constitue la première réplique de la pièce, rend la métathéâtralité du prologue évidente, même pour un spectateur. Le jeu sur la temporalité entre passé et présent apparaît nettement dans le prologue car les acteurs, en même temps qu'ils évoquent les liens de parenté entre les personnages qu'ils vont jouer, assurent une contextualisation historique de l'action dramatique :

9 « Après l'ouverture du rideau, lorsque la scène est plongée dans l'obscurité totale, les acteurs qui vont représenter les différents rôles dans la pièce entrent et ils se situent frontalement par rapport au spectateur, en file. »

10 « Actrice qui assumera le rôle de Basili » ; « Acteur qui jouera Mikel ».

Basili : [...] Gernika, la villa de las libertades vascas, va a ser masacrada por la Legión Cóndor que manda el general alemán Hugo Sperrle, responsable de todas las fuerzas alemanas en España, a las órdenes directas de Franco. Como se ha sabido¹¹. (34-35)

Le prologue, comme plus tard les monologues distanciés, anticipe le déroulement de l'action dramatique grâce à l'utilisation du futur périphrasique. Il rend évidente la distance temporelle et historiographique de la pièce par rapport à l'événement historique (« Como se ha sabido »), et formule une lecture engagée de l'événement. Cette manière d'anticiper et d'exposer les faits historiques témoigne d'un rejet de la version défendue par le franquisme pour insister sur l'humiliation subie par tout un peuple. De plus, le prologue sert autant à ancrer spatialement et temporellement la pièce qu'à actualiser et à universaliser l'événement historique. L'actualisation est annoncée dès le sous-titre, « tragedia actual », et dès les premières répliques, lorsque l'acteur jouant Mikel déclare : « Podría ser Dresde, en 1945... Bagdad, en el 91... O Sarajevo... Pero será Gernika, la ciudad sagrada de los vascos. 1937¹². » (33) Le jeu sur la temporalité entre passé et présent se manifeste dans le va-et-vient que le dramaturge instaure entre l'événement historique précis et la dimension symbolique que cet événement a acquise avec le temps, comme symbole du massacre des populations civiles en situation de guerre. À l'échelle de la pièce, la juxtaposition entre passé et présent a pour effet d'accentuer la fatalité tragique qui pèse sur les personnages. Le recul apporté par le prologue et par les monologues renforce l'accumulation de signes annonciateurs de la catastrophe disséminés tout au long de la pièce. De la phrase prophétique « El cántaro del pozo está tocando a muerte¹³ » (37) répétée par la grand-mère de Basili à la rencontre du jeune couple avec un vendeur de faux lors de la scène de marché, les présages funestes s'accumulent. Le jeu sur la temporalité construit et conforte la dimension symbolique du bombardement, à la fois symbole de toute la guerre d'Espagne et, plus largement, symbole de la violence des conflits armés envers les populations civiles. Amestoy multiplie ainsi les stratégies de distanciation dans la pièce pour favoriser un recul réflexif et critique du spectateur face aux images qui lui sont présentées. Le dramaturge invite le récepteur à dépasser l'exotisme historique et la simple position de spectateur du bombardement pour privilégier une interrogation sur la construction du discours historique sur le bombardement.

11 « Basili : [...] Guernica, la ville des libertés basques, va être massacrée par la Légion Condor que dirige le général allemand Hugo Sperrle, responsable de toutes les forces allemandes en Espagne, sous les ordres directs de Franco. Comme cela s'est su plus tard. »

12 « Cela pourrait être Dresde, en 1945... Bagdad, en 91... Ou Sarajevo... Mais ce sera Guernica, la ville sacrée des Basques. 1937. »

13 « La cruche du puits tinte comme un glas. »

« De la “historia oficial” a la “historia real”¹⁴ » : proposer une autre lecture de l'événement

Si la contraposition de deux perspectives et l'utilisation de stratégies de distanciation permettent de multiplier les informations sur le bombardement pour tenter de circonscrire une réalité indicible et irréprésentable, la représentation théâtrale du bombardement conduit à effectuer des choix pour proposer une lecture parmi d'autres de l'événement. En plus de recourir à l'effet de distanciation brechtien, Amestoy est influencé dans cette pièce par le théâtre documentaire pratiqué et théorisé par Peter Weiss dans ses « Notes sur le théâtre documentaire¹⁵ ». Les monologues narratifs distanciés sont directement inspirés du théâtre documentaire, que Peter Weiss définit comme « un théâtre du compte rendu¹⁶ ». Il s'agit, selon Weiss, d'introduire dans la pièce de théâtre des documents historiques authentiques tels des procès verbaux, des discours, des lettres, pour informer le spectateur et mener à bien une « critique de la falsification de la réalité¹⁷ ». Tel qu'il est conçu par Weiss, le théâtre documentaire a un rôle politique et civique dans la mesure où il prend parti par rapport au fait représenté. Dans *Gernika, un grito. 1937*, Amestoy reprend la formule proposée par Weiss en la réadaptant formellement, car il n'introduit pas directement des documents authentiques, ce qu'il fait dans d'autres pièces (dans *¡No pasarán! Pasionaria* ou *Dionisio Ridruejo, una pasión española*). Dans cette pièce, Amestoy emprunte des données factuelles à des discours déjà formulés sur le bombardement (rapport du gouvernement basque, discours d'historiens sur le bombardement ou récits de témoins oculaires) pour construire les monologues narratifs distanciés. L'accumulation de données, de détails numériques et géographiques et le ton dépassionné des monologues distanciés construisent l'illusion d'un discours objectif. Cependant, les choix historiographiques du dramaturge et les sources sur lesquelles il se fonde pour composer ces monologues indiquent une lecture particulière de l'événement historique. De l'engagement politique du dramaturge dépend la sélection d'informations qu'il opère pour élaborer les monologues narratifs. La tentative d'identification des sources historiques et historiographiques sur lesquelles s'appuie Amestoy pour élaborer le monologue distancié du début

14 Ignacio Amestoy, « De la “historia oficial” a la “historia real” », *Primer acto: cuadernos para la investigación teatral*, n° 280, 3/1999, p. 15.

15 Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Paris, Le Seuil, 1968.

16 *Ibid.*, p. 7.

17 *Ibid.*, p. 8.

de la scène 7 conduit à penser qu'il a croisé diverses sources. D'après Ignacio Amestoy, il s'est servi des données consignées par le Service Historique Militaire de l'État-major Central de l'Armée et notamment du volume intitulé *Síntesis Histórica de la Guerra de Liberación. 1936-1939*¹⁸. La quantité et le type des bombes mentionnés dans le monologue précédemment cité correspondent très exactement à l'exposé de l'historien et ancien militaire, Jesús María Salas Larrázabal, dans son ouvrage *Guernica*, qui se fonde sur la consultation des archives militaires. Plus précisément, les chiffres figurant dans le tableau récapitulatif¹⁹ de l'estimation de la charge totale de bombes sont exactement ceux que choisit Amestoy. Il semblerait même qu'Amestoy reprenne une des phrases de l'historien concernant le silence que devaient respecter les militaires allemands après le bombardement :

Von Beust nos dice, por su parte, que a todos los tripulantes del K/88 se les animó a no hablar del ataque y a desmentirlo, llegado el caso²⁰ [...].

L'information est la même dans la pièce d'Amestoy, mais reformulée un peu différemment :

Después de finalizar el servicio, a los pilotos alemanes se les ordenó no hablar del ataque y desmentirlo, llegado el caso²¹. (73)

Une syntaxe semblable est conservée, mais le changement du verbe (d'*animar* à *ordenar*) peut être le signe d'un parti pris du dramaturge qui refuse l'atténuation pour privilégier l'idée d'un mensonge conscient de la part de l'armée allemande. Les données chiffrées sur la charge des bombes et cette information sont les seuls éléments que le dramaturge puise chez Salas Larrázabal. On peut formuler l'hypothèse qu'Amestoy prend avant tout en compte la précision de l'analyse chiffrée, technique et militaire de Salas Larrázabal et que les ordres de grandeur donnés par ces chiffres sont assez parlants pour renforcer la violence du bombardement. Quant à l'information sur le silence des soldats allemands, l'altération que s'autorise le dramaturge et le caractère mineur de cette donnée par rapport à la question cruciale de la responsabilité hiérarchique du bombardement, pourrait expliquer le choix de cette source. Lorsque le dramaturge précise le nombre de victimes qu'il fixe à

18 Juan Priego López, Indalesio Núñez Iglesias, *Síntesis Histórica de la Guerra de Liberación. 1936-1939*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1968.

19 Jesús María Salas Larrázabal, *Guernica*, Madrid, Rialp, 1987, p. 145.

20 *Ibid.*, p. 149 (« Von Beust nous dit, pour sa part, qu'on a encouragé tous les membres de l'équipage du K/88 à ne pas parler de l'attaque et à la démentir, si le cas se présentait [...] »)

21 « Une fois qu'ils ont terminé leur service, on a ordonné aux pilotes allemands de ne pas parler de l'attaque et de la démentir, si le cas se présentait. »

1 654 morts et 889 blessés, il ne se réfère plus à l'ouvrage de Salas Larrázabal qui mentionne, dans *Guernica*, le chiffre de 120 morts, mais aux chiffres donnés par le rapport du gouvernement basque après le bombardement²². De même dans le monologue distancié qui ouvre la scène 5, Amestoy précise : « [...] hay más de diez mil personas en Gernika²³ » (61), chiffre qu'il semble emprunter au rapport de José de Labauria²⁴, maire de Guernica. Étant donné que les informations chiffrées sur le bombardement de Guernica (en particulier concernant les nombres des présents et des victimes) prêtent à controverse, déterminer la provenance des données utilisées pour nourrir les passages influencés par le théâtre documentaire semble essentiel pour comprendre le parti pris de l'auteur dans la représentation du bombardement. Lorsque Walter Bernecker dresse un panorama bibliographique sur le bombardement de Guernica, il souligne l'implication politique qu'ont les chiffres dans le discours historiographique :

Parece claro que los que reducen el número de muertos quieren al mismo tiempo minimizar el horror de lo acaecido, mientras que los sostenedores de un número elevado de víctimas quieren resaltar la brutalidad del ataque aéreo²⁵.

La reprise des chiffres les plus élevés de la part du dramaturge renforce la violence du bombardement et participe à la création d'un discours historique engagé sur Guernica. À travers cette théâtralisation, Amestoy prend donc position dans le débat historiographique sur Guernica en réfutant les thèses néo-franquistes. Contrairement aux affirmations d'historiens franquistes comme Ricardo de la Cierva ou Ramón Salas de Larrázabal qui soutiennent que le marché avait été annulé, Amestoy choisit de dépeindre une scène de marché dans le monologue distancié de la scène 5. Son insistance sur l'affluence des habitants de Guernica et des villages alentour et sur la présence de nombreux animaux fait concorder son récit avec ceux des témoins

22 Walter Bernecker, « Cincuenta años de historiografía sobre el bombardeo de Gernika », dans Carmelo Garitaonandia, José Luis de la Granja Sainz (dir.), *Gernika: 50 años después (1937-1987)*, op. cit., p. 236 (« El Gobierno Vasco ha afirmado que hubo 1.654 muertos y 889 heridos – cifras éstas repetidas constantemente. » / « Le gouvernement basque a affirmé qu'il y a eu 1 654 morts et 889 blessés – chiffres constamment répétés. »)

23 « [...] il y a plus de dix mille personnes à Guernica ».

24 Voir Vicente del Palacio Sánchez, José Ángel Etxaniz Ortúñez, « Víctimas del bombardeo de Gernika: darles un lugar en la historia », *El bombardeo de Gernika y su repercusión internacional. Simposio: 75º Aniversario del bombardeo de Gernika (1937-2012)*, Gernika-Lumo, Fundación Museo de la Paz de Gernika, 2012, p. 169-170.

25 Walter Bernecker, article cité, p. 237 (« Il semble évident que ceux qui réduisent le nombre de morts veulent par la même occasion minimiser l'horreur de ce qui s'est passé, alors que les partisans d'un nombre élevé de victimes veulent souligner la brutalité de l'attaque aérienne. »)

oculaires, Pedro de Onaíndia et Joseba Elosegui. Tous deux soulignent dans leurs récits respectifs du bombardement que, malgré une tentative d'annulation du marché, beaucoup de gens ont afflué ce jour-là sur la place du marché. Amestoy met d'ailleurs en scène, dans la pièce, la figure historique qu'est Joseba Elosegui, lieutenant nationaliste basque, chef de la seule brigade combattant aux côtés des républicains et présente à Guernica le jour du bombardement. Joseba Elosegui est théâtralisé sous les traits du Comandante Elosegui, supérieur hiérarchique de Mikel, et il fait une brève apparition lors de la scène de marché. Le fait de lui donner la parole en formulant le sentiment d'abandon des troupes nationalistes basques par le gouvernement madrilène constitue un indice de plus de la prise de position du dramaturge. Enfin, le point qui rend définitivement évidente la lecture engagée du dramaturge est probablement l'affirmation de la responsabilité franquiste dans le bombardement, dans le monologue qui clôt la scène 3 :

Actor-Mikel : [...] Speerle y Von Richthofen sabían cuándo y cómo se iba a bombardear a Gernika. Franco y Vigón también, aunque lo negaran siempre²⁶.
(52)

Ces deux phrases mettent en évidence la volonté du dramaturge de produire un discours engagé sur le bombardement de Guernica, se positionnant contre la version officielle qui a été maintenue pendant toute la dictature. Malgré l'absence ou la disparition de toute preuve authentique de la responsabilité des nationalistes dans le bombardement, Amestoy prend position contre un des discours dominants sur le bombardement. José Monleón, dans un article rédigé à l'occasion de l'attribution du Prix de littérature dramatique à Ignacio Amestoy, qualifie ainsi Amestoy de « corrector de la crónica oficial²⁷ » et écrit ceci :

Este es el plano por donde discurre la totalidad de la obra y de pensamiento dramático de Ignacio Amestoy. Que, tratándose de nuestro país, secularmente dominado por instituciones e ideologías monolíticas, ha tenido siempre la vocación de mostrar e interpretar conflictos generalmente soslayados o explicados desde las atalayas ideológicas. Es decir, frente a la crónica oficial, la crónica profana; frente a la fachada, el interior; frente a la ilustración escénica del orden, la complejidad y la contradicción²⁸.

26 « [...] Speerle et Von Richthofen savaient comment et quand Guernica allait être bombardée. Franco et Vigón, aussi, même s'ils l'ont toujours nié. »

27 José Monleón, « Otra vez, la Historia », *Primer Acto*, n° 296, 2002, p. 7 (« correcteur de la chronique officielle »).

28 *Ibid.*, p. 8-9 (« C'est la voie qu'empruntent toute l'œuvre et toute la pensée dramatique d'Ignacio Amestoy. Qui, s'agissant de notre pays, dominé depuis des siècles par des institu-

Cette réflexion s'applique parfaitement à *Gernika, un grito. 1937*, car il s'agit bien de dénoncer la construction falsificatrice du discours dominant et, par ce biais, d'engager une réflexion sur la façon dont se construit un discours historique et sur la façon dont il peut s'imposer. En s'emparant de l'événement historique grâce à une modalité inspirée du théâtre documentaire, Ignacio Amestoy livre une lecture politiquement engagée contre le franquisme et les théories révisionnistes.

Face aux discours simplificateurs, Amestoy choisit de montrer les multiples facettes de l'événement et, à travers lui, celles de la guerre civile, pour en révéler la complexité historique et historiographique. Au sein de cette lecture engagée du bombardement, on remarque une volonté de faire apparaître la spécificité du conflit que constitue la guerre civile au Pays basque en conservant un ancrage spatial basque particulièrement marqué. Au cours de la pièce, le dramaturge ne configure pas un antagonisme clair entre républicains et nationalistes. Au contraire, il dépasse le manichéisme d'un tel antagonisme historique grâce à la construction du personnage de Mikel. Ce personnage de *gudari* se définit fréquemment contre l'ennemi collectif nationaliste désigné par les expressions « los rebeldes » (63), « los fachas » (74), « estos cabrones » (74), « estos asesinos » (78)²⁹, mais il est plus ardu de trouver des traces de définition de son identité politique au sens positif du terme. La complexité de cette définition tient à la superposition de l'identité basque à l'engagement républicain : Mikel se définit d'abord comme soldat nationaliste basque, puis comme républicain. Il déclare ainsi : « Da la sensación de que los rusos nos han olvidado, de que la República nos ha abandonado, de que a los vascos nos han dejado solos³⁰. » (47) La construction syntaxique différencie bien l'autorité républicaine des soldats basques désignés par la première personne du pluriel. Lorsque Mikel parle du bombardement de Durango, apparaît dans son discours l'opposition entre les « traidores españolas » et les « gudarís republicanos » (63)³¹ : la caractérisation comme soldat basque (« *gudari* ») prévaut ici encore sur l'engagement républicain, syntaxiquement en position d'adjectif. Les répliques de Mikel construisent un personnage happé par le conflit, perdu dans la complexité des enjeux politiques inhérents à la guerre civile :

tions et des idéologies monolithiques, a toujours eu vocation à montrer et interpréter des conflits qui sont généralement occultés ou expliqués depuis des points de vue idéologiques. C'est-à-dire, face à la chronique officielle, la chronique profane ; face à la façade, l'intérieur ; face à l'illustration scénique de l'ordre, la complexité et la contradiction. »

29 « les rebelles », « les fachos », « ces salauds », « ces assassins ».

30 « On a l'impression que les Russes nous ont oubliés, que la République nous a abandonnés, que nous, les Basques, on nous a laissés seuls. »

31 « les traîtres espagnols », « les soldats basques républicains ».

Mikel : [...] No comprendo lo que es esta guerra. Los carlistas con las boinas rojas de nuestros abuelos, atacándonos a muerte. Los militares rebeldes, que no hace treinta años perdieron el último pedazo de su imperio, perdiendo nuestra Cuba a manos de los yanquis, ahora quieren someternos a todos como si fuésemos sus nuevos colonos, a Euskadi, Cataluña y todas las regiones, como si fuesen sus nuevas colonias³². (68-69)

Le résumé qu'il fait de la guerre civile met en avant le changement, déstabilisant pour le personnage, de l'opposition historique entre carlistes et libéraux et le processus de reconfiguration de deux camps antagonistes. Le parallèle établi par le personnage entre la colonisation espagnole et une volonté contemporaine de soumettre les régions à un modèle territorial unitaire de la part du camp nationaliste confirme la primauté du combat nationaliste basque sur le combat politique et idéologique dans la perception de la guerre civile qu'a Mikel. À travers son discours, l'engagement du *gudari* pour la République ne se justifie que par la défense du statut d'autonomie. La construction d'un personnage à l'identité politique floue, défenseur avant tout de la cause basque, permet au dramaturge de ne pas gommer la complexité de la situation du Pays basque dans la guerre civile et de complexifier encore un peu plus la situation. L'historien Alberto Reig Tapia, tout comme Santiago de Pablo, souligne dans un article portant sur le bombardement de Guernica que les Basques constituaient une population majoritairement conservatrice et catholique mais que la défense du statut d'autonomie acquis pendant la Seconde République, en octobre 1936, les a conduits à s'engager dans la lutte aux côtés des Républicains, déstabilisant ainsi les deux termes classiques de l'antagonisme. Reig Tapia en conclut que « El País Vasco fue un caso especial dentro del conjunto nacional que optó por la República³³ ». Cette spécificité de l'engagement républicain au Pays basque est révélée grâce à l'appréhension du bombardement par une perspective individuelle, donnant l'impression d'entrer en profondeur dans les dilemmes politiques personnels et collectifs. La construction du personnage de Mikel parvient à dépasser le stéréotype du soldat amoureux pour en faire un *gudari* déboussolé face aux enjeux du conflit mais formulant le seul idéal pour lequel il combat, la défense de son identité basque. Brouiller les contours des antagonismes

32 « Mikel : [...] Je ne comprends pas en quoi consiste cette guerre. Les carlistes avec les bérêts rouges de nos grands-pères, nous attaquant à mort. Les militaires rebelles, qui il n'y a pas trente ans ont perdu le dernier morceau de terre de leur empire, en perdant notre île de Cuba, la laissant aux mains des Yankees, veulent à présent tous nous soumettre, comme si nous étions leurs nouveaux colonisés, comme si le Pays basque, la Catalogne et les autres régions étaient leurs colonies. »

33 Alberto Reig Tapia, article cité, p. 129 (« Le Pays basque a été un cas à part dans la nation qui a choisi la République. »).

politiques et idéologiques au cœur de la guerre civile, c'est mettre en doute une vision binaire et manichéenne du conflit. Les choix opérés tant dans l'élaboration des monologues distanciés que dans la construction de ces personnages permettent donc au dramaturge de configurer une lecture engagée du bombardement de Guernica et de la guerre d'Espagne, dénonçant le discours franquiste auparavant dominant, contrecarrant les soubresauts des thèses révisionnistes et essayant d'aborder le conflit dans toute sa complexité pour ne pas en gommer les spécificités historiques.

De la multiplication des perspectives à la déconstruction théâtrale

La pièce *Gernika, un grito. 1937* est écrite en 1994 et mise en scène pour la première fois en 1995, par Carlos Gil, au Palais des Festivals de Santander. Cette œuvre naît donc cinquante-sept ans après le bombardement de Guernica et presque quinze ans après l'ensemble des œuvres théâtrales qui mettent en scène la destruction de la ville. Alison Guzmán souligne, dans sa thèse portant sur la mémoire de la guerre civile dans le théâtre espagnol³⁴, que la majorité des productions dramatiques prenant comme sujet la guerre civile sont écrites dans les années quatre-vingt, décennie offrant après la période franquiste une plus grande liberté d'expression aux créateurs et voyant le retour du tableau *Guernica* en Espagne. L'émergence de la pièce d'Amestoy pourrait s'expliquer, d'une part, grâce au contexte démocratique favorable aux recherches sur la guerre d'Espagne et, d'autre part, en raison de la résurgence des thèses révisionnistes dans les années quatre-vingt-dix. José Carlos Mainer, dans une analyse des lectures de la guerre civile, situe autour de 1996 et de la victoire électorale du PP le retour et le succès de l'interprétation réactionnaire de la guerre civile³⁵. La production de cette œuvre théâtrale chargée d'une lecture politique allant à l'encontre d'une interprétation néo-franquiste du bombardement pourrait être le reflet d'un moment de crise du discours sur la guerre civile. Le recours à un théâtre très documenté, « presque documentaire³⁶ », dans *Gernika, un grito. 1937*

34 Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009* [en ligne], Universidad de Salamanca, 2012, [consulté le 16 avril 2015]. URL : http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf

35 José Carlos Mainer, « Itinéraires de lectures de la guerre civile (1960-2000) », dans Danielle Corrado, Viviane Alary (dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, p. 26.

36 David Lescot, « Un théâtre "presque documentaire" », *Théâtre/Public*, n° 188, « Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables », 2008, p. 48-49 et Marion Boudier, « Un théâtre "presque documentaire" ? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire :*

renforce cette hypothèse puisqu'il s'agit d'une modalité théâtrale qui émerge dans des conjonctures de crise et qui est souvent associée à des intentions militantes et politiques, revendicatives d'un engagement citoyen.

Ignacio Amestoy, comme la plupart des dramaturges qui ont représenté le bombardement de Guernica, privilégie une esthétique de la saturation pour rendre de façon visuelle et sonore la violence démesurée de l'attaque aérienne. La théâtralisation du bombardement implique aussi, dans la majorité des cas et dans celui d'Amestoy également, la mise en place d'un dispositif de recul critique, souvent métathéâtral, qui peut être croisé avec d'autres procédés tels l'utilisation du théâtre documentaire (réinvesti dans le cas de *Gernika, un grito*) et de l'effet de distanciation brechtien. Amestoy produit la pièce probablement la moins directement influencée par le tableau de Picasso : alors que d'autres théâtralisations donnent vie à certains personnages du tableau, comme chez López Mozo ou Arrabal, et instaurent un dialogue direct avec l'œuvre³⁷, on décèle très peu de références explicites à *Guernica* dans la pièce d'Amestoy. La distance temporelle par rapport au retour de *Guernica* en Espagne pourrait expliquer une certaine distance esthétique. Cependant le poids symbolique diffus de la représentation picturale de Picasso semble peser sur *Gernika, un grito. 1937*, et il est à chercher du côté de la tentative de déconstruction de l'événement par la juxtaposition des perspectives et dans la recherche d'un dispositif artistique apte à dire l'indicible. Le contexte de production des années quatre-vingt-dix donne à la pièce cette particularité de dénoncer non seulement l'horreur du massacre de Guernica mais aussi les multiples tentatives, anciennes et contemporaines de la pièce, de légitimation franquiste du bombardement. Le dramaturge navigue entre le document, l'historiographie et la fiction. Le croisement de ces trois types de discours donne corps à une lecture engagée de l'événement mais cette lecture, en même temps qu'elle dénonce la primauté d'un discours historique, semble en imposer un autre, comme si le dispositif théâtral lui-même faisait faire au spectateur l'expérience de la manipulation du discours. Conciliant représentation de l'événement et réflexion sur le discours historiographique, l'œuvre d'Amestoy place le récepteur au centre de son dispositif théâtral comme acteur fondamental de la mémoire du bombardement.

résurgence ou réinvention ?, Nancy, Presses Universitaires de Nancy / Éditions universitaires de Lorraine, 2013, p. 127-142.

37 Voir Elizabeth Drumm, « "Guernica" on stage. Examples by Fernando Arrabal and Jerónimo López Mozo », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 34, n° 2, *Dramal Theater*, 2009, p. 427-459.

CHAPITRE I 2

Les spatialisations de la guerre civile dans l'œuvre cinématographique de Carlos Saura

MARIANNE BLOCH-ROBIN

Université Charles-de-Gaulle Lille 3

Carlos Saura, né en 1932, fait partie de la génération que Jean Tena a qualifiée d'« innocente¹ », composée par les enfants des protagonistes de la guerre civile. Malgré son jeune âge lorsqu'éclate le conflit, puisqu'il n'a alors que quatre ans, il est profondément marqué par sa violence, qu'il vécut dans la zone républicaine – il évoque d'ailleurs des souvenirs précis de bombardements et de terreur² –, et par ses conséquences sur la société espagnole de l'après-guerre³.

S'il réalise son premier long-métrage, *Los Golfos*, vingt ans après la fin officielle des combats – quelque temps plus tard, le régime franquiste célébra en grande pompe les « 25 années de paix » avec la réalisation par José Luis Sáenz de Heredia de l'hagiographie de Franco, *Franco ese hombre* (1964) –, son œuvre cinématographique, qui compte actuellement quarante-et-un films répartis sur plus d'un demi-siècle, est imprégnée par la déchirure qu'a imprimé durablement dans le pays le conflit fratricide.

Contrairement à d'autres artistes, tel son aîné Luis Buñuel, qui ont pris la voie de l'exil, le cinéaste aragonais a choisi de rester en Espagne pour réaliser une œuvre qui constitue en elle-même une manifestation de résistance contre

1 Jean Tena, « L'écriture de la mémoire : la génération innocente », dans Annie Bussière-Perrin (dir.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, t. II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 237-274.

2 Voir à ce propos Nancy Berthier, Marianne Bloch-Robin, « Vivre et revivre la guerre civile : le cinéma de Carlos Saura », dans Caroline Trotot, Michael A. Soubbotnik (dir.), *Vivre l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, p. 147-156.

3 Carlos Saura répond à Vicén Campos qui, en 1976, affirme que le réalisateur n'a pas connu ce conflit : « Excusez-moi, mais je crois que vous avez tort. Lorsque vous dites que je n'ai pas vécu la guerre, vous vous trompez. Je l'ai vécue, et je l'ai vécue de façon dramatique, et d'une certaine façon, j'ai souffert de ses conséquences, comme beaucoup d'Espagnols. Ce que je n'ai pas fait, c'est combattre, parce que j'avais quatre ans quand la guerre a commencé. Mais je l'ai vécue et j'en conserve des souvenirs violents et dramatiques. » Linda M. Willem (dir.), *Carlos Saura Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 32. (nous traduisons)

le pouvoir en place. Un pouvoir qui ne tolérait aucune allusion à la guerre civile dans les films de réalisateurs considérés comme opposants à l'idéologie franquiste⁴. Dès son premier long-métrage, Saura aura maille à partir avec la censure contre laquelle il mettra par la suite en place diverses stratégies. À partir de *Peppermint frappé* (1967), son quatrième long-métrage, il se tournera en particulier vers un cinéma métaphorique et symbolique dont la complexité lui permettra, en partie seulement, d'esquiver les foudres du comité de censure.

Dans le vide imposé par le régime, la guerre civile a donc pu apparaître principalement de façon détournée dans les films de cette période, même si Saura y a fait directement allusion dans deux œuvres, *El Jardín de las delicias* (1970) et surtout *La Prima Angélica* (1973)⁵, et que *La Caza* (1965) peut être considéré comme une allégorie de la guerre civile, non directement nommée, mais clairement évoquée. Néanmoins, il est possible de considérer que le conflit fratricide est omniprésent de façon métaphorique et lancinante dans tous les films de la période, sous différentes formes et en particulier grâce à une spatialisation de la mémoire.

Par la suite, pendant la période de la transition démocratique en Espagne et alors qu'il aurait pu évoquer librement⁶ la guerre civile, Saura semble se libérer du poids du conflit et donc s'en éloigner. Il réalise alors des films qui s'écartent de cette thématique puisqu'il s'intéresse à d'autres réalités historiques telles que les dictatures latino-américaines dans *Los Ojos vendados* (1978) ou à l'histoire de la révolution mexicaine et du Mexique des années vingt dans *Antonieta* (1982), le *biopic* d'Antonieta Rivas. Il reviendra néanmoins sur le conflit avec une séquence emblématique de *Deprisa, deprisa* (1980) et à travers *Dulces Horas* (1981) qui abordera, à nouveau, la problématique de la mémoire. Ce film a été d'ailleurs considéré par toute une partie de la critique comme un retour malheureux aux œuvres réalisées sous le franquisme et a été assimilé en particulier à une sorte de succédané de *La Prima Angélica*, dont le dispositif narratif est très proche.

En ce qui concerne le conflit en tant que sujet, le réalisateur espagnol élabore un projet de long-métrage dès le début des années quatre-vingt, *Esa Luz*, dont le scénario a d'ailleurs été publié et qui devait constituer le premier

4 Outre *Franco ese hombre* (1964), de José Luis Sáenz de Heredia, qui passe rapidement sur la période de la guerre civile dans une volonté d'afficher une réconciliation nationale, les films qui abordent directement le conflit se doivent d'être des œuvres de propagande sans ambiguïté possible. Citons, dans les années soixante, *La paz empieza nunca* (1960), de León Klimovski, dont le héros voue sa vie à la lutte contre le camp républicain pendant la guerre civile puis à l'extermination du maquis, présenté dans le film comme une guérilla de brigands.

5 Sur ce film voir Marianne Bloch-Robin, « La cousine Angélique de Carlos Saura ou la mémoire salvatrice », dans Zbigniew Prychodniak, Gisèle Séginger (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2012, p. 211-218.

6 Rappelons que la censure est supprimée en Espagne par le décret du 11 novembre 1977.

volet d'une trilogie sur la guerre civile, un projet qui ne s'est pas concrétisé par la suite. Ce n'est qu'en 1990, dans une Espagne de la post-transition, un pays bien installé dans la démocratie et dans une période faste de son histoire, après son entrée en 1986 dans la Communauté économique européenne, que le conflit espagnol devient à la fois le théâtre et le sujet d'un film, le dernier à ce jour⁷. La trame de *¡Ay Carmela!* se déroule au cœur de la guerre, sur le front d'Aragon en 1938.

La guerre civile constituant un motif récurrent et majeur dans l'œuvre de Carlos Saura, nous avons choisi de caractériser son évocation spatiale en suivant les trois périodes qui se dégagent de la filmographie – le régime franquiste, la transition et la post-transition. Après une caractérisation générale de chaque période, nous nous centrerons à chaque fois sur un exemple précis extrait d'un film afin d'éclairer les procédés utilisés par le réalisateur. Pour la première époque, nous avons choisi d'évoquer *Peppermint frappé* (1967), un film peu étudié et dans lequel l'espace d'un établissement balnéaire à l'abandon peut être considéré comme une évocation du théâtre du conflit ; l'exemple choisi pour la deuxième période est une séquence de *Deprisa, deprisa* (1980), lorsque les jeunes protagonistes se rendent au Cerro de Los Ángeles⁸, un lieu emblématique où les traces de la guerre civile ne revêtent aucun sens pour eux. Enfin, les deux génériques – de début et de fin – de *¡Ay Carmela!*, pendant lesquels est diffusée la chanson éponyme associée à l'Espagne républicaine et au personnage principal de l'œuvre, mettent en place, dans leur rapport à l'ensemble du film, une réécriture du conflit et une réappropriation de l'histoire de l'Espagne dans un espace symboliquement et pleinement reconquis.

Sous le franquisme : l'omniprésence du conflit dans le vide imposé

Tout au long de la période franquiste, Carlos Saura convoque de façon obsessionnelle la mémoire de la guerre civile par le biais de diverses représentations métaphoriques. C'est à travers un groupe d'amis qui se déchirent (*La Caza*, 1965), le couple qui s'entretue (*La Madriguera*, 1969) ou la famille divisée (*El Jardín de las delicias*, 1970, *La Prima Angélica*, 1973) que le conflit fratricide est évoqué faute de pouvoir être représenté directement.

7 Carlos Saura travaille depuis plusieurs années sur un projet de film, *Guernica, 33 días*, qui retracerait la gestation et l'élaboration du tableau de Picasso.

8 Le Cerro de los Ángeles (Colline des Anges) est considéré comme le centre géographique de l'Espagne. Il est situé à dix kilomètres au sud de Madrid.

Du point de vue de la spatialisation, les théâtres symboliques de ces conflits seront des lieux clos : le coteau de chasse aride entouré de collines (*La Caza*), la petite ville oppressante (*Peppermint frappé*) et surtout la maison ou l'appartement (*Ana y los lobos*, 1972, *La Prima Angélica*). Dans chaque cas, c'est non seulement le lieu référentiel qui constitue un espace clos mais également l'espace qui est construit par le cinéaste à partir de ce lieu grâce aux procédés filmiques. Cadres, angles de prise de vue et montage contribuent à faire de ces représentations de l'Espagne un espace de l'enfermement et de la répression qui conduit inexorablement les personnages au conflit et à l'explosion soudaine de la violence. Dans ces films, la violence latente de la blessure non refermée de la guerre civile couve sous l'apparente et fragile tranquillité de la vie des protagonistes, et finit toujours par éclater dans un dénouement sanglant.

La guerre est très rarement représentée ou évoquée directement (sauf, comme nous l'avons signalé, dans *El Jardín de las delicias* ou *La Prima Angélica*) mais c'est par le biais du refoulement du passé et de la tension entre une mémoire enfouie et un présent artificiellement construit qu'elle affleure. Le resurgissement d'une mémoire réprimée provoque alors une déflagration inéluctable qui met au jour la violence sous-jacente dans la société espagnole.

Peppermint frappé marque un tournant dans la filmographie de Carlos Saura. En effet, après la linéarité et l'implacable unité de temps et de lieu de *La Caza*, le réalisateur aragonais se tourne vers un style métaphorique et symbolique marqué par des altérations de la linéarité du récit qui seront de plus en plus complexes et brouillées pendant les dernières années de la dictature. Le long-métrage peut également être considéré comme le début d'une trilogie, qualifiée par Marcel Oms de « Trilogie du couple », avec *Stress es stress tres* (1968) et *La Madriguera*⁹. Ces trois films sont centrés sur des relations de couples dont la femme est incarnée chaque fois par Géraldine Chaplin.

Le réalisateur s'attache dans *Peppermint frappé* à l'histoire de Julián (José Luis López Vázquez), un médecin de province, célibataire et frustré, fasciné par la blonde étrangère Elena (Géraldine Chaplin), la femme de Paco (Alfredo Mayo), l'un de ses amis. Cette fascination est telle que, faute de pouvoir la séduire, car elle repousse ses avances, il en fabrique un double en transformant Ana, sa brune secrétaire, en un sosie d'Elena (toutes deux interprétées par Géraldine Chaplin), puis se débarrasse du modèle et de son mari devenus encombrants en les assassinant.

Du point de vue spatial, la petite ville fortifiée aux falaises escarpées – le film est tourné à Cuenca¹⁰, facilement reconnaissable bien qu'aucun topo-

9 Marcel Oms, *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, p. 37.

10 Comme le souligne Henri Talvat, le choix de la ville de Cuenca n'est pas anodin : « Que le film se passe à Cuenca n'est pas simplement [pour Saura] un retour sur le lieu de son premier

nyme ne soit évoqué – et l'appartement de Julián, un lieu théâtral où son apparente dévotion mariale dissimule une passion pour le découpage de modernes icônes dans des revues de mode importées, constituent des espaces étouffants et clos. Ces deux espaces évoquent métaphoriquement l'enfermement auquel est soumise la société espagnole et qui est à l'origine d'une frustration sexuelle dont Julián est un exemple paradigmatique. Nous nous attacherons ici plus précisément à l'évocation d'un établissement balnéaire en ruine qui constitue un élément clé du film et qui est le théâtre de deux longues séquences, de 33 minutes et 18 minutes respectivement, dont celle de l'explosion de violence finale.

Il s'agit d'un ancien établissement dont Julián a sans doute hérité, car il évoque ses jeux d'enfants avec Paco, et qui, au moment du présent diégétique, est complètement à l'abandon et détruit. L'aspect du bâtiment, éventré et rempli de décombres, renvoie plutôt à une destruction brutale par des bombardements qu'à un abandon progressif. En effet, de sous les décombres, émergent encore certains meubles, des objets quotidiens et même des instruments de musique. Dans la chambre de la tante du protagoniste, une poupée en porcelaine dépourvue de vêtements, qui gît sous un amas de débris, évoque la dépouille d'un enfant, au visage et au corps marqués par les blessures. Le plan rapproché qui cadre la poupée derrière les barreaux du lit n'est pas sans évoquer un souvenir de bombardement de Carlos Saura alors qu'il était à l'école à Barcelone en 1938, une scène effrayante qui l'a profondément marqué :

Une explosion terrifiante qui nous jeta, qui me jeta sur le sol. Durant quelques instants il n'y eut que de la poussière autour de moi. On ne pouvait rien voir : un brouillard de Londres et Jack l'éventreur. Rien. Des sanglots. Quelqu'un qui crie. Lorsque la poussière se dissipa, très lentement, comme une caméra au ralenti je vis la jolie fille blonde allongée sur le sol, les cheveux tachés de sang et le visage tranché par des éclats de vitre. Un tas de chair et de sang¹¹.

Dans cet espace, comme dans la plupart des films sauriens de la période franquiste, le passé ressurgit et déstabilise l'équilibre superficiel et précaire du

court-métrage documentaire mais aussi une référence à l'un des films mythiques des années 50, *Grand-Rue* de Juan Antonio Bardem (1956). La visite au "pont des suicidés" qui joue un grand rôle dans la dramatisation de ce dernier film n'est-elle pas là pour en témoigner ? La grand-rue et les "señoritos" machos dont la seule occupation était de faire de mauvaises blagues ont disparu, mais le vide et l'ennui demeurent. », *Le mystère Saura*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1992, p. 21.

11 Marcel Oms, *Carlos Saura, op. cit.*, p. 103. Outre cette séquence, cette image est sans doute également à l'origine des représentations des cadavres d'enfants dans la séquence du bombardement de l'école de *La Prima Angélica* et dans les images d'archives de *Dulces Horas*.

présent. Il est significatif, qu'au sein de l'établissement désaffecté, Julián ait aménagé une garçonnière dont le mobilier correspond à un *design* dernier cri à l'époque – table *Tulip* créée par Eero Saarinen et lampadaire *Arco* d'Achille Castiglioni. Cet espace, au sein des ruines, peut être interprété comme une métaphore de l'Espagne franquiste construite sur des décombres mais pas véritablement rebâtie et qui chancelle sur des fondations instables. C'est donc la tension entre ce passé enfoui et le présent, dont la modernité factice n'est qu'une copie édulcorée des modes étrangères, qui aboutit à une explosion de violence. Le personnage libre et inaccessible d'Elena sera remplacé par son succédané, à l'image de la société espagnole qui imite superficiellement les modes étrangères en maquillant littéralement son vrai visage, mais reste sclérosée dans le carcan pompeux du franquisme dont l'appartement théâtral de Julián est une évocation. Dans la première des deux séquences, le champ-contrechamp entre Julián et Elena est significatif. Julián, dans la maison, est filmé en plan rapproché derrière les entrelacs de la vigne vierge hivernale et enfermé par le double encadrement de la fenêtre, alors que le plan d'ensemble subjectif en plongée suivant son regard cadre Elena en train de virevolter sur la piste de danse désaffectée au rythme d'un rock effréné. Ce regard de désir évoque une Espagne paralysée et prisonnière qui observe et envie, de loin, une liberté qu'elle rejette absolument par ailleurs.

C'est donc la mémoire dissimulée et enfouie qui ressurgit comme un traumatisme majeur et ne peut aboutir qu'à la mort et à la destruction. Ce paradigme récurrent est à l'œuvre dans la plupart des films réalisés par Carlos Saura sous le régime franquiste. Néanmoins, les deux derniers longs-métrages de cette période, *La Prima Angélica* (1973) et *Cría cuervos* (1975), bien que très noirs, s'achèvent tous les deux de façon ambiguë. Le premier opus constitue une véritable psychanalyse pour le protagoniste, hanté par son enfance pendant la guerre civile et par les mauvais traitements de sa famille maternelle nationaliste. À la fin du film et au terme d'une plongée dans son passé jusqu'alors refoulé, il repart de la petite ville où il avait passé la guerre civile dans son enfance en ayant été capable d'affronter son passé et ses souvenirs douloureux. Le second, un huis-clos dans une imposante demeure bourgeoise madrilène, s'achève sur un plan panoramique général de la ville alors que les trois petites protagonistes sortent enfin de ce logis mortifère pour se rendre à l'école au rythme de la chanson *Porque te vas*¹². Quoiqu'ambivalent, ce dénouement peut être considéré comme envisageant une libération possible, à la veille de la mort de Franco.

12 Voir Marianne Bloch-Robin, « Invisible et indicible dans *Cría cuervos* de Carlos Saura » [en ligne], *L'Âge d'or*, n° 5, 2012, [consulté le 3 juin 2016]. URL : http://lisaa.u-pem.fr/index.php?eID=tx_nawsecured1&u=0&file=fileadmin/fichiers/LISAA/l_age_d_or/Age-d_or-5/Bloch-Robin.pdf&t=1487079718&hash=7e4b219a7a7342f9a6bae33cb05f9dcfabad9b54

Pendant cette longue période franquiste, si la censure impose le vide de l'explicite, la guerre civile est au contraire omniprésente de façon implicite au sein de la filmographie du réalisateur aragonais dans une spatialisation de la mémoire qui vient hanter la fausse modernité et l'ouverture factice du pays. Alors qu'il était possible de présager un traitement plus direct du conflit, la période de la transition est ambivalente.

L'ambivalence de la transition : entre vide et trop-plein

Il semble qu'après la mort de Franco le réalisateur se soit tout d'abord senti dégagé du devoir moral de traiter la guerre civile ou la dictature dans son œuvre¹³. Il se sent alors libre de se tourner vers d'autres cultures ou d'autres aires géographiques et affirme son contrôle sur ses films en mettant fin momentanément à ses collaborations pour l'écriture de scénarios à partir de *Cría cuervos* (1975). Durant cette période, où il commence également à réaliser des films musicaux avec *Bodas de sangre* (1981), la guerre civile est surtout évoquée dans trois œuvres : *Mamá cumple cien años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980) et *Dulces Horas* (1981).

Dans le premier film, l'ombre du dictateur plane encore sur la structure familiale autrefois hiérarchisée et dans laquelle règne un chaos qui subvertit l'ancien ordre franquiste. Néanmoins, le vertigineux zoom arrière qui clôt le récit met brutalement la demeure et la structure familiale à distance. Comme nous l'avons évoqué, cet espace de la maison avait constitué pendant des années une métaphore du pays dans lequel un passé refoulé ne cessait de remonter à la surface – à l'image des meubles imposants de *La Madriguera* qui envahissent peu à peu les pièces immaculées de la moderne maison d'architecte. Ce brusque mouvement de caméra, qui met à distance la maison et la structure de la famille, traduit spatialement la sortie de l'enfermement du régime franquiste.

Deux ans plus tard, dans *Deprisa, deprisa*, les jeunes protagonistes, tout juste sortis de l'adolescence, n'évoluent pas au sein d'une structure familiale. Livrés à eux-mêmes, ils vivent l'instant présent au rythme des *rumbas flamencas* qu'ils écoutent. Le film reflète en partie la disparition des grandes utopies propres à la période postmoderne, spatialisée à l'écran par la figure de l'errance. Ce sentiment rejoint en Espagne le *desencanto* qui se répand à l'époque dans certains secteurs de la société, déçus par la période de la Transition qui n'aboutit pas à la République que beaucoup appelaient de

13 Agustín Sánchez Vidal évoque « la libération, après la mort de Franco, de l'obligation de traiter de thèmes plus directement politiques », *El cine de Carlos Saura*, Saragosse, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988, p. 106.

leurs vœux¹⁴. L'escalade progressive des délits commis par les protagonistes les mènera presque tous à la mort, mais le film constitue également une ode à la liberté, à l'amour – entre Pablo et Ángela – et à l'amitié indéfectible qui lie les membres du groupe.

Une séquence de 5 minutes retrace l'une de leurs promenades sans but véritable, qui les emmène à Getafe, au Cerro de los Ángeles, un lieu de mémoire créé par le pouvoir franquiste puisque, comme à Belchite, le régime a décidé après la guerre civile de laisser en l'état les ruines du monument élevé en 1919 pour célébrer le Sacré-Cœur de Jésus et en partie détruit pendant le conflit par les républicains. Ce groupe monumental est en particulier célèbre pour avoir été le théâtre d'une mise en scène : l'exécution symbolique par un groupe de miliciens républicains de l'imposante statue du Christ (d'une hauteur de neuf mètres) qui dominait la construction, dynamitée par la suite. Une réplique plus imposante de l'édifice détruit fut élevée à partir de 1944 et inaugurée par Franco en 1965.

Les jeunes protagonistes semblent ignorer totalement la signification du lieu et il est même suggéré qu'ils ignorent l'événement historique de la guerre civile car ils plaisantent et se moquent de deux bigotes qui leur expliquent que les Rouges ont fusillé le monument sacré. Ce lieu de mémoire, dans le sens que Pierre Nora donne à ce terme¹⁵, est totalement étranger aux jeunes gens qui errent dans cet espace désolé et désert, encadré visuellement par les deux monuments.

Les ruines sont donc vides de sens et cette séquence semble suggérer que l'oubli des jeunes générations est une réponse à la permanence d'une mémoire imposée par le franquisme. En effet, l'énonciateur filmique adopte leur point de vue et souligne par des plans en contreplongée des membres du groupe, leur jeunesse, leur gaîté et leur liberté, magnifiées par l'angle de caméra et les couleurs vives de leurs vêtements qui se détachent sur le ciel pur d'un azur profond. À l'inverse, les deux femmes, associées à une gamme chromatique de gris qui évoque les pierres des deux monuments imposants, présents à l'écran dès le premier plan général, sont visuellement associées dans un même plan panoramique à la voiture de police qui apparaît et se gare face à l'ancien monument devant lequel se trouvent les jeunes gens. La brutalité des policiers, qui fouillent violemment les protagonistes, n'est pas

14 Jaime Chávarri a d'ailleurs réalisé en 1976 un long-métrage intitulé *El desencanto* qui montre le délitement de la famille d'un des poètes officiels du régime franquiste, Leopoldo Panero.

15 « [...] lieux rescapés d'une mémoire que nous n'habitons plus, mi-officiels et institutionnels, mi-affectifs et sentimentaux ; lieux d'unanimité sans unanimité qui n'expriment plus ni conviction militante ni participation passionnée, mais où palpite encore quelque chose d'une vie symbolique », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 1, [1997], Paris, Gallimard, 2004, p. 29.

sans rappeler que de nombreux membres de la police au début des années quatre-vingt faisaient déjà partie de ce corps sous le régime franquiste.

Par la suite, Saura abordera à nouveau la guerre civile, dans *Dulces horas* (1981), un film dans lequel il a utilisé des images d'archives du conflit. L'histoire de cet homme qui cherche à retrouver son enfance heureuse à travers la reconstruction théâtrale de son passé peut être interprétée comme une prise de distance par rapport à la nostalgie du passé affichée par le protagoniste du film.

La période de la transition est donc ambivalente dans l'œuvre de Saura, entre mise à distance et retour obsessionnel du conflit, mais aucun film de cette époque ne place directement les événements historiques qui ont tant marqué le réalisateur au centre de sa narration.

L'Espagne de la démocratie : la récupération de l'espace

Ce n'est finalement qu'en 1990 que Saura réalise un film qui se déroule au cœur de la guerre civile, sur le front d'Aragon en 1938¹⁶. Il s'agit d'une adaptation de la pièce de théâtre de José Sanchis Sinisterra, dont Saura ne reprend pas la structure temporelle complexe, un va-et-vient entre présent et passé, car il adopte une structure narrative classique, purement linéaire. Ce film ayant été amplement étudié, en particulier par Nancy Berthier qui lui a consacré un ouvrage entier, nous nous centrerons ici sur le rôle spécifique de la chanson *¡Ay Carmela!* dans la création d'un espace de réappropriation, de reconquête républicaine du pays.

Les paroles originales de cette chanson, certainement composée en 1808 au début de la guerre d'indépendance contre la France, s'opposaient à l'invasion napoléonienne. Il s'agissait donc déjà d'un air partisan qui exaltait la résistance et la lutte contre l'ennemi. Au fil du temps, ses paroles se sont adaptées aux évolutions historiques et sa mélodie a connu également plusieurs variantes. Durant la guerre civile espagnole, *¡Ay Carmela!* est devenu l'un des hymnes les plus célèbres du camp républicain. À la version la plus connue, *El paso del Ebro*, dont les paroles se réfèrent à l'héroïsme des soldats républicains pendant la bataille de l'Èbre, Carlos Saura a préféré *Viva la quince brigada*, appelée également *De la brigade Lincoln*, qui souligne le rôle des brigades internationales. Selon le réalisateur, la musique de cette dernière lui paraissait « moins ampoulée¹⁷ » que celle de la première. Elle

16 Juste à la fin du générique de début, une indication précise que l'action ne s'est pas déroulée sur le front d'Aragon en 1938, renvoyant le film à sa condition fictionnelle.

17 Interview de Carlos Saura, *Le Figaro*, 26/09/1991, citée par Nancy Berthier, *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 62.

intervient partiellement dans le film, aux génériques de début et de fin, dans une version enregistrée et arrangée par le compositeur de la musique originale du film, Alejandro Massó. Interprétée par un chœur d'hommes, dont une partie chante la mélodie à l'unisson et dont un deuxième groupe chante un contre-chant vocalisé sur la voyelle « a », elle est accompagnée au banjo¹⁸.

La chanson s'organise autour de quatre phrases musicales récurrentes et de deux noyaux signifiants minimaux¹⁹ (« Rumba la rumba la rumba la ») et (« ¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela! ») qui constituent la quintessence de son ambivalence fondamentale : belliqueuse et nostalgique à la fois. En effet, le rythme de la première phrase évoque un roulement de tambour et dynamise la chanson dont elle semble retranscrire rythmiquement la volonté de vaincre. En revanche, le second noyau signifiant (« ¡Ay Carmela! ») renvoie, par le biais de l'onomatopée, à la douleur et à la nostalgie. Une nostalgie multiple et à l'objet polysémique : la femme, le foyer, l'Espagne républicaine. Les fonctions de la chanson sont multiples dans le film et, en particulier, son étroite association au personnage de Carmela, interprété par Carmen Maura, contribue à faire de la jeune femme une véritable incarnation symbolique de l'Espagne républicaine²⁰. Le rythme rapide, la mélodie de la première phrase en *fa* majeur et la modulation en *ré* bémol majeur, ainsi que les timbres virils, l'interprétation martiale des chanteurs et l'accompagnement au banjo, confèrent globalement une tonalité joyeuse et entraînante à la chanson. Le contre-chant sur la voyelle « a », suivant une ligne mélodique descendante, peut être interprété comme la stylisation d'une lamentation qui introduit également une connotation douloureuse au sein de cette chanson martiale, en renforçant ainsi l'ambivalence.

Les couplets cités dans les génériques de début et de fin ne sont pas les mêmes : au générique d'ouverture, la chanson s'achève au troisième couplet et, à la fin, elle ne commence qu'au deuxième couplet. Outre cette version

18 Bernard Gille souligne l'importance de cet instrument : « L'accompagnement, en premier plan sonore, est confié au banjo, instrument qui éveille les images des Brigades internationales auxquelles la production discographique l'a associé, sans le limiter à l'aire culturelle anglo-saxonne. », « ¡Ay Carmela! : musiques entre guerre et paix », dans Catherine Berthet-Cahuzac, (dir.), *¡Ay Carmela! de Carlos Saura. Médiations textuelles et représentations de l'histoire*, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 113.

19 Selon Michel Chion, il s'agit d'« un certain assemblage de phonèmes et de notes, très court, parfois dépourvu de sens en lui-même à laquelle [la chanson] aboutit » (Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétiques*, Cahiers du cinéma, 2003, p. 380.)

20 « En somme, entre le prologue et l'épilogue, un fonctionnement allégorique se met en place par le biais du prénom Carmela, qui renvoie tantôt à la femme, tantôt à la République espagnole, tantôt aux deux à la fois. Ainsi, sous une apparente simplicité, ce film retrouve la complexité d'un fonctionnement allégorique, d'une facture différente de celui des années soixante-dix, qui renvoie à une interrogation fondamentale du cinéma de Saura : l'Espagne, ici mise en scène dans un corps de femme. », Nancy Berthier, *De la guerre à l'écran, ¡Ay Carmela! de Carlos Saura, op. cit.*, p. 64.

extradiégétique, *¡Ay Carmela!* est entonné à deux reprises par les personnages du film : les brigadistes et Carmela.

Cependant, l'utilisation lors des génériques de début et de fin de la même version de la chanson réunit sémantiquement les ruines de Belchite²¹ (générique d'ouverture) et la mort de Carmela (fin du film). Cette double diffusion semble suggérer que, malgré le courage qu'évoquent les paroles de la chanson (« ¡Viva la quince brigada! [...] ¡Que se ha cubierto de gloria! » / « Vive la quinzième brigade [...] qui s'est couverte de gloire ! »), le manque de moyens militaires des républicains (« No tenemos municiones ni tanques ni cañones » / « Nous n'avons ni munitions, ni tanks, ni canons ») ne pouvait que les conduire à la défaite, dont la mort de Carmela, qui clôt le film, est une représentation symbolique.

Les lamentations (« ¡Ay Carmela! »), renvoyant à l'Espagne représentée métaphoriquement par une femme (exécutée à la fin du film), qui rythment la chanson, l'emporteraient alors sur l'autre noyau signifiant minimal, martial et plein d'ardeur : « Rumba la rumba la ». La chanson, dont nous avons souligné précédemment l'ambivalence, prendrait donc, dans sa relation à l'ensemble du tissu filmique, le sens d'une lamentation récurrente et constaterait, dès le début de l'œuvre, le terme inéluctable du conflit. La mort de Carmela ne constituerait alors qu'un écho du champ de ruines de Belchite, longuement montré au générique d'ouverture.

Néanmoins, un élément musical vient infirmer en partie ce caractère circulaire : les différents couplets utilisés pendant les deux génériques. En effet, lors du premier générique ne sont diffusés que les trois premiers des cinq couplets que compte la chanson, alors qu'à la fin, seuls sont cités les quatre derniers. Or, tandis que les deux premiers couplets vantent l'héroïsme de la quinzième brigade, le troisième et dernier couplet, cité pendant le générique de début, insiste sur le manque d'armement : « No tenemos municiones / ni tanques ni cañones / ¡Ay Carmela! / No tenemos municiones / ni tanques ni cañones / ¡Ay Carmela! » Il renvoie donc aux images de la ville détruite par les bombes et les associe à une défaite probable des républicains. En revanche, les deux derniers couplets, seulement cités au générique de fin, sont nettement plus optimistes : « Pero nada pueden bombas / Rumba la rumba la rumba la / Cuando sobra corazón » (« Mais les bombes ne peuvent rien / Rumba la rumba la rumba la / lorsqu'il y a du cœur à revendre »), puis : « Sólo es nuestro deseo / Rumba la rumba la rumba la / acabar con el fascismo » (« Notre

21 Le petit village de Belchite a été partiellement détruit en septembre 1937 dans un des combats opposant nationalistes et républicains. À la fin de la guerre civile, Franco a décidé de le laisser en ruine – et même de favoriser sa dégradation comme le démontre bien le film de Marc Weymuller, *La Promesse de Franco* (2013) –, comme preuve des exactions républicaines. Le générique de début montre donc un champ de décombres dans lequel les troupes républicaines, fort mal en point, semblent avoir déjà perdu la guerre.

seul désir / Rumba la rumba la rumba la / est d'en finir avec le fascisme »). Ce dernier « acabar con el fascismo », clôt le film en se prolongeant tout au long d'un sobre générique en lettres blanches sur fond noir et qui contribue, par son ancrage dans le réel, à dissiper le caractère fictionnel de l'œuvre. Il renvoie le spectateur de 1990 à l'époque dans laquelle il vit et où, finalement, le fascisme semble bien avoir été vaincu en Espagne. La circularité apparente de l'œuvre est donc mise à mal, au profit d'une victoire du camp républicain, tardive mais bien réelle, dans l'Espagne démocratique de la fin du XX^e siècle.

Cette victoire, Carlos Saura la revendique en 1990 dans le seul film qu'il ait réalisé sur la guerre civile, alors que celle-ci avait littéralement hanté sa filmographie antérieure à la mort du dictateur sans pouvoir en constituer directement le sujet. La période de la transition n'a pas connu la concrétisation de la trilogie sur le conflit dont le réalisateur aragonais avait le projet. Sans doute fallait-il qu'un certain temps soit passé après la disparition de Franco pour que Saura puisse aborder frontalement cette période historique qui le renvoyait à la blessure traumatique de son enfance. Du vide imposé, mais détourné, au plein reconquis, des ruines d'un établissement balnéaire aux ruines de Belchite, en passant par celles du Sacré-Cœur de Jésus, la petite tombe fleurie de Carmela, en s'opposant à l'anonymat des fosses communes, semble pleinement signifier, cinquante ans après la fin du conflit, dans une Espagne alors florissante et installée dans la démocratie, que les républicains ont enfin gagné la guerre.

QUATRIÈME PARTIE

La mémoire contrariée

CHAPITRE 13

Une étude géohistorique des mémoires du siège de l'Alcazar de Tolède : du « lieu de mémoire » au « haut lieu » (1936-2014) 1

HERVÉ SIOU

Centre d'Histoire de Sciences-Po

« Los nombres de Franco y de Toledo quedarán asociados para siempre por algo más que por una pasajera coincidencia en el tiempo y en el espacio² ». Les mots utilisés en 1972 par le maire de Tolède, Ángel Vivar Gómez, illustrent le lien privilégié entre le dictateur et la cité au sud de Madrid. Au-delà du regard affectueux porté par Franco sur une ville qui l'a vu évoluer alors qu'il n'était que jeune cadet d'infanterie³, c'est surtout la prise de Tolède au début de la guerre civile qui fonde la relation symbolique entre le dictateur et l'ancienne capitale des Wisigoths.

La libération des assiégés emmenés par le colonel José Moscardó, directeur de l'École Centrale d'Éducation Physique de Tolède, le 28 septembre 1936, est la victoire symbolique qui manquait à Franco pour s'imposer au sein de la junte des factieux⁴. En prenant, au cœur de la Castille, la ville de Tolède, Franco s'empare de tout un imaginaire⁵. L'unité wisigothique

1 Cet article se situe dans le prolongement d'un mémoire de recherche auquel on pourra se reporter pour de plus amples détails : « Tolède et l'Alcazar. Espace et mémoires (1936-2011) », soutenu en 2012 à Sciences-Po, sous la direction de Jean-François Sirinelli.

2 Luis Moreno Nieto, *Franco y Toledo*, Tolède, Diputación Provincial de Toledo, 1972, p. 10 (« Les noms de Franco et de Tolède resteront associés pour toujours par ce qui est plus qu'une coïncidence passagère dans le temps et dans l'espace »).

3 Bartolomé Bennassar, *Franco. Enfance et adolescence*, Paris, Autrement, 1999. Le scénario largement autobiographique de Raza évoque cette période de la vie de Franco. Voir Francisco Franco, *Raza: anecdotario para el guión de una película*, Madrid, Sección de Ediciones de la Delegación Nacional de Propaganda, 1952. Il fut mis en scène par José Luis Sáenz de Heredia en 1941.

4 Concernant la façon dont Franco a manœuvré pour s'emparer du pouvoir, voir Hugh Thomas, *La guerre d'Espagne. Juillet 1936-mars 1939*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 320 et suivantes. Voir aussi Paul Preston, *Franco. A biography*, Londres, HarperCollins Publishers, 1993, p. 1-35.

5 Fernando Martínez Gil, *La invención de Toledo. Imágenes históricas de una identidad urbana*, Albacete, Almad Ediciones de Castilla-La Mancha, 2007. Sur le rapport entre géographie et imaginaire, voir Gregory Derek, *Geographical Imaginations*, Cambridge, Blackwell, 1994 et

et la foi catholique par la présence du primat et par le passé des conciles, l'art religieux d'un Gréco encensé par Barrès et l'art militaire des lames de Charles III, forment un condensé d'hispanité dans lequel le mythe *castizo* de l'Alcazar vient puiser ses racines. « Souvenir historique idéalisé », son récit est converti en épopée par la propagande franquiste⁶. Exaltation des valeurs fondamentales de l'idéologie national-catholique, il serait le témoignage de la foi religieuse inébranlable, du nationalisme exacerbé, de l'héroïsme, du courage et de l'honneur des défenseurs⁷. L'imaginaire ancien associé à Tolède se trouve ainsi remodelé par un nouveau temps, celui du siège⁸. Pour autant, la mise en scène dans la ville de ce nouveau récit se trouve contrainte.

L'espace urbain tolédan tient, au creux de sa matérialité, dans le témoignage de son patrimoine, un concentré de significés passés. La beauté de la ville et de son site, promontoire majestueux dominant un lacet du Tage, fait de son paysage une image chargée de sens, comme une scène que l'on observerait depuis le sud, sur les contreforts des Monts de Tolède : depuis le gradin de la Piedra del Rey Moro, la ville s'étale en amphithéâtre, les clochers des églises et des monastères dominent le dense bâti dans lequel on devine, çà et là, les débouchés de venelles aux tracés sinueux. Et la tour de la cathédrale semble vouloir former un couple étrange avec celles de l'Alcazar. De cet héritage et de cette identité visuelle, la politique mémorielle ne peut faire table rase. Aussi en prend-elle parti : le régime franquiste détruit peu. Il préfère parer la ville des symboles de sa victoire.

Les plaques commémoratives, monuments, cérémonies et noms de rues évoquant le souvenir du siège ornent progressivement les murs de la ville. Ils prennent place dans l'espace de vie des témoins, au moins jusqu'à ce

Bernard Debarbieux, « Imagination et imaginaire géographique », dans Antoine Bailly, Robert Ferras et Denise Pumain (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1992, p. 893-906.

6 Sudhir Hazareesingh, « Mythe », dans Jean-François Sirinelli, Jean-Yves Mollier, Christian Delporte (dir.), *Dictionnaire culturel de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p. 562-566. Sur le mythe comme parole chargée de sens, voir Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 213-268.

7 Alberto Reig Tapia, *Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 153. L'auteur parle de l'Alcazar comme du « mito por antonomasia del imaginario franquista » (« mythe par excellence de l'imaginaire franquiste »). On trouvera de nombreux éléments sur la circulation du mythe et sa fonction dans Vicente Sánchez-Biosca, « Imagen, lugar de memoria y mito. En torno al Alcázar de Toledo », *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, n° 21, 2009, p. 141-159 et dans Isidro Sánchez Sánchez, Almarcha Núñez-Herrador, « El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico », *Revista Archivo Secreto*, n° 5, 2011, p. 392-416. Pour une mise au point en français de l'histoire du siège, voir Alain Huetz de Lempis, *Le siège de l'Alcazar de Tolède (juillet-septembre 1939)*, Paris, Economica, 2010. Pour une analyse détaillée, voir José María Ruiz Alonso, *Toledo escindida. La Guerra Civil en el sur del Tajo: los procesos políticos (1936-1939)*, Tolède, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

8 Jean-Luc Piveteau, *Temps du territoire. Continuités et ruptures dans la relation de l'homme à l'espace*, Genève, Zoé, 1995.

qu'un renouvellement générationnel s'opère. La mairie, longtemps dirigée par d'anciens défenseurs, mais aussi le Secrétariat Général des Régions Dévastées ou encore la confrérie des défenseurs de Nuestra Señora Santa María del Alcázar sont les principaux promoteurs du nouvel habillage de la ville. Ils offrent aux yeux des survivants porteurs d'une mémoire propre, un programme mémoriel qui reflète le mythe⁹. L'imposition d'une géographie mémorielle apparaît dès lors comme un outil de la propagande pour faire rentrer la multiplicité des souvenirs individuels dans un cadre commun. En ce sens, l'espace urbain est employé comme un stabilisateur des mémoires multiples¹⁰. La politique de mise en valeur mémorielle du siège dans la ville de Tolède n'est donc pas le reflet d'une mémoire « collective¹¹ ». Elle est d'abord le produit d'une stratégie négociée entre différents promoteurs de mémoire qui voient dans la mise en scène mémorielle de la ville un moyen de tirer des bénéfices politiques, économiques et symboliques du passé, pour une fin personnelle, collective ou pour l'institution à laquelle ils appartiennent¹².

Pourtant, malgré la fonction sociale affichée par la politique mémorielle – célébration, transmission et pédagogie –, c'est dans ce même territoire approprié depuis longtemps par des pratiques, des circulations et des souvenirs que réside, au détour de ce « parler des pas perdus » évoqué par Michel de Certeau, l'envers de la mémoire officielle¹³. Certes, l'investissement mémoriel est entièrement orienté vers le sommet des tours de l'Alcazar. Certes, la forteresse et ses entours, largement détruits pendant le siège, font porter l'ombre de leurs ruines glorieuses sur l'ensemble de la ville. Par diffraction, dans l'imaginaire franquiste et sur les murs de la ville, Tolède et l'Alcazar ne font qu'un. Cependant, dans les interstices du visible, cachés, tus ou mis à distance, la mémoire des vaincus se maintient. Au trop-plein du centre-ville s'oppose l'assourdissant silence d'une mémoire républicaine résiliente et bientôt résurgente. À partir de 1979, année des premières élections municipales

9 Les promoteurs des aménagements mémoriels dans la ville sont essentiellement la mairie, notamment pour les noms de rues et l'accompagnement des célébrations diverses. Le Secrétariat Général des Régions Dévastées dépend du ministère de *Gobernación*, il dirige notamment à Tolède les travaux dans l'Alcazar détruit. La confrérie des défenseurs de Nuestra Señora Santa María del Alcázar fut fondée pendant le siège par les défenseurs. Elle s'occupe notamment de l'organisation, avec la mairie, des fêtes annuelles célébrant la prise de la ville. Elle est aussi à l'origine de quelques monuments.

10 Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos », dans Julio Aróstegui, François Godicheau (dir.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006, p. 31-54.

11 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968 ; Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

12 Nous ne traiterons pas dans cet article des quelques cas de divergence entre ces promoteurs concernant la politique mémorielle à mettre en œuvre dans la ville de Tolède.

13 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 137 et suivantes.

de la démocratie, la ville laisse entrevoir, progressivement, la mémoire des vaincus, le vrai tournant étant cependant amorcé dans les années 2000.

Dans ce mouvement considéré sur le temps long, entre 1936 et 2014, on observe donc un profond bouleversement de l'usage de l'espace urbain dans son rapport à la mémoire du siège ainsi qu'à la période de la dictature. Si nous évoquons certaines formes d'appropriation de l'espace urbain, notre propos se centrera ici sur la façon dont les politiques mémorielles l'ont abordé pour mettre en scène leur vision du siège. Nous proposons donc d'étudier le mythe de l'Alcazar comme un « lieu de mémoire » au sens littéral du terme, non pas par une approche « hors-sol » mais sous un angle géohistorique, en étant attentif à son ancrage spatial¹⁴.

Pour ce faire, nous établirons dans un premier temps les ressorts spatiaux à l'œuvre dans l'investissement urbain de la mémoire officielle franquiste, préalable nécessaire à l'observation, à partir de la transition démocratique, de l'entrée dans un nouveau régime mémoriel où la mémoire des vaincus prend place. En abordant le territoire à plusieurs échelles, en soulignant les différents degrés d'intensité mémorielle et en nous appuyant sur la cartographie, nous essaierons de tirer tout le parti d'une approche localisée de la mémoire.

L'omniprésence des vainqueurs dans la ville

L'Alcazar : des aménagements pour rendre visible le mythe

De tous les espaces investis par les entrepreneurs de mémoire, l'Alcazar est le plus important. Le paysage de ruines désolées qui s'offre à la vue à la fin du mois de septembre 1936 est largement diffusé par le camp nationaliste sous la forme de photos, de films ou de dessins. L'amas de débris esthétisé et aménagé est une aubaine pour la propagande qui en fait le décor de la mise en scène du mythe. L'entassement hétéroclite de ferrailles et de pierres ne manque pas de produire une forte impression : les ruines semblent parler d'elles-mêmes¹⁵. La forteresse éventrée, livrant au grand jour ses viscères et ses chairs, sert de métaphore à la souffrance des corps. C'est donc dans ce théâtre de la destruction qu'ont lieu les premières visites officielles, les premières cérémonies de commémoration. La volonté de maintenir intact le souvenir du siège préside ainsi à la décision de conserver les ruines.

14 Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire*, t. I, « La République », Paris, Gallimard, 1984, p. XIX ; Jean-Luc Piveteau, « Le territoire est-il un lieu de mémoire ? », *Espace géographique*, vol. 24, n° 2, 1995, p. 113-123.

15 Vicente Sánchez-Biosca, « Hermosas, acusadoras, ruinas », *LARS. Cultura y ciudad. Arquitectura y memoria*, n° 9, 2007, p. 20-26.

Cependant, le maintien de celles-ci en l'état s'avère hasardeux. La structure de l'édifice ayant été fragilisée, certaines parties menacent de s'effondrer. On préfère donc, dès les années 1940, commencer à reconstruire. Afin d'exploiter jusqu'au bout le potentiel évocateur des ruines, les travaux menés par le Secrétariat Général des Régions Dévastées, dureront trente ans. Mais la reconstruction n'est pas synonyme d'oubli du passé, bien au contraire. En rebâtissant la forteresse, le régime se donne surtout les moyens de mieux contrôler la mémoire du mythe¹⁶. De fait, le nouvel édifice ne retrouve pas sa fonction d'académie militaire puisqu'un bâtiment est construit à cet effet sur l'autre rive du Tage à partir de 1942. L'Alcazar sert de siège au commandement militaire de la région. Surtout, il abrite un musée du siège qui se structure progressivement¹⁷. Le visiteur peut y parcourir les souterrains conservés de la forteresse, les lieux dans lesquels la vie s'organisa durant le siège. La visite de la crypte où sont enterrés les combattants, inaugurée en septembre 1944, est un temps fort du parcours¹⁸. À partir de 1959, elle abrite le corps de Moscardó : le dépôt d'une gerbe sur sa tombe devient une étape obligée des cérémonies officielles. Le bureau qu'occupait le colonel pendant le siège, conservé à l'identique, constitue un autre lieu important : il affiche sur ses murs le dialogue qu'il aurait maintenu avec son fils, Luis, retenu par les républicains¹⁹. Mais, si le musée et le bureau sont conservés comme des témoignages permettant d'authentifier l'événement obsidional, le reste des aménagements intérieurs de l'Alcazar modifie largement les anciens plans de la forteresse.

En fait, ce qui importe, c'est surtout son aspect extérieur. Rendre compte de la massivité de la forteresse en la rendant visible, en l'intégrant à l'image de la ville. Le plan d'ensemble de l'édifice ainsi que son style architectural sont maintenus. On réutilise d'ailleurs quelques blocs de pierre amassés dans les ruines, surtout ceux qui sont marqués par les impacts de balles du siège. De plus, les entours de la forteresse, eux aussi largement détruits, sont arasés afin de donner davantage de perspective à la nouvelle bâtisse. Les travaux de terrassement et d'élargissement des rues visent à rendre visible d'un seul

16 Le régime ne fit pas toujours ce choix comme le montre l'exemple bien connu de Belchite en Aragon. Voir Stéphane Michonneau, « Belchite : l'invention d'un lieu de mémoire victimaire (1937-2009) », dans David el Kenz, François-Xavier Nérard (dir.), *Commémorer les victimes en Europe : XVI^e-XXI^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011, p. 65-76.

17 D'abord constitué de façon informelle, le musée est inauguré officiellement à l'occasion du troisième anniversaire de la prise de l'Alcazar, le 29 septembre 1939. Il ne cessera d'évoluer en fonction des aléas des travaux jusqu'à sa fermeture en 2002.

18 Archivos del Museo del Ejército (AME), 176/71 et 177/19. On notera que, jusqu'à aujourd'hui, toutes les personnes ayant été présentes lors du siège dans l'Alcazar peuvent demander à être enterrées dans la crypte.

19 La conversation téléphonique entre José Moscardó et son fils Luis, menacé de mort par les républicains si son père ne se rendait pas, a suscité une longue controverse historiographique. Si elle semble bien avoir eu lieu, la mort de Luis ne lui est pas liée.

coup d'œil l'ensemble du bâtiment. Ce programme de monumentalisation se voit complété en 1961 par l'inauguration, dans l'angle sud-est de la forteresse, du monument en hommage aux héros de l'Alcazar dessiné par le sculpteur Juan de Ávalos, auteur des sculptures du Valle de los Caídos²⁰. Il est conçu pour pouvoir être observé à la fois par en haut, du haut de la tour sud-est – une mosaïque dessine un aigle gigantesque au sol –, et de tous les espaces à proximité et de l'autre côté du Tage, à partir de la nouvelle académie d'infanterie.

L'ensemble des aménagements de l'Alcazar s'appuient donc sur un premier ressort spatial, le site d'origine, au sommet de la butte. Il s'agit de conforter la prééminence de la forteresse dans le paysage urbain en dégageant ses alentours. Les images retransmises par le *No-Do*, notamment lors des visites de Franco, exploitent pleinement, dans leur cadrage, ces aménagements monumentaux. Dans le reste de la ville, d'autres ressorts spatiaux sont à l'œuvre.

Proximité spatiale, espace vécu et visibilité :
la localisation des hommages pendant le franquisme

Le 29 octobre 1936, la première décision du conseil municipal, relais d'une commission gestionnaire qui a vu le jour à la suite du siège, est de rebaptiser la Plaza de los Capuchinos en Plaza del coronel Moscardó²¹. Le gouverneur civil, qui vient de nommer le nouveau maire, est à l'origine de l'initiative : « si el Ayuntamiento lo estima pertinente, que a la Plaza de Capuchinos que por su situación encierra una gran espiritualidad y modestia, se le dé el nombre de Coronel Moscardó, héroe de la epopeya toledana²² ». Ici, le choix de la localisation de l'hommage à Moscardó est déterminé par la « situation » de la rue (Carte n° 1). Longeant l'Alcazar, sous les fenêtres du bureau du colonel à partir duquel il a passé son fameux coup de téléphone, elle est la plus à même d'incarner les valeurs du défenseur : « spiritualité et modestie ». Dans cet espace sacré, se confondent les valeurs du lieu avec les qualités attribuées au chef des insurgés. La proximité entre l'emplacement de l'hommage et le lieu exact dans lequel s'est produit l'épisode agit comme

20 Sur l'inauguration du monument, on peut consulter les Archivos de la Filmoteca Nacional (AFN), No-Do n° 987 C, 1961. Pour une description de la symbolique du monument, voir *Monumento a la gesta del Alcázar de Toledo*, Tolède, Editorial Católica Toledana, 1962.

21 Archivos municipales de Toledo (AMT), CAJA 8367, Siglo XX/29°, 1936.

22 AMT : Actas Municipales de Pleno (AMP), 29 octobre 1936 (« Si la Mairie le juge pertinent, que l'on donne à la place des Capucins qui de par sa situation est empreinte d'une grande spiritualité et d'une grande modestie, le nom du colonel Moscardo, héros de l'épopée toledane. »)

garant de la vérité historique. Le lieu vaut pour preuve de l'histoire. Ainsi, l'espace choisi illustre la confusion temporelle propre au mythe : son présent ne vaut que par l'actualisation du passé qu'il permet.

On observe le même mécanisme concernant le monument érigé en 1941 en hommage au fils de Moscardó. Il s'agit d'une base de pierre étroite de trois marches sur laquelle se trouve un socle avec une colonne brisée provenant de l'Alcazar. Une plaque en métal est placée dessus : « A Luis Moscardó y compañeros de martirio²³. » Le monument est situé près de la porte de Cambrón, là où Luis aurait été tué par les républicains en représailles d'un bombardement des troupes nationales le 23 août 1936²⁴. Là encore, le monument érigé à proximité du lieu de l'événement sert à rapprocher le souvenir. La proximité spatiale suscite ainsi la proximité temporelle.

L'espace vécu, entendu au sens d'espace de vie investi d'un sentiment affectif par une fréquentation régulière, constitue un autre facteur de localisation de l'hommage et ce, d'autant plus dans une petite ville qui constitue une société d'interconnaissance²⁵. Ainsi, les plaques rendant hommage aux défenseurs de l'Alcazar originaires de Tolède sont placées sur la façade de leur maison : García Valiño en 1940, Antonio Rivera Ramírez en 1953, et le capitaine Alba Navas en 1974²⁶.

Un autre ensemble de cinq plaques commémoratives fut inauguré le 28 septembre 1940, à l'occasion du quatrième anniversaire de la prise de Tolède. Trois d'entre elles se trouvent sur la place Zocodover, la plus grande de la ville. Elles rendent hommage respectivement à Moscardó, à Varela, le colonel qui dirigeait les troupes nationales au moment de la prise de la ville, et à José Antonio, le fondateur de la Phalange²⁷. Chacune est située à un angle de la place de forme triangulaire, au débouché des trois rues qui en constituent les voies d'accès principales. Le même jour, l'autre place importante de la ville, la

23 « À Luis Moscardó et ses compagnons de martyre. »

24 Il semblerait que l'initiative de cette construction revienne à la confrérie des défenseurs de l'Alcazar (AME.1941-09-15. 177/35).

25 Armand Frémont, « Essai sur l'espace vécu », *La pensée géographique contemporaine. Mélanges offerts à André Meynier*, Saint-Brieuc, Presses Universitaires de Bretagne, 1972, p. 663-678. La ville de Tolède comptait un peu plus de 27 000 habitants en 1930, plus de 34 000 en 1940 et environ 40 000 en 1950. Notons que la croissance démographique s'est concentrée dans les périphéries parfois lointaines du centre-ville, surtout dans les années 1960.

26 García Valiño est connu pour ses faits d'armes sur plusieurs fronts pendant la guerre civile ; Antonio Rivera Ramírez, surnommé l'Ange de l'Alcazar, fut un défenseur dans la forteresse, tout comme le capitaine Alba Navas, qui dirigea l'École Centrale de Gymnastique de Tolède.

27 En plus de celle dédiée à García Valiño déjà évoquée plus haut, une plaque en hommage à Calvo Sotelo, le monarchiste assassiné le 13 juillet 1936, se trouve dans la rue Alfonso X, l'une des rues les plus fréquentées de la ville.

Plaza del Ayuntamiento, se voit rebaptiser Plaza del Generalísimo²⁸. Le choix de localisation de ces hommages répond ici de nouveau à l'impératif de visibilité. Néanmoins, ce n'est plus, comme dans le cas de l'Alcazar, la massivité et l'appui sur un site élevé qui tendent les regards, mais la densité de ces mêmes regards. En effet, ce sont les places et les rues les plus fréquentées qui sont privilégiées : lieux de passage, elles permettent une multiplication des vues.

Notons que ces lieux publics sont aussi ceux par lesquels le cortège de la confrérie de Nuestra Señora del Alcázar parcourt annuellement la ville, pendant les trois jours que durent, du 27 au 29 septembre, les célébrations de la prise de l'Alcazar²⁹. Composée de toutes les autorités civiles, militaires et religieuses, la procession doit être vue et entendue. Dès la sortie de la cathédrale de l'image de la Vierge de l'Alcazar, des *Salve Regina* émaillent le parcours jusqu'au patio de l'Alcazar où l'hymne national est joué. La même cérémonie se déroule le lendemain en sens inverse³⁰. Par cette occupation temporaire de l'espace public, les commémorations de la prise de l'Alcazar font descendre dans la rue la mémoire des défenseurs et s'apparentent à un véritable rituel sacré du souvenir auquel la communauté des vainqueurs vient se ressourcer annuellement³¹. De même que lors des visites officielles, notamment celles de Franco, le rythme quotidien de la ville se trouve heurté par le retour du souvenir mis en scène. D'ailleurs, ces jours sont déclarés fériés. Pendant ce temps qui s'arrête, le mythe se revivifie au contact de ses lieux sacrés. Les espaces parcourus par les commémorations se conjuguent avec les espaces aménagés pour former une grammaire du souvenir du mythe dans le centre de la ville.

La construction de nouveaux quartiers en dehors de celui-ci, non contrainte par un bâti existant, permet une mise en scène plus audacieuse du mythe. Le quartier de la Reconquista, construit au sortir de la guerre,

28 Déjà rebaptisée en 1931 Plaza de la República, elle redevient, au moment de la Transition, en septembre 1979, Plaza del Ayuntamiento.

29 L'origine des célébrations de la « libération » remonte au 8 août 1936. Ce jour-là *El Alcázar* publie en supplément de son numéro 13 le projet de règlement de la confrérie dont le dernier article prévoit qu'une fois le siège levé, une messe de campagne solennelle sera célébrée dans le patio en présence des défenseurs (« *El Alcázar* ». *Périódico editado en la fortaleza toledana durante el asedio del año 1936*, Tolède, Hermandad de Nuestra Señora Santa María del Alcázar, 1983).

30 Le 27, la Vierge est déposée dans les souterrains de l'Alcazar où elle est veillée toute la nuit. Le lendemain, une messe de campagne est célébrée dans le patio. La confrérie organise alors un repas où sont conviés tous ses membres. Au moment du retour à la cathédrale, dans l'après-midi, un défilé militaire est organisé sur la place Zocodover. Le 29 septembre, une cérémonie funéraire est célébrée dans la cathédrale durant la matinée.

31 La philosophie et l'anthropologie structurale ont largement abordé la ritualisation du mythe comme un élément de définition et de figuration du groupe. Voir par exemple Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ; Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 ; Roger Caillois, *L'homme et le mythe*, Paris, Gallimard, 1938.

en est un bon exemple (carte n° 2). Le Secrétariat Général des Régions Dévastées y met en place tout un programme symbolique. Un monolithe est érigé en hommage aux troupes nationales en 1947 au bout de l'avenue de la Reconquista qui forme l'artère principale du nouveau quartier. Le nom de *Reconquista* lui-même, officiellement approuvé le 11 juillet 1947³², fait référence à la fois à la Reconquête d'Alphonse VI et à celle de Varela, la propagande franquiste ayant présenté son combat comme une croisade et une reprise de la lutte des Rois catholiques contre les envahisseurs infidèles. L'axe de la rue est d'orientation nord-ouest / sud-est, c'est-à-dire l'axe par lequel les nationaux ont conquis la ville en 1936. C'est aussi l'axe par lequel le roi Alphonse VI serait entré triomphalement dans la ville en 1085 accompagné du Cid, autre grande figure guerrière associée à Tolède. Le monolithe situé au nord de l'avenue fait face à une statue d'Alphonse VI au sud. Certains éléments artistiques semblables visent à souligner la convergence entre les deux figures de conquérants : la forme ronde, la surélévation sur un piédestal ou encore l'usage de la pierre.

On trouve un aménagement symbolique moins onéreux dans le quartier de Palomarejos³³, plus au nord, construit par le ministère du Logement pour les classes populaires au cours des années 1950. Les noms des rues y désignent des victimes de la guerre civile³⁴, des militaires³⁵, des unités militaires dans lesquelles des Tolédans s'engagèrent³⁶ ou des noms plus généraux exaltant les valeurs du régime³⁷. Au-delà de l'Alcazar, c'est donc l'ensemble de la ville – jusqu'au lointain cimetière, doté d'une croix et d'un autel en hommage aux défenseurs – qui est couvert des symboles glorifiant la défense de l'Alcazar. Les cartes n° 1 et n° 2 montrent pleinement la répartition spatiale des politiques mémorielles. On peut en dégager des lieux « chauds » et des lieux « froids » en fonction de l'intensité de l'investissement mémoriel et de son appropriation.

32 AMT. AMP. 11 juillet 1947.

33 Notons que le nom de *Palomarejos* n'a jamais été utilisé par les habitants de Tolède qui préfèrent parler de *Corea*, en référence à la guerre de Corée entre 1950 et 1953. Il semblerait que l'origine de cette appellation provienne des nombreux conflits de voisinage qui existaient alors dans ce quartier. Cette appellation populaire montre la distance qui peut exister entre la volonté des édiles et l'appropriation des habitants. Elle illustre les limites de la pédagogie par les noms de rue.

34 Le prêtre Joaquín de Lamadrid, le jeune phalangiste tué dans l'Alcazar Pedro Villaescusa, le militaire Luis Alba Navas, défenseur de l'Alcazar et Antonio Rivera, jeune catholique décédé des suites de ses blessures après le siège.

35 Les généraux Martínez Simancas et Martí ainsi que le capitaine Cortés.

36 Banderas de Castilla, Tercio Alcázar, Batallón Voluntarios et División Azul.

37 18 de julio, de la Unificación. Voir pour tous ces noms de rues : AMT. AMP. 1^{er} juillet 1957.

Les territoires de densité mémorielle

La répétition dans un périmètre circonscrit de marqueurs mémoriels divers, éphémères – qu'ils soient répétés (commémorations annuelles) ou non (cérémonies d'inauguration) – ou durables (noms de rues, plaques commémoratives, monuments), donne une identité au territoire. L'accumulation de signes convergents fait émerger une géographie du mythe cohérente qui privilégie certains lieux de la ville. On peut les appeler territoires de densité mémorielle (carte n° 3)³⁸. L'expression, inspirée de la démarche de Christian Grataloup, vise à mettre en avant les lieux dans lesquels l'espace urbain a été le plus investi *visiblement* par les promoteurs de mémoire³⁹.

On peut distinguer un niveau « froid » au nord de la ville, dans le quartier de Palomarejos : on y trouve seulement des noms de rues faisant référence au siège. Il existe aussi des lieux que l'on pourrait qualifier de transitoires en ce qu'il sont fortement occupés de façon éphémère et/ou parce qu'ils possèdent des marqueurs durables bien placés visuellement : la porte de Bisagra, entrée principale de la ville où se déroulent de nombreuses cérémonies d'accueil du *Caudillo* rappelant la prise de la ville en 1936, les rues traversées par les célébrations ou encore les espaces commerçants concentrant sociabilité et plaques commémoratives relèvent de ce second niveau de densité mémorielle. Les deux degrés plus « chauds » sont composés par les places évoquées précédemment, le cimetière et surtout l'Alcazar, principe mémoriel organisateur de l'ensemble du dispositif. La cartographie permet de visualiser l'étendue de l'emprise spatiale des symboles de la victoire franquiste mais aussi de souligner l'usage différencié des espaces appropriés. On observe ainsi un gradient d'intensité qui décroît, malgré quelques foyers plus lointains, à mesure que

38 On n'y différencie pas les vecteurs mémoriels directement liés au siège de l'Alcazar de ceux, plus généraux, qui pourraient faire allusion à la guerre civile en général voire au franquisme, en partant du principe que l'espace de la ville lie les trois et surtout, que le siège reste l'épisode référent, celui qui fait le lien entre ces différents éléments. Il n'en reste pas moins qu'il est parfois malaisé de définir le degré de densité mémorielle d'un espace et son périmètre de délimitation. Autre difficulté : la densité peut varier au cours du temps. Le plus intéressant semble dès lors de la saisir à l'issue d'une phase, en l'occurrence en 1979, date à partir de laquelle les empreintes du mythe commencent à être gommées. Enfin doit-on introduire des degrés d'intensité variables en fonction de la forme prise par l'investissement mémoriel : un nom de rue vaut-il davantage qu'une plaque ? Ce type de débat a souvent animé les promoteurs de mémoire. Cependant, comme la décision finale relève bien souvent d'un arbitrage lié à des contraintes matérielles et financières, aucune différence n'a été introduite entre monument, plaque et nom de rue. Par contre, l'hommage « vivant », les célébrations ou les commémorations ont un poids plus important, surtout si elles sont répétées. Malgré leur importance, les espaces religieux, cathédrale mise à part, sont exclus de la carte afin de faciliter sa lecture.

39 Christian Grataloup, *Lieux d'histoire. Essai de géohistoire systématique*, Paris, Reclus, 1996.

l'on s'éloigne de l'Alcazar. De l'omniprésence de la mémoire officielle dans la ville, on ne peut pour autant déduire l'inexistence de la mémoire des vaincus.

De la résilience de la mémoire des vaincus à la résurgence dans l'espace urbain

La résilience de la mémoire des vaincus

Durant toute la dictature, la mémoire des vaincus, celle qui insiste sur la dureté de la répression⁴⁰, qui met au jour les véritables causes de la mort de Luis Moscardó ou qui évoque les déserteurs de la forteresse, est interdite. La ville est devenue le miroir de l'entre-soi des vainqueurs, moteur de la cohésion de la nouvelle société. Elle a de ce fait exclu de son espace public les expressions qui lui étaient contraires. Ainsi, la mémoire des vainqueurs a fait de Tolède l'expression spatiale d'une exclusion sociale. Pourtant, la mémoire traumatique de la répression, la souffrance de la perte des proches ou encore l'humiliation de la défaite se sont maintenues dans le silence. Dans l'intimité des espaces privés, de la cellule familiale par exemple, la mémoire républicaine a pu parfois trouver la possibilité d'une transmission. Toujours cachée, toujours discrète, par peur. Difficile donc, d'en saisir les traces. Ça et là, néanmoins, on peut entrevoir certains signes de son maintien. Ainsi, loin de cette ville qui la rejette, loin de cette ville qui n'est plus la sienne, la mémoire républicaine a pu trouver à s'exprimer au cimetière municipal. Là, en périphérie, certains venaient déposer discrètement quelques fleurs auprès de la fosse commune des victimes de la répression... à quelques mètres de la pyramide en hommage aux morts de l'autre camp⁴¹. Au rejet social d'une mémoire a correspondu son évacuation aux marges de la ville : aux vainqueurs, la mémoire héroïque dans la ville et aux vaincus, la mémoire victimaire au cimetière.

L'autre espace de l'expression de la mémoire républicaine est celui de l'exil. Herbert Matthews, en 1957, ose le premier porter un regard différent sur le mythe de l'Alcazar⁴². Ce qui lui vaut aussitôt la réponse de

40 On estime à environ 800 leur nombre dont 727 auraient été tués entre le 27 septembre et le 13 octobre 1936 (jours inclus). Voir José María Ruiz Alonso, *Toledo escindida, op. cit.*, p. 805 et suivantes. L'auteur analyse le registre du cimetière.

41 Le documentaire *Patio de silencio* (Mercedes de la Calle, Noire prod., 2005, 23 min.) présente le témoignage de cette pratique.

42 Herbert Matthews, *The Yoke and the Arrows*, New York, George Braziller, 1957, p. 172-178.

Manuel Aznar, dans la droite ligne du mythe officiel⁴³. Herbert Southworth et Antonio Vilanova, en 1963, poursuivront l'œuvre de démythification⁴⁴. Puis ce sera le tour de Luis Quintanilla en 1967⁴⁵. Tous ces ouvrages sont accessibles au marché noir en Espagne. Néanmoins, ils ne permettent pas une prise de conscience générale du caractère partisan du récit du mythe proposé par le régime.

Finalement, de la cellule familiale à l'exil en passant par le cimetière en périphérie de la ville, la mémoire républicaine est caractérisée spatialement par sa marginalité. Et c'est justement parce qu'elle ne trouve pas à s'exprimer librement, engoncée qu'elle est dans les interstices de la ville, qu'elle suscite un « retour de flamme » une fois le régime de silence aboli. On peut parler à cet égard de résilience en ce que le traumatisme qui, dans un premier temps a figé le flux du temps dans un présent douloureux longtemps répété, se trouve, à partir de la transition démocratique, progressivement réintégré dans un espace de parole. En effet, le partage est une condition de la mise en récit mémoriel⁴⁶. Il permet le dépassement d'une mémoire individuelle dans un collectif. L'espace urbain reflète de façon incomplète cette thérapie engagée à partir de 1979.

La résurgence de la mémoire des vaincus dans l'espace urbain

Force est de constater que le « pacte de silence » en vigueur dans les débats politiques à l'échelle nationale n'est pas de mise à l'échelle locale ou alors avec une chronologie différente⁴⁷. Dès le lendemain des élections municipales, en septembre 1979, la motion défendue par les membres du PSOE (Partido Socialista Obrero Español) visant à redonner le nom de Plaza del Ayuntamiento à la Plaza del Generalísimo soulève une dure polémique⁴⁸. Le

43 Manuel Aznar, *El Alcázar no se rinde. Réplica a unas páginas del libro titulado « el yugo y las flechas » del escritor norteamericano HL Matthews*, Madrid, Imp. Ograma, 1957.

44 Herbert Rutledge Southworth, *El mito de la cruzada de Franco. Crítica bibliográfica*, Paris, Ruedo Ibérico, 1963, p. 45-67.

45 Luis Quintanilla, *Los rehenes del Alcázar de Toledo: contribución a la historia de la Guerra Civil*, Paris, Ruedo Ibérico, 1967.

46 Boris Cyrulnik, « Mémoire traumatique et résilience », dans Denis Peschanski (dir.), *Mémoire et mémorialisation*, vol. 1, « De l'absence à la représentation », Paris, Hermann, 2013, p. 133-142 ; Boris Cyrulnik, Denis Peschanski, *Boris Cyrulnik, entretien avec Denis Peschanski. Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits*, Paris, Ina Éditions, 2012.

47 Paloma Aguilar Fernández, « Presencia y ausencia de la Guerra Civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del "pacto de silencio" », dans Julio Aróstegui, François Godicheau (dir.), *Guerra Civil. Mito e memoria*, op. cit., p. 245-293.

48 AMT. AMP. 19 septembre 1979. Les 25 sièges du conseil municipal sont composés par 5 membres du PCE (Partido Comunista Español), 7 du PSOE, 11 de l'UCD (Unión de Centro

changement à peine approuvé, une nouvelle motion avancée par le même parti propose d'ériger un monument à tous les morts de la guerre devant le cimetière. Un gros bloc de granit peu visible et à l'inscription illisible verra le jour trois ans plus tard⁴⁹. Les débats qu'il suscite au conseil municipal sont typiques de la période de la Transition. Significativement, la mémoire républicaine n'acquiert une place dans l'espace urbain que confondue dans un hommage général à tous les combattants de la guerre, désormais considérés comme des victimes de la barbarie humaine. S'il marque symboliquement une première reconnaissance, celle-ci est maintenue en lisière du centre-ville. De fait, s'il est alors envisageable de proposer une politique mémorielle insistant sur le désastre de la guerre et présentant tous ses protagonistes comme des victimes, s'il est envisageable de gommer de l'espace public la figure controversée du chef de la dictature passée, le mythe de l'Alcazar n'est aucunement altéré par ces changements.

Durant les vingt années qui suivent, sous la difficile coalition PSOE-PCE (Partido Comunista Español) de 1983 à 1986, puis la mandature de droite avec Alianza Popular (AP) entre 1987 et 1991, le retour d'une coalition de gauche PSOE-IU (Izquierda Unida) de 1991 à 1995, ainsi que sous la nouvelle alternance de droite de l'AP devenue Partido Popular (PP) entre 1995 et 1999, une seule initiative de la mairie porte sur la remise en cause de la mémoire du siège. En 1989, IU, qui se trouve alors dans l'opposition, propose que le monolithe en hommage aux troupes de Varela placé à l'extrémité de l'avenue de la Reconquista ne soit pas remis en place ou qu'une nouvelle plaque célébrant la Constitution de 1978 lui soit accolée à l'occasion des travaux qui sont effectués sur un rond-point adjacent. La motion est approuvée à l'unanimité mais finalement, si la plaque est retirée du monolithe, aucune nouvelle inscription ne viendra la remplacer⁵⁰. Le débat auquel donne lieu cette motion se situe dans la continuité d'une volonté de réconciliation.

Democrático), 1 de la Coalición Democrática (CD) et 1 de Fuerza Nueva (FN). Juan Ignacio de Mesa Ruiz (UCD) est maire avec le soutien de l'UCD, de la CD et de FN. La motion est approuvée grâce aux 12 voix pour (7 PSOE et 5 PCE). Les 7 votes contre se répartissent en 6 UCD et 1 CD. Ángel Dorado Badillo rapporte le sort étonnant de la plaque ornant la mairie qui portait l'ancien nom de Plaza del Generalísimo. Démontée cinq mois après l'approbation, il semblerait qu'un membre de la mairie l'ait donnée à la nouvelle académie d'infanterie où elle fut mise au centre de la place d'armes au moins jusqu'à la fin des années 1990. Une motion présentée en février 1982 demande que la plaque soit déposée aux archives municipales. Elle ne le sera jamais. Ce parcours est intéressant dans la mesure où il dénote l'attachement à l'objet même, relique d'un passé révolu. Son déplacement de l'espace public à l'académie d'infanterie est significatif d'un mouvement de la mémoire des vainqueurs de l'espace public vers l'espace privé, cheminement inverse à celui de la mémoire des vaincus (Ángel Dorado Badillo, *Toledo: 20 años de ayuntamiento democrático (1979-1999)*, Olías del Rey, Azacanes, 2007, p. 152).

49 AMT. AMP. 19 novembre 1979.

50 AMT. AMP. 19 juin 1989.

L'absence d'initiatives municipales durant cette période s'explique en partie parce que le débat sur les traces de la mémoire du siège dépasse les acteurs locaux. José Bono, président PSOE de la Communauté de Castille-La Manche, en accord avec le ministère de la Défense propriétaire de l'Alcazar, suscite une controverse nationale en proposant en 1986 de faire de l'ancienne académie un centre culturel⁵¹. Une levée de boucliers accueille l'initiative : le 22 octobre une Agrupación de defensa del Alcázar voit le jour. Le 8 novembre c'est au tour de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo de manifester son opposition. La presse nationale entre dans le débat et arguments techniques et politiques s'affrontent pendant de longs mois. Le sujet se trouve compliqué par la réactivation opportune de l'ancien projet de transfert du musée de l'armée de Madrid dans l'Alcazar⁵². Le dossier est bloqué pendant plusieurs années. Un compromis est finalement trouvé dans les années 1990 : José María Aznar, élu chef du gouvernement en 1996, décide de transférer le musée de l'armée à Tolède mais l'édifice est assez grand pour laisser la Junta de Castilla-La Mancha installer sa bibliothèque au dernier étage. Elle est inaugurée en 1998. Après plusieurs années d'importants travaux, le musée de l'armée ouvre ses portes, quant à lui, en 2010. Le ministère de la Défense y a conservé intact le bureau de Moscardó. Il maintient de la sorte la possibilité d'une lecture mythique du siège. Cependant, le sens général de l'édifice donné par le franquisme se trouve altéré par son usage comme bibliothèque. Reste qu'une fois de plus, ce n'est pas tant la mémoire républicaine qui est mise en avant que le mythe franquiste qui est partiellement gommé. En fait, le retour de la mémoire républicaine s'effectue par un autre espace de la ville : le cimetière.

La mémoire des vaincus, une mémoire victimaire

Lorsqu'au début des années 2000, le maire de droite décide d'aménager en concessions classiques le patio 42, l'une des fosses communes où reposaient les corps des victimes de la répression, il déclenche une opposition d'IU appuyée par le PSOE qui demande que les exhumations cessent, que l'on procède à l'identification des victimes et que l'on érige un monument en leur honneur⁵³. IU joue à Tolède le rôle que certains *Foros de la memoria*⁵⁴

51 Sur cette controverse, voir Luis Moreno Nieto, *El otro asedio del Alcázar*, 1996, s.l.s.n. et Luis Moreno Nieto, *Con novedad en el Alcázar*, 2000, s.l.s.n., conservés aux archives du musée de l'armée.

52 Decreto 335/1965 du 5 février 1965 du ministère de la Défense.

53 AMT. AMP. 26 novembre 2002.

54 Il s'agit d'associations qui visent à défendre la mémoire des vaincus de la guerre en se centrant notamment sur l'identification et l'exhumation des corps des combattants républicains.

ont pu avoir ailleurs. C'est le parti qui mobilise les familles de victimes. Le PP, grâce à sa majorité absolue, rejette cette demande à plusieurs reprises mais ne parvient pas à faire avancer les travaux. L'arrivée au pouvoir de la gauche en juin 2007 marque un tournant. Un groupe de travail rassemblant des représentants de tous les groupes politiques présents au conseil municipal est mis en place pour la *dignificación* du patio 42⁵⁵. Un monument est finalement inauguré le 5 février 2011.

La mémoire républicaine reprend ainsi pied dans la ville par la réhabilitation des souffrances des vaincus. Mémoire victimaire, elle centre son combat sur la dénonciation des exactions franquistes et la recherche des corps des vaincus. Faisant pendant au ressort de proximité évoqué précédemment qui montrait que les héros franquistes étaient honorés sur le lieu de leurs exploits militaires, la mémoire républicaine, quant à elle, rend hommage à ses morts sur leurs tombes. Le glissement des années 1970, bien mis en lumière dans le cas de la Seconde Guerre mondiale en France, d'un régime mémoriel reposant sur la figure du héros résistant martyr vers celle de la victime juive, prend une autre forme en Espagne par la dualité des mémoires de la guerre civile. Les lieux consacrés et les temps mémorés par chacune d'entre elles en sont le reflet. Ils coexistent dans l'espace urbain. Au fait d'arme immortel franquiste répond le repos permanent républicain, à la mémoire victimaire, la mémoire héroïque et au lieu de l'exploit et du sacrifice, le lieu du crime.

La longue controverse concernant le patio 42 suscite une remise en cause parallèle des symboles franquistes présents dans le centre-ville. Après les échecs des motions d'IU en 2002 puis du PSOE en 2005 et 2006, la coalition de ces deux partis au pouvoir à partir de 2007, conjuguée au vote de la *Ley de Memoria Histórica*⁵⁶, permet une première décision de retrait en 2009⁵⁷ (carte n° 4). Mais elle n'a pas encore été totalement traduite dans les faits à ce jour⁵⁸. Surtout, les décisions municipales de retrait n'affectent qu'une partie de ces symboles. Ce tri reflète l'oubli ou la méconnaissance de l'origine de certains symboles de la dictature. Les débats récents qui l'impulsent montrent aussi une intégration de l'épisode du siège de l'Alcazar dans

55 AMT. AMP. 19 juillet 2007. Le terme *dignificación* n'a pas de traduction exacte en français. Il s'agit littéralement de *rendre digne*.

56 Ley 52/2007 publiée dans le BOE n° 310, 27 décembre 2007. La loi prévoit dans son article 15 le retrait des symboles exaltant le soulèvement militaire, la guerre civile et la répression de la dictature.

57 AMT. AMP. 4 juillet 2009. Cet accord portait sur le retrait des plaques et de certains noms de rues comme Moscardó, Alférecas provisionales et des noms du quartier de Palomarejos. Certains noms ne sont pas mentionnés comme Banderas de Castilla, Reconquista, Martínez Simancas General Martí, Unificación.

58 Face à la lenteur de la municipalité pour appliquer ses propres décisions, à l'été 2013, les deux élus d'IU ont cherché à attirer son attention sur ce point en retirant eux-mêmes la plaque de la rue 18 de Julio.

la période plus large de la guerre civile et même de toute la dictature. Ainsi, dans ce travail de récupération de la mémoire républicaine, la spécificité de l'aménagement mémoriel de Tolède se dilue dans une condamnation générale de la guerre et de la dictature.

Conclusion

Tolède constitue un cas d'étude privilégié pour aborder les ressorts spatiaux des politiques mémorielles franquistes⁵⁹. Ville-symbole, elle a fait l'objet d'un investissement particulièrement fort dont nous avons tenté d'établir quelques logiques spatiales. Par cette propagande ancrée, les vainqueurs ont cherché à s'appropriier la ville, à filtrer les mémoires divergentes et à canaliser les récits du passé en un chenal sans méandres. Mais sous l'abondance du flot répandu dans le centre-ville, la mémoire républicaine laissait sourdre un entêtant clapotis dissonant. La résurgence de la mémoire des vaincus a peiné à donner libre cours à son expression. Car le temps a fait son œuvre. De fait, dans le creux de la vague mémorielle des années 2000, comme en négatif, c'est aussi une géographie de l'oubli, « composante de la mémoire elle-même⁶⁰ » qui affleure, à l'image de la rue Navarro Ledesma dont la plaque fut la cible de la peinture rouge des activistes de la mémoire : les militants avaient confondu le journaliste du XIX^e siècle avec Ramiro Ledesma Ramos, l'un des théoriciens du phalangisme.

Parce qu'il est un mythe incarné dans un territoire, le mythe de l'Alcazar s'apparente davantage à un « haut lieu » qu'à un « lieu de mémoire ». Il est un « lieu qui exprime symboliquement, au travers de ses représentations et de ses usages, un système de valeurs collectives ou une idéologie⁶¹ » en mesure d'assurer la synthèse d'échelles temporelles, sociales et spatiales. Le terme convient d'autant mieux que le patio de l'Alcazar est le point culminant, à 548 mètres, de la butte sur laquelle est sise la ville. Il est donc à la fois un « haut lieu » et un lieu haut.

59 Pour une approche globale des politiques mémorielles et de la mémoire de la guerre civile en général sous le franquisme, la Transition et jusqu'à nos jours, voir Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial, 2008 et Walther L. Bernecker, Sören Brinkmann, *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y la política españolas 1936-2008*, Madrid, Abada Editores, 2009.

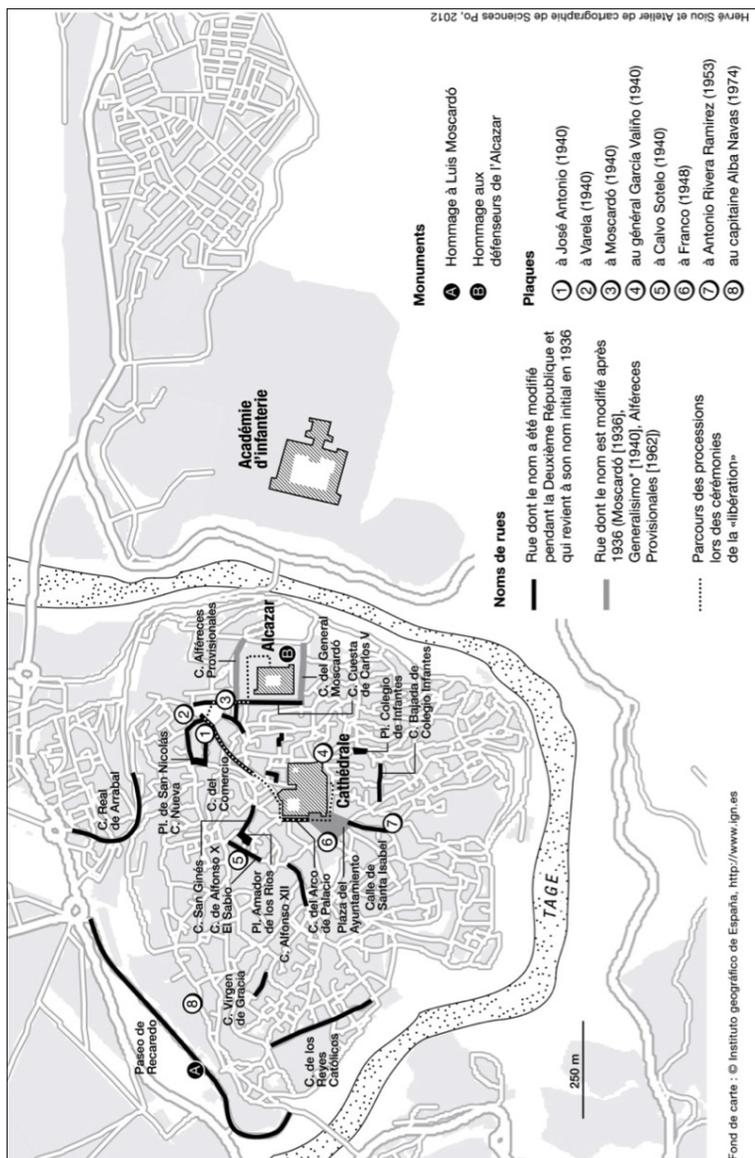
60 Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 21.

61 Bernard Debarbieux, « Haut lieu », dans Jacques Lévy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013, p. 448-449. Voir aussi Bernard Debarbieux, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétoriques », *L'Espace géographique*, n° 2, 1995, vol. 24, p. 97-112.

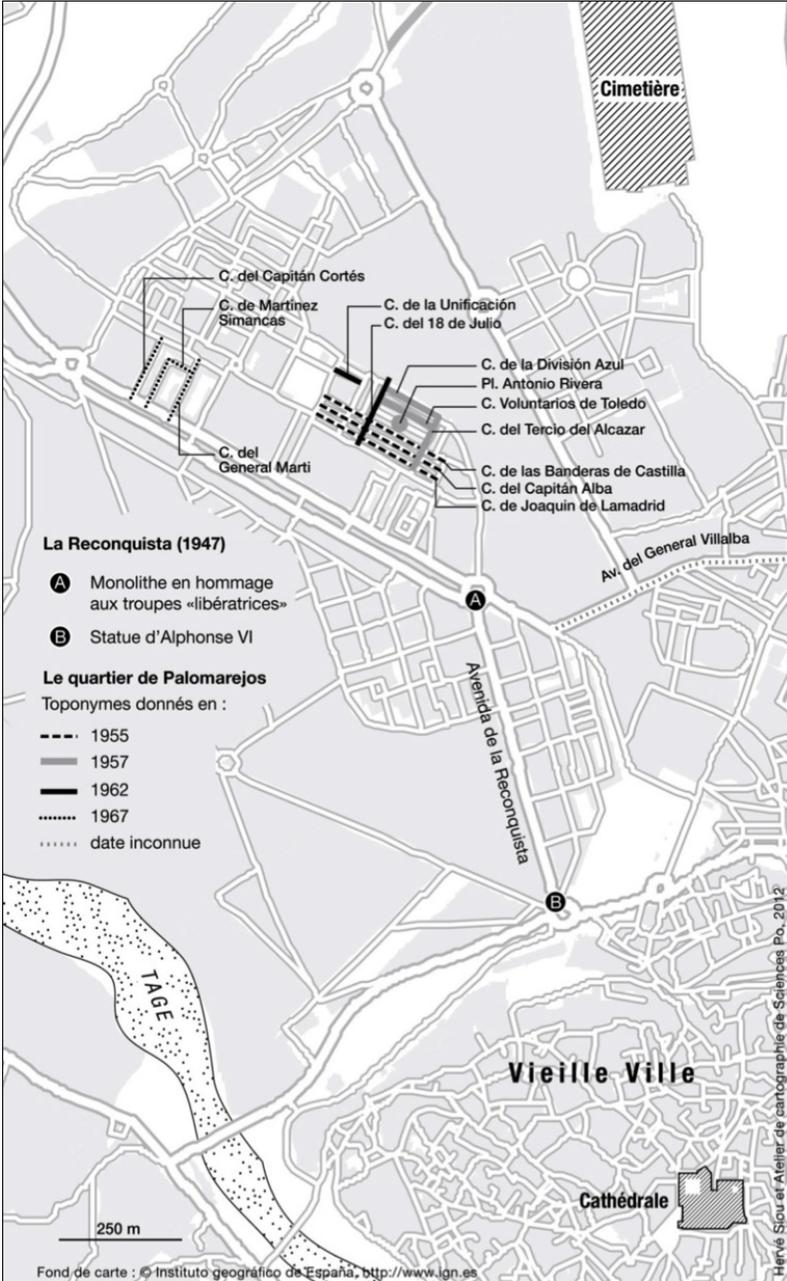
ANNEXES

Cartes

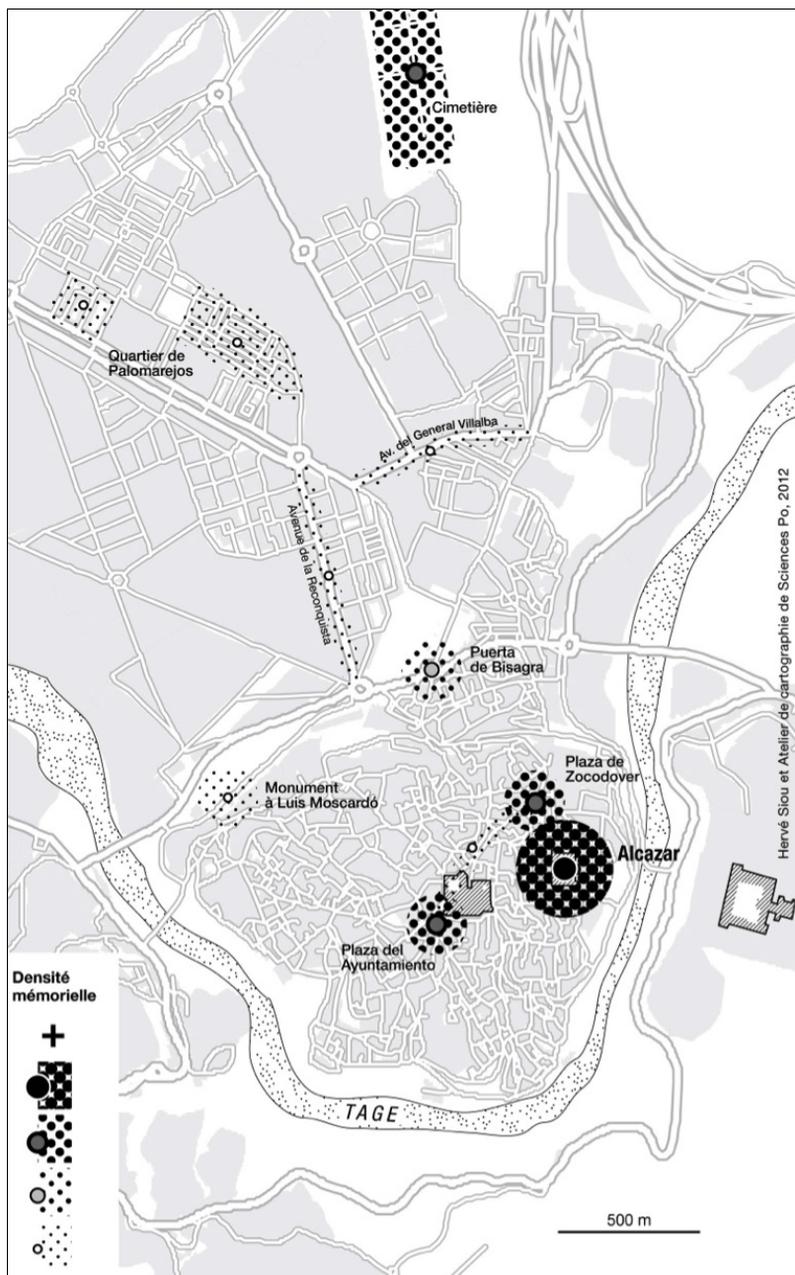
Carte n° 1 – L'investissement mémoriel dans le centre-ville de Tolède pendant le franquisme.

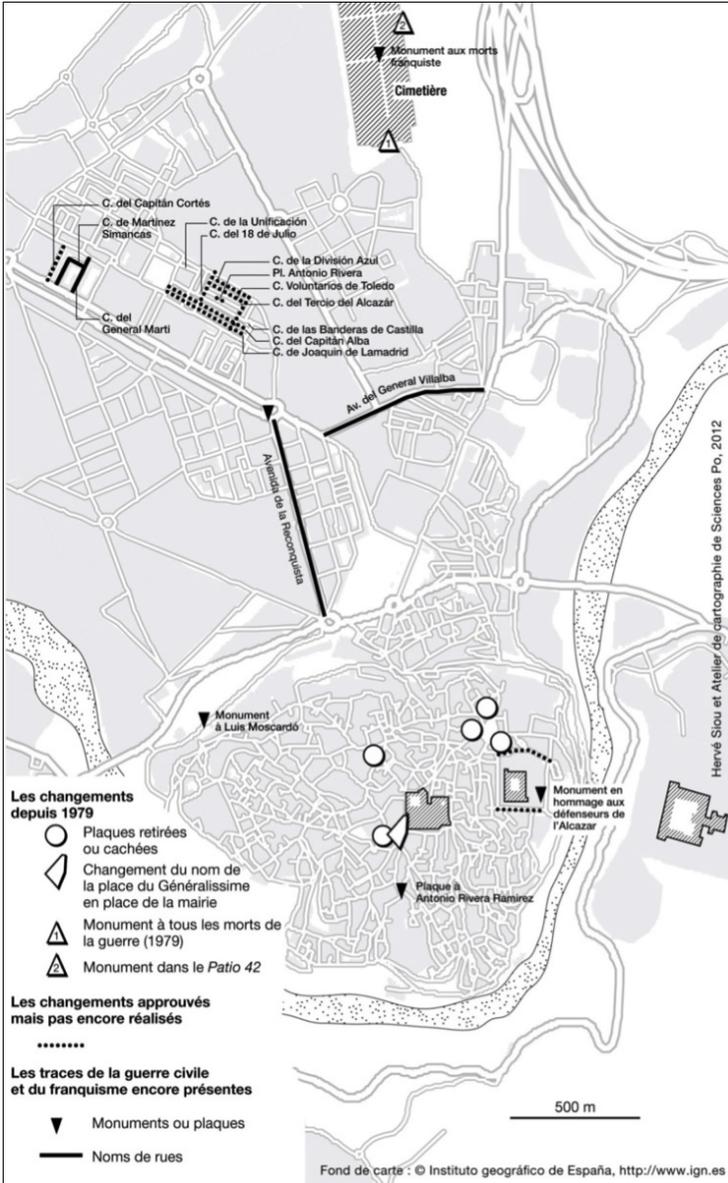


Carte n° 2 – Une nouvelle ville à construire. La conquête mémorielle d'un espace (1936-1979).



Carte n° 3 – Les territoires de densité mémorielle à Tolède en 1979.



Carte n° 4 – La remise en cause du mythe dans la ville depuis 1979⁶².

62 Certains noms de rues ont été enlevés depuis la réalisation de la carte. Pour un état récent des modifications apportées, voir I. G. Villota, « Un cambio que no contenta a todos » [En ligne], *La Tribuna de Toledo*, [mis en ligne le 16 février 2014], [consulté le 20 juin 2016]. URL : <http://www.latribunadetoledo.es/noticia/Z22E3EB0C-CF66-F773-90F377E509F3275D/20140216/cambio/no/contenta/todos>.

CHAPITRE 14

Guerres d'hier et combats d'aujourd'hui. Les enjeux de la commémoration d'une phase ultime de la guerre d'Espagne en Haut-Aragon

ANÉLIE PRUDOR

Université Toulouse-Jean Jaurès

Introduction

Au printemps de l'année 1938, l'offensive en Aragon des troupes franquistes pousse la 43^e division de l'armée populaire républicaine, commandée par Antonio Beltrán Casaña, « *el Esquinazau* » (le Roublard), à se replier dans les Pyrénées aragonaises, aux alentours du village de Bielsa. Tandis que, dès les premiers jours d'avril, plus de 5 000¹ civils fuient la zone en direction de la France, les soldats sont progressivement encerclés. Malgré tout, ils parviennent, grâce à leur connaissance des lieux et à leur habitude des conditions climatiques difficiles, à résister pendant près de deux mois aux attaques des *nacionales*, dans ce qui sera nommé par la suite la bataille de la poche de Bielsa (*la Bolsa de Bielsa*). Ils sont finalement obligés de passer la frontière à leur tour à partir du 16 juin après des combats acharnés qui marquent la fin de la conquête de l'Aragon.

C'est dans ce village que je me suis rendue pour la première fois en juin 2011 afin d'observer les commémorations organisées par l'association *La Bolsa de Bielsa*, autour de cet épisode important de la guerre d'Espagne. Si je ne savais pas précisément ce que j'allais y trouver, j'ai rapidement pris conscience de la richesse de ce lieu et des mémoires qui s'y rencontrent, voire s'y superposent spatialement et chronologiquement. Par le biais d'une observation des commémorations (de 2011 à 2014), d'entretiens formels et informels avec les entrepreneurs de mémoires² et les simples participants

1 Alicia Alted Vigil, « El exodo de la población civil a Francia », dans Julián Casanova *et al.*, *La Bolsa de Bielsa. El puerto de hielo*, Huesca, Diputación de Huesca, 2008, p. 45.

2 Par cette expression, nous faisons référence à des militants mémoriels actifs qui par leurs choix, leurs actions et leurs écrits participent à la mise en lumière voire à la promotion de certains événements historiques.

ou encore par la prise en compte des nouveaux outils de communication (sites internet, blogs des associations, etc.), j'ai tenté de percevoir à une échelle locale les enjeux, les paradoxes et les difficultés que rencontrent ces mémoires s'inscrivant de plus en plus, aujourd'hui, au cœur de la vie politique espagnole.

Selon Pierre Nora, « [l]a mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet³ ». Il s'agit dans cet article de reconsidérer ce territoire et d'analyser comment les mémoires républicaines sont parvenues progressivement à s'y inscrire et à (ré)investir l'espace physique et symbolique. Autrement dit et pour suivre les interrogations de Michèle Baussant : « À partir de quel moment un élément de mémoire devient-il un événement [...] ? Et comment s'articulent ces diverses nappes de sens d'événements passés, se concentrant en un même lieu⁴ ? »

Quelle(s) mémoire(s) pour la *Bolsa de Bielsa* ?

Une difficile reconstruction

Entre mai et juin 1938, Bielsa est bombardé et incendié à de multiples reprises. Le village est en grande partie détruit : mairie, église, maisons, tout est en ruine. Le nouveau pouvoir attribue la destruction de la zone aux *rojos* (les « Rouges »). Comme l'explique Muñoz Grandes, militaire puis politicien sous la dictature, en 1940 :

Le plus important est de reconstruire le sol de la patrie, détruit brutalement par les hordes marxistes, qui, incapables de contenir notre avancée irrépressible, ont pu seulement satisfaire leur inconcevable esprit satanique par la destruction et le crime, ce qui prouve très clairement qu'ils se souciaient peu de l'Espagne⁵.

Mais, selon un ancien combattant de la 43^e division, Pedro Noguero, c'est un mensonge : « Après la guerre, on a essayé de mettre sur le dos des

3 Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 1, « La République », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XIX.

4 Michèle Baussant, « Penser les mémoires », *Ethnologie française. Mémoires plurielles, mémoires en conflit*, vol. 37, Paris, PUF, 2007, p. 391.

5 Cité par Sabio Alcutén, « Tras las bombas. Bielsa y la actuación de Regiones Devastadas en el Pirineo aragonés (1939-1957) », dans *La Bolsa de Bielsa. El puerto de hielo*, op. cit., p. 98 (« Lo que más urge es rehacer el suelo patrio, deshecho brutalmente por las hordas marxistas, que, imponentes para contener nuestro avance arrollador, solo con la destrucción y el crimen pudieron satisfacer el inconcebible espíritu satánico que había de probar bien a las claras qué poco les importaba España. »)

perdants la destruction de Bielsa. Pure propagande ! C'est bien l'aviation qui a fait le coup. J'en fus le témoin⁶. »

En 1939, la « Direction générale des régions dévastées » est créée avec l'objectif de restaurer les édifices mais aussi d'opérer une reconstruction « idéologique » de ces localités détruites, parmi lesquelles Bielsa. Le village devait être entièrement reconstruit, avec une volonté affirmée de mettre en scène l'idéologie nationaliste, les valeurs traditionnelles et religieuses défendues par le régime. L'objectif était alors d'imposer un cadre de pensée aux civils restés sur place par le biais d'une propagande induite par le style architectural strict, hiérarchisé, homogène et parfois stéréotypé de ce que devait être un village de l'Espagne nationaliste. Mais les volontés de Franco sont contrecarrées par les difficultés d'approvisionnement en matériel dans cette zone d'altitude des Pyrénées, autant que par les difficultés économiques de l'Espagne autarcique d'après-guerre. Si les édifices publics deviennent une priorité, les habitations privées ne sont pas prises en compte dans ce travail de reconstruction. De ce fait, les villageois doivent, pendant de nombreuses années, habiter dans des maisons endommagées, avant de pouvoir peu à peu les réhabiliter et les rendre plus confortables⁷.

Les travaux de la mairie de Bielsa débutent en juin 1943 et suivent le projet de deux architectes employés aux Régions dévastées, Aranda et Fernández. En s'appuyant sur une architecture parfois artificielle, ils créent « un idéal de mairie pyrénéenne [...] dans un style trop standardisé et pas toujours réel⁸ ». À Bielsa, comme dans de nombreux endroits, le choix est fait d'imiter au mieux une architecture du XVI^e siècle, particulièrement valorisée par le régime franquiste.

Quel est l'impact des constructions humaines, ici les bâtiments, sur la mémoire et sur la manière dont celle-ci se réécrit au travers des lieux qui en témoignent ? En effet, actuellement, la mairie n'a pas gardé tous les traits esthétiques de la reconstruction de 1943 mais elle en conserve l'aspect général. Elle est située sur l'ancienne Place de la République, renommée Plaza Mayor durant la période franquiste, nom qu'elle porte toujours. Si dans les discussions il est souvent question des destructions ou de l'ancien nom de la place, la reconstruction n'est jamais abordée. Par ailleurs, sur le site internet du musée de la ville, le bâtiment est décrit comme « un bel exemple de l'architecture civile de la Renaissance (XVI^e, 1565) qui a été restauré et aménagé⁹ ».

6 Cité par Santiago Mendieta, « Los Embolsados », *Pyrénées magazine*, n° 27, 1993, p. 65.

7 Voir Sabio Alcutén, article cité.

8 *Ibid.*, p. 105 (« un "idéal" de ayuntamiento pirenaico [...] demasiado estandarizado y no siempre real »).

9 Site internet du musée de Bielsa, [consulté le 26 mars 2015]. URL : <http://www.museo-debielsa.com/es/la-memoria-colectiva>

Un musée de la mémoire

Le premier acte mémoriel a eu lieu en 1991, plus d'un demi-siècle après la fin de la guerre. Un musée a été inauguré dans la mairie rénovée.

Bielsa présente de nombreuses spécificités du fait de sa situation géographique. Toutefois, la collecte de documents et la volonté de les exposer aux visiteurs s'articulent avec l'histoire de la guerre d'Espagne. C'est ce dont témoigne le site internet du musée qui informe le visiteur potentiel sur les motivations et sur les objectifs de sa création :

Pendant le conflit de la guerre civile (1936-1939) le village de Bielsa fut bombardé et ravagé. Cette situation provoqua non seulement la perte presque totale de ses documents et de son patrimoine, mais aussi l'émigration de ses habitants. Ce triste chapitre ne parvint pas pour autant à effacer l'identité d'un peuple. [...] Les souvenirs d'autres temps ont été récupérés et reposent maintenant entre les murs de ce musée, pour mieux connaître le passé, comprendre le présent et prévoir l'avenir de cette communauté montagnarde unique, qui ne perd jamais ses racines¹⁰.

Le premier étage du bâtiment est consacré à la flore, à la faune et aux traits climatologiques et géologiques de cette zone, « divers facteurs sans lesquels le mode de vie des *belsetanes* ne peut être compris¹¹ ». Le deuxième étage concerne plus spécialement l'histoire et la culture de Bielsa et de sa communauté : l'économie, la langue, l'architecture. Cet « espace [est] dédié au chapitre le plus traumatisant de l'histoire de la société *belsetana* : la *Bolsa de Bielsa*¹² ». Le dernier étage met en lumière la tradition carnavalesque de Bielsa, l'un des rares carnivals qui étaient encore célébrés sous Franco. Selon le conservateur du musée qui est aussi son créateur, le gouvernement n'avait pas osé l'interdire par crainte de la réaction des locaux. Une cuisine traditionnelle est aussi reconstruite dans la pièce et de nombreux objets d'époque y sont exposés. Un panneau explique que, suite aux bombardements, cette organisation typique n'existe plus.

Certes, les trois étages sont différenciés mais la guerre d'Espagne constitue un axe central, transversal. Dans la présentation du musée, les pertes matérielles et culturelles liées aux bombardements sont citées comme des

10 Site internet du musée de Bielsa, [consulté le 26 mars 2015]. URL : <http://www.museo-debielsa.com/es/historia-del-museo>

11 Site internet du musée de Bielsa, [consulté le 26 mars 2015]. URL : <http://www.museo-debielsa.com/es/las-salas-del-museo?id=9>

12 Site internet du musée de Bielsa, [consulté le 26 mars 2015]. URL : <http://www.museo-debielsa.com/es/las-salas-del-museo?id=6>

tentatives de faire taire, voire d'éradiquer l'identité *belsetana* et ses spécificités. L'existence du musée témoigne, pour son directeur, de l'échec du régime puisqu'aujourd'hui y sont rassemblés les points d'attache de l'identité locale dans une muséographie reprenant à la fois la nature environnante, l'épisode tragique de la guerre, les traditions et le mode de vie populaire des locaux au début du XX^e siècle. Une de ses vocations essentielles semble être de rappeler la force et la particularité de l'identité de cette zone par rapport au pouvoir central. De plus, le directeur rappelle que « Bielsa était un village très républicain¹³ » comme en témoigne l'ancien nom de la Plaza Mayor. L'histoire de ce village, son implication dans la guerre, mais aussi son insertion dans une région aux positions que nous pourrions qualifier d'avant-gardistes lors du soulèvement de Jaca en 1930¹⁴, accrédite la qualification des habitants d'hier en tant que républicains de la première heure.

En 1991, l'inauguration de cet espace permet d'organiser les premières commémorations de la bataille. C'est le directeur du musée, fils d'un combattant républicain, qui organise cet événement. Seize ans après la mort de Franco, de nombreux anciens combattants sont présents avec leurs familles, mais aussi une grande partie des villageois. Il s'agit bien de mémoire(s) républicaine(s) puisque les vétérans de la 43^e division sont honorés et reçoivent une médaille frappée pour l'occasion. Pourtant, en mettant l'accent sur les bombardements, la destruction d'une identité locale, l'exil et la souffrance des civils, cette mémoire se veut consensuelle. Il ne s'agit pas, à ce moment-là, de remettre en cause l'équilibre trouvé durant la transition, ce « *nunca más* » (« jamais plus ») permettant de vivre ensemble, surtout dans ces petits villages isolés et reculés. Durant de nombreuses années et aujourd'hui encore, les partisans des deux camps ont été contraints de vivre ensemble, *tous victimes* des exactions commises de part et d'autre. La création d'un imaginaire du *tous égaux* face à la guerre participe grandement au pacte du silence tel qu'il a été instauré par le gouvernement lors de la transition démocratique à la mort du dictateur.

Dans le même esprit, en 2008, la mairie de Bielsa, le gouvernement d'Aragon, la *Diputación de Huesca*, Aragon télévision et le musée de Bielsa s'associent afin de réaliser un film. Ce documentaire-fiction suit la vie d'un enfant de six ans accompagnée de sa mère et de sa grand-mère, durant la

13 Discussion informelle durant la visite du musée de Bielsa, le 14 avril 2012.

14 En août 1930, les représentants des organisations républicaines se réunissent à San Sebastián, signent un accord et décident de la constitution d'un comité révolutionnaire. Cet organe a pour objectif de prendre le pouvoir suite à un soulèvement militaire. *La sublevación de Jaca* est lancée le 12 décembre de la même année, par Fermín Galán et García Hernández, la Seconde République est proclamée au balcon de la mairie. Les insurgés sont arrêtés alors qu'ils avancent vers Saragosse. Jugés par un conseil de guerre, les initiateurs sont immédiatement fusillés à Huesca.

guerre, mais aussi lors de la longue marche vers la France qui conduit à l'exil. Le DVD, disponible dans tous les magasins du village, est accompagné d'un court livret. Dans celui-ci sont rassemblés trois textes d'historiens universitaires : le premier porte sur la guerre et ses morts, le deuxième sur l'exil des civils vers la France, le troisième sur la destruction du village. Une fois de plus, les thèmes abordés évitent la polémique. C'est bien la mémoire républicaine qui est traitée, mais au travers de thèmes neutres plus aptes à favoriser un certain consensus : le déracinement, la destruction, la mort ; l'ensemble relaté par une enfant innocente.

Les paradoxes du renouveau associatif

Malgré le succès rencontré par la première commémoration en 1991, aucune manifestation n'a été organisée à Bielsa par la suite. Ce n'est qu'en 2006, quinze ans plus tard, qu'une association mémorielle est créée par trois personnes, dont le directeur du musée. En 2007, elle organise les premières *jornadas de la Bolsa de Bielsa*, reprenant le nom de la bataille de 1938. En 2008 elle inaugure un monolithe à l'entrée du village. Cette association organise depuis des journées annuelles en l'honneur de la 43^e division de l'armée républicaine. C'est à l'occasion des V^e journées, les 10, 11 et 12 juin 2011, que je me suis rendue pour la première fois à Bielsa.

Le déroulement des journées suit un programme bien établi : inauguration devant le monolithe, repas en l'honneur de la 43^e division, randonnée, visite du musée, dîner célébrant l'amitié franco-espagnole, remise d'un prix littéraire, présentation d'ouvrages biographiques ou historiques et discussions sur les recherches généalogiques.

Dès la première rencontre avec les acteurs de ce terrain, il apparaît que la grande majorité des participants ne vivent pas à Bielsa et que les locaux, qui avaient participé en 1991, se sont détournés de ces journées. Avec la disparition des derniers combattants, les familles tendent à mettre de côté ce pan de leur histoire. En 1991 les protagonistes directs de la guerre d'Espagne ainsi que leurs descendants étaient présents. Le président de l'association ressent les fortes réticences de la part des villageois quant à l'organisation et à la participation à ces célébrations. Il se sent perçu selon ses propres termes, comme « un agitateur qui vient remuer le passé¹⁵ ».

Les tensions persistent en Espagne autour de la question de l'histoire de la guerre et de l'après-guerre. Selon l'expression des historiens Éric Conan et Henry Rousso à propos de la France de Vichy, c'est « un passé qui ne

15 Discussion informelle durant la visite du musée de Bielsa, le 14 avril 2012.

« passe pas¹⁶ ». Lors de mes enquêtes, mes conversations en public avec des militants de l'association appellent parfois de la part des habitants des regards réprobateurs. Lors des journées commémoratives de 2013, une nouveauté est inscrite au programme : suite à l'inauguration devant le monolithe, une marche est prévue, accompagnée par un groupe de musique dans les rues du village. À cette occasion, environ soixante-dix personnes, vêtues aux couleurs de la République, défilent au son de chants républicains. Les habitants observent de leurs balcons ou de derrière leurs fenêtres sans pour autant se joindre au cortège. Le groupe se rassemble sur la Plaza Mayor sans qu'aucun des locaux ne l'ait rejoint.

Le fait que les habitants de Bielsa ne participent pas aux commémorations de la bataille qui s'est déroulée dans et autour de leur village est significatif à la fois des tensions qui persistent autour de ces mémoires républicaines ouvertement affichées (drapeaux, chants, etc.) mais aussi de la crainte qui demeure dans ces endroits reculés. Comme l'écrit Mercedes Yusta : « Si pacte du silence il y a, il pourrait bien être celui établi dans les petits villages espagnols, là où les uns avaient trop peur de parler et les autres avaient tout intérêt à ce que personne n'en parle¹⁷ ». Il est alors primordial de s'intéresser à la manière dont les organisateurs et les participants extérieurs au village investissent le territoire et parviennent à y intégrer des mémoires de la lutte républicaine.

Inscrire la mémoire dans un lieu

Faire témoigner la montagne

D'après Maurice Bloch :

La topographie, lorsqu'elle est, comme dans le cas qui nous occupe, lourde d'histoire, est une composante particulièrement signifiante dans la mesure où elle permet au sujet de se réapproprier plus facilement l'événement comme s'il en avait vraiment été le témoin¹⁸.

16 Éric Conan et Henry Rouso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, coll. « Pour une histoire du XX^e siècle », 1994.

17 Mercedes Yusta, « Témoins, historiens et mouvement pour la "Recuperación de la memoria histórica" : une nouvelle mise en récit de la guerre d'Espagne », dans Danielle Corrado et Viviane Alary (dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli, de 1975 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2007, p. 60.

18 Maurice Bloch, « Mémoire autobiographique et mémoire du passé éloigné », *Enquête, anthropologie, histoire, sociologie*, n° 2, 1995, p. 60.

Le nom de l'association nous donne une première piste d'analyse. En utilisant l'adjectif *sobrarbense*, du nom de la *comarca* (du « pays ») où se situe le village, le *Sobrarbe*, les créateurs de l'association soulignent l'importance de l'attache locale. C'est aussi ce que nous révèle en partie le logo de l'association qui valorise la mémoire de Bielsa. Selon son président, le dessin représente « les montagnes avec des visages de souffrance¹⁹ ». Le lien entre l'histoire, la mémoire et les lieux est une fois de plus fortement marqué, via la mention « 43^e division de l'armée populaire », inscrite au-dessous du dessin des montagnes. La réactivation de la mémoire passe ainsi par l'attachement à la topographie locale, à l'inscription du village dans une zone montagneuse, difficile d'accès, au climat rude, ce qui a permis à la 43^e division de résister aux troupes franquistes, mieux armées et plus nombreuses, comme les membres de l'association le répètent souvent.

Cet espace fortement marqué, les participants se l'approprient au cours d'une randonnée organisée par l'association. Nous ne pouvons exclure l'intérêt que portent les organisateurs de ces journées à la randonnée (sport que certains pratiquent régulièrement dans ces montagnes) mais l'argument majeur qui permet de justifier cette pratique, dans le cadre des commémorations, est le fait de marcher sur les pas des exilés civils de 1938 et des défenseurs de la République. De la « Route du maquis » en 2011 à la « Route de l'exil par le *Puerto Viejo* » en 2013, il s'agit bien de réinvestir le territoire et de donner du sens aux journées. En 2014, pour permettre au plus grand nombre de participer, les difficultés physiques de la randonnée sont un peu réduites et la marche se contente de longer sur quelques kilomètres un canal traversant les Pyrénées.

En 2012 alors que nous faisons une pause durant la randonnée, je discute avec l'un des participants, Français issu de l'exil républicain de cette zone. Je le questionne sur le sens qu'il donne à ces marches. Quand il était étudiant à l'université, l'un de ses professeurs de géographie lui répétait : « faire de la géographie, c'est avant tout avec les pieds ! » Pour lui, l'expérimentation sur les chemins prend avant tout une dimension compréhensive. Sans ces marches, il est impossible de saisir la réalité du vécu des républicains des années 1930. Par la suite, il me fera constater que si nous, en 2012, avons éprouvé certaines difficultés alors que le temps était clément et que nous étions outillés et préparés pour cette randonnée, nous pouvons imaginer le calvaire que cela représentait à la fin des années 1930, dans la neige, pour des personnes fuyant la guerre²⁰.

19 Réponse écrite du président de l'association, courriel du 2 mars 2012 (« Las montañas con las caras de sufrimiento. »)

20 Discussion informelle durant la randonnée du 16 juin 2012.

Le programme de 2008 annonce : « *Traversée de l'exil. D'Aragon vers la France par le Puerto Biello, sommet par lequel durent passer toutes les personnes venant de Bielsa durant la guerre civile, pendant que la 43^e division de l'armée républicaine restait bloquée dans la tristement célèbre "Bolsa de Bielsa"*²¹ ». Lors de cette marche, une plaque en marbre a été installée au sommet de la montagne : « À tous ceux qui ont escaladé ce col pour rompre le blocus de la "Bolsa de Bielsa" afin de défendre la liberté face au fascisme. En l'honneur de la population civile du Haut-Aragon et de la 43^e division de l'armée républicaine. Dignité, Mémoire et Paix²² ». Il s'agit bien de réintégrer, dans le paysage même, la mémoire des républicains espagnols de cette zone. Durant le mois d'août 2014, cette plaque a été brisée de manière volontaire, rappelant que le consensus autour de l'exil, de la guerre et de la République est loin d'être total en Espagne. Une souscription populaire est immédiatement lancée afin d'en apposer une nouvelle. C'est chose faite le 25 octobre de la même année avec l'installation par une trentaine de personnes d'une plaque en métal, reprenant les termes de celle de 2008. Le manifeste lu à cette occasion précise :

Nous sommes revenus. Nous sommes revenus en levant haut la tête, le poing et la voix. Nous sommes venus pour réparer l'agression commise par l'intolérance. La barbarie tente d'effacer la mémoire que nous avons intégrée dans ce paysage qui a connu tant de larmes. Mais la fureur contre notre cause a seulement réussi à casser une plaque matérielle. Le message de celle-ci reste intact et c'est avec lui que nous sommes revenus au Puerto Viejo²³.

L'inscription spatiale de la mémoire sur les routes de l'exil ne suffit pas. Il est nécessaire de se réapproprié aussi l'espace du village. Comme nous l'avons rapidement évoqué précédemment, le groupe participant à ces journées est relativement hétérogène : certains vivent en France et sont des descendants d'exilés de cette zone, d'autres sont originaires de villes d'Espagne (Saragosse, Huesca, Madrid, Barcelone, etc.). Ils se revendiquent communistes, anarchistes ou républicains sans attache à un parti ou à un syndicat.

21 « Travesía del exilio. De Aragón a Francia por el puerto Biello de Bielsa, punto por el cual tuvieron que ascender todas las gentes de Bielsa durante la Guerra Civil, cuando la 43 división del ejército republicano quedó bloqueada en la ya tristemente famosa "Bolsa de Bielsa" ».

22 « A cuantos cruzaron este puerto para romper el bloqueo de la "Bolsa de Bielsa" por defender la libertad frente al fascismo. En honor a la población civil del Alto Aragón y a la 43 división republicana. Dignidad, Memoria y Paz. »

23 Manifeste du 25 octobre 2014 (« Hemos vuelto. Hemos vuelto con la cabeza, el puño y la palabra en alto. Hemos vuelto para reparar la agresión de la intolerancia. La barbarie quiso borrar la memoria que en 2008 colocamos en este paraje que tantas lágrimas conoció. Pero la saña contra nuestra causa sólo consiguió romper una placa material. El mensaje de la misma sigue intacto y con él hemos vuelto a Puerto Viejo. »)

Pourtant, ils se réunissent annuellement dans un consensus apparent : la commémoration de la bataille de *la Bolsa de Bielsa*. Comment parviennent-ils à constituer une attache forte avec ce territoire mais aussi à créer un lien d'amitié entre eux ? Si la montagne permet de créer une continuité de la mémoire républicaine, comment parviennent-ils à se penser en tant que groupe sur ce lieu et ce malgré des différences de parcours, de mémoire et d'engagements politiques et sociaux ? Pour reprendre les termes de Mondher Kilani : « il s'agit pour le chercheur de s'ouvrir [...] à la pratique de l'histoire, de saisir la correspondance entre le jeu des signes de l'histoire et celui des variations verbales qui concourent à l'identification de soi et à l'agencement des rapports sociaux sur le plan local²⁴. »

Le monolithe comme réactivation du groupe

Dans un article de 2007, Nicole Lapierre reprend le terme de *postmémoires* proposé, en 1997, par Marianne Hirsch « pour désigner cet écho indirect d'un événement traumatique, qui n'est pas médiatisé par des souvenirs mais par un investissement imaginaire et une initiative créative²⁵ ». Ce terme paraît tout à fait intéressant dans le cadre de cette analyse où les entrepreneurs de mémoire en action sont tous issus de la génération des petits-enfants (*los nietos*) qui n'a pas connu la guerre.

En 2008, un monolithe est dressé à l'entrée du village sur lequel deux plaques sont apposées. À l'occasion des journées de *la Bolsa de Bielsa*, l'inauguration des commémorations a lieu devant le *monolito*, elle s'accompagne de la lecture d'un manifeste, au cours de ce qui est appelé sur le programme de 2009 « *homenaje à los caídos*²⁶ ». Ce monument a une valeur particulièrement forte et demeure aujourd'hui le lieu de rassemblement des participants aux *jornadas*. Ces dernières sont des moments qui permettent au groupe de réaffirmer publiquement son identité. Le monolithe y prend une place prépondérante, il représente un point d'ancrage pour le groupe.

La première plaque recense les morts originaires de Bielsa, soit au front, soit dans les bombardements : « Morts dans la vallée de Bielsa en défendant la République et la Démocratie (1936-1939)²⁷. » Vingt-six noms sont inscrits :

24 Mondher Kilani, *Anthropologie. Du local au global*, Paris, Armand Colin, coll. « U anthropologie », 2009, p. 104.

25 Nicole Lapierre, « Le cadre référentiel de la Shoah », *Ethnologie française, op. cit.*, p. 477.

26 « Hommage à ceux qui sont tombés ». Le terme *caídos* fut dans un premier temps utilisé seulement pour évoquer les morts au combat du camp nationaliste. Cette appellation n'est pas anodine, elle permet de se réappropriier les termes de la propagande de la dictature.

27 « Muertos en el Valle de Bielsa en defensa de la República y de la Democracia (1936-1939) ».

vingt-quatre morts au front, deux au cours des bombardements. L'un des civils est le maire de l'époque, Victorino Calvera. En plus des noms, prénoms et âges sont inscrites les *casas*, les maisons qui rappellent à quelle famille du lieu les individus sont rattachés. Aujourd'hui, en Espagne, des associations luttent pour la réouverture des fosses communes, l'exhumation des corps et la dignification²⁸ des républicains et de leurs valeurs. L'objectif est d'offrir aux « morts pour la liberté », une sépulture décente, de réhabiliter leur souvenir et de permettre à leurs familles de se recueillir en un lieu concret. À défaut de bénéficier d'une tombe nominative (pour certains), ces personnes peuvent aussi être honorées symboliquement par l'apposition de leur nom sur une stèle collective.

Lors des journées mémorielles de l'association, un hommage particulier est rendu aux anciens combattants de la 43^e division et toutes les attentions sont portées aux derniers survivants. De nombreux exemples renforcent l'image d'une indispensable présence, physique ou en pensée, des républicains de cette période : ils permettent de rendre sensibles des événements éloignés dans le temps. Mercedes Yusta affirme :

Là où il y a mémoire, il faut des témoins, des gardiens ou du moins des passeurs de cette mémoire. Or le lien entre les témoins encore vivants aujourd'hui et le mouvement qui porte cette « récupération de la mémoire » est loin d'être évident. Le lien entre [...] cette troisième génération et la mémoire de la guerre, ce sont les morts²⁹.

Au-dessous de cette plaque, il y en a une seconde dont la traduction est : « À la mémoire de ceux qui ont tout perdu pour défendre la liberté. Bielsa, juin 1938-2008³⁰ ». Cette phrase étend la mémoire à l'ensemble de la population républicaine, civile et militaire, et non aux seuls morts sur le front, car selon un slogan républicain « Résister c'est vaincre³¹ ». Notons toutefois l'aspect guerrier de la mémoire prônée. Si les civils apparaissent, ce sont avant tout les résistants qui sont dignifiés, ce qui tranche avec la volonté affichée de consensus et d'intégration des locaux.

Dans le cas présent, la monumentalité publique, dans sa construction tout comme dans les cérémonies, est loin de faire l'unanimité. Pour reprendre le

28 Ce terme, tiré de l'espagnol (*dignificación*), est employé par mes interlocuteurs français. Il englobe un ensemble de revendications visant à rendre leur dignité aux victimes : les morts, les disparus mais aussi les personnes emprisonnées, spoliées de leurs biens ou maltraitées par les institutions franquistes.

29 Mercedes Yusta, article cité, p. 58.

30 « En memoria de los que todo lo perdieron por defender la libertad. Bielsa, junio 1938-2008 ».

31 « Resistir es vencer ».

titre de l'article de Catherine Brice, ces édifices sont à la fois « pacificateurs [et] agitateurs de mémoire³² ». Dans le cadre des journées mémorielles organisées à Bielsa, l'absence des locaux est une donnée d'importance à prendre en compte. Toutefois, dès la première année ces commémorations me sont apparues comme des moments paroxystiques dans la réaffirmation identitaire d'un groupe.

Selon Joël Candau, les anthropologues spécialistes des questions de mémoire prennent en compte les « modalités culturelles de cette faculté universelle. [Pour eux] la seule question qui vaille est de savoir si des souvenirs peuvent réellement être communs à un ensemble d'individus et, s'ils le sont, pourquoi et comment³³ ? » Pour poursuivre la citation, les objets de recherche seraient « les représentations *partagées* du passé ou celles qui sont *supposées l'être*, les circonstances de leur émergence – leurs expressions concrètes, particulières et observables – et également ce que les membres des groupes ou des sociétés considérés disent de ces représentations³⁴ ». Dès lors, dans le cas de Bielsa, on peut se demander quels sont les points mémoriels mis en avant par le groupe d'entrepreneurs de mémoire et ce qu'ils reflètent de leur prise de position collective. Maurice Halbwachs affirme que « [p] uisque'un fait passé est un enseignement, et un personnage disparu, un encouragement ou un avertissement, ce que nous appelons le cadre de la mémoire est aussi une chaîne d'idées et de jugements³⁵ ». Il s'agit donc de dépasser la monumentalité pour questionner, au travers des actes et des discours publics, les engagements sociaux et politiques du groupe d'acteurs.

Les commémorations : entre mémoire des luttes et engagements actuels

Une mémoire des luttes républicaines...

Si la mémoire a besoin de dates pour exister, trois modalités se rencontrent et permettent sa vitalité : l'historiographie, la cérémonie et le monument. Le terme *commemoratio* est d'origine religieuse, c'est l'évocation des

32 Catherine Brice, « Monuments : pacificateurs ou agitateurs de mémoire », dans Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2008, p. 199-208.

33 Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2011, p. 3.

34 *Ibid.*

35 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994, p. 282.

défunts. Son glissement sémantique vers le registre séculier concorde avec l'émergence des États-nations et l'effacement de la chrétienté. Ce faisant, la commémoration prend place dans le domaine de la constitution d'une identité.

Une commémoration n'existe pas par elle-même : elle n'est que ce que l'on en fait ; elle est donc la résultante d'un choix, voire d'un ensemble de choix, qui s'apparente à une stratégie d'affirmation identitaire plus ou moins consciente. Ces représentations, ces constructions fluctuent selon les contextes. Ou encore pour reprendre à Pierre Nora une autre formule heureuse : « l'histoire propose, mais le présent dispose »³⁶.

Il semble primordial de s'interroger sur ce qui est fait, au présent, par ce groupe mémoriel afin de mieux parvenir à saisir ses caractéristiques, la manière dont il se définit.

Dans les textes de 2012 et 2014, les auteurs souhaitent mettre l'accent sur le retrait des troupes de la 43^e division de l'armée républicaine.

Nous sommes réunis aujourd'hui pour ces journées commémoratives d'une retraite [...] stratégique qui atteint la dimension de victoire militaire par la discipline, le courage, la persévérance et le dépassement des adversités³⁷.

La 43^e division a décidé de faire une retraite organisée jusqu'à la frontière et de passer en France [...]. Une fois arrivés en France, les gendarmes leur ont permis de choisir la zone où ils souhaitaient rentrer. La majorité des combattants, la très grande majorité, est passée à la zone loyale à la République où put être réorganisée la 43^e division qui fut déplacée au front de l'Èbre³⁸.

Ils soulignent la force stratégique de cet acte tout en revenant sur les travaux d'historiens universitaires : « La majorité de ces soldats, leur chef en tête, reviendront en Espagne républicaine en août et combattront ensuite dans la bataille de l'Èbre et en Catalogne, jusqu'à ce que les franquistes conquièrent

36 *Ibid.*

37 Manifeste inaugural des VI^e journées, 15 juin 2012 (« Hoy nos reunimos en estas jornadas conmemorativas de una retirada [...] estratégica que alcanza cotas de victorias militar por la disciplina, el coraje, el tesón y la superación de adversidades. »)

38 Manifeste inaugural des VIII^e journées, 14 juin 2014 (« La 43 división decidió a cometer una retirada de forma ordenada hasta la frontera y pasar a Francia. [...] Una vez llegados a Francia, los gendarmes les permitieron elegir a que zona regresar. La mayoría de los combatientes, la grandísima mayoría, pasó a zona leal a la República donde se volvía a reorganizar la 43 división que fue trasladada al frente del Ebro. »)

toute la région dès février 1939³⁹. » Ces hommages annuels aux anciens combattants ont une valeur performative, le groupe se crée et perdure dans le temps en se réaffirmant.

En 2011, le texte est intitulé « Grandir comme citoyens⁴⁰ ». Dans ses grandes lignes, il évoque le programme des journées et énonce la volonté de redécouvrir l'histoire et de saluer la mémoire des républicains civils ou engagés dans la 43^e division de l'armée populaire. Mais il témoigne aussi d'une volonté de faire avancer les consciences sur la politique actuelle, selon les termes des organisateurs. Cette dernière, en plus d'occulter certaines facettes du passé sous prétexte d'une transition démocratique, participe à l'ensevelissement des valeurs portées par les républicains d'hier, mais aussi par ceux d'aujourd'hui. Bien qu'il fasse référence à la mise en lumière du passé, au « souvenir de ces temps qui se sont écrits avec du sang et que nous ne voulons pas voir disparaître dans l'indifférence des secteurs les plus conformistes de la société⁴¹ », ce texte évoque ouvertement le futur. La commémoration prônée va plus loin : « Il faut se débarrasser de la carapace de honte, s'évader de cette prison que certains qualifieront de transition modèle et avancer de manière décidée jusqu'à un modèle social où l'égalité des chances ne sera plus fusillée par des noms ou des couronnes⁴². »

Selon Bernard Cottret et Lauric Henneton, « [s]i le monument "joue sur la pérennité", le système commémoratif trouve son apogée dans le "mélange de rituel et de festif qui produit l'instant cérémoniel". C'est là, ajoutait Pascal Ory que le "terme de *célébration* trouve tout son sens"⁴³ ». C'est bien cet ensemble qui doit être étudié afin de mieux comprendre les enjeux qui traversent les commémorations. Ainsi, les origines politiques, géographiques des participants sont à prendre en compte dans leur diversité.

39 Julián Casanova, « De Aragón a Francia: la guerra de exterminio de Franco », dans *La Bolsa de Bielsa. El puerto de hielo, op. cit.*, p. 14 (« La mayoría de sus soldados, con su jefe a la cabeza, volvieron a la España republicana en agosto y combatieron después en la batalla del Ebro y en Cataluña, hasta que los franquistas conquistaron toda esa región a comienzos de febrero de 1939. »).

40 « Crecer como ciudadanos ».

41 Manifeste inaugural des V^e journées, 10 juin 2011 (« el recuerdo de aquellos tiempos que se escribieron con sangre y que no queremos que desaparezcan ante la indiferencia de los sectores los más conformistas de la sociedad »).

42 *Ibid.* (« Hay que quitarse la coraza de vergüenza, escapar de aquella prisión que algunos calificaron de transición modélica, y avanzar decididamente hacia un modelo social donde la igualdad de oportunidades no quede fusilada por apellidos ni coronas »).

43 Bernard Cottret et Lauric Henneton, « La commémoration, entre mémoire prescrite et mémoire proscrite », dans Bernard Cottret et Lauric Henneton (dir.), *Du bon usage des commémorations. Histoire, mémoire et identité, XVI^e-XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2010, p. 14-15. Les auteurs citent Pascal Ory, « Le centenaire de la Révolution française », dans Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, t. I, Paris, Quarto Gallimard, 1997, p. 475.

... *transposée au présent*

Aujourd'hui des personnes, françaises et espagnoles, appartenant à des tendances politiques ou syndicales différentes (anarchistes, communistes ou encore républicains au sens large, etc.) parviennent à se rassembler autour de valeurs mais surtout d'une revendication singulière : la proclamation d'une Troisième République espagnole.

Au cours de mes quatre participations aux journées de *la Bolsa de Bielsa*, les liens établis dans les textes inauguraux entre les combattants du passé et les combats présents pour construire un futur meilleur sont de plus en plus apparents. L'auteur du manifeste de 2012 évoque clairement son engagement en faveur de l'avènement d'un futur républicain :

Nous sommes plus entiers que jamais, altiers et dignes comme toujours. Convaincus de l'importance et de la justice de nos idéaux. Et tellement préparés à ouvrir les sentiers pour la Troisième République. [...]. Nous sommes réunis ici, pour forger dans le souvenir et le présent la liberté du futur. Plus jamais soumis à personne, plus jamais soumis au pouvoir, plus jamais résignés aux ordres. [...] Républicains espagnols, Républicaines espagnoles, nous sommes le seul espoir qu'il reste à un peuple assailli par la corruption ; lassés d'être déçus par la justice ; perdus dans un cercle vicieux d'alternance entre les mêmes chiens avec des colliers différents ; frustrés par un présent qui hypothèque les vies et par un futur d'incertitudes⁴⁴.

La monarchie est décriée comme un système hérité du franquisme et dont seule l'abolition peut délivrer l'Espagne de ses années de silence. Le gouvernement en place est cité comme participant au même mouvement d'occultation des événements de la guerre. Cette lecture devant le monolithe, devant une assemblée de plus de soixante-dix personnes se termine ainsi :

Aujourd'hui nous tous, aujourd'hui nous toutes, sommes la 43^e division. Et comme des soldats de la liberté, comme des volontaires de la République, pour

44 Manifeste inaugural des VI^e journées, *op. cit.* (« Más enteros que nunca, tan altivos y dignos como siempre. Tan convencidos de la bondad y justicia de nuestros ideales. Y tan dispuestos a abrir la senda para la Tercera República. [...] Aquí estamos, forjando en el recuerdo y en el presente, el ciudadano del futuro. Nunca más súbdito de nadie, nunca más sumiso al poder, nunca más resignados a las imposiciones. [...] Republicanos españoles, Republicanas españolas, somos la única esperanza que le queda a un pueblo hastiado de corrupción; harto de justicia que decepciona; perdido en un círculo vicioso de alternancia de los mismos perros con distintos collares; frustrado con un presente que hipoteca vidas y con un futuro de incertidumbres. »)

le temps qu'il nous reste pour inaugurer ses journées de la *Bolsa de Bielsa*, joins ta voix, joignez vos voix à la mienne dans ces trois « Vivats » que je désire proclamer : Vive la 43^e division ! (*Vivats repris en chœur par l'assemblée.*) Vive la République ! (*Vivats repris en chœur par l'assemblée.*) Vive la Troisième République espagnole ! (*Vivats repris en chœur par l'assemblée*⁴⁵.)

Gérard Lenclud note que le passé a une dimension active. La tradition, et dans le cas présent les mémoires, ne sont pas tant les transmissions directes des pères vers les fils, mais plutôt la volonté des fils de reconstruire une filiation ascendante selon un principe de « rétroprojection⁴⁶ ». Jean Pouillon fait le même constat : « Nous choisissons ce par quoi nous nous déclarons déterminés, nous nous présentons comme les continuateurs de ceux dont nous avons fait nos prédécesseurs⁴⁷. » Cette reconstruction des mémoires peut être reliée à une cause, à un combat idéologique, politique, culturel ou social contemporain.

Le thème de la soumission à l'État monarchique mais aussi à l'importance d'être citoyen à part entière, déjà soulignée dans le manifeste de juin 2011, se retrouve dans celui des journées de 2013. Il est également question du changement de régime politique tout en précisant bien les attentes portées par les participants :

Le meilleur hommage que nous pouvons rendre à ces combattants, c'est de travailler pour rendre possible l'avènement de la Troisième République. [...] Et sachons que ce nouveau modèle d'État n'est pas seulement la substitution d'un président à un roi ou le changement des couleurs du drapeau, ou d'autres symboles mais surtout que les citoyens puissent être ceux qu'ils décident d'être, décident jusqu'où ils souhaitent aller et que l'État soit plus juste et égalitaire. En définitive, que nous puissions nous sentir citoyens et non soumis⁴⁸.

45 *Ibid.* (« Hoy todos nosotros, hoy todas nosotras, somos de la 43 división. Y como soldados de la libertad, como voluntarios de la República, al tiempo que damos por inaugurar estas jornadas de la Bolsa de Bielsa, os ruego unáis vuestras voces a mía en estos tres "Vivas" que deseo proferir: ¡Viva la 43 división! ¡Viva república! ¡Viva la tercera república española! »).

46 Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, n° 9, Paris, Éditions de la Maisons des sciences de l'homme, 1987, p. 117.

47 Jean Pouillon, « Tradition : transmission ou reconstruction », dans Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero, coll. « Bibliothèque d'anthropologie », 1975, p. 160.

48 Manifeste inaugural des VII^e journées, 15 juin 2013 (« El mejor homenaje que podemos rendir a estos luchadores, es trabajar por hacer posible el avènement de la Tercera República. [...] este nuevo modelo de Estado no es la sustitución de un rey por un presidente o el cambio de los colores de la bandera u otros símbolos [...] sino que el ciudadano pueda ser el que decida totalmente que quiere y hacia dónde quiere ir, que el Estado sea más justo e igualitario. En definitiva, que nos podamos sentir ciudadanos y no súbditos. »)

Au travers de cette sélection de courts extraits, l'aspect vivant et « dynamique », pour reprendre les termes de l'organisateur des journées, de ces commémorations transparait. La combinaison des forces permet de lutter pour un avenir différent de celui annoncé par le gouvernement espagnol actuel, « par les fascistes et leurs successeurs actuels, le PP (Parti Populaire) et la phalange⁴⁹ ». Lorsque je demande au président de l'association dans quel(s) but(s) il milite, sa réponse exprime nettement son désir quant à l'avenir, « abolir la monarchie et créer une Troisième République⁵⁰ ». Nous retrouvons le « A por la Tercera » (« En avant pour la Troisième »), si souvent utilisé par les participants de ces journées. Tant dans les courriels échangés avec eux que dans les entretiens formels et informels, il apparaît clairement que leur engagement ne repose pas uniquement sur une volonté de récupération de la mémoire. Leur énergie se concentre au moins autant, si ce n'est plus, sur des résolutions présentes et futures. Ainsi, comme l'écrit Jean-François Forges : « la finalité de la commémoration des crimes évoqués [...] ne peut être qu'une éducation, aujourd'hui et demain pour la résistance et pour la vigilance⁵¹ ».

Par la lecture de ces manifestes, le groupe participant aux commémorations est animé d'un sentiment collectif mais s'autorise aussi à projeter une identité cohérente face aux autres. Sur ce terrain particulier, cette identité, loin de s'établir par un consensus autour des événements passés, dépasse le cadre strictement mémoriel pour s'ouvrir à des revendications politiques et/ou sociales ouvertement exprimées et assumées.

Des pistes ouvertes

À Bielsa, la première commémoration est organisée en 1991, cinquante-deux ans après la fin de la guerre et seize ans après la mort du dictateur. L'inauguration d'un étage du musée, consacré à la guerre dans cette zone montagneuse a mobilisé un grand nombre de villageois. S'il s'agit bien d'une mémoire républicaine, force est de constater que l'aspect militant demeure timide. Il est avant tout question de récupérer l'histoire du territoire tout en la réinscrivant dans une identité locale à préserver.

Dans les années 2000, sous l'impulsion d'associations d'envergure nationale (largement relayées par les médias), toute une période « oubliée » reprend sa place dans le débat public. À partir de 2006 et 2007, d'autres associations,

49 Réponse écrite du président de l'association, courriel du 21 mars 2012 (« Por los fascistas y sus actuales sucesores, el PP y la Falange »).

50 *Ibid.*

51 Jean-François Forges, « Des commémorations sélectives... », dans Jean-Pierre Bacot, Christian Coq (dir.), *Travail de mémoire : 1914-1998 : une nécessité dans un siècle de violence*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 1999, p. 171.

à une échelle beaucoup plus locale, prennent en main la « récupération de la mémoire historique ». Cette expression ambiguë est reprise telle quelle dans le texte de loi voté, non sans heurts, au Parlement. Ce retour de la mémoire passe également par des actions concrètes : ouverture des fosses communes, campagnes d'exhumations, dignification des morts républicains, voire demandes de réparations matérielles et/ou morales. C'est la génération des « *nietos* » (des petits-enfants), qui n'a pas forcément connu la dictature, qui porte aujourd'hui sur la scène publique ces doléances que les parents et les grands-parents n'osaient, ne pouvaient ou ne voulaient exprimer.

La création de l'association *Sobrarbense La Bolsa de Bielsa* s'inscrit parfaitement dans ce processus. Constituée en 2006, soit soixante-huit ans après la bataille, elle organise annuellement des journées mémorielles en l'honneur des combattants républicains. S'il s'agit bien de la récupération d'une mémoire « locale », les habitants du village n'y participent plus ; seul le directeur du musée, déjà organisateur de la journée de 1991, est encore présent. Il est un personnage central dans la mise en lumière de cette histoire et dans la conservation de ces mémoires.

Il s'agissait dans cette étude de proposer une analyse permettant de mieux comprendre qui sont les participants à ces journées, comment ils parviennent à s'inscrire dans ce territoire et autour de quelles valeurs ils créent un consensus fédérateur. L'enquête menée laisse des pistes de recherche à explorer concernant les revendications actuelles qui sont (ré)affirmées tout au long de ces journées. Aujourd'hui, en Espagne, se positionner en faveur de l'abolition de la monarchie et de l'instauration d'une Troisième République est un fait relativement éloigné de la sphère mémorielle. Trois facteurs, étroitement imbriqués, semblent pouvoir expliquer cette pratique lors des commémorations dans le village de Bielsa.

Tout d'abord, le profil des participants. En plus d'être des militants mémoriels, ils sont, pour certains, engagés dans des organisations politiques ou syndicales. Si dans d'autres circonstances il est rare que ces activistes se rencontrent, lors des journées, ils se rassemblent autour d'un consensus minimal et de valeurs phares (parfois idéalisées) de la Seconde République espagnole. Ensuite, le lieu en lui-même. Du fait de la résistance de la 43^e division, il est érigé en symbole de la lutte pour la défense de la Seconde République. Pour le groupe, ce territoire marque la continuité entre le passé et le présent et offre l'opportunité d'y inscrire des revendications actuelles. Enfin, la participation, très active, de citoyens français à ces commémorations introduit, sur le terrain espagnol, des manières de faire et de penser jusqu'alors propres aux associations de descendants de l'exil républicain espagnol en France. Les pistes évoquées restent à explorer afin de mieux comprendre la singularité des commémorations de *la Bolsa de Bielsa*.

CHAPITRE I 5

Entretien avec Marc Weymuller, auteur de *La Promesse de Franco*

JONATHAN BARKATE ET CLAIRE LAGUIAN
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Entretien réalisé avec Marc Weymuller à partir des questions posées par les étudiants et les professeurs de l'UPEM ainsi que les intervenants du colloque après la projection du film.

Le documentaire *La Promesse de Franco* (2013) a été tourné à Belchite, en Aragon, près de Saragosse. À côté du nouveau village, dont la construction fut annoncée par Franco avant même la fin de la guerre civile, les ruines de l'ancien village subsistent et le voyageur de passage ne peut que s'étonner de cet énigmatique voisinage qui fait coexister le présent et le passé. Pour démêler et expliquer cette superposition de strates temporelles, de la guerre civile à aujourd'hui, Marc Weymuller a interrogé les habitants de Belchite, exhumant la mémoire contrariée des acteurs et des témoins du conflit.

– *Vous avez mis quatre ans à tourner le film. En adoptant le point de vue qui était le vôtre lorsque vous avez visité l'ancien Belchite pour la première fois, vous présentez les ruines du vieux village, qualifiées d'« historiques » par une pancarte, comme une énigme à résoudre. À quel moment avez-vous compris que ces ruines ne devaient rien aux combats ?*

– Progressivement, en écoutant le récit de vie des gens. De témoignage en témoignage, j'ai reconstitué le puzzle des actes qui ont contribué à la ruine du vieux village. Sachant que j'avais toujours à l'esprit le cas de Guernica, ville reconstruite.

– *Vous affirmez à la fin du film que c'est le passage du temps qui a fait de l'ancien Belchite, par sa détérioration et son abandon progressif, un témoignage de la guerre. Et vous parlez ainsi de « symbole en trompe l'œil ». Cela semble s'opposer au travail de Stéphane Michonneau¹ qui insiste sur la destruction de 92 % des maisons d'habitation et sur l'idée que le régime voulait faire de Belchite*

1 Stéphane Michonneau, « Belchite : l'invention d'un lieu de mémoire victimaire (1937-2009) », dans David El Kenz, François-Xavier Nérard (dir.), *Commémorer les victimes en Europe : XVI^e-XXI^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011, p. 65-76.

une vitrine de la nouvelle société tout en conservant les ruines de l'ancien village pour témoigner de la « barbarie rouge ». Selon S. Michonneau, ériger le vieux Belchite en village martyr permettait au régime de défendre un idéal ruraliste qui faisait du village d'avant-guerre un conservatoire de l'Espagne traditionnelle et de rattacher Belchite aux représentations classiques des villes assiégées (Numance, Sagonte, Saragosse), inscrivant ainsi la guerre civile dans la généalogie des guerres de défense de la patrie contre l'invasion étrangère. Pour S. Michonneau, le tournant historique se situe au milieu des années 1950, lorsque Belchite perd sa valeur politique aux yeux du régime et se trouve délaissé. Cet abandon – du régime avant d'être celui des habitants – coïncide avec la célébration du vingt-cinquième anniversaire de la paix en 1964. Que pensez-vous de cette lecture et vous semble-t-elle compatible avec la vôtre ?

– Je ne pense pas affirmer, à la fin du film, que c'est le passage du temps qui a créé les ruines. Je dis seulement que le temps finira par venir à bout de tout, y compris de ce qui reste des ruines. Je pense, exactement comme semble l'avoir démontré Stéphane Michonneau, que le régime franquiste a tout fait pour que ce village prenne peu à peu l'aspect d'un village martyr. À la fin de la guerre, toute la population est revenue vivre à Belchite (à l'exception des morts et de ceux qui sont restés en France). À ma connaissance, un tiers seulement du village avait été détruit. Le chiffre de 92 % des maisons d'habitation détruites est très surprenant ! Je pense qu'il s'agit plutôt de maisons « affectées » par les combats, touchées par un projectile. Les photos prises dans les années 1940 montrent très bien que le vieux village, dans sa plus grande part, n'était pas du tout détruit. Tout le monde vivait là et dans le quartier de « la Russie » pour ce qui concerne les « rouges » et les sans-logis (parce que leur maison avait été détruite ou plus généralement « réquisitionnée »). Des gens ont vécu dans le vieux village jusqu'en 1964... Toutefois le régime franquiste semble avoir organisé les conditions qui allaient permettre de donner au vieux village l'aspect de ruines « provoquées par la barbarie rouge communiste » :

- on a décidé de construire le nouveau village à côté des ruines et non pas sur les ruines, comme l'avait promis Franco. Mais en 1938, le jour où Franco a fait son discours, le village n'était pas en ruine ! Sur les images d'archives, on voit bien Franco prononcer son discours depuis l'étage de la plus belle maison du village et on voit bien ses troupes défilé dans des rues intactes ;

- le déplacement de la population vers le nouveau village a été organisé. Les gens déménageaient, de gré ou de force ;

- dans une Espagne exsangue, les gens, en déménageant, emportaient tout ce qu'ils pouvaient de leur ancienne maison : meubles, tuiles, poutres, fenêtres, portes. Tout ce qui avait de la valeur. Sans toit ni protection, les maisons étaient ainsi livrées aux assauts des intempéries ;

- le régime a informé les habitants qu'ils seraient tenus pour responsables s'il arrivait un accident à proximité de leur ancienne maison (chute de brique sur un passant, par exemple). La plupart des habitants ont donc « réduit » eux-mêmes la hauteur des façades ;

- le régime n'a jamais rien fait pour éviter ensuite les très nombreux pillages survenus dans ce qui restait des maisons de l'ancien village. De nombreuses personnes de la région venaient se servir à volonté en briques et en matériaux de construction ;

- le régime a fini par couper l'électricité dans le vieux village contraignant les derniers habitants qui vivaient dans la Calle Mayor à rejoindre le nouveau village ;

- finalement, les troupeaux de moutons ont eu longtemps l'autorisation de passer par le vieux village. Ils ont contribué à leur tour à détruire ce qui restait. Le régime de Franco a donc tout fait pour fabriquer des ruines qui pourraient devenir un lieu symbolique, le contrepoint parfait de la destruction de Guernica (qu'on avait pris soin de reconstruire).

– *On sent dans le film que plusieurs habitants ne veulent pas réveiller le passé.*

– Personne ne veut réveiller le passé. Le fait est qu'il n'est pas en sommeil...

– *Quand les habitants vous ont expliqué la déliquescence du vieux village, l'ont-ils fait explicitement ou par détours, comme chaque fois qu'ils parlent de la guerre ?*

– Personne ne tient de discours global. Les gens racontent par détours, en relatant leur propre expérience. C'est la mise bout à bout des témoignages qui conduit à la reconstitution de ce qui s'est passé. Mais il faut faire la part des choses. Par exemple, un habitant, qui avait fait visiter le vieux village pendant des années aux touristes de passage, expliquait qu'il avait été détruit par les républicains. Il avait collé de petites affichettes un peu partout autour du vieux village pour proposer ses services de « guide ». Sur certaines d'entre elles, des mains anonymes avaient inscrit : « Menteur ! » Je l'ai moi-même entendu parler à tout va du « Généralissime » et il insistait lourdement auprès de notre équipe pour être « lui aussi » interviewé en affirmant qu'il savait beaucoup de choses qu'on ne nous avait sûrement jamais racontées. À l'inverse, l'un des personnages du film m'a demandé de ne pas monter deux choses qu'il avait dites dans une interview :

1°/ qu'il avait écrit un livre dans lequel il avait mentionné le nom des huit personnes qui participaient aux réunions de la Phalange pour dresser les listes des futurs fusillés et accompagner les exécutions. Les Phalangistes, pour la plupart, venaient de Saragosse et ne connaissaient donc pas la population de Belchite. Ils avaient besoin qu'on les renseigne pour faire leur sale boulot ;

2°/ que le village était à nouveau coupé en deux, comme au moment de la guerre. Et il avait ajouté : « Et ça, à cause du curé ! »

Évidemment, le jour de la projection, il a eu très peur que je n'aie pas tenu ma promesse et que j'aie monté l'intégralité de ses propos. Après avoir quitté la salle par peur, il est finalement revenu rassuré pour voir la fin du film.

– *D'après cette anecdote, il semble y avoir de la retenue dans certains témoignages. Quelle est la part de non-dit dans la révélation ?*

– Je ne parlerais pas de « non-dit ». Les gens m'ont raconté ce qui leur est arrivé et la multiplication des témoignages permet de sortir du « non-dit ».

– *Quelle a été la réaction des habitants quand vous leur avez exposé le sujet de votre film ?*

– Je n'ai jamais vraiment présenté le sujet du film. Je disais simplement que je voulais comprendre ce qui s'était passé. Et comment cela s'était passé. Je posais des questions simples et concrètes aux gens, sur ce qu'ils avaient vécu et comment ils l'avaient vécu : « Que s'est-il passé ? Pourquoi le vieux village a-t-il été abandonné ? Pourquoi un nouveau village à côté de l'ancien ? » Les gens me répondaient ouvertement.

– *Le fait que vous soyez Français et que vous ayez eu un interprète argentin a pu aider les habitants à parler, mais certains ont-ils été réticents ?*

– Non, je n'ai rencontré aucune réticence. Je sentais même que les habitants avaient envie de parler. Sans doute parce que j'étais Français et qu'ils ne se sentaient pas jugés *a priori*. Mais cela valait aussi lorsque j'étais accompagné par des Espagnols. Dans ces cas-là cependant, les questions qu'ils posaient sur l'origine géographique de la famille de mes accompagnateurs indiquaient qu'ils cherchaient à en savoir plus sur ces personnes... et sur leur appartenance politique.

– *Pendant les entretiens, est-ce que vous compreniez à quel camp appartenaient vos interlocuteurs ?*

– Oui, bien sûr. On comprend très vite à quel camp appartenaient les gens. Ils ne s'en cachent d'ailleurs presque jamais.

– *Belchite a refusé d'organiser une projection publique du film dans de bonnes conditions mais avez-vous pu recueillir les réactions des habitants après qu'ils l'ont vu en privé ?*

– Je n'ai pas eu de retour sur les projections privées, mais il est vrai que la projection publique a été difficile. Nous voulions la faire dans le vieux village mais c'était « interdit », alors que des représentations théâtrales y avaient déjà été organisées. Dans la salle retenue, rien n'avait été vraiment fait pour accueillir le public : il n'y avait qu'une cinquantaine de chaises et le dispositif d'accès pour les personnes à mobilité réduite ne fonctionnait pas, faute de clé car la personne qui l'avait était « absente » ce jour-là...

– *Savez-vous néanmoins ce que les habitants ont pensé du film ?*

– La plupart des habitants ont reçu le film comme une sorte de psychanalyse collective. Ils se sentaient soulagés de se trouver « représentés ».

– *Vous avez rencontré des difficultés pour avoir accès aux images d'archives. De quel ordre étaient-elles ?*

– Effectivement, le montant initial des droits qu'on nous réclamait était très élevé. Toutes les images d'archives ont fait l'objet de très longues négociations. C'est un fonds de commerce en Espagne ! Pour pouvoir intégrer au montage les images filmiques du No-Do², les images photographiques de l'AGA³ et celles des fonds Allanegui⁴ et Campúa⁵, il fallait payer plus de 6 000 €, somme impossible à dégager dans notre maigre budget, en plus de 500 € de droits de diffusion pour chaque projection, ce qui aurait bien évidemment condamné le film au silence. La production espagnole du film a finalement trouvé un biais : acheter ces images par l'intermédiaire d'une association, ce qui changeait le statut des images et permettait leur circulation gratuite.

– *Pourquoi avez-vous eu besoin de revenir plusieurs fois, pendant quatre ans, pour filmer ?*

– Par contrainte (je ne pouvais pas rester sur place plus de quinze jours) et par choix : la mémoire est un phénomène incertain. Il faut revenir plusieurs fois sur le même sujet, reposer les mêmes questions pour obtenir des éléments de réponse un peu stables. Je voulais aussi installer le film dans le temps qui passe sur le décor et les visages.

– *Lorsque chaque habitant témoigne, il y a un décalage entre l'image et le son : le spectateur entend le villageois parler mais il voit son visage en plan fixe, bouche fermée. Pourquoi avoir pris ce parti ?*

– Parce que je suis persuadé que les gens ne parlent qu'à eux-mêmes. La question de l'adresse caméra était insoluble. À qui ces gens s'adressaient-ils sinon à eux-mêmes ?

– *Pourquoi, dans l'ensemble du film, avez-vous uniquement eu recours à des plans fixes et photographiques ?*

– Je n'ai pas trouvé de justification à une agitation de la caméra. Rien ne bouge dans ce village. Ni dans les rues ni dans les maisons.

– *Dans les séquences qui ne sont plus centrées sur les témoins mais sur le décor, on entend votre voix off en français. Comment avez-vous envisagé le va-et-vient entre les témoignages et votre voix ?*

– Comme deux espaces séparés. Il y avait la réalité des témoins et celle du narrateur. Pour affirmer aussi la subjectivité de celui qui raconte. Il ne s'agissait pas de donner une émotion particulière mais seulement d'affirmer la subjectivité de mon point de vue.

2 Le fonds du No-Do (Noticiarios y Documentales) est aujourd'hui géré par la TVE.

3 *Archivo General de la Administración* (Archives Générales de l'Administration espagnole).

4 Fonds privé.

5 Fonds privé appartenant aux héritiers du photographe attiré de Franco, José Demaría Vázquez dit « Campúa », qui possède des archives de la visite de Franco à Belchite en 1938.

– *Quel était l'élément déclencheur pour passer du témoignage à la voix off ?*

– Le besoin de mettre les choses à distance. De revenir sur mes propres sensations, pour passer d'une subjectivité à une autre. L'objectif était de raconter que la vérité historique n'est pas ce qui a eu lieu, mais ce que l'on croit qui a eu lieu.

– *Le film devait s'appeler Un Figuier sans feuilles mais il est devenu La Promesse de Franco. Qu'est-ce qui explique ce changement de titre ?*

– Au début, le producteur espagnol disait qu'un titre dans lequel apparaîtrait le nom de Franco serait forcément sujet à polémique en Espagne. Il pensait qu'un titre plus poétique favoriserait la réception et la circulation du film. Cinq ans plus tard, comme la production française pensait qu'un titre évoquant directement la question historique serait plus porteur, j'ai proposé *La Promesse de Franco* au producteur espagnol et il a été emballé ! Je voulais sortir de la poésie et affirmer un fait historique : Franco a fait une double promesse. Quand il est entré dans le village reconquis en 1938, il a promis aux habitants qu'il reconstruirait Belchite sur les ruines de l'ancien village et qu'il y amènerait l'eau. La première n'a pas été exactement tenue puisque le nouveau village a été construit à côté de l'ancien, sur la *huerta*⁶, et la seconde promesse a été oubliée car il était techniquement impossible à l'époque de faire venir l'eau de l'Èbre. En perdant la *huerta*, Belchite a perdu ses terres les plus fertiles et n'a pas reçu de compensation.

– *En dépit de ce contenu éminemment politique et des détails historiques, votre film est très empreint de poésie. Comment avez-vous essayé de trouver un équilibre entre la poésie et l'approche politique et scientifique ?*

– Quand on me parle politique, je réponds poésie. Quand on me parle poésie, je réponds politique. Je n'ai aucune approche scientifique. J'ai une approche cinématographique. Je travaille avec des images et des sons. Je donne à voir et à entendre.

– *Le film se termine sur le récit d'un rêve : en revenant à Belchite vingt ans après votre dernière visite, vous trouvez le nouveau village désert et laissé à l'abandon. La seule parole à recueillir est inscrite sur le mur d'enceinte du cimetière : « Je ne parle pas de vengeance, ni de pardons, l'oubli est la seule vengeance et le seul pardon. » Ce rêve est-il prémonitoire ?*

– Non, il n'est pas spécialement prémonitoire. C'est un rêve et, comme tous les rêves, il demande à être interprété.

– *Face à l'oubli et au silence qui semblent intériorisés, le village va-t-il vraiment finir par disparaître ?*

– Je n'en sais rien. Mais je ne vois pas de raison pour qu'il survive. C'est un village sans racine, sans économie, sans intérêt...

– *Est-ce une vision fataliste ?*

6 Vaste plaine irriguée destinée à la culture maraîchère intensive.

– Celui qui se rend à Belchite se fera son opinion. Je crois pour ma part que le nouveau village de Belchite est sorti de l'histoire. En cela, c'est un village sans avenir.

– *Ce rêve est-il un moyen de faire réagir le spectateur ?*

– Non. Je ne cherche pas à faire « réagir » le spectateur. Je cherche à lui faire partager ma propre expérience. Et je veux qu'il se forge sa propre opinion. La fin du film est une interprétation totalement libre et sans aucune argumentation sérieuse de ce que, selon moi, pourrait devenir le village dans quelques décennies. Aussi, et dans un souci d'affirmer ma subjectivité jusqu'au bout, j'ai souhaité aborder cette vision du futur par le biais de l'imaginaire et du rêve.

– *La dernière phrase, celle qui est écrite sur le mur du cimetière, a suscité beaucoup de réactions.*

– C'est une phrase de Jorge Luis Borges⁷. Le fait qu'elle soit écrite sur le mur du cimetière ne veut pas dire que l'oubli s'est installé. Loin de là. Mais quand je regarde l'abandon dans lequel se trouve le cimetière, je m'interroge... Ce qui m'intéresse, c'est le début de la phrase : « Je ne parle pas de vengeance, ni de pardons... » En parler conduirait-il à vouloir oublier ? Cette phrase de Borges est bien plus complexe qu'elle n'en a l'air.

– *Le fait que ces derniers mots soient de Borges résonne avec le début du film mais pourquoi avoir cité son nom en ouverture du documentaire et ne pas l'avoir fait à la fin ?*

– La citation de Borges au début du film apparaît dans un carton à l'image⁸ et son nom est mentionné parce que je suis allé chercher volontairement cette citation pour la placer en ouverture contrairement à celle qu'on entend à la fin du film. Je l'ai effectivement trouvée écrite sur un mur mais sans savoir qu'elle était de Borges. C'est seulement à la suite de recherches que j'ai découvert qu'elle était de lui. J'ai donc essayé de conserver les conditions de son apparition sur un mur en respectant l'anonymat qu'avait imposé (volontairement ou non ?) l'auteur du graffiti.

– *En terminant par les mots de Borges, est-ce une manière de laisser le spectateur face à lui-même pour qu'il conclue qu'il ne faut ni pardonner ni se venger ?*

– Oui, je veux que le spectateur s'interroge sur cette question du pardon et de la vengeance.

– *Comment entendez-vous la relation entre le pardon, la vengeance et l'oubli ?*

7 Jorge Luis Borges et Antonio Carrizo, *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, coll. « Tierra Firme », 1982, p. 138.

8 « La vérité historique n'est pas [...] ce qui se passe ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé. » (Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard auteur du Quichotte », dans *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 50)

– Soit on pardonne, soit on se venge, soit on oublie. Y a-t-il une autre voie ? En oubliant, on évite de faire le choix entre vengeance et pardon.

– *Reliez-vous cela à ceux qui sont restés sans sépulture ? Aux républicains ?*

– Oui, bien sûr. Mais il reste aussi des corps dans les décombres de Belchite. Peut-être pas que des républicains...

– *L'association entre pardon, vengeance et oubli a beaucoup dérouté et plusieurs spectateurs lui ont opposé la nécessité absolue de parler.*

– Je pense que la plupart des gens font une erreur dans l'interprétation de la phrase de Borges. Il ne dit pas qu'il faut parler de vengeance ou de pardon ! Ni qu'il faut oublier ! Il affirme justement le contraire : « Je ne parle pas de vengeances, ni de pardons. » Car, la vengeance et le pardon sont impossibles et l'on ne peut les obtenir que par l'oubli. En somme, il dit : « Oui, parlons, c'est le seul chemin. » Mais ne parlons pas en termes de pardon ou de vengeance. Sinon, seul l'oubli s'imposera comme solution. Faut-il pardonner ? Peut-on pardonner ? Doit-on se venger ? Comment se venger ? Ce sont des questions que tous les témoins rencontrés se posent sans parvenir à obtenir la moindre réponse. La seule réponse que j'aie entendue d'eux, c'était : « Mieux vaut oublier ! Je préfère oublier ! Ça ne sert à rien de se souvenir... » Borges a raison, parler de vengeance et de pardon revient à souhaiter que l'oubli s'impose. Il faut parler et parler encore. Mais la question est de savoir comment ouvrir cette parole et c'est une problématique encore entière. Symboliquement, oui, il faut aller vers la vie, c'est-à-dire vers l'échange.

Le film de Marc Weymuller est disponible en DVD ou en vidéo à la demande :
http://www.letempestaire.asso.st/Letempestaire/La_Promesse_de_Franco.html