

Université de Montréal

**L'art de propagande en Espagne, de la Seconde
République au premier franquisme : affiches et portraits
officiels**

par

Myriam Barriault Fortin

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A)
en histoire de l'art

Février 2014

© Myriam Barriault Fortin, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

L'ART DE PROPAGANDE EN ESPAGNE, DE LA SECONDE RÉPUBLIQUE AU PREMIER
FRANQUISME : AFFICHES ET PORTRAITS OFFICIELS

Présenté par :
Myriam Barriault Fortin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil, président-rapporteur
Suzanne Paquet, directrice de recherche
Todd Porterfield, membre du jury

Résumé

Ce mémoire interroge les différences esthétiques majeures entre les productions artistiques issues de la Seconde République espagnole (1931 - 1939) et l'art franquiste de la première décennie du régime. Ces différences sont examinées à partir d'œuvres de deux artistes ; Josep Renau (1907 - 1982) et Ignacio Zuloaga (1870- 1945). Renau est une figure importante dans le milieu artistique de la République pendant la Guerre civile. Nous analysons les différentes productions à vocation propagandiste réalisées par Renau entre 1931 et 1939. Zuloaga est un artiste reconnu par l'élite européenne pour ses portraits et pour ses scènes andalouses et castillanes. Zuloaga appui le coup d'État et l'idéologie franquiste. Le Caudillo lui commande, en 1939, le portrait que nous examinons.

Les théories de François Hartog, de Reinhart Koselleck, de Paul Ricœur et de Hannah Arendt sont utilisées pour expliciter la confrontation des conceptions historiques dont les œuvres examinées sont des témoignages. Sous la République c'est le régime moderne de l'histoire qui est actif. Les références historiques utilisées sont proches dans le temps et l'histoire se construit dans un futur en lien avec l'idée du progrès. Pour le franquisme, la conception de l'histoire s'apparente à l'*Historia magistra* où le passé a une valeur d'exemple. Un retour au passé glorieux de l'Espagne (le Moyen Âge, le Siècle d'Or et la Contre-Réforme) est clairement revendiqué, afin de guérir le pays des maux de la modernité. C'est à partir de ces différentes de conceptions historiques que nous comparons les spécificités esthétiques des œuvres, les références identitaires et historiques employées et les médiums utilisés aux fins de légitimer le pouvoir et les actions politiques de chacun des fronts.

Mots-clés : Josep Renau ; Ignacio Zuloaga ; régimes d'historicités ; Art de propagande ; Espagne

Abstract

This thesis questions the major esthetic differences between the artistic productions of the Second Spanish Republic (1931-1939) and the nationalist artistic productions of the Civil War years and the first decade of the francoist dictatorship. These differences are analysed using the artistic productions of Josep Renau (1907 Valence – 1982 Berlin East) and of Ignacio Zuloaga (Elibar 1870 – Madrid 1945). Renau was an important artistic figure during the Spanish Republic. In this thesis, we analyse Renau's different propaganda productions between 1931 and 1939. Zuloaga was an international artist when the nationalist uprising occurred in 1936. He was recognized by the European elites for his portraits of Andalousian and Castillian sceneries. Zuloaga supported the nationalist putsch and the francoist ideology. In 1939, the Caudillo ordered the painting of the portrait that we will be analysing.

The theories of François Hartog, Reinhart Koselleck, Paul Ricoeur and Hannah Arendt are used to analyse the historical conceptual confrontation in Spain, portrayed by the artworks that we studied. During the Republic, it was the modern historical regime that was in force. The historical references used are close in time and the history is constructed in the future and attached to the idea of progress. With the nationalists, the historical conception is connected to the *Historia magistra* where the past is used as an example. In the first francoism, a return to Spain's glorious past (the Middle Ages, the Golden Century and the Counter Reform) is clearly claimed in order to rescue the country from the ills of modernity. It is with these different historical conceptions in mind that we compare the esthetics specificities of the artworks, the identity and historical references and the mediums used to legitimize the power and the political actions of each front.

Keywords : Josep Renau ; Ignacio Zuloaga ; Propaganda Art ; Spain ; Regime of historicity.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Liste des figures.....	vii
Index des abréviations.....	x
Remerciements.....	xii
Introduction.....	1
Repères bibliographiques.....	5
Régimes d'historicité.....	8
Chapitre 1.....	11
Contexte et approches historiques.....	11
1.1 Contexte historique.....	11
1.1.1 La Seconde République espagnole (1931-1939).....	11
1.1.2 La Guerre civile espagnole (1936-1939) (Le soulèvement des généraux, la Terreur rouge et la Terreur blanche).....	18
1.1.3 Instauration du régime franquiste.....	22
1.2 Les procédés historiographiques et idéologiques.....	26
1.2.1 Le champ d'expérience et l'horizon d'attente.....	27
1.2.2 Le régime d'historicité et la brèche historique.....	30
1.2.3 La mémoire instrumentalisée et l'idéologie.....	33
Chapitre 2.....	37
Les œuvres de Josep Renau et les modèles extérieurs.....	37
2.1 La position de Renau dans le paysage politique espagnol.....	37
2.2 La production de photomontages sous la Seconde République espagnole.....	40
2.3 L'implication de Renau dans le Pavillon espagnol à l'Exposition internationale de Paris en 1937.....	47
2.4 Les référents historiques chez Renau.....	51
Chapitre 3.....	65
Les portraits de Franco et Ignacio Zuloaga.....	65
3.1 Le paysage politique espagnol sous le premier franquisme.....	66

3.2 Le portrait du roi.....	72
3.3 Le portrait de Franco.....	77
3.4 L'image de Franco dans l'espace public	84
Conclusion.....	90
La brèche.....	92
L'image de Franco dans l'Espagne actuelle.....	94
Bibliographie	98
Glossaire.....	111
Annexe 2.....	113
Dates importantes de la Seconde République espagnole au premier franquisme.	113
Index des images	119

Liste des figures

Figure 1 - Josep Renau (1907-1982), *Amarás a Dios sobre todas la cosas*, mars 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°1, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n°126, 32,3 x 22,8 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 2 - Josep Renau (1907-1982), *No tomarás, en vano, a Dios por testigo*, avril 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°2, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n°128, 32 x 22,9 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 3 - Josep Renau (1907-1982), *Santificarás las fiestas*, mai 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°3, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°129, 32,1 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 4 - Josep Renau (1907-1982), *Honorarás padre y madre*, juin 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°4, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n° 130, 32,6 x 23,1 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 5 - Josep Renau (1907-1982), *No matarás*, juillet 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°5, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n°131, 32,6 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 6 - Josep Renau (1907-1982), *No fornicarás*, août 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°6, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n° 132, 32,1 x 22,9 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 7 - Josep Renau (1907-1932), *No robarás*, septembre 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°7, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°133, 32,2 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 8 - Josep Renau (1907-1932), *No mentirás*, octobre 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°8, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°134, 32,3 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 9 - Josep Renau (1907-1982), *No condidiarás los bienes ajenos*, novembre 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°9, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°135, 32,3 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

Figure 10 - Josep Renau (1907-1982), *No desearás la mujer de tu projimo*, décembre 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°10, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°136, 32,4 x 22,9 cm, IVAM Generalitat Valenciana.

Figure 11 - Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales de Renau, industrie de la guerre et le Ministère de l'agriculture*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid.

Figure 12 - Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales de Renau, sauvegarde du patrimoine artistique*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid.

Figure 13 - Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales de Renau, le travail des Misiones Pedagógicas*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid.

Figure 14 - Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales et affiches de Renau*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid.

Figure 15 - Josep Renau (1907-1982), *11 febrero 1873, un anhelo : 14 abril 1931 : una esperanza : 16 febrero 1936, una victoria*, 1938, estampe (probablement une lithographie), 98 x 67 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid.

Figure 16 - Josep Renau (1907-1982), *Los marinos de Cronstadt, un film soviético*, 1936, lithographie, 155,5 x 104 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid.

Figure 17 - Josep Renau (1907-1982), *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales : reforzad las filas del Partido comunista*, 1936-1937, lithographie, 39,5 x 56 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid.

Figure 18 - Josep Renau (1904-1982), *Tchapaief, el guerrillero rojo*, 1936, estampe (probablement lithographie), 68 x 99,5 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid.

Figure 19 - Josep Renau (1907-1982), *Por la independencia de España : soldado, estima como un tesoro el arma que la patria ha puesto en tus manos para que defiendas su suelo*, 1938, estampe (probablement lithographie), 110 x 77 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid.

Figure 20 - Josep Renau (1907-1982), *Victoria más que nunca*, 1938, affiche, estampe (probablement lithographie), 99 x 69 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid.

Figure 21 - Ignacio Zuloaga (1870- 1945), *Retrato de Francisco Franco*, 1939-1940, probablement huile sur toile, n.d., Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.

Figure 22 - Anonyme (XX^e), *!Franco! Caudillo de España*, 1939, reproduction dans *Fotos ; semanario grafico nacionalsindicalista*, matériaux n.d., 52 x 39 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid.

Figure 23 - Anonyme (XX^e), *Generalissimo Franco*, 1939, affiche, estampe (probablement lithographie), 100 x 71 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid.

Figure 24 - Eugenio Merino (1975 - ...) *Always Franco*, 2012, matériaux mixtes, 200 cm x 60 x 60 cm.

Figure 25 - Eugenio Merino (1975-...), *Punching Franco*, 2012, base de ballon d'exercice, silicone et cheveux humain, n.d.

Index des abréviations

CEDA :

Confederación Española de Derechas Autónomas (Confédération espagnole de la droite autonome) : ce parti formé en 1933 regroupait la droite catholique de partout au pays. Il a élaboré une propagande contre le régime républicain décrivant ce dernier comme athée et dépravé spirituellement (Graham, 2002 : 426, 30).

CNT :

Confederación Nacional del Trabajo (Confédération nationale du travail) : centrale syndicale d'inspiration anarcho-syndicaliste. La CNT intègre la FAI, peu avant la Guerre civile, surtout présente dans la région de la Catalogne. Cela explique la production d'affiches sous les initiales de CNT-FAI avec le drapeau rouge et noir qui leur est commun. Christ précise que la tradition anarcho-syndicaliste en Espagne est présente dans le quotidien du travailleur, non seulement pour améliorer sa condition, mais pour offrir un lieu d'échange et de loisir, garantissant ainsi l'implication du travailleur dans le mouvement syndical (Christ, 2005 : 23). La CNT a sa période la plus influente entre 1937 et 1938 et elle décline lors de l'instauration du régime franquiste en 1939 (Linden et Thorpe, 1992 : 11, 30).

DGBA :

Dirección General de Bellas-Artes (Direction générale des beaux-arts) : Ministère sous Ministerio de Instrucción Pública (Ministère d'Instruction Publique) qui s'occupe de musées, du patrimoine, de l'enseignement des Beaux-arts, des concours nationaux et ce qui touche à la culture.

FAI :

Federación Anarquista Ibérica (Fédération anarchiste ibérique).

Frente Popular :

(Front Populaire) : Alliance des partis ouvriers avec les partis de gauche conclue en Espagne après les élections de février 1936.

JS :

Juventud socialista (Jeunesses socialistes).

JSU :

Juventud socialista unificada (Jeunesse socialiste unifiée) : organisation unifiée née de la fusion en 1936 des JS et des JC en Espagne et plus précisément en Catalogne.

KPD :

Kommunistische Partei Deutschlands (Parti communiste de l'Allemagne).

NKVD :

Narodnyi Kommissariat Vnoutrennik Del : police secrète soviétique.

PCE :

Partido Comunista Española (Parti communiste espagnol), section de la IIIe Internationale.

POUM :

Partido Obrero de Unificación Marxista (Parti ouvrier d'unification marxiste), fondé en 1935.

PSOE :

Partido Socialista Obrero Español (Parti socialiste ouvrier espagnol), section de la IIe Internationale.

PSUC :

Partido Socialista Unificado de Cataluña (Parti socialiste unifié de la Catalogne) : adhère à la IIIe Internationale ; il est formé en 1936 par la fusion du PS et du PC en Catalogne.

UGT :

Unión General de Trabajadores (Unions générales des travailleurs), centrale syndicale dirigée par les socialistes espagnols. L'UGT est fondée en 1888 et provient de la structure du syndicalisme socialiste du Partido Democrático Socialista Obrero (Parti démocratique socialiste ouvrier) fondé en 1879 par des marxistes. La nouvelle structure de la UGT est ouvertement réformiste, modérée et socialiste. Au départ, le syndicat compte environ trois mille membres et prendra onze ans pour doubler ce nombre (Christ, 2005 : 26).

UME :

Unión Militar Española (Union militaire espagnole) : noyau de la conspiration nationaliste.

Remerciements

Tout d'abord, à ma professeure Suzanne Paquet, sans qui ce mémoire n'aurait pas été possible. Lors de cette rencontre décisive, dans son bureau, un jour de janvier, alors que je m'apprêtais à m'orienter dans un autre domaine, j'ai changé d'avis et j'ai poursuivi en histoire de l'art. Elle a agréé développement de ma réflexion sur des questionnements nouveaux pour moi, tout en m'aidant à retourner à l'essentiel. Ce mémoire n'aurait pu être achevé sans sa sollicitude à mon égard.

À mon entourage et mes ami(e)s, merci pour leur soutien. Plus spécifiquement, à Josée Desforges, Julie-Anne Godin-Laverdière, Sonia Grewal et Gabrielle Mathieu pour leurs patientes réponses à mes innombrables questions anodines et aux relectures de bouts (court, moyen, long ou trop long) de textes parfois chaotiques. Merci d'avoir partagé, avec moi, mon enthousiasme pour les découvertes appréciables ou infimes qui ont ponctué mon quotidien de jeune chercheuse.

Je veux aussi remercier le professeur Dominic Hardy de l'UQAM pour les nombreux outils que j'ai découverts dans son séminaire au sujet de la satire et qui ont grandement influencé l'appareil théorique de ce mémoire.

Évidemment, je tiens aussi à remercier les membres de ma famille, pour leur intérêt envers ces sujets qui me passionnent. Plus particulièrement, à ma mère pour ses attentions qui rendent la vie d'étudiante plus confortable.

Introduction

Le début du XX^e siècle espagnol est marqué par plusieurs coups d'État successifs, une dictature endossée par la monarchie et des grèves syndicales particulièrement mouvementées au nord du pays. En 1921, Miguel Primo de Rivera¹ fait son *pronunciamiento*², le roi Alfonse XIII reste officiellement au pouvoir, mais c'est le général qui tient les rênes de l'État. Au même moment, l'état de guerre est proclamé, freinant ainsi les protestations envers le pouvoir en place. Ce gouvernement militaire est actif jusqu'en 1930, alors que Primo de Rivera démissionne le 28 janvier. Suite aux élections, le 14 avril 1931, la Seconde République espagnole est proclamée et le roi est sommé de quitter le pays le jour même.

L'instauration du nouveau régime ne se fait pas sans tension entre le gouvernement républicain, les *Cortes*³, les centrales syndicales, l'armée et plusieurs regroupements civils (groupes anarchiste, communiste, marxiste, phalangiste, etc.). Le soulèvement des généraux, le 17 et le 18 juillet⁴ 1936, concorde avec une concentration des tensions sociales présentes auparavant et favorisant cet éclatement. Des affrontements ont lieu dans les rues sur tout le territoire espagnol. Les généraux rebelles sont des figures militaires importantes avant et durant la Guerre civile, dont évidemment Francisco Franco Bahamonde, le futur Caudillo⁵. Le fondateur de la Phalange, José Antonio Primo de Rivera, soutient le coup d'État et apporte une aide para-militaire. Le soulèvement est possible avec l'intervention de l'Allemagne d'Hitler et de l'Italie de Mussolini qui sont aux côtés de Franco durant les trois ans de guerre. L'année 1936 est

¹ Le Général Primo de Rivera est le père de José Antonio Primo de Rivera, le fondateur du mouvement phalangiste et figure de martyr reprise par les nationalistes.

² *Pronunciamiento* est le terme castillan signifiant coup d'État militaire, putsch, soulèvement ou déclaration. Dans la majorité des ouvrages consacrés à la Guerre civile espagnole, le terme est utilisé en castillan, il en sera donc de même dans ce mémoire.

³ Les *Cortes* sont les chambres législatives en Espagne.

⁴ Une chronologie des événements importants qui ont lieu en Espagne, mais également en Europe et en U.R.S.S est disponible en annexe.

⁵ Caudillo, signifiant « guide », est le titre donné au général Francisco Franco Bahamonde.

marquée par deux évènements majeurs : des massacres que l'on a surnommés la Terreur rouge et la Terreur blanche. Ces massacres sont utilisés, tout au long de la guerre civile, et même par la suite, pour définir les concepts de la « menace rouge » et de la « menace fasciste ». C'est justement l'identification de ces menaces qui justifiera une *limpieza*⁶ du peuple espagnol et l'élimination des partisans du fascisme.

Selon le second président de la Seconde République espagnole, Manuel Azaña, la particularité de la Guerre civile espagnole est l'intervention de l'Allemagne nazie, de l'Italie fasciste et plus tard de l'U.R.S.S. dans le conflit armé. Cette intervention a exacerbé et stigmatisé les deux camps durant la Guerre civile. Chez les nationalistes, le lien avec l'idéologie fasciste devient apparent par les rapports étroits entretenus avec le régime d'Hitler et de Mussolini, même si la fondation de la Phalange est antérieure au soulèvement des généraux. Pour la République, la nécessité d'acquérir des armes et le refus de plusieurs pays européens de lui en vendre, à cause du traité de non-intervention, fait en sorte que le gouvernement demande l'aide de l'U.R.S.S.. L'Espagne républicaine a reconnu la légitimité de l'U.R.S.S. en 1933, mais aucun ambassadeur n'est présent à Moscou avant 1936. Toute une imagerie, exprimant des attentes et des appréhensions se manifestent en lien avec cette aide soviétique et les relations diplomatiques développées durant la guerre civile.

Le régime franquiste est instauré le 20 mai 1939. La cérémonie de la consécration du pouvoir de Franco est ponctuée d'éléments rappelant la monarchie espagnole. Une imagerie médiévale est utilisée et la cérémonie dans son ensemble évoque la fin d'une croisade dont le conquérant est Franco. Le combat contre la « menace rouge » athée permet au Caudillo de relier l'épisode de la Guerre civile au règne d'Isabelle et de Ferdinand, les Rois Catholiques, connus pour leur ferveur religieuse. Les premières

⁶ *Limpieza* : terme castillan désignant un nettoyage, une propreté, mais appliqué à la notion de sang, il signifie une pureté du sang, de race.

années du régime franquiste sont difficiles⁷. Plusieurs lois sont répressives et elles sont généralement plus sévères dans l'ancienne zone républicaine (Beevor, 2006 : 548-549).

Le propos central de ce mémoire est une analyse concernant deux conceptions de l'histoire hispanique qui sont visibles dans les choix de référents historiques propres à la Seconde République espagnole et au premier franquisme. Ces référents sont présents dans l'espace public par le biais de l'affiche (propagande politique) et du portrait officiel (portrait du Caudillo en affiche et en peinture). L'utilisation de ces référents historiques et de certains procédés de composition est rattachée à des idéologies distinctes servant à légitimer le pouvoir politique et à justifier les actions des deux camps.

Pour illustrer cette problématique, nous analyserons un corpus d'œuvres de Josep Renau (Valence 1907- Berlin Est 1982) et Ignacio Zuloaga (Élibar 1870- Madrid 1945). Renau a une carrière prolifique. Affilié au P.C.E⁸ (Partido comunista española ; parti communiste espagnol) en 1931, il fonde l'année suivante la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (Union des écrivains et des artistes prolétaires). Il obtient un poste de professeur en 1933 à la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (École Supérieure des beaux-arts de San Carlos) et il est impliqué dans le parti du Frente Popular (Front Populaire). Il a, sous la République, une vaste production d'affiches, de couvertures de magazines et de photomontages. Il sera un acteur prédominant durant la Guerre civile espagnole, par ses responsabilités ministérielles. De septembre 1936 à avril 1938, Renau occupe la charge de director general de Bellas Artes (Directeur général des beaux-arts) et, d'avril 1938 à mars 1939, il devient director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central (Directeur de la Propagande Graphique du Commissaire Général de l'État Majeur Central). Lors de son premier mandat, Renau est responsable de la conservation et de la protection du patrimoine national contre les dommages de la Guerre civile. Il organise le transport des œuvres de Madrid à Valence et

⁷ Beevor souligne que la période de 1941 à 1945 signifie la famine dans plusieurs régions, une baisse de la production et une montée de la corruption (Beevor, 2006 : 546).

⁸ L'annexe 1 contient les termes correspondant aux abréviations des organisations politiques, ainsi qu'une courte définition.

à Barcelone. Il publie quelques écrits et il entretient des relations avec l'avant-garde artistique espagnole, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. L'une de ses réalisations les plus connues de cette époque est l'organisation et la conception des photomontages muraux du Pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris en 1937 (Cabañas Bravo, 2007 : 20-25).

Ignacio Zuloaga (Élibar 1870- Madrid 1945) est un peintre d'origine basque qui a passé sa carrière en Espagne et en France. Zuloaga est un grand admirateur de l'œuvre d'El Greco et il est responsable du regain d'intérêt pour ce peintre en Espagne et en France, selon Dana Crosson. Il a fréquenté l'avant-garde à Paris et il a eu plusieurs contacts avec, entre autres artistes, Picasso, Rusiñol, Émile Bernard, Rodin et Degas (Crosson, 2009 : 4, 31, 38). Zuloaga peint suivant deux grandes thématiques, selon Crosson : les sujets andalous ou orientalistes et les sujets castillans. Dans l'ensemble andalou (1893-1899), l'artiste dépeint des corridas, des gitans, des danseurs de flamenco et des paysages lumineux, tous les éléments correspondant à l'image que se fait l'Europe de l'Espagne orientale, c'est-à-dire un lieu exotique, pré-moderne, rural et primitif même s'il fait toutefois partie de l'Europe (Crosson : 27-28). Dans le corpus castillan (1889-1913), Zuloaga explore le paysage et les figures de cette région qui a une connotation identitaire différente, surtout pour les penseurs de la « Génération de 98 »⁹. Dans cet ensemble, le peintre illustre des paysages rugueux, des montagnes, des villes où les signes de la domination maure passée n'est pas visible et les paysans vivent hors de la modernité industrielle européenne (Crosson : 58-59). Zuloaga passe les années de la Guerre civile en Espagne et, dès les premiers moments du soulèvement militaire, l'artiste prend position publiquement pour Franco. Zuloaga meurt dans l'Espagne du premier franquisme et, jusqu'à la fin de sa vie, il va soutenir le projet identitaire nationaliste ainsi que le discours historique propagé par le régime militaire.

⁹ La « Génération 98 » est un groupe d'intellectuels composé d'écrivains et de poètes préconisant une idéalisation romantique de l'Espagne à partir de la Castille. Ce groupe espagnol est nommé ainsi suite aux questionnements identitaires qui ont surgi dans la société espagnole lors de la Guerre hispano-américaine de 1898 (Crosson, 2009 : 2).

Repères bibliographiques

Les recherches au sujet de la Seconde République espagnole, de la Guerre civile et du premier franquisme appartiennent principalement aux domaines des études hispaniques, des études littéraires, de l'histoire, de la sociologie et parfois de l'histoire de l'art. La production d'affiches créées lors de la Guerre civile n'est étudiée que depuis le retour de la démocratie en Espagne, à la fin des années 1970. C'est dans les années 1980 qu'est publié le travail de Facundo Tomás Ferré avec l'ouvrage provenant de sa thèse *Los Carteles Valencianos en la Guerra Civil española*. Tomás aborde rapidement le cas de Renau. La thèse produite par Inmaculada Julián González, *El Cartel Republicano en la guerra civil española*, aborde également le travail de l'artiste valencien. Cet ouvrage analyse la production de l'époque en la rattachant à la publicité, une forme déjà présente auparavant. Le propos couvre les éléments techniques et iconographiques et présente le cas de quelques artistes, dont Renau. La volumineuse thèse produite à l'*Universitat de València* par Albert Forment I Romero, *Vanguardia Artistica Y Compromiso Politico : Vida y Obra de Josep Renau*, est de type monographique et elle contient le catalogue raisonné de la production de Renau. Forment I Romero y utilise la méthode d'analyse panofskienne et la sémiologie pour examiner les photomontages.

Des catalogues d'exposition ont été produits sur l'œuvre propagandiste de Renau. Nous avons pris connaissance du catalogue réalisé sous la direction de Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau - Arte y propaganda en guerra*. Cette exposition, présentée à Salamanca, avait pour but de montrer l'importance de Renau dans le paysage artistique espagnol à l'époque de la Guerre civile, en relation avec la production d'affiches politiques, ses rapports avec l'avant-garde et son travail pour la protection du patrimoine. Le catalogue *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura* dirigé par Jaime Brihuega réunit plusieurs textes d'auteurs présents dans la bibliographie de ce mémoire et portent sur divers pans de la production de Renau, ce qui est utile à notre propos. De

plus, l'artiste a publié, peu avant sa mort en 1980¹⁰, *Arte en Peligro 1936-39*¹¹, où il aborde la situation de l'art en période de conflit armé, faisant un récit personnel de la Guerre civile. Ce livre est également, selon l'auteur, un témoignage graphique de cette époque de sa vie. Des photographies ont été réimprimées, des archives personnelles publiées et des photomontages refaits pour cet ouvrage. Renau est considéré comme celui ayant introduit le photomontage en Espagne.

Peu de thèses portent sur la production artistique franquiste. Claire Bernard-Pallas, dans *Art et pouvoir : arts plastiques et politique culturelle sous le franquisme (1939-1951)*, traite des structures politiques mises en place sous le premier franquisme afin de valoriser une production artistique véritablement espagnole. L'auteure étudie plusieurs mouvements et des artistes importants. La thèse produite par Gerard Denapa, *Framing Spain : Cinema, Painting and National Identity under Franco : 1939-1950*, aborde des références identitaires utilisées dans le domaine cinématographique. L'auteur analyse la constitution d'une identité nationale utilisant une culture visuelle composée de moments historiques reliés à l'idéologie franquiste. L'approche de Denapa fait partie d'un mouvement qui veut relire le cinéma fasciste en Europe selon les récentes théories propres au domaine de la culture visuelle.

L'ouvrage de Michelle Vergniolle-Delalle, *Peinture et opposition sous le franquisme ; La parole en silence*, s'adresse à un plus large public. La traduction, en Espagnol et en catalan, est publiée par l'*Universitat de València* (2008). Critiqué pour certaines omissions ou pour ses raccourcis, l'ouvrage a le mérite d'être un des rares à traiter du sujet en français et à décrire le travail d'autant d'artistes et de regroupements. Vergniolle-Delalle propose un survol de l'ensemble des mouvements artistiques durant tout le régime de Franco en les commentant brièvement.

¹⁰ Le Général Franco est mort quatre ans auparavant. Josep Renau a pu, cette année-là, retourner en sol espagnol après plusieurs années d'exil. Il habitait depuis 1956 à Berlin Est.

¹¹ Traduction libre : L'art en danger, 1936-39.

María Isabel Cabrera García est membre du Departamento de Historia del Arte y Musica de l'Universidad de Granada et sa thèse, faite en 1998 à la même université, s'intitule *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Elle a aussi écrit une série d'articles portant sur les thématiques qu'elle aborde dans sa thèse, sur la notion d'historicisme dans l'idéologie franquiste, l'opposition entre la tradition et la modernité et la relation avec l'avant-garde espagnole. Elle traite également de la relation de la politique culturelle du premier franquisme avec l'Europe. Ces analyses nous seront utiles lorsque nous aborderons ces thématiques. De même Mary Vincent, dans son article « The Martyrs and the Saints : Masculinity and the Construction of the Francoist Crusade », analyse une production d'affiches en se concentrant sur la construction de l'image masculine dans le camp nationaliste et républicain. Elle expose les éléments récurrents et similaires présents dans les deux productions.

Une seule thèse, à notre connaissance, traite de la production artistique de Zuloaga durant la Guerre civile et le premier franquisme, *Ignacio Zuloaga and The Problem of Spain* de Dana Crosson, de 2009. L'auteur analyse une œuvre qui fait partie de notre corpus d'étude pour le chapitre 3 et les référents historiques et identitaires dans certaines productions de l'artiste. Son travail va nous être utile lorsque nous aborderons l'œuvre du peintre basque. En ce qui concerne la fortune critique de l'artiste, elle s'échelonne sur plusieurs décennies. Nous avons seulement consulté les catalogues les plus récents afin de vérifier comment ses convictions politiques y sont abordées dans *Pinturas de Zuloaga en la colecciones del MNCARS* de Belén Galán Martín (1999), *El Modernismo ; de Sorolla à Picasso, 1880-1918* de William Hauptman (2011), *L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso* de Marie-Paule Vial (2011).

La consultation d'affiches dans les fonds d'archives nous a été possible grâce à la numérisation faite par l'Archivo General de la Guerra civil española et la Biblioteca Nacional de España. La particularité de la recherche nécessaire pour ce mémoire réside dans la consultation quasi constante de documents provenant de l'extérieur de Montréal et très souvent en langue espagnole. La consultation et la numérisation de thèses en

format de microfilm a fait partie de notre travail de recherche. Dans l'ensemble, une connaissance des outils disponibles dans les collections du Ministère de la Culture espagnol fut nécessaire.

Régimes d'historicité

Reinhart Koselleck, dans *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, développe des notions utiles pour l'analyse des discours idéologiques républicains et franquistes. Le champ d'expérience et l'horizon d'attente sont les concepts permettant de poser les conditions, afin d'éviter de créer de toutes pièces des récits historiques et pour démontrer leur formation. Le champ d'expérience est ce passé qui est remémoré comme un bagage de connaissances, tandis que l'horizon d'attentes est le présent et le futur habité par les attentes qui sont illimitées. Ces attentes relèvent à la fois du champ de l'émotif (espoir, crainte) et du champ du rationnel (curiosité, analyse) (Koselleck, 1990 : 310-11). La définition de la notion d'*Historia magistra* est présentée par le philosophe et elle circonscrit une conception historique spécifique qui nous sera utile pour l'étude du discours franquiste. Cette vision classique de l'histoire conçoit cette discipline comme « [...] étant une sorte de grand collecteur d'expériences multiples qui nous sont étrangères et que nous pouvons nous approprier en les apprenant [...] » (Idem : 37-38). Suivant cette logique, l'humanité est libre de suivre les bons exemples ou de répéter les erreurs du passé.

François Hartog poursuit, dans son ouvrage *Régime d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, le travail de Koselleck et développe la définition du régime d'historicité. Il définit cette notion par la manière dont une société traite de son passé et, dans une perspective plus large, ce concept aide à observer l'approche que fait une communauté de son identité (Hartog, 2003 : 19). Selon nous, deux types de régimes sont ainsi en lien avec les conceptions historiques présentes durant la Guerre civile, celle de l'*Historia magistra* et celle du régime moderne. Ce dernier se distingue par un nouveau

rapport au temps qui délaisse les exemples du passé pour, à l'aide de prévisions, se tourner vers l'avenir (Idem : 117). Ces deux régimes nous serviront à traiter les rapports à l'histoire de la Seconde République espagnole et du régime franquiste. À travers les œuvres de Renau et de Zuloaga, nous observerons les choix de référents historiques respectifs appartenant à deux idéologies distinctes.

Présente notamment dans le travail de Hartog, la définition de la brèche proposée par Hannah Arendt nous servira de support d'analyse en ce qui concerne le rapport au temps et à la tradition durant la Guerre civile (Arendt, 1972 : 14, 19). Hartog utilise la notion de la brèche pour analyser le changement de régime d'historicité lors de la Révolution française. Dans notre cas, elle nous sera utile à caractériser certains éléments du moment transitoire entre deux régimes politiques et historiques différents, de la démocratie républicaine à la dictature militaire.

Paul Ricoeur, dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, développe des concepts pertinents pour notre réflexion concernant l'utilisation de la mémoire et le fonctionnement de l'idéologie, que nous pouvons relier aux mécanismes de propagande mis en place successivement par la Seconde République espagnole et par le premier franquisme. Nous nous concentrerons sur les notions développées par le philosophe français au sujet de l'abus de la mémoire, des faiblesses de l'identité et du fonctionnement de l'idéologie dans le processus de légitimation politique. Ricoeur fait un rapprochement entre l'identité collective et une mémoire collective¹². Nous utiliserons ces notions pour analyser les référents historiques présents dans notre corpus et observer comment ceux-ci servent à légitimer les pouvoirs ou les actions politiques.

¹² Dans la section *Niveau pratique : la mémoire manipulée*, Ricoeur aborde la manipulation, l'abus de la mémoire et de l'oubli par les pouvoirs en place. Ceci est possible au croisement de la mémoire collective, de l'identité collective et individuelle. Lorsqu'il y a une expression publique de la mémoire et une revendication d'identité, on peut alors parler d'idéologie, toujours selon Ricoeur. Une distorsion de la réalité peut être faite à l'aide de la mémoire ou de l'oubli et servir à légitimer un pouvoir en place (Ricoeur, 2000 : 97-100).

Dans le premier chapitre, nous aborderons, dans un premier temps, le contexte historique en nous attardant aux moments clés servant à construire une identité collective et à justifier des actions politiques spécifiques de la part des régimes successifs. Dans un second temps, nous développerons en détail les concepts que nous utiliserons à partir de Koselleck, de Hartog et de Ricoeur afin d'élaborer les études de cas dans les chapitres suivants.

Dans le second chapitre, nous analyserons un corpus d'œuvres de Josep Renau. Nous porterons une attention particulière à sa production de photomontages durant la Seconde République espagnole, à son implication dans le pavillon espagnol à l'Exposition internationale de 1937. C'est à partir d'un échantillon d'affiches et de photomontages produits entre 1934 et 1939 que nous relèverons les éléments utilisés, par Renau, en tant que référents historiques en lien avec l'idéologie véhiculée durant la Guerre civile. Ces référents historiques dans le discours politique servent à justifier les actions politiques ainsi que la légitimité de la République en tant que gouvernement.

Le dernier chapitre est consacré à l'analyse des références historiques présentes dans les œuvres d'Ignacio Zuloaga. En 1939 ou 1940, Franco commande au peintre basque son portrait (Crosson, 2009 : 152). *Retrato de Francisco Franco* est l'œuvre de Zuloaga que nous analyserons en la reliant à la propagande franquiste. Il est également pertinent pour notre propos de mettre en relation cette œuvre d'un peintre connu à cette époque, ailleurs en Europe et aux États-Unis, avec des affiches représentant Franco dans l'espace public. Nous relierons l'œuvre de Zuloaga avec la propagande franquiste et les référents historiques utilisés qui sont révélateurs du régime d'historicité de l'*Historia magistra*. Ce régime est visible dans le discours propagandiste franquiste et nous allons voir comment l'image participe à la légitimation du nouveau pouvoir.

Chapitre 1

Contexte et approches historiques

Dans ce chapitre, nous examinerons d'abord le contexte historique espagnol qui nous suivra tout au long de ce mémoire. Ensuite, à partir des textes théoriques, nous relèverons les procédés historiographiques et idéologiques qui seront appropriés à notre analyse de l'emploi de référents historiques spécifiques chez Josep Renau et Ignacio Zuloaga. Nous amorçons la mise en contexte par la Seconde République espagnole, puis nous aborderons la Guerre civile et nous terminerons par le premier franquisme.

1.1 Contexte historique

1.1.1 La Seconde République espagnole (1931-1939)

Proclamée le 14 avril 1931, la Seconde République espagnole fait suite à plusieurs années de dictature militaire. L'établissement du régime républicain est le signal de la fin du système monarchique ; le roi est alors sommé de quitter le pays le jour où le Alcalá Zamora est élu président (Beevor, 2006 : 46, 49, 51). Le programme politique de la République, qui prend pour exemple les démocraties européennes, est ambitieux par les nombreuses réformes prévues dans le but de moderniser l'Espagne. Une réforme agraire est envisagée afin de permettre l'accès à la propriété à un plus grand nombre de citoyens. Cette réforme doterait théoriquement la République d'une base électorale solide. Également, une vaste politique d'éducation est au programme pour l'ensemble de la

population¹³. Le dernier domaine majeur visé par les réformes est le secteur militaire qui est dorénavant intégré sous l'autorité civile. Une diminution de l'investissement dans ce secteur est prévue dans le but de réduire le nombre d'officiers, afin de dégager des fonds supplémentaires pour les réformes visant la population civile (Graham, 2002 : 23). Les tensions sont présentes avec les officiers de l'armée, dès les premiers jours de la République, en plus de celles générées par la transition de la monarchie à la démocratie.

La volonté de modernisation, au profit du plus grand nombre, est caractéristique des premiers temps de la République et suscite l'enthousiasme au sein de la population, mais ces réformes sont élaborées dans les sphères gouvernementales sans évaluation sur le terrain¹⁴. Ce fonctionnement est décrit par Graham comme un processus politique propre au régime monarchique et non républicain (Idem : 24-25). Malgré la volonté de réformer l'ancien régime et la mise en place du système démocratique le pouvoir demeure, dans les campagnes, entre les mains de l'ancienne élite.

Les relations du gouvernement avec les fédérations syndicales ouvrières ne sont pas aisées, en plus de la compétition existant entre elles. Graham explique la majorité de ces tensions par la difficulté des politiciens républicains à s'ajuster au régime démocratique, à rechercher une mobilisation citoyenne et à rallier les mouvements syndicaux (Idem : 27). La UGT et la CNT, les syndicats les plus présents et les plus influents, sont en concurrence constante afin de détenir des secteurs clefs et ainsi augmenter le nombre de leurs membres. L'UGT, avec sa structure centralisée, est présente dans les sphères politiques et elle a collaboré avec le régime du général Primo de Rivera (Idem : 26), tandis que la CNT, qui est composée de regroupements

¹³ Selon Graham, c'est dans le domaine de l'éducation que la République a investi massivement. Pendant les cinq années du gouvernement, 27 000 classes sont créées et réparties un peu partout sur le territoire espagnol. Les *misiones pedagógicas* (missions pédagogiques) sont des classes, des bibliothèques et des représentations théâtrales nomades qui parcourent le territoire en vue de rejoindre une plus grande partie de la population (Graham, 2002 : 37).

¹⁴ Graham rapporte qu'au cours du programme d'éducation massive de la population, les professeurs se retrouvaient devant une population nécessitant de la nourriture et des soins médicaux les plus élémentaires. Cela en plus du besoin d'un filet social afin de compenser au manque d'emploi dû à la crise économique, causée en partie par la réorientation de l'économie européenne de l'après-Première Guerre mondiale (Idem : 35-36).

indépendants dans une vision anarcho-syndicaliste¹⁵, voit son implication dans la structure politique gouvernementale comme une impossibilité. L'UGT, dans une perspective socialiste, recherche une amélioration des conditions de travail pour ses membres, mais également une possibilité d'éducation. La dépression économique, le haut taux de chômage et la dette héritée de la dictature précédente font en sorte que les conditions sont difficiles sous la République. Un bon nombre de grèves sont alors motivées par la réclamation d'une augmentation du nombre d'heures de travail, ainsi qu'une rotation des ouvriers permettant ainsi à un plus grand nombre de travailler (Graham, 2002 : 35, 51).

La révolte d'octobre 1934 dans les Asturies est la grève marquante de l'époque républicaine à cause de la répression sanglante faite par les troupes militaires sous le commandement de Franco. Lors des élections de 1933, c'est l'alliance des partis de la droite, la CEDA¹⁶ composée, entre autres, des monarchistes et des carlistes¹⁷, qui prend la tête du gouvernement. La grève est en réaction à leur récente élection puisque, pour les ouvriers, ce résultat électoral signifie l'entrée du fascisme dans la politique espagnole au même titre que l'élection du parti nazi en l'Allemagne, signant ainsi la fin de la République de Weimar. Une grève générale à la grandeur du pays est alors souhaitée et élaborée. C'est dans les Asturies, chez les travailleurs miniers, que les affrontements sont les plus violents. La répression par le gouvernement républicain de cette révolte armée a pour résultat trois mille travailleurs tués, sept mille blessés et environ trente mille prisonniers dont plusieurs ont subi de la torture (Idem : 47, 58). Ces évènements sont le

¹⁵ Pour une définition de ce terme, voir le Glossaire.

¹⁶ Confederación Española de Derechas Autónomas (Confédération espagnole de la droite autonome) ce parti formé en 1933 regroupait la droite catholique de partout au pays. Ce parti a élaboré une propagande contre le régime républicain décrivant ce dernier comme athée et dépravé spirituellement (Graham, 2002 : 30, 426).

¹⁷ La Guerre carliste a lieu entre 1833 et 1840. Ce parti est présent aux *Cortes* au XXe siècle et il est caractérisé par le port du béret basque rouge éclatant. Ce mouvement est conservateur, traditionaliste et religieux. Il aspire à la restauration d'une « autocratie catholique royale » populiste. Au printemps 1936, le Conseil militaire carliste est fondé par entre autres le prince Javier de Bourbon-Parme à Saint-Jean-de-Luz avec l'Unión Militar Española; une société secrète au sein de l'armée composée de monarchistes et de phalangistes (Idem : 39, 79, 80).

point culminant d'une politique de loi et d'ordre¹⁸ en vigueur depuis la fondation de la Seconde République.

L'alliance de centre gauche retourne au pouvoir lors de l'élection du 15 janvier 1936¹⁹ et elle signe le programme du Front révolutionnaire comprenant la poursuite de la réforme agraire, le rétablissement du statut d'autonomie de la Catalogne et l'amnistie des prisonniers de la révolte d'octobre 1934. Le 1^{er} janvier 1936, les *Cortes* sont dissoutes alors que les tensions entre la gauche et la droite montent. Le général Franco est à ce moment chef de l'État major général et il a des liens avec le directeur général de la *Guardia Civil*²⁰. Manuel Azaña est de nouveau au pouvoir en janvier 1936 (Beevor, 2006 : 70,71, 82). Les tensions internes au gouvernement, de même que celles entre l'UGT et la CNT, atteignent un point critique et une grève des ouvriers de la construction éclate à Madrid en juin 1936. Le lien de confiance entre les syndicats et le gouvernement est sérieusement érodé à la veille de la Guerre civile.

Sous le régime républicain, la Phalange est soutenue, en partie, par Benito Mussolini par le biais de l'ambassade italienne. Ce regroupement fasciste a été fondé le 19 octobre 1933 au théâtre de la Comédie de Madrid par José Antonio Primo de Rivera, le fils du dictateur Primo de Rivera. Le regroupement est déclaré hors la loi, par le gouvernement, le 11 mars de la même année. Ce parti prône une remise en valeur de l'*hispanidad* : l'Église catholique est au cœur de son idéologie identitaire et de sa vision de la race ibérique. Ce parti veut un nouvel État s'inspirant de la religion comme ce fut le

¹⁸ Sous la République et comme c'était le cas sous le régime monarchique, les associations n'avaient pas le droit de réunion. La grève est considérée comme une conspiration illégale envers l'État. Les *Asaltos*, nouvellement mis sur pied, sont l'autorité policière utilisée afin de surveiller et de briser les débuts de rassemblement grévistes. Plusieurs confrontations ont lieu notamment à Barcelone et en Andalousie (Graham, 2002 : 37).

¹⁹ Cette élection sera la dernière pour les quarante prochaines années.

²⁰ La *Guardia civil* (Garde civile), est une force policière déjà présente sous le régime monarchique. Graham rapporte que ses liens avec l'élite espagnole demeurent inchangés sous la République. Elle a un caractère clientéliste et sert très souvent les intérêts des propriétaires terriens ou de la classe industrielle pour contrer ou ralentir des réformes (Graham, 2002 : 40).

cas sous le règne du roi Ferdinand II (1479-1516) et de la reine Isabelle (1474-1504)²¹. Le symbole de la Phalange est directement emprunté à cette époque, il est composé du « [...] joug de l'État autoritaire et les flèches de l'anéantissement pour éliminer l'hérésie. » (Beevor, 2006 : 78). Primo de Rivera, le théoricien de ce mouvement, voit le militant phalangiste à moitié moine et à moitié soldat. Il donne l'ordre à ses troupes de rejoindre le soulèvement des généraux le 29 juin 1936. La Phalange et la figure posthume de Primo de Rivera jouent un rôle important chez les nationalistes durant la Guerre civile et sous le régime franquiste.

Les différends et les tensions entre le gouvernement républicain et l'Église espagnole datent des premiers jours de la mise en place du régime. Celui-ci cesse tout financement de l'Église, provoquant ainsi une vive réaction du clergé. L'Église tient un discours indiquant l'incompatibilité de la religion et de l'état républicain, puisque ce dernier est basé sur un pluralisme considéré comme néfaste. À partir de 1933, une mobilisation conservatrice catholique est formée, afin de maintenir le statut de l'Église au sein de l'État. Ce mouvement est représenté au gouvernement par l'alliance de la CEDA. Elle a également une dimension nationaliste dans certains groupes et dans des régions où la religion est vue comme essentielle à l'identité nationale et comme fondement de la société espagnole, par exemple dans les régions de la Castille et de León (Idem : 127-8). Graham attire l'attention sur ces aspects afin de montrer que le soulèvement des généraux aurait été impossible sans une mobilisation conservatrice sous la République, légitimant le coup d'État pour une base populaire (Graham, 2002 : 28). À cette base, s'ajoute l'élite aristocratique et oligarchique du pays voulant conserver les privilèges de l'ancien régime.

²¹ Le règne de Ferdinand II et d'Isabelle la Catholique se situe à la fin de la guerre de la *Reconquista* unifiant l'état espagnol sous la domination de la Castille. C'est sous leur règne que la seule religion permise au pays est le catholicisme. L'Inquisition espagnole est instaurée en 1478, dans le but de renforcer le pouvoir de l'Église catholique, menant ainsi à l'expulsion des croyants juifs en 1492. Le couple reçoit le titre de Rois Catholiques par le pape Alexandre VI en 1496. C'est également sous leur règne que l'Espagne devient un empire colonial. AZCONA, Tarsicio de (2008). « Ferdinand II le Catholique (1452-1516) roi d'Aragon et de Sicile (1479-1516) » dans Encyclopædia Universalis, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ferdinand-ii-le-catholique/> (consulté le 27 novembre 2012).

Dans le domaine des arts, la République a procédé à plusieurs réformes majeures, afin de moderniser les institutions espagnoles. Claire Bernard-Pallas indique dans sa thèse *Art et pouvoir ; arts plastiques et politique culturelle sous le franquisme (1939-1951)* que la culture est une des préoccupations majeures de la Seconde République espagnole, qui la considère comme une responsabilité gouvernementale et complémentaire au système d'éducation. Son but est de diffuser la culture à un plus grand nombre de citoyens en la rendant accessible par des moyens tels que les *Misiones Pedagógicas* créées le 29 mai 1931. Cet organisme est en quelque sorte un musée itinérant dont l'entrée est libre. Il deviendra un an plus tard le Théâtre Universitaire de la *Barraca* plus connu pour la participation d'artistes tels que Pablo Picasso, Juan Grís ou Salvador Dalí. Les subventions gouvernementales touchent les domaines du théâtre et du cinéma, l'acquisition de livres et la mise sur pied d'universités populaires, dans le but de donner un souffle de modernité à l'ensemble du domaine culturel (Bernard-Pallas 1996 : 22-4).

La vague de réformes va également modifier, en 1932, les règles de la constitution des jurys pour les Expositions nationales, dans le dessein de moderniser cette institution et de rendre plus « objectives » les valeurs esthétiques mises de l'avant (Idem : 25 ; Cabañas Bravo, 2009 : 177). Les institutions muséales sont aussi soumises à cette vague de changements. Les responsables des musées sont renouvelés dans plusieurs cas, ce qui incite quelques rapprochements avec les milieux de l'avant-garde. Des expositions sont organisées à leur sujet, en France²², par des institutions espagnoles. Malgré cette politique progressiste, l'avant-garde espagnole n'est pas reconnue officiellement dans son pays d'origine et elle n'est toujours pas exposée dans les musées. La critique, s'élevant des milieux artistiques progressistes²³, dénonce ce manque, en plus de blâmer la lenteur des changements, afin de combler le retard culturel de l'Espagne,

²² En février 1936, une exposition organisée par la Société des Artistes ibériques au musée du Jeu de Paume, présente un grand nombre d'artistes espagnols (Bernard-Pallas, 1996 : 27).

²³ Bernard-Pallas rapporte la publication dans le premier numéro de *Arte*, au mois de septembre 1932, d'un manifeste s'adressant directement au ministre de l'Instruction publique pour que celui-ci procède rapidement à des changements, afin de combler le retard culturel qu'a pris l'Espagne depuis un siècle par rapport aux autres pays européens et aux États-Unis (Idem : 28).

principalement causé par la dictature du général Primo de Rivera et le règne d'Alphonse XIII (Bernard-Pallas, 1996 : 27-9).

La loi du Trésor artistique est certainement la mesure la plus durable de la politique culturelle républicaine. Créée en 1933, cette loi reste en vigueur jusqu'en 1985. Cette réforme est faite à la *Dirrección General de Bellas Artes*, sous la responsabilité de Ricardo de Orueta²⁴, le prédécesseur de Josep Renau à ce poste ministériel. Cette loi témoigne de la volonté de l'État espagnol de protéger son patrimoine. Un vaste travail de recensement de tous les objets d'art a alors lieu, à la fois dans le domaine public et dans le domaine privé. Ce travail prend la forme de production de documentation et du catalogage dans le *Fichero de Arte Antiguo* (Fichier de l'art ancien) des objets antérieurs à 1850 ou considérés patrimoniaux sur tout le territoire espagnol. Des structures administratives sont créées pour étudier et préserver ces œuvres. Si des œuvres sont considérées en danger de disparition ou de détérioration, elles sont transférées dans les réserves des musées nationaux ou régionaux. Cette loi touche aussi le domaine de l'éducation en décrétant l'entrée gratuite, pour les professeurs accompagnés de leurs étudiants, dans tous les lieux de diffusion sous sa juridiction (Cabañas Bravo, 2009 : 170, 172).

Le Ministerio de Instrucción Pública (Ministère d'Instruction Publique), au cours des gouvernements successifs, souffre de l'instabilité politique et se voit imposer parfois des mandats contradictoires. Lors de la victoire de la CEDA, à la fin de 1935, il supprime la *Dirrección General de Bellas Artes* qui est remise sur pied lors de la victoire du Front

²⁴ Ricardo de Orueta est né à Málaga en 1868 et meurt à Madrid en 1939. Au cours de sa carrière au sein du gouvernement républicain, il a deux mandats à la tête de la *Dirrección General de Bellas Artes* : le premier, d'avril 1931 à décembre 1933, et le second, de février à septembre 1936. Ce fut lui qui mit en place les premières procédures pour préserver les œuvres de la Guerre civile (Cabañas Bravo, 2009 : 182-83). Il est impliqué dans plusieurs projets, tant en sol espagnol qu'à l'extérieur du pays. Il voyage à Paris, en 1933, pour créer une Commission internationale des Monuments historiques, suite à une longue correspondance avec Euripide Foundoukidis, le secrétaire général du Bureau international des musées de la Société des Nations avec qui Josep Renau sera en contact dans le but de préserver le patrimoine espagnol de la Guerre civile (Idem : 176). Orueta travaille également à stimuler le domaine de l'histoire de l'art et à encourager la participation des spécialistes espagnols à des forums internationaux (Idem : 182-3).

populaire au début de 1936. Le domaine culturel ne fait pas exception, il est aussi instable que les autres sphères politiques à la veille de la Guerre civile.

Alors que la République procède à toutes ces réformes dans le domaine artistique, le débat sur la fonction sociale de l'art a lieu dans des publications telles que le *Nueva España* (1930), *Octubre : Escritores y artistas revolucionarios* (1933-34), *Nueva Cultura* (1935-37), *Cruz y raya* (1933-36), *Gaceta de Arte* (1932-37). Cette production de textes ou de manifestes est la matérialisation de l'engagement politique de plusieurs artistes et répond à l'enthousiasme qu'a suscité la mise en place du régime démocratique (Bernard-Pallas, 1996 : 26). Certains, comme c'est le cas de Josep Renau, produisent une imagerie politique diffusée dans les publications fortement politisées.

1.1.2 La Guerre civile espagnole (1936-1939) (Le soulèvement des généraux, la Terreur rouge et la Terreur blanche)

Si le soulèvement des généraux a lieu prématurément le 17 juillet 1936 à Melilla, en sol marocain, c'est le lendemain qu'il a lieu en territoire espagnol. Se joignent à la rébellion la Phalange, la *Guardia civil* dans la plupart des villes, les carlistes et d'autres regroupements de droite, tandis que les groupes d'*asaltos*²⁵ restent majoritairement loyaux à la République. Les syndicats ouvriers (UGT et CNT) sortent les armes cachées depuis les événements des Asturies en 1934, afin de combattre le soulèvement armé. Le gouvernement républicain refuse, ce jour-là, de distribuer des armes à la population. Il est confiant que le soulèvement sera rapidement contrôlé. Dans la matinée du 19 juillet, le décret de Giral est passé, « ordonnant la dissolution de l'armée » et décrétant la distribution d'armes aux organisations ouvrières (Beevor, 2006 : 98, 105). Ce même jour, les généraux rebelles se réunissent²⁶ et a lieu le pont aérien transportant l'armée d'Afrique du Maroc en Espagne grâce à la *Luftwaffe*. Le transport des meilleures troupes

²⁵ Force policière, garde d'assaut, créée sous le gouvernement républicain.

²⁶ Les généraux Yagüe, Solans Seguí, Sáenz de Buruaga et Beigbeder assistent à cette réunion et bien sûr Franco (Beevor, 2006 : 106).

de l'armée devait être fait, au départ, à l'aide de la marine espagnole, mais le soulèvement échoue dans cette faction de l'armée. Au total, le soulèvement compte dix-sept généraux et environ 130 000 officiers et militaires. Hitler et Mussolini qui apportent un soutien naval, militaire, aérien, logistique et technique. Le rapport de force est alors suffisant pour tenir tête au gouvernement, même si celui-ci a les capitaux, les réserves d'or, les régions minières, la marine et une force de 90 000 militaires²⁷ (Idem : 126).

La radio a joué un rôle prépondérant dans les premiers jours du soulèvement militaire. Les généraux diffusent des messages menaçants à ceux qui leur résistent correspondant à une idéologie identitaire faisant partie du processus de la Terreur blanche. Du côté de la République, le gouvernement diffuse des messages radio niant le soulèvement militaire. La station de radio de Séville diffuse les messages des syndicats organisant les milices citoyennes, aidées des paysans, pour construire des barricades en vue de résister aux généraux rebelles. Ces contradictions ont grandement contribué à la confusion générale lors des premières heures du soulèvement.

La Terreur rouge est un moment participant à la construction du mythe de la « menace rouge » du côté nationaliste. Cette explosion de violence sanguinaire du côté républicain durant l'été 1936, fait suite aux affrontements imputables à la politique de la loi et de l'ordre. La colère des masses populaires est dirigée, durant dans les premiers jours, à l'endroit des forces militaires rebelles et de leurs alliés. Par la suite, les violences ont été perpétrées envers les groupes sociaux en conflit avec la classe populaire et ouvrière : le clergé, les propriétaires terriens et leurs familles, les *siñoritos*, l'élite industrielle, des chefs politiques en majorité conservateurs, les *caciques*, les membres des professions libérales, des intellectuels et des boutiquiers. Sur une communauté religieuse de 115 000 personnes, treize évêques, 4 184 prêtres, 2 365 membres d'ordres divers et 283 religieuses sont tués lors de cette explosion de violence. Au final, la Terreur rouge résulte en 38 000 morts, dont pratiquement la moitié sont tués à Madrid et à

²⁷ Cette estimation inclut 33 000 hommes de groupes paramilitaires et les officiers restés fidèles au gouvernement. Les miliciens, les citoyens volontaires et les brigades internationales ne font pas partie de cette estimation (Idem : 126).

Barcelone. Ces violences sont majoritairement motivées par un désir de vengeance directement lié à des situations conflictuelles quotidiennes précédant le coup d'État militaire. Beevor indique que la majorité de ceux ayant bien traité la classe ouvrière, par exemple les prêtres vivant humblement et ayant eu un dévouement sans parti pris, n'ont subi aucune violence (Idem : 128, 130). Il faut préciser que la Terreur rouge n'est pas cautionnée par le gouvernement républicain, elle est le fait de certains individus ou certains regroupements.

La Terreur rouge est également le moment où se mettent en place des commissions d'enquête pour évaluer l'intégrité des miliciens républicains ; les *Checas*. Ce climat de suspicion se poursuit tout au long de la Guerre civile. Des gens sont jugés au *Checas* et condamnés à mort pour trahison. Les groupes anarchistes agissent différemment, dû à leur conviction de la responsabilité individuelle. Lorsqu'une personne est suspecte, l'exécution est immédiate, sans encadrement, ni procès (Idem : 131).

L'Europe, à cette époque, a une vision d'une Espagne figée et profondément religieuse. La *Reconquista*, les règnes de monarques pieux, le fanatisme de l'Inquisition sont des moments historiques qui ont marqué l'imaginaire. Pour certains, comme les groupes anarchistes, l'Église est intimement liée à l'État répressif et elle est visée tout comme l'est la *Guardia Civil*. Il ne faut pas oublier que l'Église catholique et le Vatican ont appuyé le soulèvement franquiste. Le rejet de l'institution religieuse, qui coïncide avec l'implantation de la République, devient plus virulent lors de la Guerre civile (Idem : 127).

La Terreur blanche fonctionne autrement chez les nationalistes, principalement à cause de l'idée de *limpieza*, la purification du sang espagnol. Les premières directives sont données à l'armée le 30 juin 1936, par le général Mola au Maroc, ordonnant aux troupes d'éliminer « [...] les éléments de gauche, communistes, anarchistes, membres des syndicats, francs maçons [...] » (Idem : 137). Le général Queipo de Llano va plus loin, tous

les sympathisants à des groupes progressistes, démocratiques et libéraux doivent être supprimés. Entre les mois de juillet 1936 et le début de l'année 1937, les tueries sont considérées comme discrétionnaires au nom de la guerre. La répression est rapidement organisée, planifiée sous les autorités civiles et militaires lorsque l'Église donne son appui au soulèvement nationaliste au début de l'année 1937 (Idem). La première vague sanglante est produite par tous les militaires confondus et touche majoritairement les dirigeants des syndicats et des membres du gouvernement républicain. La seconde vague touche la population civile, elle est perpétrée par les phalangistes²⁸ et les carlistes. C'est à ce moment que la purge, la *limpieza* débute. Les partisans associés, de près ou de loin au gouvernement républicain, ceux qui ont voté en faveur du Front populaire, les intellectuels et les poètes sont assassinés. Un équivalent des *Checas* est mis sur pied ; ces tribunaux populaires sont souvent composés d'un notable du coin, un commandant de la *Guardia civil*, un phalangiste et souvent d'un prêtre (Idem : 138). Un régime de terreur est alors instauré et organisé dans les hautes sphères du camp nationaliste et, dès les premiers moments de la Guerre civile. Badajoz et Gijón ont vu des *limpiezas* d'ampleur importante. Le premier massacre perpétré par les troupes du lieutenant-colonel Yagüe résulte en un nombre considérable de morts²⁹. Cette campagne est comparée à la *furia española* de l'infanterie du roi Philippe II qui terrorisa la Hollande protestante (Idem : 142). Une estimation du nombre de victimes au cours des recherches des dix dernières années avance le nombre de 200 000 morts de la *limpieza* (Idem : 146). À cela, il faut ajouter les cadavres découverts par les fouilles récentes dans les fosses communes répandues sur le territoire espagnol. L'ampleur de ce massacre n'est toujours pas définie et demeure un sujet sensible.

Le 1^{er} octobre 1936, le général Franco est investi de tous les pouvoirs dans la salle du trône de la capitainerie générale à Burgos, les représentants diplomatiques de

²⁸ La Phalange est la force paramilitaire assumant la tâche du « nettoyage » de la menace rouge et elle est aidée par de jeunes *siñoritos*, de leurs sœurs ou de leurs copines, organisés en escadrons mobiles. Pour ce qui est des carlistes, leur fanatisme religieux est jumelé à une volonté de vengeance contre les maux modernes que constituent pour eux la franc-maçonnerie, l'athéisme et le socialisme (Idem : 145).

²⁹ Les estimations oscillent entre 6 000 et 12 000 morts chez les républicains et 44 morts et 141 blessés chez les nationalistes (Idem : 142).

l'Allemagne, de l'Italie et du Portugal sont présents. Ce jour est nommé, sous le régime franquiste, le jour du Caudillo. Cette cérémonie se fait tôt dans la Guerre civile, car le camp nationaliste, ainsi que l'aide militaire allemande et italienne, n'envisageaient pas la possibilité d'une guerre échelonnée sur trois ans. Ces années sont ponctuées de batailles sanglantes opposant une armée disciplinée, avec de l'armement et de l'équipement fonctionnel, à des groupes paramilitaires qui ont une certaine connaissance du maniement des armes, des milices composées majoritairement de civils volontaires et des brigades internationales venues soutenir la République. Dans l'ensemble, il sera difficile tout au long de la guerre, pour la République, de se procurer de l'équipement adéquat et en quantité suffisante afin de ravitailler l'armée.

Quelques évènements sont largement connus, tel que le bombardement de Guernica le 26 avril 1937 par la Légion Condor. L'attaque contre de cette ville est un bon exemple montrant que la Guerre civile espagnole n'est pas uniquement un conflit interne, mais coïncide avec les préparatifs des puissances de l'Axe qui expérimentent leur armement en sol espagnol (Idem : 207). À partir de la fin de l'année 1938, la République accumule les défaites militaires. Le gouvernement, qui a quitté la capitale dès le début du conflit, en novembre 1936, pour se réfugier à Valence, il s'établit à Barcelone en octobre 1937 et il quitte la capitale catalane le 22 janvier 1939. C'est alors le début de la chute pour la République, qui sera officialisée par la reconnaissance du gouvernement de Burgos par la France et l'Angleterre le 27 février. Le lendemain, Manuel Azaña démissionne de la présidence (Idem : 527-8). Les troupes nationalistes font leur entrée dans Madrid le 28 mars de cette année.

1.1.3 Instauration du régime franquiste

L'instauration du régime se fait graduellement au cours de la Guerre civile sur le territoire contrôlé par les nationalistes. Le gouvernement franquiste est formé le 30 janvier 1938. La présidence ou le conseil des ministres est sous le contrôle du chef d'État,

le Caudillo. Les hommes d'État faisant partie de ce conseil doivent lui prêter serment de fidélité, ainsi qu'au régime national. Ce jour est également celui où le chef d'État se dote « [...] du pouvoir suprême de dicter les normes judiciaires d'ordre général. » (Idem : 468).

La cérémonie de la prise de pouvoir de Franco est très révélatrice de l'ensemble de l'idéologie franquiste. Le 20 mai 1939, le cardinal Gomá, le primat d'Espagne, lors de la cérémonie sur le parvis de l'église Santa Bárbara, offre la croix de bois à baiser à Franco. Le Caudillo entre dans l'église sous un dais, comme c'est le cas pour la monarchie espagnole. Il dépose son épée victorieuse devant la statue du Christ miraculé de Lépante³⁰, transportée de Barcelone pour la cérémonie. Beevor écrit :

« Tout le cérémonial et toutes les incantations correspondaient parfaitement aux sentiments et à la représentation d'un croisé conquérant. Dans son combat contre l'hydre marxiste, Franco avait lutté contre le passé tout comme le présent : contre le XIX^e siècle des Lumières et de la franc-maçonnerie et contre les défaites du XVII^e. Ce n'était que dans des temps reculés que le Caudillo pouvait trouver les racines d'une Espagne unie, celle de Ferdinand et d'Isabelle. » (Idem : 543-44).

Ce passage chez Beevor relève des éléments importants de l'idéologie du premier franquisme. Il illustre bien la nostalgie de l'Empire espagnol présente dans certains cercles de la société, depuis la perte des dernières colonies lors de la guerre hispano-cubaine (1895-1898). Balfour indique, dans son ouvrage *The End of the Spanish Empire (1898-1923)*, l'importance de cette défaite dans l'histoire du XX^e siècle espagnol, laquelle consacre la perte du statut d'Empire et de puissance européenne pour le pays. Cette volonté de conserver les dernières colonies n'est pas motivée uniquement par des

³⁰ Le *Cristo de Lepanto* est actuellement à la Cathédrale Santa Creu de Barcelone. Une chapelle d'une grande dimension, située près de l'entrée, lui est dédiée. L'institution mentionne l'existence de deux légendes relatives à cette œuvre. La première affirme que ce Christ était présent lors de la bataille de Lepante en 1571, dans le vaisseau du beau-frère de Felipe II, Juan de Austria. Cette bataille décisive empêcha l'Empire ottoman d'entrer en Europe et permit ainsi de maintenir le christianisme dans le continent. La seconde légende raconte que, durant la bataille, le Christ a esquivé une balle, expliquant ainsi la forme incurvée du corps de la statue. L'organisme rapporte que certains croient que dans la cale du vaisseau, on utilisa la statue afin de combler un trou, sauvant ainsi le navire du naufrage. Catedral de Barcelona (2012), *El Santo Cristo de Lepanto*, [en ligne] « <http://www.catedralbcn.org/index.php> » (consulté le 25 février 2013).

intérêts économiques, mais surtout par des visées idéologiques. L'Église, par exemple, poursuit toujours, à cette époque, ses missions afin de convertir les populations conquises. La perte des colonies ou le refus d'aller en guerre est alors interprété, par une bonne partie de la population, comme une inaptitude de l'armée espagnole à les maintenir sous sa domination, donc comme une preuve de son incapacité à conserver l'unité de l'Empire (Balfour, 1997 : 15-6). Plusieurs critiquent le manque d'agressivité de la part de la reine Régente. Avec le climat belliqueux régnant et encouragé par l'Église, la reine ne peut éviter la guerre avec les États-Unis, dont l'armée est en meilleur état et mieux adaptée aux conditions climatiques des colonies en Amérique centrale (Idem : 26).

La cuisante défaite militaire face à l'armée états-unienne, demeure un évènement présent dans les discours conservateurs³¹, impérialistes et nostalgiques. Par exemple, Franco dans son autobiographie et dans le film *Raza*, établit le lien direct entre la défaite navale de l'Amiral Cervera et son ascension au pouvoir en 1939. Les régimes autoritaires du XX^e siècle présentent une interprétation magnifiant l'Empire espagnol et, selon eux, la défaite militaire en 1898 a engendré une perte de valeurs par rapport à l'identité espagnole. Les intellectuels conservateurs de ces régimes autoritaires voient l'ensemble des valeurs véhiculées par l'Espagne catholique d'avant 1700 comme la seule tradition authentiquement hispanique (Idem : 231). Le mythe impérial véhiculé à la fin du XIX^e siècle donne une dimension divine à la colonisation du continent américain. Les liens linguistique et culturel font en sorte que les colonies font partie de l'*hispanidad*, un système de valeurs défini par l'honneur, le centralisme, la spiritualité catholique, la hiérarchie tout en s'opposant aux valeurs modernes du capitalisme matérialiste et du communisme. Des images du passé espagnol sont utilisées par les régimes militaires de Primo de Rivera et de Franco prônant un retour à ces valeurs passées dans le but de guérir des maux de la modernité. Les mythes impériaux sont utilisés par la propagande de ces régimes et sont également intégrés à l'éducation, à la religion et aux médias (Idem : 232-3). Ce discours se base sur la nécessité de retrouver une unité nationale et le

³¹ Les institutions et les politiciens espagnols reçurent le blâme pour la défaite de la guerre (Balfour, 1997 : 45).

régime doit faire revivre les valeurs de *l'hispanidad*. Des imageries, l'une médiévale et l'autre issue de l'entre-deux-guerres, sont utilisées dans la production propagandiste, avec la volonté d'illustrer une continuité entre ces époques. Cet attachement au passé est important pour notre propos et nous y reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre. Le mythe d'une Espagne impérialiste, se voyant supérieure à une Europe modernisée, mène à des politiques d'autarcie dans la première décennie du régime militaire franquiste. L'impossibilité économique de ce mythe forcera le pays et le régime, dans les années 50, à s'ouvrir au reste de l'Europe, à entreprendre ainsi un cycle de modernisation (Idem : 233-4).

Franco édicte, en août 1939, la loi de direction de l'État pour consolider son pouvoir politique. Cette loi lui permet d'édicter des lois et des décrets sans la délibération du Conseil des ministres et officialise la prise du pouvoir par le dictateur. Les premières années du régime sont marquées par une période économiquement difficile. Une baisse de production est une des causes des difficultés économiques, mais la corruption qui sévit influe sur les prix des denrées et a pour conséquence la naissance d'une famine dans plusieurs régions. Une des priorités lors de l'instauration du régime est le retour des titres de propriété aux anciens détenteurs affectés par la réforme agraire sous la République (Beevor, 2006 : 544-6). Le général rétablit également tous les privilèges que l'Église détenait auparavant ; elle retrouve ainsi son monopole des institutions d'enseignement. Le régime renvoie des milliers de professeurs, du niveau primaire jusqu'à l'université³², pour leur appui donné à l'ancien gouvernement (Idem : 552). C'est également durant ces années que des camps de prisonniers³³ voient le jour. Cette force de travail sert à des sociétés privées, des propriétaires terriens et des projets de construction de l'État (Beevor : 548). Ces mesures font partie d'un ensemble de lois répressives visant les militants républicains vaincus, afin de les châtier, selon l'idéologie

³² La Falange a le contrôle des universités et les autorités ecclésiastiques orientent fortement les activités dans ces institutions (Beevor, 2006 : 552).

³³ Il y eut au total 190 camps de prisonniers sur l'ensemble du territoire espagnol. Ce chiffre inclut des camps temporaires ou de transition. À ce jour, une estimation oscille entre 367 000 et 500 000 personnes enfermées dans ces camps (Idem : 548).

franquiste, des crimes moraux commis contre la religion, l'art et la culture espagnole (Idem : 549).

1.2 Les procédés historiographiques et idéologiques

Les procédés historiographiques et idéologiques que nous aborderons dans cette section nous permettront de discerner, dans la période qui est l'objet de notre étude, deux visions conflictuelles de l'histoire espagnole. D'un côté, il y a une démocratie républicaine, qui a la volonté de moderniser l'Espagne. Ses objectifs sont une amélioration des conditions de vie de la population. Ses modèles sont soit contemporains, venus des démocraties européennes, soit extérieurs à l'héritage historique du pays et plus ou moins rapprochés dans le temps, comme c'est le cas avec les révolutions française, russe et mexicaine. Ces modèles servent d'exemple où d'importantes transformations sociales se sont produites, permettant ainsi l'implantation d'un nouveau régime politique. Dans le cas de la France, un système républicain est mis en place et, en Russie le régime communiste arrive.

Avec le régime franquiste, une idéologie identitaire différente est élaborée par les penseurs phalangistes. Le retour au passé glorieux où les valeurs et les mœurs ne sont pas entachées par la modernité et le système capitaliste sont des notions qui reviennent à maintes reprises. Des moments historiques précis sont utilisés par les procédés de la propagande, dont la *Reconquista* ou le Siècle d'or, comme représentation d'une Espagne puissante et juste. Des récits ou des raccourcis historiques sont aussi élaborés par cette propagande franquiste, par exemple le fait de qualifier la Guerre civile de croisade, permettant d'associer les exploits militaires modernes à ceux du passé. Ces moments et ces récits historiques font partie du processus de justification du renversement du gouvernement élu démocratiquement afin de légitimer le pouvoir du régime militaire. Des mythes sont construits autour de la figure de Franco et de Primo de Rivera, ceux-ci

ayant soi-disant sauvé l'Espagne des dérives produites durant la période républicaine. Ces référents historiques, républicains et franquistes, se retrouvent dans la production d'art propagandiste et ils sont présents dans l'espace public espagnol par le biais des affiches.

1.2.1 Le champ d'expérience et l'horizon d'attente

L'ouvrage de Reinhart Koselleck, *Futures Past : on the Semantics of Historical Time*, développe plusieurs définitions concernant le temps historique. *L'Historia magistra*, le champ d'expérience et l'horizon d'attente sont les concepts que nous retenons, afin d'évaluer les perceptions de l'histoire et des événements espagnols sous la République et le régime de Franco. *L'Historia magistra* est ainsi expliquée par Koselleck :

« [...] where history is presented as a kind of reservoir of multiplied experiences with which the readers can learn and make their own [...] history makes us free to repeat the successes of the past instead of recommitting earlier mistakes in the present day. This was the function of history for about two thousand years, a school in which one could become prudent without error.» (Koselleck, 2004 : 27).

L'auteur explique la durabilité de cette conception de l'histoire par sa souplesse, permettant de multiples interprétations à propos des événements de l'histoire³⁴. Outre la possibilité d'analyse, c'est la notion d'apprentissage et les modèles de moments passés spécifiques qui nous intéressent, car dans le cas du régime militaire franquiste, les exemples de périodes clés de l'histoire espagnole sont pleinement assumés par le régime. Plus que de la nostalgie, les époques telles que la *Reconquista*, la Contre-Réforme, le Siècle d'or, où l'Empire est solide et puissant, sont des références afin de justifier les choix politiques, dès le soulèvement des généraux en 1936. *L'Historia magistra* permet d'appréhender les activités humaines dans une continuité avec celles du passé. Les liens sont alors aisés à faire avec les exemples à reprendre ou à rejeter. Dans cette conception, les anciens sont

³⁴ *L'Historia magistra* permet notamment à l'historien de légitimer sa fonction sociale. Il devient l'analyste de l'histoire afin de fournir des réponses aux anxiétés générées par le présent et le futur.

fréquemment cités comme modèles à suivre (Idem : 27, 29). Le champ d'expérience est alors prépondérant sur l'horizon d'attente dans l'*Historia magistra* et cette dynamique est inversée lorsqu'il est question des temps modernes.

Le champ d'expérience et l'horizon d'attente sont deux concepts interreliés pour Koselleck. Il cherche, avec eux, à établir les conditions de l'histoire et non à construire des histoires. Pour lui, tous les moments de l'histoire sont composés à la fois d'expérience et d'attente chez les protagonistes. L'expérience et l'attente entrecroisent les temps historiques du passé et du futur, guidant ainsi une action concrète dans un présent de l'individu ou d'un mouvement social (Idem : 258). L'expérience est « [...] le passé actuel, dont les évènements ont été intégrés et peuvent être remémorés » (Koselleck, 1970 : 311). Donc, l'expérience est un collecteur, mais elle nécessite aussi l'action de la remémoration. L'attente, qui peut-être individuelle et interindividuelle, s'accomplit à la fois dans un présent et dans un futur actualisé, « [...] elle tend à ce-qui-n'est-pas-encore, à ce-qui-n'est-pas-du-champ-de-l'expérience, à ce-qui-n'est-encore-qu'aménageable » (Idem). L'attente est composée de souhaits, d'espoir, de volonté et de crainte. Elle peut être aussi bien du domaine de l'analyse rationnelle que de celui de la manifestation émotionnelle.

Koselleck justifie le choix du terme « champ » pour illustrer spatialement l'expérience et éclairer ainsi la distinction du passé par rapport au présent et au futur. L'horizon correspond mieux au concept de l'attente, laissant la métaphore spatiale au passé, l'attente appartenant à un horizon illimité qui est circonscrit par le champ d'expérience lorsqu'elle se concrétise (Koselleck, 2004 : 260). Pour Koselleck, l'histoire concrète se définit au croisement du champ de l'expérience et de l'horizon d'attente. Ces conditions historiques permettent une compréhension différente de la temporalité des réalisations de l'être, mais également de la métahistoire en faisant ressortir sa temporalité (Idem : 259). C'est à l'aide de ces catégories historiographiques que l'auteur analyse le glissement de temporalité de l'*Historia magistra* vers les temps modernes. Il

explique ce changement vers une histoire (*Geschichte*)³⁵ qui se différencie de l'*Historia magistra* par l'emphase donnée à l'événement, à la représentation et au recul de la narration historique. L'histoire (*Geschichte*) enseigne dorénavant par le fait historique et non par le récit historique qui est nommé par l'auteur représentation écrite (*Historie*) (Idem : 33). Le changement de cap, de l'*Historie* associée à l'*Historia magistra* vers l'histoire *Geschichte* vidée de la fonction narrative où les modèles d'expériences ne sont plus nécessairement dans le passé, est significatif (Idem : 34). Il est dû à une transformation de la dynamique, le champ de l'expérience perdant sa prépondérance, caractéristique de l'*Historia magistra*, au profit de l'horizon d'attente. Cette transformation explique notamment l'accélération temporelle moderne où l'attente a un espace plus prééminent que l'expérience. François Hartog affirme que la conception des temps modernes, chez Koselleck, est caractérisée par une ouverture sur le futur et par l'idée du progrès. L'asymétrie causée par la prédominance de l'horizon d'attente sur le champ de l'expérience est caractéristique des temps modernes et du régime moderne d'historicité (Hartog, 2003 : 28).

En retournant au moment historique dont s'occupe notre mémoire, nous constatons que le champ de l'expérience et l'horizon d'attente se définissent différemment sous la Seconde République espagnole et sous le premier franquisme. Les expériences prises en référence par chacun des deux camps servent à légitimer des actions politiques, afin de parvenir aux attentes de chacun. La République défend le régime démocratique, mis en place à la suite d'élections. Elle désire conserver ses acquis et poursuivre les réformes amorcées pour la majorité des citoyens. Les références rapprochées dans le temps, les modèles provenant des démocratiques contemporaines et l'importance d'une mentalité progressiste moderne nous permettent d'associer la

³⁵ Koselleck explique l'origine du mot *Historie* dans la langue allemande ainsi : « The naturalized foreign word *Historie* – which primarily meant a report, an account of what had occurred, and in a specialized sense identified the “historical sciences” – was rapidly displaced in the course of the eighteenth century by the word *Geschichte*. Since around 1750, the turn from *Historie* to *Geschichte* is detectable and emphatic enough to be statistically measurable. But *Geschichte* principally signified an event, that is, the outcome of actions either undertaken or suffered; the expression referred more to an incident than to an account of it. » (Koselleck, 2004 : 32)

République avec les temps modernes de Koselleck et le régime moderne d'historicité d'Hartog.

1.2.2 Le régime d'historicité et la brèche historique

François Hartog, dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, développe un concept central pour notre analyse, celui du régime d'historicité. Hartog poursuit le travail de Koselleck en élaborant la définition du régime d'historicité. Dès l'introduction, Hartog définit le concept en deux parties ; dans un premier temps le concept montre : « [...] comment une société traite de son passé [...] », et dans un second temps il opère : « [d]ans une acceptation plus large, où le régime d'historicité servirait à désigner "la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine" » (Idem : 19). L'auteur donne une visée claire de l'utilisation de ce concept par la discipline de l'histoire :

« Formulée à partir de notre contemporain, l'hypothèse du régime l'historicité devrait permettre le déploiement d'un questionnement historien sur nos rapports au temps. [...] Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur. » (Idem : 27)

L'historien, en utilisant cette notion, doit conserver ces problématiques près de ses préoccupations. Le régime d'historicité ne se veut pas comme un nouvel outil classificatoire du temps de l'histoire, mais il est destiné à aider à la compréhension des moments où il y a crise du temps. Dans notre cas, nous analysons un de ces moments de crise où le passé, le présent et le futur perdent la clarté de leurs contours, mais également où les deux camps traitent différemment le passé espagnol. Durant les années de la Guerre civile, il se produit une fracture du temps, la société espagnole est en

quelque sorte en suspens en attendant la fin du conflit qui est décisif pour l'avenir du pays.

Hartog développe son concept d'historicité en s'appuyant sur les notions critiquées de Claude Levi-Strauss de « culture cumulative » et de « culture stationnaire ». Ces définitions sont critiquées puisque Levi-Strauss a de la difficulté à ne pas faire de rapprochement entre le concept de l'histoire cumulative et la culture occidentale. L'étude *Race et Culture ; Race et Histoire* de l'anthropologue a été commandée par l'UNESCO, en 1952, et elle avait pour intention de critiquer les conceptions évolutionniste de l'histoire (Idem : 24). Il s'agit, tout d'abord, d'une reconnaissance de la diversité des cultures et de la subjectivité du point de vue du spectateur. L'intérêt d'Hartog pour les catégories de Levi-Strauss réside dans leur caractère indissociable du point de vue subjectif du spectateur. Il considère comme « cumulatif » ce qui va dans le sens de ses références culturelles et il juge comme « stationnaire » ce qui lui est difficilement mesurable ou intelligible. Cette distance perçue par le spectateur est causée par une différence de point de vue subjective, qui peut mener à une opposition entre une culture dite « cumulative » et « stationnaire » (Idem : 35-6). L'historicité est alors le niveau de richesse d'événements d'une culture et cette observation dépend de la position culturelle de l'observateur. Cette définition sert à Hartog pour élaborer le concept du régime d'historicité.

Afin de définir le temps historique, Hartog retourne au travail de Koselleck dans *Futures Past*. La distance produite entre le champ de l'expérience et l'horizon d'attente créer la tension qui est le temps historique. Le régime d'historicité a pour but d'éclairer cette tension en mettant en lumière « [...] les types de distance et les modes de tensions. » (Idem : 28). Donc, il a pour but d'éclairer une portion des observations laissées en suspens par Koselleck. Le régime d'historicité n'est pas nécessairement un espace temporel englobant, comme la modernité. Chaque culture peut avoir un ou plusieurs régimes d'historicité. Par exemple, Hartog met en lumière le régime héroïque ou celui d'*Historia magistra*. Le régime héroïque est caractérisé par une économie du temps liée à l'épopée, des retours fréquents dans le passé apparaissent dans un présent

sans perspective sur l'avenir. Par exemple, les héros d'Homère ont des destinées fixées, chargées de légendes et chaque jour est nouveau pour les protagonistes (Idem : 54). Hartog reprend d'ailleurs la définition de l'*Historia magistra* que nous avons vue chez Koselleck. Cette conception de l'histoire comme « dispensatrice d'exemples » a un caractère répétitif et narratif. Ces éléments sont utilisés pour appréhender le futur et définissent l'ancien régime d'historicité (Idem : 85, 106-7).

Dans la première partie de son ouvrage, Hartog analyse le changement de régime d'historicité qui se produit lors de la Révolution française. Pour cet exercice, l'auteur se concentre sur les écrits et la vie de Chateaubriand. L'Ancien régime d'historicité, assimilé à l'Ancien régime monarchique français, est associé par Hartog à la définition de l'*Historia magistra* de Koselleck. Cette conception de l'histoire est présente depuis l'époque de Cicéron et elle est désignée comme un « réservoir » d'expériences. La liberté de l'être réside dans la reproduction des succès ou des erreurs passées. Donc, les réponses pour appréhender le futur se trouvent dans le passé (Idem : 84-5). Pour expliciter le processus du changement de régime d'historicité, Hartog prend appui sur les observations de Koselleck. Le concept moderne de l'histoire (*Geschichte*), dont l'origine est située par l'auteur dans les années 1760-80 en Allemagne, délaisse l'histoire composée d'exemples et qui procède par répétition des événements (*Historia magistra*) pour une histoire qui se conçoit « [...] en soi, avec son temps propre, abandonne l'*exemplum* et s'attache au caractère unique de l'événement. » (Idem : 85). Une tension différente surgit alors entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente spécifique au régime moderne, qui est fondamentalement tourné vers le futur pour y trouver des réponses, au lieu de faire appel au passé, comme c'est le cas dans l'Ancien régime d'historicité (Idem : 106).

Hartog présente également dans son introduction, un concept repris du travail d'Hannah Arendt qui lui sert dans sa démonstration lorsqu'il est question du changement de régime d'historicité. La notion de « brèche historique » développée par Arendt dans *La crise de la culture*, est cet « [...] entre-deux historique, où l'on prend conscience d'un

intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore » (Hartog, 2003 : 15). Cette brèche est observée par Hartog au moment de la Révolution française, entre l'Ancien régime et le régime moderne. Cet entre-deux historique, cette brèche temporelle où les contours des temps historiques (le passé, le présent et le futur) sont flous, font partie de ce moment transitoire qui peut prendre de multiples formes. Dans le cas de notre analyse, cet entre-deux historique est la Guerre civile espagnole où il y a une suspension des réformes amorcée par la Seconde République dans l'espoir de conserver le pouvoir et ainsi poursuivre le travail de modernisation déjà amorcé, tandis que dans le camp nationaliste, l'attente de la prise du pouvoir par le coup d'État militaire se base sur des expériences choisies du passé espagnol (des références historiques précises sont utilisées, comme c'était le cas sous la dictature militaire de Primo de Rivera). Ces attentes sont caractérisées par ce qui n'est plus, les souvenirs de l'Empire espagnol, et elles sont déterminées par ce qui ne peut être encore, le rétablissement des valeurs hispaniques authentiques. Cet entre-deux temporel, la brèche, est le moment de la Guerre civile. Ce moment prend fin avec la prise de pouvoir des généraux rebelles et la mise sur pied sur régime franquiste.

1.2.3 La mémoire instrumentalisée et l'idéologie

Dans les premières et troisièmes parties de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur se concentre sur les abus de la mémoire. Dans *La mémoire exercée : us et abus*, le philosophe identifie trois types de manipulation ; la mémoire empêchée, la mémoire manipulée et la mémoire abusivement commandée.

La mémoire manipulée ou instrumentalisée est reliée à la mémoire collective et à l'identité communautaire, selon l'auteur. La problématique de la mémoire manipulée se précise lorsqu'elle est érigée en tant que critère d'identité collective. La mémoire est alors mobilisée dans le but d'une quête ou d'une revendication identitaire. Pour Ricœur,

c'est du côté de l'identité qu'il faut chercher la fragilité de la mémoire instrumentalisée et plus précisément du côté de la faiblesse identitaire puisqu'elle repose majoritairement sur les allégations et des présuppositions. Le premier signe de faiblesse identitaire provient du rapport problématique au temps, cette « [...] difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l'identité, en conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur.» (Ricœur, 2000 : 98). Le rapport conflictuel réside dans la notion présupposée de « même » ou de « mêmeté » ou « identique » de l'identité, selon Ricœur, alors qu'elle est caractérisée par son ipsité (Idem). Autrement dit, lorsqu'il est question d'identité collective, une stabilité est présupposée dans son rapport au temps historique, alors que des changements minimes sont inévitablement observés. C'est pour préserver cette « mêmeté » identitaire que le recours à la mémoire est alors justifié par le biais de mentions nostalgiques d'une perte, la remémoration d'événements en particulier ou la commémoration de moments historiques au sein d'une collectivité. Ces processus font partie de la mémoire et de l'identité collective. Ricœur aborde la projection identitaire dans le futur, mais qui est une projection évaluée dans le présent. Nous pouvons aisément associer cette observation au concept d'horizon d'attente chez Koselleck, le « ce-qui-n'est-pas-encore » souhaité dans un présent donné.

La seconde faiblesse identitaire identifiée par Ricœur est la peur de l'autre « [...] ressentie comme une menace. C'est un fait que l'autre, parce que autre, vient d'être perçu comme un danger pour l'identité propre, celle du nous comme celle du moi. » (Idem : 99). Cette menace peut être imaginaire ou réelle, se baser sur des agressions passées ou présentes, ou être simplement une différence idéologique ou de mode de vie. Ce qui entraîne un rejet de l'autre qui se manifeste par des hostilités, pouvant aller jusqu'à la guerre. Nous pouvons ici aisément faire référence aux différences idéologiques de nature politique qui caractérisent le conflit armé entre la République espagnole et le premier franquisme dont nous avons abordé les détails dans la première partie de ce chapitre.

La troisième faiblesse identitaire indiquée par Ricoeur est en lien avec l'héritage de la violence fondatrice :

« C'est un fait qu'il n'existe pas de communauté historique qui ne soit née d'un rapport qu'on peut dire originel à la guerre. Ce que nous célébrons sous le titre d'évènements fondateurs, ce sont pour l'essentiel des actes violents légitimés après coup par un État de droit précaire, légitimés, à la limite, par leur ancienneté même, par leur vétusté. Les mêmes évènements se trouvent ainsi signifier pour les uns gloire, pour les autres humiliations. À la célébration d'un côté, correspond l'exécration, de l'autre. C'est ainsi que sont emmagasinées, dans les archives de la mémoire collective, des blessures réelles et symboliques » (Idem : 99).

Les manipulations de la mémoire, en corrélation avec l'affirmation, la quête identitaire ou les expressions publiques de la mémoire, sont intimement liées au fonctionnement de l'idéologie. La mise en valeur ou la dévalorisation d'évènements considérés comme fondateurs est en lien avec ce processus. L'auteur a identifié trois niveaux où intervient l'idéologie, modulant la compréhension du monde pour un groupe humain. Tout d'abord, une distorsion de la réalité est faite par les acteurs, pour ensuite que ceux-ci légitiment le système de pouvoir en place. Ainsi, une «intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action» (Idem : 100) termine le processus. L'idéologie est à la fois garante de l'identité, compensant pour ses fragilités, mais assure aussi l'ordre et la hiérarchie sociale³⁶ (Idem). Ici, nous sommes en mesure de faire des liens avec la construction identitaire de l'*hispanidad* abondamment reprise par le régime franquiste ou la menace « rouge » ou « fasciste » avec les moments de la Terreur rouge et la Terreur blanche décrits plus tôt. Ces concepts sont intégrés dans le processus idéologique des deux régimes, confortent l'identité collective et rendent légitime les actions posées.

Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur les notions vues jusqu'à présent. Celles-ci nous serviront à la fois de trame de fond pour l'analyse des positions de Josep

³⁶ Ricoeur précise à cet égard : « Mais il faut tout de suite ajouter que cette fonction constituante de l'idéologie [gardienne de l'identité] ne peut guère opérer en dehors du relais de sa seconde fonction, celle de la justification d'un système d'ordre ou de pouvoir, ni même potentiellement à l'abri de la fonction de distorsion qui se greffe sur la précédente. » (Idem : 100).

Renau et de Ignacio Zuloaga, mais aussi pour l'étude de leurs œuvres. Cela nous aidera à faire le pont entre les images produites et diffusées par les regroupements ou le pouvoir en place et les intentions et les idéologies faisant partie de conceptions historiques particulières. D'un côté, la Seconde République tente de conserver son pouvoir acquis lors d'élections démocratiques, de l'autre, le coup d'État militaire est un retour à une dictature et à un régime politique près de l'ancienne structure monarchique. Les conceptions historiques et plus précisément les idéologies véhiculées par les deux camps se situent dans des régimes d'historicité différents. Sous la Seconde République, lors de la Guerre civile et sous le premier franquisme, nous verrons comment l'art de propagande a servi non seulement de véhicule idéologique, mais aussi d'instance de légitimation des actions politiques dans chacun des deux camps.

Le régime républicain puise ses exemples dans le passé récent comparativement à l'idéologie franquiste qui considère l'époque d'avant 1700 comme l'incarnation authentique des valeurs catholiques de *l'hispanidad*. Les exemples républicains sont extérieurs à la culture espagnole, provenant des démocraties européennes qui lui sont contemporaines. La République délaisse les exemples du passé espagnol pour chercher d'autres références dans le but de combler les insuffisances des précédents régimes, afin que l'Espagne entre dans la modernité. Ce regard sur ses contemporains et la volonté d'aller vers la modernité inscrit la République dans un régime d'historicité moderne, comme c'est le cas ailleurs en Europe à cette époque. Les penseurs de l'idéologie franquiste prônent un retour à la gloire espagnole perdue. La perte récente du statut d'Empire, lors de la cession des dernières colonies aux États-Unis, est une des bases de cette nostalgie. En puisant des exemples dans les moments considérés comme glorieux et fondateurs de l'identité hispanique, la pensée franquiste s'apparente au régime d'historicité de *l'Historia magistra*. Dans les deux cas nous sommes dans des procédés qui utilisent la mémoire collective et l'identité afin de légitimer le pouvoir d'un régime.

Chapitre 2

Les œuvres de Josep Renau et les modèles extérieurs

Ce chapitre est consacré à l'étude d'un corpus d'œuvres composé d'affiches et de photomontages de l'artiste Josep Renau, afin d'en relever les référents historiques et identitaires, ainsi que d'observer le processus idéologique propre à cette production. En analysant ces œuvres, à l'aide d'observations des fonds d'archives d'affiches espagnoles, nous montrerons que l'utilisation des référents historiques n'est pas unique au cas de Josep Renau. Dans un premier temps, nous allons situer Renau dans le contexte artistique où il produit les œuvres que nous étudierons. Ensuite, nous analyserons quelques œuvres, principalement des photomontages, produits sous le régime républicain. Nous explorerons par la suite l'implication de Renau dans l'élaboration du Pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris en 1937. Nous relèverons également les influences extérieures dans l'œuvre de Renau. Finalement, nous observerons les référents historiques et identitaires utilisés par Renau dans ses œuvres politiques, dans le but de faire le lien entre l'utilisation de ces référents et le processus idéologique justifiant les choix politiques mis de l'avant dans ces affiches de propagande républicaine.

2.1 La position de Renau dans le paysage politique espagnol

Fils de restaurateur d'œuvres d'art, Renau vit dans le milieu muséal et académique dès son plus jeune âge. Sous la Seconde République, il est présent dans la presse anarchosyndicaliste de l'*Orto*, la publication libertaire de l'*Estudios* où est publiée sa série de photomontages *Diez mandamientos*, et le magazine *Nueva Cultura*, dont il est le fondateur. C'est par le biais de ces publications que Renau prend connaissance de la

production artistique de l'avant-garde russe et européenne. Dans le magazine *l'Orto*, sont présentés des artistes tels que Moholy-Nagy, John Heartfield ou le cinéaste Sergueï Eisenstein. Le contact de Renau avec les créations des expressionnistes allemands et des artistes dada s'effectue surtout par *Nueva Cultura* (Forment I Romero, 1995 : 178-81). Renau, à cette époque, peut déjà lire et écrire l'allemand.

Avec son premier poste ministériel en septembre 1936 comme directeur general de Bellas Artes (Directeur général des beaux-arts - DGBA), Renau est responsable de la conservation et de la protection du patrimoine des détériorations pouvant être causées par la guerre. L'artiste poursuit, à ce moment-là, une production d'affiches et de publications, qui se prolongera sous son second mandat ministériel en tant que directeur de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado (directeur de la propagande graphique du commissaire général de l'État) qu'il occupe du 22 avril 1938 à mars 1939. Plusieurs affiches que nous allons étudier sont produites à cette époque de la vie de l'artiste (Cabañas Bravo, 2007 : 20-25).

Au début des années trente, Renau prend part à des réunions anarchistes clandestines et à des actions directes anarchosyndicalistes. C'est à l'époque républicaine que la réflexion de Renau sur la fonction sociale de l'art et sur le médium de l'affiche est le plus accentuée³⁷. Sa production d'affiches, de couvertures de magazines et de photomontages politiques débute en 1932 dans les pages des revues *Orto* et *Estudios* (Brihuega, 2008 : 43). Il participe alors régulièrement à l'élaboration de la page couverture de revues anarchosyndicalistes comme *l'Orto* et *Estudios*. C'est à cette époque que Renau découvre les écrits marxistes, dont *Le manifeste communiste*, les réflexions esthétiques de Lénine et les considérations artistiques d'Anatoli V. Lunatcharsky. La réflexion esthétique de Yuri Plejanov³⁸ dans *El arte y la vida social*, influence

³⁷ Le premier article théorique sur la pratique artistique apparaît dans *l'Orto* en 1932 et s'intitule *Fundaciones de la crisis actual del Arte ; Incompatibilidad ambiente* (Forment I Romero, 1995 : 185). Renau publie, en 1937, durant la guerre, son livre *Fonción social del cartel publicitario* (Brihuega, 2008 : 47). Ces publications ne sont que deux exemples d'une production que Renau poursuit toute sa vie.

³⁸ Yuri Plejanov est la traduction espagnole du nom du théoricien russe Georgij Valentinovic Plekhanov, en français le nom utilisé est Gueorgui Valentinovic Plekhanov.

considérablement les positions artistiques de Renau. À cette époque, l'artiste valencien a une conception de la fonction sociale de l'art très près de celle de Plekhanov³⁹, où l'œuvre participe aux luttes sociales et apporte un contenu politique à l'art moderne. La théorie esthétique de Plekhanov est plutôt conservatrice : pour lui, le contenu est primordial dans l'œuvre d'art et la forme ne doit pas altérer le contenu en ajoutant de fausses considérations d'ordre formel ou en introduisant une part de la subjectivité de l'artiste (Forment I Romero, 1995 : 157, 160-1). Les réflexions de Plekhanov font partie d'un ensemble de théories utilisées par le régime de Staline afin d'élaborer une définition du réalisme socialiste. Ce qui a pour résultat la marginalisation de l'avant-garde soviétique. Jean-Marc Lachaud décrit, dans son ouvrage *Art et aliénation*, ce moment du réalisme socialiste avec Plekhanov où : « [...] l'activité et la production artistiques sont essentiellement déterminées par la base économique qui structure une société donnée. L'art est donc pensé comme le reflet de la vie sociale. Le critique doit traquer le contenu idéologique (de classe) de l'œuvre » (Lachaud, 2012 : 33). Donc, l'œuvre d'art est jugée en fonction de son contenu qui peut notamment être soumis aux exigences du Parti. Lachaud relie ces considérations avec la réflexion d'Andreï A. Jdanov, qui voit la création artistique au même niveau que toutes les autres productions au sein de la société. Donc, l'art et la littérature doivent être subordonnés à la direction du parti, comme c'est le cas avec tous les types de production. De plus, le théoricien russe ne conçoit pas qu'une production soit apolitique, quelle que soit sa forme, et les artistes ont le devoir de participer au processus révolutionnaire en éduquant la population sur l'esprit du socialisme (Idem : 54-55). Lorsque Renau devient membre du PCE, sa production artistique est destinée en priorité au Parti, mettant ainsi sa « force de travail » à contribution et sa création personnelle est alors reléguée au second plan. Cette conception se modifie légèrement lorsque Renau est en contact avec les œuvres de

³⁹ Georgij Valentinovic Plekhanov (1856-1918) est considéré comme celui qui a introduit en Russie les théories marxistes et il est reconnu comme tel par Engels. Il va entre autres traduire le *Manifeste du parti communiste* pour sa publication clandestine et il produit des théories dans la lignée du travail de Marx et d'Engels. Plekhanov émet des réserves en ce qui concerne une révolution populiste (victoire du prolétariat sur la bourgeoisie) pour soutenir l'idée d'une révolution socialiste avec l'appui d'une bourgeoisie libérale. BALIBAR, Étienne, Pierre, MACHEREY (2008). « Plekhanov Gueorgui Valentinovitch (1856-1918) », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gueorgui-valentinovitch-plekhanov/#> (consulté le 31 mai 2013).

l'avant-garde européenne, dont les photomontages politiques de John Heartfield (Forment I Romero, 1995 : 161, 164, 188, 191).

2.2 La production de photomontages sous la Seconde République espagnole

Dès les premiers temps de la République, Renau a des contacts fréquents avec l'avant-garde artistique et il est au fait des nouvelles techniques concernant la fabrication d'affiches. Renau est vu comme celui qui a introduit la pratique du photomontage en Espagne (Cabañas- Bravo, 2007 : 27). Ses premières expérimentations avec cette technique se font sous l'inspiration de Max Ernst en 1930, et ce, dès le début de sa carrière à Valence comme affichiste. Ses premiers photomontages à caractère politique apparaissent dans l'*Orto* la même année. Ils sont clairement influencés, selon Forment I Romero, par la théorie du photomontage de Pudovkin, l'esthétique constructiviste soviétique et postdada de John Heartfield qui, au fil du temps aura une influence de plus en plus grande sur les œuvres de Renau. C'est en 1932 que Renau dirige le premier atelier de photolithographie à *Gráficas Valencia* ; il avait auparavant introduit en Espagne la technique de l'aérographe (Brihuega, 2008 : 41-3).

La série les *Diez mandamientos* (Dix commandements), publiée entre mars et décembre 1934, est analysée par Albert Forment I Romero dans sa thèse *Vanguardia artistica y compromiso politico : vida y obra de Josep Renau*. Il est d'ailleurs un des rares à étudier les œuvres de la période républicaine, alors que la majorité des études sur Renau se concentrent sur les affiches produites durant la Guerre civile. Nous analyserons la série des *Diez mandamientos* puisqu'elle marque un moment de transition⁴⁰ dans la production de photomontages. Jusqu'à la fin de sa vie, Renau crée des séries thématiques composées de scènes successives, narratives ou cumulatives, à vocation didactique et

⁴⁰ C'est un changement qui est visible comparativement aux séries subséquentes publiées dans *Estudios*, *Los Cuatros estaciones* (1935), *Hombres grandes y hombres funestos de la historia* (1935), *El amor humano* (1936) et *La lucha por la vida* (1936) (Forment I Romero, 1995 : 277).

utilisant de diverses manières, le corps féminin⁴¹. Le texte est utilisé dans ces compositions dans le but de clarifier le propos ou pour manifester une certaine ironie (Forment I Romero, 1995 : 277-78). Forment I Romero classe cette série dans la catégorie de l'agit-prop, une image de propagande politique destinée à un large public dont l'image doit être « lisible ». Forment I Romero explique que le mot « agit-prop » est fréquemment utilisé dans les années trente dans les cercles communistes et dans les cellules organisant et finançant la propagande. Le terme signifie littéralement « agitation et propagande ». Il est employé pour désigner des médiums ou des compositions artistiques utilisés comme arme de persuasion communiste dans l'espace public comme l'affiche, la conception de défilés, les décorations pour les automobiles, les trains ou les locaux des partis, les pancartes et les feuillets (Idem : 184). Ce procédé est souvent utilisé par le P.C.E et la série les *Diez mandamientos* en particulier est une œuvre de propagande critiquant la société bourgeoise capitaliste et impérialiste.

Forment I Romero associe cette série de photomontages de Renau à celle des constructivistes russes, tels que Gustav Klucis, pour l'utilisation de la couleur, et à Heartfield pour la composition. Le traitement de la couleur est limité pour cette série, comparativement aux œuvres postérieures. L'utilisation de la couleur a notamment une visée idéologique, celle-ci permettant de capter l'attention du spectateur et de produire un impact, qualifié de violent (Idem : 279-280). L'auteur voit dans la série, publiée dans *Estudios*, un commentaire ironique, sarcastique, cynique et sardonique de l'artiste envers la société capitaliste, utilisant les dix commandements chrétiens comme modèle.

Sophie Duval définit le discours ironique comme étant une critique morale, mais procédant par le calque à un point tel qu'elle peut être parfois difficile à déceler (Duval, 2000 : 185)⁴². Le discours satirique n'est pas toujours de l'ordre du comique, il procède par la démesure ou la dissimulation pour dénoncer, en produisant un écart entre

⁴¹ Forment I Romero analyse rapidement la représentation du corps féminin chez Renau. À notre connaissance, aucune étude précise n'a été faite à ce sujet.

⁴² Duval poursuit : «Le signe ironique a cette particularité qu'il fait correspondre à un signifiant deux signifiés, l'un patent, l'autre latent, le second contestant le premier.» (Duval, 2000 : 187).

l'apparence créée et la réalité critiquée moralement (Idem : 184). La satire a une visée correctrice dans sa critique, faite par le satiriste, en proposant un système de valeur. Pour comprendre ce système, le spectateur doit prendre la place du satiriste afin de le saisir (Idem : 186). La satire est un genre polymorphe et difficile à circonscrire⁴³, mais nous allons voir avec l'analyse que fait Forment I Romero que la série de Renau s'y apparente.

Le *Primer mandamiento : Amar a Dios sobre todas la cosas* (Premier commandement : Aimer Dieu en toute chose) (figure 1) dépeint un bourgeois au centre de la composition ; il est assis sur un siège, les pieds posés sur le globe terrestre et autour de sa tête se déploie une auréole est composée de baïonnettes. Dans ses mains, l'homme tient les attributs du bourgeois, le chapeau de fer et le cigare. Il est entouré de pièces d'or sur lesquelles sont assises deux femmes à la poitrine dénudée. Elles forment le cortège du dieu travesti en un bourgeois représentant le capitalisme (Forment I Romero, 1995 : 182-83). *Segundo mandamientos : No tomarás en vano, a Dios por testigo* (Deuxième commandement : Tu ne prendras pas dieu en vain pour témoin) (figure 2) change de registre : alors que le premier commandement conserve un caractère humoristique, dans cette composition la critique morale est présente. Une association est faite entre l'Église catholique, avec le Christ en croix, et le régime fasciste avec la croix gammée à l'arrière-plan. De plus, au centre, un ouvrier est décapité, gisant au sol (Idem : 283). Une main au premier plan et le rideau recréent l'atmosphère d'une scène de théâtre. Le *Tercer mandamiento : Sanctificarás las fiestas* (Troisième commandement : Tu sacrifieras les fêtes) (figure 3) montre une bacchanale présidée par Maloch, le dieu de l'argent. À la droite de la composition, on voit une cheminée industrielle et au bas de la composition des ouvriers et, sur la gauche, de la machinerie industrielle. Le haut de la composition est occupé par des bourgeois, de la classe industrielle, festoyant (Idem). Tout comme le précédent photomontage, il est teinté de couleur rouge. Dans la portion à

⁴³ Duval précise : « Le spectre satirique se déploie entre invective et allégorie, en passant par la raillerie, le sarcasme et l'ironie. Au pôle de l'explication se situe l'invective, qui remonte à l'injure traditionnelle du satiriste imprécateur. Puis viennent la raillerie, simple moquerie et le sarcasme, ironie transparente et puissamment dévalorisante. » (Idem).

droite de *Cuarto mandamiento : Honrarás padre y madre* (Quatrième commandement : Honore ton père et ta mère) (figure 4) des cadavres d'enfants et de leur mère sont accrochés sur un arbre. Au bas de la composition, le visage d'un homme horrifié regarde les cadavres. En haut à gauche, dans un triangle un œil observe la scène. Selon l'historien d'art, ce motif est une allégorie de Dieu le père. Forment I Romero qualifie cette composition de brutale et de démagogique comme parfois peuvent le faire les propagandistes d'agit-prop (Idem : 284).

Quinto mandamiento : No matarás (Cinquième commandement : Tu ne tueras point) (figure 5) est une critique de la guerre mécanisée. Un crâne couronné et entouré d'or est au sommet de l'empilement d'un bateau, d'un bâtiment (faisant probablement référence au gouvernement espagnol), de canons, dont à l'extrémité de l'un d'eux une main présente un crucifix. L'arrière-plan est composé de fumée et le premier plan est jonché de cadavres. Les instruments de guerre sont en noir et blanc, tandis que le reste de la composition est coloré de rouge, augmentant ainsi son côté sanguinaire (Idem : 285). Dans *Sexto mandamiento : No fornicarás* (Sixième commandement : Tu ne forniqueras point) (figure 6) le bourgeois est représenté avec une tête porcine arborant un monocle, un symbole de l'aristocratie selon Forment I Romero. À l'arrière-plan, dans la main du bourgeois, se trouve une figure de la Vierge Marie et au premier plan, une femme a le regard levé vers l'homme porcin, offrant son buste dénudé au spectateur⁴⁴. Au bas de la composition, on voit des images de femmes se prostituant, et de même que celle d'une prison. Forment I Romero analyse ce photomontage comme étant la critique de la dégénérescence morale du prolétariat causée par le capitalisme (Idem).

Séptimo mandamiento : No robarás (Septième commandement : Tu ne voleras point) (figure 7) a une composition centrée. Deux ouvriers, encadrés de deux gardes civils, sont sur un monticule d'argent. Dans le registre du bas, des mains, portant les

⁴⁴ Dans cette composition, il y a clairement une dichotomie entre l'image de la Vierge Marie, une mère, une sainte, immobile, et la femme offrant son corps qui est active en tenant sa poitrine, mais dont le visage n'est pas visible. Cette dichotomie s'opère entre la figure de la femme passive et pure et la femme active, impure et avec une sexualité. Une lecture féministe serait possible à partir de la représentation de la femme dans cette série, mais également dans d'autres œuvres de Renau.

inscriptions « Banque », « Impôt » et « Clergé », sont tendues de manière agressive au-dessus de l'argent. Ce photomontage est teinté de couleur rouge. Forment I Romero explique le fonctionnement de ce photomontage comme étant très commun dans l'agit-prop communiste. L'ouvrier est vu comme créant une valeur monétaire par son travail et les acteurs du capitalisme monopolisent le profit produit par cette valeur (Idem). *Octavo mandamiento : No mentirás* (Huitième commandement : Tu ne mentiras point) (figure 8) dépeint un moment particulier sous la Seconde République espagnole, le soulèvement des mineurs dans les Asturies en octobre 1934 dont nous avons fait mention dans le premier chapitre⁴⁵. Lors de cette révolte, les mineurs proclament la República española de los Soviets (République espagnole des Soviétiques). Sur une base personnelle, Renau organise un appui aux mineurs, mais il est jeté en prison avant de pouvoir le concrétiser. Selon Forment I Romero, ce photomontage est probablement produit avant son séjour en prison. Dans la composition, des images de foules manifestant sont juxtaposées avec des images de cadavres et d'armes sur un fond coloré en rouge. L'apport ironique et critique vient avec le texte indiquant : « *Comunicado oficial : El Orden y la tranquilidad más absolutos reinan en todo el país.* » (Communiqué officiel : L'ordre et la tranquillité les plus absolus règnent dans tout le pays) (Idem : 287), niant les affrontements dans les Asturies.

Noveno mandamiento : No condiciarás los bienes ajenos (Neuvième commandement : Tu ne prendras pas le bien d'autrui) (figure 9) présente un travail différent en polychromie, contrairement aux œuvres bicolores précédentes. Au centre de la composition, un travailleur chinois (c'est le pays représenté à l'arrière-plan) est entouré des animaux emblématiques des nations impérialistes dans l'iconographie de Renau : l'Angleterre avec le léopard, les États-Unis avec l'aigle, la France avec le crocodile, le Japon avec la hyène et le Vatican avec le serpent. Tous les animaux portent le chapeau haut de forme en fer, l'emblème du capitalisme. Cette composition critique les puissances économiques avec leur politique impérialiste en Asie et particulièrement en Chine (Idem). Le dernier photomontage de la série, *Décimo mandamiento : No desearás la*

⁴⁵ Voir page 13.

mujer de tu projimo. Árbol genealógico de la razón social "La Moralidad Capitalista S.A." (Dixième commandement : Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain. L'arbre généalogique de la raison sociale « la moralité capitaliste S.A. ») (figure 10) est également polychrome. Les scènes disposées aux extrémités des branches de l'arbre montrent des couples infidèles s'embrassant. Selon Forment Romero, ces images proviennent du cinéma hollywoodien. Au centre, une femme est couchée et deux tables, ressemblant à celles des dix commandements, se trouvent au-dessus de son pied dressé. Au bas de la composition, un homme a le regard levé vers la femme au centre (Idem : 288). Ce dernier commandement critique l'infidélité matrimoniale qui est reliée, selon l'artiste, au capitalisme.

Dans l'ensemble de cette série, Renau critique la dégénérescence des mœurs de la classe ouvrière (ou le prolétariat) causée, selon lui, par la bourgeoisie prônant le régime capitaliste. Selon Forment I Romero, ces attaques envers la classe bourgeoise industrielle sont fréquentes dans les photomontages politiques de l'artiste (Idem : 269). La critique vise également le catholicisme, d'où le choix du cadre des dix commandements dans l'intention de les subvertir. En ironisant les directives au sujet du comportement du « bon chrétien » pour démontrer le caractère hypocrite de l'Église, Renau crée un écart ou une opposition entre le commandement et la représentation visuelle (Idem : 281). L'artiste offre comme satire une représentation grossie du système de valeurs dénoncé, le capitalisme, et un État ouvrier semble alors une option moralement indiquée, si nous suivons le raisonnement du satiriste.

Les photomontages de cette série procèdent par accumulation de fragments et la composition ne crée pas un espace pictural comme c'est le cas chez John Heartfield. Ce procédé, l'accumulation, est caractéristique des premières publications chez *Estudios* de l'artiste espagnol et est dans la lignée de Dada Berlin (Idem : 267). L'artiste a une pratique de photomontage lorsqu'il découvre des œuvres de Heartfield dans *AIZ*. En août 1932, les photomontages de Renau prennent un caractère politique. L'idée de la photographie comme arme politique le séduit et l'artiste berlinois devient alors une de

ses références majeures et il le restera pour l'ensemble de sa carrière (Idem : 258-9). La thèse de Sabine Tania Kriebel, *Revolutionary Beauty: John Heartfield, Political Photomontage, and the Crisis of the European Left, 1929-38* analyse la production de photomontages à caractère politique de Heartfield. Elle étudie également le fonctionnement du ridicule, de la dérision et de la satire dans les compositions de l'artiste berlinois. Les ouvrages portant sur la production de photomontages de Renau ont tendance à faire un rapprochement systématique entre les deux artistes, alors qu'il réside des différences dans le style et dans le fonctionnement de la satire chez les deux artistes. Chez Renau, nous pouvons dire que la satire est perceptible plus rapidement par le décalage important entre le propos critiqué et l'image qui est de l'ordre de l'exagération. Tandis que, chez Heartfield, la satire procède par un décalage visuel en utilisant des éléments dissonants (Kriebel, 2003 : xxv, xxiv, 145, 136).

En ce qui concerne la théorie du photomontage, Forment I Romero se réfère à Philippe Dubois et à ses propos sur le changement du statut indiciel de la photographie en signe iconique pur lorsqu'elle est utilisée comme matériel dans la création artistique (Dubois, 1988 : 236)⁴⁶. Par contre, cette analyse du photomontage laisse de côté tout le travail interprétatif du spectateur, une notion que Jean-Marie Schaeffer inclut dans sa réflexion du chapitre « L'icône indicielle » de l'ouvrage *L'image précaire : du dispositif photographique*. L'auteur aborde les notions de trucages ou de modifications du médium photographique comme altérant sa matérialité iconique et, par extension, son renvoi indiciel. Par contre, cette modification intervient au niveau « dénotatif » et non pas dans la « connotation » de la photographie (Schaeffer, 1987 : 94). La nature indicielle n'est alors pas détruite, comme le propose Dubois, et la photographie conserve une fonction à la fois d'index et d'icône lorsqu'elle est utilisée comme matériel. C'est au niveau dénotatif que la transformation s'opère, puisque le récepteur doit insérer l'image dans son univers

⁴⁶ Dubois prend ses définitions de l'index et de l'icône directement de Charles Sanders Peirce : « Pour aller (très) vite, je dirais seulement ici que les index (ou indices) sont des signes qui entretiennent, ou ont entretenu à un moment donné du temps, avec leur référent (leur cause) une relation de connexion réelle, de contiguïté physique, de coprésence immédiate, alors que les icônes se définissent plutôt par une simple relation de ressemblance atemporelle et les symboles par une relation de convention générale. » (Dubois, 1988 : 59).

interprétatif, afin de comprendre le signe informationnel (indice iconique) et la figuration (Idem : 86, 100). Dans la pratique du photomontage, un effort d'interprétation supplémentaire est demandé au récepteur, qui doit identifier les éléments et les mettre en corrélation avec un répertoire de référents. Chaque fragment et l'ensemble du photomontage conservent alors le statut d'icône indicielle.

Dans la série que nous venons de voir, un travail d'identification est fait par le spectateur, en plus de la recherche du sens de la critique proposé par le satiriste. Cette tâche est amplifiée par le décalage entre les commandements et les représentations, ironisant ainsi le commandement biblique. Ce décalage que nous avons pu observer entre la représentation construite et la réalité critiquée moralement laisse entrevoir un système de valeurs qui déprécie le capitalisme et exalte la moralité communiste. Le spectateur doit, après le processus d'identification, prendre la place du satiriste afin de comprendre le système de valeurs latent. Nous pouvons affirmer alors, en lien avec les définitions vues plus tôt chez Duval, que cette série est une satire utilisant un discours ironique. Par contre, toutes les œuvres de Renau ne sont pas nécessairement de nature satirique. Ce qui relie cette production de photomontage composée sous la République et les photomurales du Pavillon espagnol à l'Exposition internationale de Paris, c'est la nature propagandiste des œuvres, tout comme les affiches que nous analyserons ultérieurement dans ce chapitre.

2.3 L'implication de Renau dans le Pavillon espagnol à l'Exposition internationale de Paris en 1937

Dès le début de son mandat à la DGBA, Renau entreprend l'élaboration du Pavillon espagnol pour l'Exposition internationale de Paris, inauguré au mois de juin de 1937. Il faut à l'artiste plusieurs voyages à Paris, afin de coordonner les commandes d'œuvres

(aux artistes et la création des photomontages) qui revêtiront les murs du pavillon. À la fin de décembre 1936, Renau fait un premier voyage afin de rencontrer les artistes espagnols de l'avant-garde pour solliciter leur participation. La première rencontre est avec Pablo Picasso, à qui Renau donne carte blanche pour créer une œuvre ; *Guernica* est d'ailleurs la réalisation la plus connue de ce pavillon. Renau retourne à Paris en mars 1937 en qualité de coordonnateur et d'artiste afin de créer les panneaux des photomontages pour le pavillon. C'est également à ce moment qu'il fréquente plus assidument les membres de l'avant-garde, comme Tristan Tzara et Paul Éluard. Les photomontages nécessiteront plusieurs allers-retours à Valence afin d'apporter à Paris le matériel graphique et documentaire nécessaire à leur création. Dans l'ensemble, ce programme de photomontages muraux a pour but de modifier la réputation de « barbare rouge » et d'iconoclaste des miliciens républicains, en montrant les mesures prises par le gouvernement espagnol afin de sauvegarder le patrimoine historique et artistique des dommages causés par la guerre (Forment I Romero, 1995 : 340, 348-9)⁴⁷. Le pavillon a donc une double fonction, celle de présenter les artistes de l'avant-garde d'origine espagnole et celle de diffuser un message propagandiste à propos des événements se déroulant en Espagne depuis le mois de juillet 1936.

Pour le propos de ce mémoire, c'est la fonction propagandiste du pavillon qui importe. Cette fonction est en corrélation avec les mandats de Renau à la DGBA, comme l'indique l'historien d'art Miguel Cabañas-Bravo. Le gouvernement républicain profite de cette tribune importante et de l'attention internationale portée aux événements espagnols afin de promouvoir la production culturelle, l'activisme artistique, les mesures de protection du patrimoine par des moyens propagandistes, dont les conférences, les photomurales informatifs et l'implication d'artistes majeurs au sein du pavillon

⁴⁷ Renau publie son article *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile* dans *Museion* qui traite des moyens pris par la République pour sauvegarder les œuvres contre les raids aériens, des modes d'évacuation des œuvres de Madrid et de la collaboration de la population. L'expérience espagnole, selon Renau, peut être profitable aux autres pays européens (Forment I Romero, 1995 : 349).

(Cabañas-Bravo, 2008 : 143, 157) ⁴⁸. Les photomurales ont pour fonction d'instruire les spectateurs sur le conflit armé et de rendre hommage aux combattants espagnols. Les compositions de Renau abordent plusieurs sujets, dont les *misiones pedagogicas*, les mesures de conservation du patrimoine artistique, avec des représentations du transport des œuvres de Madrid aux tours de Serranos de Valence afin de les protéger (figure 11 à 14). Un plan du Musée du Prado est exposé avec des indications où la structure est touchée par les bombardements nationalistes. Ces montages sont accompagnés de photographies qui montrent des miliciens visitant des expositions. Tout ceci dans un pavillon au style moderne, conçu par José Luis Sert, qui donne un appui visuel aux mesures progressistes prises par le gouvernement républicain dans le but d'augmenter le capital de sympathie européen (Idem : 147-8, 160-1).

Ces photomurales sont dans la suite du travail de photomontage à caractère propagandiste que Renau poursuit depuis plusieurs années. Brihuega qualifie l'ensemble du pavillon espagnol d'agit-prop, puisque le lieu n'expose que des artistes impliqués politiquement dans le conflit espagnol (Brihuega, 2003 : 37). Forment I Romero indique qu'un discours propagandiste et cohérent est visible dans l'ensemble du pavillon. Ce discours se développe à partir de combinaisons entre les photographies documentaires, le graphisme et le montage. Une relation entre le texte et l'image est le fil conducteur entre tous les photomontages et, selon l'historien d'art, la photographie remplit ici une forte fonction référentielle grâce à son pouvoir iconique (Forment I Romero, 1995 : 378). La fonction testimoniale de la photographie est convertie en un appui visuel à l'information donnée, qui est avant tout de nature propagandiste.

Forment I Romero met en relation les œuvres de Renau avec la production scénographique de El Lissitzky lors de l'Exposition de la Presse internationale de Cologne 1928. Olivier Lugon aborde cet événement marquant dans le développement du photomontage mural géant dans son texte « L'exposition moderne de la photographie »

⁴⁸ D'ailleurs, Josep Renau fait partie d'une commission spécialement formée par le gouvernement républicain, afin d'organiser le Pavillon espagnol en lien avec la politique extérieure, la promotion de la production artistique et la propagande (Brihuega, 2008 : 150).

où il analyse l'appareil discursif et éditorial de diffusion de la photographie moderne. La création de El Lissitzky à Cologne en 1928 est un moment important. Antérieurement, l'exposition de photographie est conçue selon un dispositif semblable à l'exposition de tableaux. L'application des photographies grand format sur des pans de mur entiers change le rapport du spectateur à l'espace et l'engage à se mobiliser. La frontière entre l'exposition d'art photographique et la présentation de graphisme publicitaire est brouillée par ce type d'exposition qui est symptomatique de nouvelles formes de communication moderne. La mobilité du spectateur est associée à son implication dans une action collective, à un mouvement qui débute avec le réveil de l'individu afin de le sortir de sa passivité (Lugon, 2009 : 203-4). Les photomontages sont alors développés en frise, jumelés avec des textes et des affiches de propagande. Pour éviter l'association à la frise classique, le travail de El Lissitzky élude les représentations monumentales, les visions globales de la composition afin de conserver le plus de dynamisme possible, de même que la mobilité spectatorielle (Idem : 205). Ce dispositif est amplement utilisé dans les expositions soviétiques au moment de la Guerre civile espagnole et les photomontages du pavillon espagnol reprennent ce format déjà largement utilisé par les artistes constructivistes soviétiques et ceux de Renau (Forment I Romero, 1995 : 376).

Les traces disponibles de ces photomontages sont les photographies prises par François Kollar et Roness-Ruan⁴⁹. Les œuvres ont été détruites, fort probablement au même moment que le pavillon. Pour Forment I Romero, il est évident que la majorité des panneaux ont été conçus par Renau, mais il est difficile de définir quelle partie est de la main de l'artiste et laquelle est de la main des collaborateurs qui ont exécuté le montage ainsi que d'autres tâches pour l'exposition (Idem : 377). Renau a été assisté par les artistes Félix Alonso González (illustrateur et affichiste), Javier Colmena Solis (peintre), Francisco Galicia Estévez (peintre) et Gregorio Muñoz (caricaturiste et affichiste) (Trueba, 1987 : 140). Nous ne pouvons passer en revue ici l'ensemble des

⁴⁹ Des exemplaires sont disponibles au Archivo General de la Guerra civil Española (AGGCE), les indications sont disponibles dans le catalogue de Miguel Cabañas-Bravo (2007) *Josep Renau - arte y propaganda en guerra* p. 284. D'autres exemplaires appartiennent au Ministère de la culture de la France.

photomontages présentés dans le pavillon ; l'aspect important pour le propos de notre mémoire est la nature propagandiste du pavillon, affirmé dès le départ par le gouvernement afin, selon Jordana Mendelson, de gagner à la cause républicaine les autres pays européens. Cette affirmation passe par une image d'un pays progressiste, moderne, stable mais conservant toutefois une certaine distance avec l'U.R.S.S en démontrant une tolérance envers la religion catholique (Mendelson, 2005 : 129).

2.4 Les référents historiques chez Renau

Dans cette section, nous nous concentrerons principalement sur l'analyse du corpus de cinq affiches de Renau composée de *11 febrero 1873, un anhelo : 14 abril 1931 : una esperanza : 16 febrero 1936, una victoria* (11 février 1873, un désir : 14 avril 1931, un espoir : 16 février 1936, une victoire) de 1938, de *Los marinos de Cronstadt, un film soviético* (Les marins de Constradt, un film soviétique) de 1936, *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales : reforzad las filas del Partido comunista* (Ouvriers, agriculteurs, soldats, intellectuels : renforcez les rangs du Parti communiste) de 1936 - 1937, *Tchapaïef, el guerrillero rojo* (Tchapaïev, le guerrier rouge) de 1936, *Por la independencia de España : soldado, estima como un tesoro el arma que la patria ha puesto en tus manos para que defiendas su suelo* (Pour l'indépendance de l'Espagne : Soldat, considère comme un trésor l'arme que la patrie a mis entre tes mains pour la défense de son territoire) de 1938 et de *Victoria : hoy más que nunca* (Victoire : maintenant plus que jamais) de 1938. Nous allons prêter une attention particulière, dans ces affiches, à la récurrence de plusieurs motifs qui ont une signification historique et qui servent de références. Nous allons relier ces référents historiques avec nos observations concernant les affiches présentes dans les archives espagnoles afin de soutenir que cette utilisation de ces motifs n'est pas exclusive à Renau. Cette pratique est révélatrice du régime d'historicité moderne en lien avec les conceptions véhiculées par la Seconde République espagnole.

Comme nous l'avons noté plus tôt, l'affiche a une fonction politique dans les regroupements où Renau est impliqué. Ce médium est également utilisé dans le domaine publicitaire, que ce soit dans la promotion de films (Renau le fait souvent dans sa carrière) ou de produits de consommation. Lors de la Guerre civile, ce médium n'est pas nouveau en soi, mais selon Inmaculada Julián González, la particularité de cette production d'affiches est que la majorité est dédiée à la propagande politique et à la guerre. Un grand nombre de ces affiches sont reliées à des événements particuliers ou à des nécessités spécifiques (informations sur la guerre, besoins divers pour les militaires au front, comportements à suivre). Elles sont présentes dans toutes les villes espagnoles et habitent l'espace public tout au long de la guerre⁵⁰. C'est la première fois qu'en Espagne un tel phénomène est observable (Julián González, 1993 : 13-14).

Les affiches de l'époque de la Guerre civile dans les fonds d'archives sont peu nombreuses en comparaison de ce que l'artiste a alors conçu. Forment I Romero indique que Renau a créé environ une quarantaine d'affiches, de pasquinades (œuvre satirique ou bouffonne), de journaux muraux et de diapositives (Forment I Romero, 1995 : 328). Renau a une avalanche de commandes pour des affiches avec des sujets de toutes sortes. Les affiches politiques sont auparavant considérées comme un format clandestin et appartenant à des milieux politiques radicaux. Elles deviennent, durant la Guerre civile, le langage et la plastique officielle. Une politisation extrême de l'œuvre d'art, peu importe son allégeance, est observée dans les rues et au front (Idem : 360 ; Julián González, 1993 : 13, 113-5).

L'affiche *11 febrero 1873, un anhelo : 14 abril 1931 : una esperanza : 16 febrero 1936, una victoria*⁵¹, (figure 15) de 1938, est publiée par le P.C.E et imprimée par Sociedad General de Publicaciones à Barcelone. Sur le fond blanc, nous pouvons voir, en haut à gauche, le symbole du Parti communiste espagnol avec le marteau et la serpe à

⁵⁰ Dans le catalogue produit par Miguel Cabañas-Bravo *Josep Renau – Arte y propaganda en guerra* de 2007, nous avons pu consulter plusieurs photographies des fonds d'archives montrant les murs recouverts d'affiches.

⁵¹ Nous nous référons à cette affiche, à partir de maintenant, par uniquement à *11 febrero 1873*.

l'intérieur d'une étoile rouge. La majeure partie de la composition est occupée par un bras tenant un fusil. Le bras et l'arme ont la même couleur brune tirant vers le rouge. Devant ce bras, nous pouvons voir un drapeau avec trois bandes de couleurs, en haut rouge, au centre jaune et en bas, bleu ou noir. Sur chacune des bandes une date est inscrite, ainsi qu'un mot associé à cette date : «11 Febrero 1873 : un anhelo» (le 11 février 1873 : un désir) en rouge, «14 abril 1931 : una esperanza» (le 14 avril 1931 : un espoir) en jaune et «16 febrero 1936 : una victoria» (le 16 février 1936 : une victoire). Ces dates font référence respectivement à la proclamation de la République espagnole, à la déclaration de la Seconde République espagnole et à la victoire du Front populaire. Les volumes de la main sont traités avec des fondus que nous pouvons supposer être fait à l'aérographe. Les volumes sont exagérés et la longueur du bras est démesurée. L'avant-bras se raccorde mal avec le bras. Ceci est surprenant de la part de Renau, puisqu'avec sa formation aux Beaux-arts, il a la connaissance nécessaire dans le domaine du dessin anatomique afin de produire un rendu vraisemblable.

De cette affiche, nous pouvons retenir l'utilisation de dates spécifiques du passé espagnol en lien avec le régime républicain et l'implantation de la démocratie. De plus, le motif du poing levé est, comme l'indique Gilles Vergnon dans son article « Le " poing levé ", du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique », introduit dans les années 30 en Espagne, comme ailleurs en Europe à cette époque, suite à son apparition sous la République de Weimar⁵². Vergnon inclut John Heartfield et une partie de sa production pour le K.P.D. comme étant un facteur important dans la diffusion de cette pratique⁵³. Ce motif, qui fait partie à la fois du quotidien et de l'espace public, est fortement présent dans l'imagerie utilisée par les groupes politiques socialistes, du Front populaire ou communistes. Il est souvent associé au marteau, à la faucille et au bonnet phrygien (Vergnon, 2005 : 78). Le poing levé apparaît en Espagne

⁵² Le salut au poing levé est défini dans les règlements internes de juillet 1924, en Allemagne, comme composé du « [...] point fermé, la paume de la main tournée vers l'avant, l'avant-bras tendu [...] », il peut être accompagné du cri *Rotfront* (Vergnon, 2005 : 79).

⁵³ Vergnon rapporte que Heartfield a produit en 1924 le logo du R.F.B. (*Rot-Front-Kämpferbund*). Le geste se diffuse principalement entre 1924 et 1928 par les campagnes électorales et les manifestations (Idem : 79).

en 1936 dans les cercles communistes et socialistes qui en ont répandu l'usage. Mais, avec le soulèvement militaire, son utilisation dépasse largement les regroupements politiques pour devenir une expression populaire, accompagnée ou non du *Salud*, tout au long de la Guerre civile, comme signe de résistance au fascisme (Idem : 88). Dans le cas de Renau et de la propagande produite par d'autres artistes durant la Guerre civile, ce référent est récurrent.

Dans la partie supérieure de *Los marinos de Cronstadt*, (figure 16) nous pouvons lire le titre du film de Efim Dzigan de 1936 qui est présenté la même année par le Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts). L'affiche est composée à partir de deux couleurs : le rouge et le noir. Une étoile rouge se détache du fond blanc et noir, ainsi que des canons évoquant un dispositif militaire (les éléments sont empilés, mais ne constituent pas une structure identifiable) avec une cheminée dans la partie en haut à gauche. Au bas de la composition, nous avons un bras rouge musclé, le poing fermé et parallèle aux canons de l'artillerie. Nous pouvons voir la signature de Renau en rouge se détachant du fond blanc. Les volumes sont traités en aplats colorés et en dégradés. Le poing, travaillé avec des lignes, est anatomiquement plus vraisemblable que celui de l'affiche précédente. La musculature du bras est accentuée et les jointures de la main sont anguleuses, mettant ainsi l'accent sur la puissance de ce bras masculin. Ce bras rouge traverse la composition de gauche à droite avec un angle légèrement vers le haut, ajoutant du dynamisme de l'ensemble. Le bras est également un rappel des canons. L'historien d'art Facundo Tomás présente cette affiche dans son ouvrage *Los Carteles Valencianos en la Guerra Civil Española* comme étant une exaltation de l'héroïsme qui emploie le procédé de la synecdoque, observable par l'utilisation du bras anonyme, dans le but de provoquer un mouvement de sympathie, de reconnaissance ou d'admiration chez le spectateur. Ici, le héros est aussi anonyme que l'ennemi, mais l'effet général de la composition est que cet ennemi est bloqué, à la fois par les canons et le poing. Cet héroïsme anonyme revient souvent dans la production d'affiches durant la Guerre civile. Renau ne dépeint pas une image du héros, selon l'historien d'art, mais une action héroïque. Cette affiche de film appartient au domaine de

la propagande politique puisqu'un de ses objectifs est d'inciter un acte de même nature (héroïque) de la part du spectateur (Facundo Tomás, 1986 : 31). Tomás distingue la vocation de l'affiche commerciale de celle de l'affiche politique : cette nuance réside, en fait, dans l'intention. L'affiche commerciale a pour finalité la séduction du spectateur, alors que l'affiche politique a pour objectif la diffusion d'idées afin d'obtenir certains comportements du citoyen. Pour transmettre les idées, un langage autoritaire est employé afin de convaincre le public ciblé par les associations politiques. Une imagerie de pouvoir est souvent utilisée, ainsi que des référents historiques, en vue d'inscrire le mouvement politique dans une continuité historique ou pour le distancier par rapport à des évènements précis (Idem : 22).

Dans l'affiche *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales : reforzad las filas del Partido comunista*⁵⁴ (figure 17) nous pouvons observer, à l'extrême gauche de la composition, une baïonnette sur la pointe d'un fusil où le drapeau du parti communiste est attaché et vole au vent. À droite de la composition, les visages sont superposés en une diagonale, créant ainsi une perspective très accentuée vers le haut. Cette diagonale croise la seconde formée par le drapeau et les inscriptions. La première tête du haut représente l'intellectuel, si nous nous fions à l'ordre des professions énumérées dans le texte écrit en rouge, au bas de la composition. L'intellectuel porte des lunettes et le teint de sa peau est plus pâle que celle des trois autres hommes. Le soldat, qui est un peu plus bas que l'intellectuel, porte un casque qui est caractéristique de sa profession. Par le titre, nous pouvons déduire que la tête suivante est celle de l'agriculteur qui a les traits accentués, le visage ridé et la barbe pâle. Le dernier visage, au premier plan, est celui de l'ouvrier, qui est plus jeune que l'agriculteur. Il a des traits marqués et les cheveux bouclés. Cette affiche est commandée par le P.C.E. Il en existe d'ailleurs une version en catalan⁵⁵. Les deux versions sont imprimées chez *Gráficas Valencias*⁵⁶ chez qui Renau a un contrat depuis 1932. Dans cette affiche, les professions sont clairement indiquées et elles sont

⁵⁴ À partir de maintenant, nous nous référerons à cette affiche uniquement par *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales*.

⁵⁵ La seule différence formelle dans la version catalane est une étoile à cinq pointes sur le drapeau.

⁵⁶ Pour cette affiche, l'U.G.T et la C.N.T. ont probablement participé au financement.

représentées par des figures stéréotypées ou portant les attributs de leur fonction : le casque de protection, les binocles. Un âge et un type facial sont également associés à ces professions qui sont synonymes de classes sociales, l'intellectuel a la peau la plus pâle, alors que l'agriculteur, le plus âgé de tous, semble avoir la peau tannée par le soleil. Forment I Romero, à la suite de Tomás, attribue une symbolique à chaque classe, ainsi que des comportements types ou des valeurs morales propres (Idem : 363)⁵⁷.

Tchapaïef, el guerrillero rojo, (figure 18) de 1936 a été produite avant la Guerre civile. L'affiche présente un film au sujet de la Révolution russe de 1917-21 où l'Armée rouge affronte les troupes du Tsar. Le visage du personnage principal est modelé par des aplats rouge et noir. Le corps, les bras et les armes sont stylisés. Un drapeau rouge est à l'arrière-plan, le bras du personnage est levé et, de sa main gauche, il tient une arme. La signature de Renau est juste au-dessus du drapeau rouge. Les lignes de force de la composition sont surtout des diagonales. Complètement à la gauche de la composition, huit baïonnettes sont en diagonale et en parallèle avec le canon d'une arme qui est à la droite du personnage. Forment I Romero souligne que les d'affiches de l'époque républicaine (1931-36) sont majoritairement les commandes pour le cinéma. Ici, le héros Tchapaïef et la révolution russe sont des sujets fortement politisés, mais utilisés avec une destinée commerciale, donc sans le langage autoritaire, mentionné par Tomás. Forment I Romero catégorise cette affiche comme publicitaire, dont la composition et le propos (la promotion du film) atténuent un discours révolutionnaire. L'auteur la compare aux photomontages et aux affiches propagandistes produites durant la guerre, une production propagandiste serait plus cohérente, selon lui, en ce qui concerne la forme et le fond, contrairement à cette affiche de film de l'époque républicaine. De plus, il qualifie cette affiche de « décorative », contrairement aux compositions propagandistes de Renau

⁵⁷Forment I Romero, à la suite de Facundo Tomás, attribue une symbolique à tous les éléments présents dans la composition. Le fusil et le drapeau signifient, selon ces historiens d'art, la volonté de la lutte de classe auquel le parti communiste participe. Les visages sont les représentations des classes en lutte. Le prolétaire est jeune, responsable et ferme devant l'adversité. Le campagnard est vieux, mais digne et avec de l'expérience. Il représente la sagesse populaire. Le soldat est énergique, décidé, comme le prolétaire, il a une attitude sereine devant l'adversité. L'intellectuel est orgueilleux, presque superbe, il représente l'audace dans le savoir. Cette symbolique est dans la lignée du réalisme socialiste. Forment I Romero voit une certaine inquiétude dans les visages des protagonistes (Forment I Romero, 1995 : 363).

(Idem : 238-40). Nous avons des réserves par rapport à cette affirmation, car pour la composition de *Tchapaïef, el guerrillero rojo*, Renau utilise la diagonale et la vue en contre-plongée comme c'est le cas dans les affiches de propagande. Le soldat est le seul protagoniste dans la composition comme c'est le cas dans *Por l'independencia de España* (figure 19) que nous analyserons sous peu. De plus, le travail des aplats colorés, qualifié par Forment I Romero de néo-cubiste et qui participe à la nature décorative de l'affiche de cinéma (Idem : 240), est utilisé à plusieurs reprises par Renau. Nous venons justement de remarquer cette technique en rouge et noir dans *Los marinos de Cronstadt*. Le travail en aplats colorés dans *Tchapaïef, el guerrillero rojo* est plus géométrique que dans l'affiche précédente, mais sans être néo-cubiste ou décoratif. Les deux affiches sont à propos de films au sujet révolutionnaire et, pour Forment I Romero, *Tchapaïef, el guerrillero rojo* lui semble plus décorative, alors que pour nous, elle a plus de liens avec une production à vocation propagandiste. Cette affiche a des liens avec des œuvres créées durant la guerre pour le traitement des volumes, les techniques de composition et l'utilisation de certains motifs (soldat, drapeau, armes).

Dans *Por la independencia de España : soldado, estima como un tesoro el arma que la patria ha puesto en tus manos para que defiendas su suelo*⁵⁸ (figure 19), nous voyons à l'arrière plan un homme avec un casque de soldat, tenant un fusil de ses deux mains. En haut à gauche, nous pouvons voir une étoile rouge à l'intérieur d'un cercle, sur un fond blanc. Il est inscrit en dessous, « Comisariado General del Ejército de Tierra ». Sur un second plan, au bas de la composition, nous pouvons apercevoir une ville. La vue en perspective de la ville est suspendue dans la composition et les contours nous font songer aux compositions suprématises. Dans la partie inférieure, nous pouvons lire l'inscription qui est le titre de l'affiche. De nouveau, les volumes sont majoritairement traités en aplats colorés, notamment pour la ville et le corps du soldat. Des dégradés de couleurs et des lignes sont utilisés pour définir les volumes du fusil. Le corps du soldat est une plage de couleur et la musculature des bras est accentuée, pour ne pas dire exagérée. La ville est composée de constructions industrielles avec des cheminées,

⁵⁸ Nous nous référerons ultérieurement à cette affiche par *Por la independencia de España*.

d'habitations et de terres agricoles. Tomás considère cette représentation de la ville comme étant celle de la patrie avec ses secteurs clefs : les quartiers résidentiels, les usines et les champs (Tomás, 1986 : 32). Nous pouvons relier ces sections de la ville aux figures composant le prolétariat dans l'idéologie communiste que nous avons vues précédemment avec l'affiche *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales* (figure 17). Quatre couleurs dominent cette composition : le bleu pâle, le bleu foncé et deux teintes de rose. Forment I Romero relève la présence de deux diagonales qui sont les lignes de force dans la composition, elles sont formées par le corps du soldat et la vue en perspective de la ville. Selon nous, une troisième diagonale est présente. Elle est constituée par le corps du soldat qui est légèrement incliné vers la droite. Cette diagonale croise les deux autres et contribue à les dynamiser. L'historien poursuit son analyse, souligne que cette affiche remplit une double fonction : conscientiser les soldats par rapport à leur armement et montrer une image monumentale du soldat (Forment I Romero, 1995 : 373-4). Tomás voit dans cette œuvre un éloge, le soldat affiche un air serein, il est ici le héros protecteur de l'Espagne. (Tomás, 1986 : 32).

Victoria : hoy más que nunca (figure 20) est produite par le Subsecretaría de la Propaganda à Barcelone. L'arrière-plan est un assemblage de formes de bleu, blanc et jaune évoquant un ciel. Le « V » du mot « *victoria* » est composé de deux séries d'avions. Nous pouvons voir des bandes de deux teintes de jaunes différentes et une teinte de rouge aux extrémités de leurs ailes. Au premier plan, se trouve un aviateur, le regard levé vers le ciel. En haut, dans la partie de droite, nous pouvons lire l'inscription « *hoy mas que nunca* ». Les couleurs dominantes de cette affiche sont le bleu pâle, le jaune, le vert et des teintes rouge et orangé. Un plus grand nombre de couleurs est utilisé dans cette affiche, comparativement à celle que nous avons vu précédemment. Forment I Romero voit cette affiche comme un éloge de l'aviateur et fait probablement référence à la bataille de l'Elbro. Dans la même lignée que d'autres affiches produites cette année-là, elle vise, selon lui, à stimuler le moral des troupes en montrant une image illustrant le visage enthousiaste de l'aviateur (Forment I Romero, 1995 : 373).

Nous pouvons remarquer dans notre corpus d'affiches une récurrence de certains motifs : le poing levé, la faucille et le marteau accompagnés, ou pas, de l'étoile à cinq pointes, symboles de l'U.R.S.S. et du parti communiste. Plusieurs archétypes reviennent fréquemment : le soldat ou le milicien, l'aviateur, le travailleur agricole ou d'usine et le marin. Ces archétypes sont une illustration des groupes sociaux composant le prolétariat dans l'idéologie socialiste et communiste. Ce choix de référents est directement lié à l'idéologie politique des commanditaires des affiches durant la guerre. Mais, au-delà de cela, c'est symptomatique d'une vision historique ou d'un régime d'historicité, puisque Renau n'est pas le seul artiste à utiliser ces références historiques en lien avec la Révolution russe ou le régime communiste. La propagande est prise en charge par le gouvernement républicain, quelques mois après le début de la Guerre civile, et l'utilisation de symboles se fait selon le choix des organismes diffuseurs ou des artistes. Tomás observe des regroupements spontanés d'artistes et de professionnels du milieu publicitaire dès les premiers moments du conflit armé (Tomás, 1986 : 27)⁵⁹. On observe tout de même, nous l'avons indiqué plus tôt dans ce chapitre, une convergence dans l'utilisation des motifs qui sont habituellement attribués à la « gauche ».

Ce chapitre consacré à la production de Renau n'est pas suffisant pour analyser de manière systématique l'entièreté des ressources disponibles dans les archives espagnoles. Par contre, la position de l'artiste au sein du gouvernement espagnol nous permet d'envisager ses affiches propagandistes comme des exemples de la production graphique durant la Guerre civile. Nous pouvons ajouter des observations personnelles relatives au contenu de deux fonds d'archives importants : les archives numérisées de la Bibliothèque Nationale d'Espagne détient 399 images d'affiches de la Guerre civile accessibles en ligne et l'Archivo General de la Guerra Civil Española compte 1254 images sur le disque compact disponible pour l'Amérique du Nord⁶⁰. Nous avons pu observer

⁵⁹ Lorsque Jesús Hernández, attaché au P.C.E., est promu à la tête du ministère de l'Instrucción Pública y Bellas Artes le 4 septembre 1936, le ministère devient une plateforme de propagande graphique assez puissante et reliée aux intérêts du P.C.E. (Forment I Romero, 1995 : 331, 333).

⁶⁰ Sans aller dans un dépouillement ou un échantillonnage sérieux et précis pour relever précisément ce que contiennent ces fonds d'archives, nous avons procédé par échantillons, 100 images pour la BNE et 200

que des groupes de citoyens (agriculteurs, ouvriers, femmes, enfants, miliciens / soldats, marins, aviateurs) sont beaucoup plus représentés que les symboles du pouvoir (République espagnole, drapeau de l'Espagne ou de la Catalogne ou de l'U.R.S.S, victoire ailée ou feuilles de laurier). Les motifs reliés à ces archétypes citoyens sont notamment très présents (des outils de travail, des bâtiments industriels, des moyens de transport, tels que le camion, le train, le bateau et l'avion, des armes ou des tanks). Le motif du livre ou du journal revient régulièrement et ils font référence aux campagnes d'alphabétisation des enfants et des adultes. Nous avons également noté à plusieurs reprises la figure du milicien armé avec un livre ou un journal. Dans l'ensemble, nous pouvons affirmer qu'une portion importante de la propagande républicaine représente des types de citoyens (anonymes sauf pour quelques exceptions et très rarement des militaires avec un grade). Des objets, des bâtiments ou des moyens de transport reliés à la modernité ou à l'idéologie communiste (usine, engrenage, marteau, enclume, avion, train, bateau, camion) sont fréquents dans les affiches républicaines. Ceci confirme pour nous que les œuvres de Renau sont symptomatiques de la production propagandiste durant la Guerre civile dans le camp républicain.

Nous avons associé la Seconde République espagnole au régime moderne d'historicité de François Hartog, principalement pour le regard tourné vers le futur et l'usage de modèles comme les démocraties contemporaines et la Révolution française. La volonté de moderniser le pays, la notion de progrès, ainsi que le délaissement des modèles du passé font également en sorte que la République espagnole appartient au régime moderne d'historicité. Dans les affiches étudiées, Renau utilise des référents en lien avec ses convictions communistes, mais aussi reliées à ses fonctions ministérielles. Nous pouvons relier le Pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris avec la production d'affiches propagandistes de l'artiste par l'utilisation récurrente de motifs et de référents (le poing levé, les archétypes de citoyens, les procédés de composition de

images pour l'Archivo General de la Guerra Civil Española. Avec une liste de 33 motifs, nous avons relevé ceux qui reviennent dans les échantillons.

l'avant-garde russe et européenne) qui sont extérieurs à l'histoire et à la pratique artistique espagnole. Ce qui est une rupture avec les modèles provenant du passé.

Certains évènements sont repris par Renau dans *11 febrero 1873* (fondation de la Première République, fondation de la Seconde République et l'élection du Front Populaire) qui sont liés à l'arrivée de la modernité en Espagne et, parallèlement, au délaissement des valeurs traditionnelles. Cette utilisation de moments historiques cruciaux pour la République est relevée par Brihuega dans le catalogue sur Renau (Brihuega, 2008 : 19). Cette utilisation de moments historiques est occasionnelle dans les œuvres de l'artiste et fait partie d'une tentative d'historiciser l'arrivée de la modernité en Espagne, afin de poursuivre la démocratisation du pays, plutôt que de proposer ces moments historiques comme des exemples à suivre.

La représentation fréquente d'archétypes de citoyens, par exemple le milicien, l'agriculteur ou l'ouvrier, est reliée à la structure démocratique de la République et aux réformes entamées pour la classe sociale ouvrière et agricole. Il est tout à fait cohérent qu'une grande partie de la propagande représente ces classes sociales, puisque ce sont elles qui défendent la République. Ce type d'imagerie est cohérent avec les aspects soulevés par Koselleck dans la définition de l'histoire (*Geschichte*) où il y a l'emphase sur la représentation, sur l'événement et non sur une narrativité historique. Des événements en particulier sont choisis et valorisés comme étant des faits, mais sans attacher une importance particulière à la narration historique, contrairement aux discours de la propagande franquiste.

L'histoire des temps modernes est caractérisée par la prédominance de l'horizon d'attente sur le champ de l'expérience (Koselleck, 2004 : 33 ; Hartog, 2003 : 28). Dans l'ensemble de notre cas d'étude, les expériences choisies sont rapprochées dans le temps (avant-garde européenne et soviétique, référence aux démocraties européennes et aux révolutions françaises, russes et mexicaines). Ces références sont particulièrement visibles dans les techniques de composition utilisées (photomontages muraux, vue en

contreplongée, utilisation fréquente de diagonale, facture moderne par aplats colorés). L'horizon d'attente républicain est cette volonté de conserver le pouvoir acquis lors d'élections démocratiques et de poursuivre les réformes amorcées. Ce futur est possible si le peuple espagnol défend le régime démocratique, d'où sa représentation dans la propagande républicaine. Ce système politique est en soi une rupture avec le passé espagnol, avec le régime monarchique ou totalitaire. Il est basé sur une idée de progrès et il est tourné vers le futur.

En retournant à la définition du régime d'historicité chez Hartog, qui est le traitement du passé par une société en particulière et la « conscience de soi » de la communauté, nous pouvons aborder les notions d'identité collective évoquée par Paul Ricoeur. Dans l'ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli* du philosophe, la mémoire fait partie de l'expérience temporelle et de l'opération narrative de l'histoire (Idem : 12, 19). Mais en ce qui concerne directement notre étude de cas, l'utilisation d'archétypes dans la production de propagande chez les républicains a également une dimension identitaire.

Au sens où nous l'avons vu chez Ricoeur, il y a instrumentalisation de la mémoire espagnole, chez Renau, en prenant parfois des moments historiques spécifiques et surtout en utilisant des archétypes comme images d'identité collective. Non seulement il y a évocation d'une mémoire en lien avec des convictions politiques (républicaines, anarchosyndicaliste ou communistes), mais ces événements sont liés à une identité collective.

Les trois faiblesses identitaires, observées par Ricoeur, sont applicables à l'utilisation que fait Renau de ces référents et de ces archétypes dans sa production propagandiste. D'abord, le difficile rapport au temps des identités collectives requiert un travail de la mémoire dans le passé ou dans le présent afin de répondre à des problématiques dans le présent ou dans le futur (Ricoeur, 2000 : 98). En ce sens, un des moyens particuliers utilisés par Renau est l'usage des références historiques, mais aussi des motifs et procédés de composition en lien avec une idéologie politique spécifique, le

communisme. Cela dans le but de proposer le communisme comme solution aux problèmes de l'Espagne. Ensuite, Ricœur évoque la peur de l'autre qui devient une menace à l'identité collective (Idem : 99). Dans notre cas d'étude, cet autre est le soulèvement des généraux. Dans les affiches que Renau réalise durant la guerre, la menace n'est pas représentée, seulement des archétypes qui défendent la patrie. Nous devons tout de même prendre en compte une création que nous avons vue sous la Seconde République où une représentation est faite du capitalisme dans la série *Los Diez mandamientos* qui est une critique satirique ironique. Le régime économique, ainsi que les idéologies politiques qui s'y inscrivent, devient alors cet « autre ». Finalement, la dernière faiblesse identitaire identifiée par Ricœur est l'utilisation d'une violence fondatrice dans le but de justifier une idéologie et des actions spécifiques (Idem). Cette violence fondatrice, que nous pouvons identifier du côté républicain comme étant le soulèvement des généraux, justifie l'utilisation et l'incitation à la violence chez les républicains. L'affiche de propagande politique fait partie d'un ensemble, d'un organe de propagande qui est désormais produit par le gouvernement républicain. Cette violence fondatrice justifie surtout l'armement des syndicats et de civils volontaires afin de défendre la République.

L'idéologie agit sur trois niveaux selon Ricœur : tout d'abord il y a une distorsion de la réalité pour légitimer le pouvoir en place et en arriver à une « intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action » (Idem : 100). Cette « distorsion », que nous indique le philosophe, est cette tentative d'historiciser le régime républicain en le reliant à des événements clés de l'histoire internationale ou espagnole. Ce procédé est observable par les références à des modèles externes, par exemple les Révolutions russe et française, mais aussi à l'U.R.S.S. ou la République de Weimar. Ces exemples servent de figures de légitimation au gouvernement élu par le peuple. Il justifie ainsi la lutte armée contre un ennemi, soit les généraux rebelles. Cette lutte devient alors un combat contre le fascisme. La production de Renau en tant que propagande intervient lors du processus de légitimation politique du gouvernement républicain. Ces affiches utilisent un langage autoritaire relevé par Tomás. Cette

propagande est pour nous un exemple permettant de décrire un régime d'historicité de ce régime politique que nous avons déjà identifié comme moderne. Il est d'ailleurs en conflit avec celui mis de l'avant par le franquisme, c'est-à-dire l'*Historia magistra*, que nous analysons dans le chapitre suivant.

Chapitre 3

Les portraits de Franco et Ignacio Zuloaga

Franco tient une place prépondérante dans la politique espagnole jusqu'à sa mort en 1975. En fait, le gouvernement de Burgos, reconnu par l'Angleterre et la France le 27 février 1939, reste en place plus de trente-cinq ans. Ce régime se transforme au cours des années pour se distancer de l'idéologie phalangiste. Pour ce mémoire, nous nous concentrons sur la première décennie du régime militaire nommé le premier franquisme (1939-1951). La chute des puissances de l'Axe, qui ont soutenu le soulèvement des généraux, force le régime à revoir ses politiques extérieures dans les années cinquante et à mettre fin à l'autarcie. Des institutions « démocratiques » sont alors remises en place, dont les *Cortes*, avec des modifications dans leur fonctionnement. Malgré cela, des élections auront lieu uniquement après la mort de Franco. Avec ces transformations politiques, une production artistique différente est valorisée par le régime. Après la Guerre civile, la figuration et les productions dans un style académique sont privilégiées par les intellectuels phalangistes et nationalistes. Lors de l'ouverture de l'Espagne vers l'Europe, l'abstraction, auparavant discréditée par le régime militaire, est valorisée. Des artistes comme Antoni Tàpies et Antonio Saura gagnent leur vie en produisant des œuvres de facture moderne.

Nous amorçons ce chapitre en décrivant le paysage artistique sous le premier franquisme. Nous expliciterons les principes majeurs de l'idéologie franquiste concernant la production artistique et l'histoire espagnole. Ensuite, nous nous pencherons sur les notions de « re-présentation », de « pouvoir » et sur la légitimation du pouvoir du roi par la représentation chez Louis Marin. Nous allons voir comment ces principes sont liés à la mise en récit du pouvoir en place et quels sont les parallèles avec l'idéologie franquiste dans l'analyse du *Portrait de Francisco Franco* (1939-1940) d'Ignacio Zuloaga. Nous nous attarderons ensuite sur une production d'affiches de

propagande représentant Franco, que nous associerons avec la théorie de Marin et l'œuvre de Zuloaga. Nous relèverons dans le portrait de Franco et les affiches les éléments reliés au régime franquiste et symptomatiques du régime d'historicité dans lequel s'inscrit cette propagande.

3.1 Le paysage politique espagnol sous le premier franquisme

L'Espagne, après trois ans de guerre civile, est en processus de reconstruction des dégâts causés, entre autres, par les bombardements. À l'échelle du pays, ce sont des années difficiles pour la population et la famine sévit dans plusieurs régions. La majorité des ressources sont consacrées à la reconstruction du pays, mais aussi à payer la dette de guerre à l'Allemagne et à l'Italie. La production artistique espagnole est alors au ralenti et plusieurs restructurations du gouvernement font en sorte que peu de projets de grande envergure sont élaborés. Il faut aussi considérer qu'un bon nombre d'artistes importants se sont rangés du côté de la République durant la Guerre civile et, que suite à la victoire nationaliste, une majorité d'entre eux se sont exilés par obligation. Les intellectuels phalangistes et franquistes ont pour objectif d'ériger un État où l'Église est le principal pilier, en redonnant par exemple au clergé le secteur de l'enseignement (Barrachina, 1998 : 152). Dans les premières années de la dictature, ce sont l'idéologie phalangiste et les 26 points écrits par José Primo de Rivera qui sont élevés au rang de doctrine officielle du régime. Le principal but est de valoriser une culture qui représente une Espagne *Una, grande y libre* (Unie, grande et libre) sous la direction du Caudillo.

Des mécanismes de censure sont rapidement mis en place par le gouvernement de Burgos en 1936. Une Commission de culture et d'instruction a pour mandat d'élaborer la législation de la censure avec une série d'ordres et de décrets⁶¹. En 1937, les

⁶¹ Le premier décret datant du 23 décembre 1936 interdit la production, la commercialisation et la circulation de périodiques, de feuillets, tous types d'impression ou de gravures à sujet pornographique, socialiste, communiste ou libertaire en général (Bernard-Pallas, 1996 : 123).

bibliothèques sont « épurées », le cinéma et la presse sont soumis aux normes du conseil de la Presse et de la propagande dont les membres proviennent de l'Église, de l'armée et de la Phalange. Lorsque Franco arrive au pouvoir en 1939, la censure est institutionnalisée et légitimée. Elle a pour but de susciter le sentiment, chez les journalistes, d'être au service de l'État et l'obligation de défendre le nouveau régime⁶². Le pouvoir désire s'assurer de l'uniformité des propos publiés et surtout d'éliminer la critique et la « désobéissance ». La majorité de ces mécanismes restent en place jusqu'à la mort de Franco (Bernard-Pallas, 1996 : 123 -125). Angel Llorente aborde, dans son ouvrage, *Arte y ideología en el franquismo (1936 - 1951)*, la production artistique, architecturale et littéraire du régime militaire. Dans le domaine des arts, les fréquentes critiques de l'avant-garde et de la modernité par les penseurs phalangistes et franquistes, qui jugent suspecte toute production à tendance réformatrice, font en sorte qu'un mécanisme d'autocensure se met en place par les artistes qui ne produisent pas dans un style académique, selon Llorente (1995 : 13).

L'idéologie franquiste accorde une certaine flexibilité d'interprétation pour les hauts dirigeants rendant difficile la comparaison avec l'Allemagne et l'Italie à la même époque, ce qui permet au régime de s'adapter au fil des ans (Bernard-Pallas, 1996 : 64 ; Barrachina, 1998 : 7). Le premier franquisme n'a pas de production artistique importante comparable à celle de l'Allemagne nazie et de l'Italie mussolinienne ; par contre la création est balisée par des directives et des interdits. Certains penseurs phalangistes, dont le professeur et écrivain Ernesto Giménez Caballero et l'historien d'art Eugenio D'Ors⁶³, se sont penchés sur la question de l'art au service d'un État fasciste.

⁶² Les journalistes doivent prêter serment à l'État afin de pouvoir pratiquer leur métier (Bernard-Pallas, 1996 : 125).

⁶³ Eugenio D'Ors a soutenu une thèse en 1905 intitulée *Genealogía ideal del Imperialismo (Teoría del Estado-héroe)* qui s'intègre parfaitement avec les idées que l'historien soutient sous le régime franquiste. Il fait partie en 1915 du regroupement d'écrivains *La Escuela Romana del Pirineo* qui a influencé par la suite la Phalange. Durant le premier franquisme, D'Ors dirige l'Institut de l'Espagne et le ministère des Beaux-arts (Idem : 77). Lors de l'Exposition nationale de 1941, D'Ors voit la pauvreté artistique des œuvres présentées et c'est par la suite qu'il fonde l'Académie brève de critique d'art. D'Ors permet alors de meilleurs échanges artistiques entre les villes et instaure un espace pour les œuvres avec de meilleures qualités plastiques qui ne sont pas franquistes. Sans aller vers l'avant-garde, D'Ors met des structures en

Caballero, suite à un voyage en Italie durant les années 1930, écrit sur la fonction de l'art comme instrument de l'État et souhaite la valorisation d'un art fasciste, tel qu'il se fait en Italie, en Espagne (Llorente, 1995 : 20). L'écrivain souhaite un retour à une esthétique classique et chrétienne⁶⁴. Cet art serait universel et au service d'une réalité harmonieuse et catholique du monde. Caballero voit d'un mauvais œil l'art de masse, qu'il qualifie de bolchévique et de libéral, allant à l'encontre des valeurs catholiques qui sont la base de l'identité espagnole. La crise artistique moderne est, selon lui, causée par les nouvelles méthodes de représentation et de création qui discréditent les arts traditionnels, dont la peinture (Idem : 21). Dans l'ensemble, Caballero plaide pour un retour aux traditions dans les arts et à une esthétique qui intègre les considérations religieuses catholiques. Il n'est pas surprenant d'observer la reprise de ces notions par les penseurs phalangistes et franquistes, dont Laín Entralgo, qui voient un déclin dans la peinture européenne depuis le mouvement impressionniste. Pour remédier à cette situation, ils prônent un art chrétien, classique et qui suit les modèles passés, par exemple ceux du Siècle d'Or, afin de retourner à un art empreint de spiritualité et d'humanisme (Bernard-Pallas, 1996 : 68).

Sous le régime franquiste, il y a deux courants de pensée sur l'avenir de la production artistique. Le premier favorise un renouveau artistique et le second, d'origine nationaliste, catholique et phalangiste, soutient un art instrumentalisé par le pouvoir politique. Cet art militant a une vocation propagandiste afin de contribuer à la légitimation du pouvoir politique du régime militaire. L'art des années quarante, selon Llorente, n'est pas homogène, contrairement à ce qui est souvent supposé. L'historien d'art met en relief trois principales productions sous le premier franquisme, qui sont fortement reliées. L'art officiel franquiste est principalement composé de portraits peints, de monuments et de commandes architecturales qui sont les résultats de tentatives d'instaurer un style. Ensuite, l'auteur observe une production artistique destinée à une minorité de la population à cause des limites politiques et financières

place qui aideront un retour à la modernité dans les années 50, alors que la peinture espagnole s'engage dans l'abstraction (Idem : 98, 101, 103).

⁶⁴ Ernesto Giménez Caballero élabore sa pensée dans « El Arte y el Estado » qui est publié dans la revue *Acción Española* en 1935. Llorente fait le résumé des différentes parties du texte dans son ouvrage (Llorente, 1995 : 21-26).

puisque la censure est institutionnalisée et les ressources sont très limitées. Llorente indique que ces gens ne proviennent pas nécessairement de l'élite espagnole, participent activement au régime ou sont les responsables des politiques culturelles. Finalement, il y a une production visuelle franquiste destinée à la majorité de la population incluant les portraits photographiés de Franco reproduits en affiches. Dans cette dernière catégorie d'art officiel, Llorente démontre, concernant les arts plastiques, que la majorité des œuvres sont des portraits du Caudillo et la qualité plastique dans l'ensemble est très inégale, dû à la variété d'artistes allant de personnes reconnues telles que Zuloaga à des artistes amateurs inconnus (Llorente, 1995 : 18). Pour notre analyse, nous examinons un portrait peint de Franco par Ignacio Zuloaga et des reproductions en affiche de portraits photographiques et dessinés du Caudillo. Nous aborderons également des reproductions de portraits photographiques du général sur différents supports tels que les cartes postales patriotiques.

Bernard-Pallas définit le projet culturel franquiste dans sa thèse *Art et pouvoir ; arts plastiques et politique culturelle sous le franquisme (1939-1951)* ainsi :

« [f]ortement ancré dans la tradition, le projet culturel franquiste est principalement tourné vers le passé. Un passé historique sublimé, mythifié, celui de l'Espagne impériale, où le franquisme puise sa raison d'être. Pour forger son avenir, retrouver sa grandeur perdue, le présent doit s'inspirer du passé glorieux du pays, en reproduire les modèles. Parmi les principaux acteurs du projet, l'Église s'est déclarée très tôt, par le biais de la "lettre collective des évêques" de 1937, en faveur des nationalistes insurgés. Signé par 41 évêques et 5 vicaires, le texte proclame l'adhésion de l'Église au franquisme. La Guerre civile revêt rapidement d'ailleurs, pour les franquistes, le caractère de croisade [...] » (Bernard-Pallas, 1996 : 65-66).

Cette volonté de retrouver une Espagne glorieuse est liée avec la nostalgie d'un empire disparu avec la perte des dernières colonies américaines. Dans ce mode de pensée, la notion d'*hispanidad* prend une grande importance pour définir l'identité espagnole (Idem : 74). Cette notion d'identité nationale est établie en grande partie par l'appartenance à la religion catholique et l'attachement aux valeurs considérées

occidentales (impérialisme, respect de la hiérarchie, obéissance, sacrifice, abnégation, etc...) (Barrachina, 1998 : 191 - 196). Le mythe de *l'hispanidad* est élaboré à la fin du XIX^e siècle lors de la crise de Cuba et de la guerre hispano-cubaine (1895-1898) avec les États-Unis. Ce concept réinterprète l'histoire afin d'apaiser le sentiment d'échec. Le pouvoir matériel, qu'avait auparavant l'Espagne, est alors déplacé dans le domaine spirituel et culturel. Ce mythe est utilisé par la droite ultraconservatrice et l'Église catholique pour justifier les politiques belliqueuses du gouvernement. Ainsi, grâce à ce déplacement, l'Espagne conserve une domination culturelle dans ses anciennes colonies en Amérique, ce qui apaise le sentiment d'échec à suite de la défaite militaire (Idem : 169).

Isabel Cabrera García indique que la notion d'historicisme est un procédé souvent utilisé dans le discours historiographique et artistique franquiste. L'historicisme a pour principale fonction de légitimer le pouvoir nationaliste suite au coup d'État. La science de l'histoire est considérée comme un moyen pour sortir de la crise morale moderne espagnole, par l'évocation d'un passé héroïque et prospère. En reprenant les valeurs de ce passé glorieux, elle est un outil pour résoudre les crises du présent et celles à venir : l'histoire est perçue dans l'idéologie franquiste comme un instrument. Les références à la tradition, indiquée comme éternelle au peuple espagnol, sont faites dans l'espoir de recréer une continuité historique. Rétablir cette continuité avec ce passé idéal est le mandat de la relecture de l'histoire espagnole afin d'assurer la légitimité politique du franquisme. Les arts ont leur rôle dans ce mécanisme et il importe de rétablir la continuité historique avec un héritage artistique jugé représentatif de l'identité espagnole. Le Moyen-Âge, la Renaissance espagnole et le Baroque de la Contre-réforme sont considérés comme l'apogée de l'art espagnol. Tout cela fait en sorte que les mouvements artistiques qui ont pour but de renouveler ou de délaisser la tradition sont considérés comme allant à l'encontre de la nature du peuple espagnol (Cabrera García, 1995 : 44).

Cette relecture historique par le franquisme est observable dans les modifications apportées au programme d'enseignement de l'histoire et dans les références historiques dans les discours publics de Franco. L'importance donnée à certaines époques et à la notion de *hispanidad* est considérable. Ces transformations sont faites dans le but, selon Bernard-Pallas, de redonner à l'Espagne une unité perdue avec la modernité, particulièrement à cause de son emphase sur l'individu (Bernard-Pallas, 1996 : 117). Marie-Aline Barrachina étudie, dans son ouvrage *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste : 1936-1945*, le fonctionnement de la propagande franquiste et l'importance de l'histoire dans cette idéologie. L'auteure analyse plusieurs discours de Franco et la composition des cours d'histoire dans le programme de l'État. Barrachina indique que, dans ses discours, le Caudillo présente la Castille comme synonyme de l'essence de l'Espagne⁶⁵. Le général cite plusieurs modèles du passé impérial castillan, entre autres, le couple de rois catholiques Isabel et Ferdinand, Thérèse d'Avila, les Alphonse de la *Reconquista*, Charles Quint, Philippe II et le Cid. Le règne des Rois catholiques est sublimé et les références au joug et aux flèches (les symboles de la Phalange) sont abondamment utilisés (Bernard-Pallas, 1996 : 77, 80 ; Barrachina, 1998 : 143). Franco se présente comme étant le successeur de ces figures exemplaires. Ces références à la *Reconquista* et au Siècle d'Or sont présentes dans les discours de Franco et elles évoquent l'indépendance politique, l'unité nationale et l'expansion de l'Espagne qui caractérisent le pays à ces époques (Barrachina, 1998 : 139-143). L'histoire est considérée comme un vecteur de diffusion de l'idéologie franquiste, ainsi que la base du régime politique. Dans le programme au Ministère de l'Éducation nationale, l'enseignement de l'histoire, dans les établissements scolaires de tous niveaux, est cohérent avec les références utilisées dans les discours du général (Idem : 144 – 146, 151, 155). Une emphase est observée dans le temps de classe consacré à l'histoire antérieure au XVIII^e siècle, tandis que l'histoire postérieure ou contemporaine, considérée comme étant peu représentative de l'essence espagnole, est peu abordée, sauf pour certains sujets (les régimes politiques allant dans le même sens que celui du Caudillo). Cette instruction est fortement

⁶⁵ Suite à la situation défavorable aux puissances de l'Axe à partir de 1942, les associations à la Castille sont faites dans la perspective de montrer qu'elle a dans son histoire un prétendu système démocratique (Barrachina, 1998 : 139).

propagandiste, elle aborde l'époque moderne sous un angle négatif et valorise le mythe de l'*hispanidad* (Idem : 147-151, 156-57).

S'appuyant sur ces conceptions de l'histoire, le mouvement nationaliste se dit doté d'une « mission », afin de répondre à une « nécessité historique » qui est de raviver l'essence de l'Espagne catholique. L'histoire sert d'instance de légitimation au régime et lui indique les devoirs à accomplir. Cette « mission » est apparente dès les premiers temps de la Guerre civile et elle est en vigueur tout le long du premier franquisme. Les déclarations impérialistes liées au mythe de l'*hispanidad* sont présentes dans les discours officiels durant les premières années du régime, mais elles sont mises de côté lorsque les États-Unis entrent en guerre du côté des Alliés. Cette prise de distance avec les principes fascistes se poursuit avec la mise à l'écart des phalangistes au sein du gouvernement. Par contre, l'enseignement de l'histoire selon l'idéologique franquiste se poursuit et le mythe de l'*hispanidad* est utilisé dans la propagande (Barrachina, 1998 : 173-175).

3.2 Le portrait du roi

La conception de l'histoire sous le premier franquisme et l'utilisation de l'image de Franco dans l'espace public peuvent être examinées à la lumière des réflexions de Louis Marin sur le portrait du roi. Les observations de l'historien de l'art nous serviront pour l'analyse de l'œuvre de Zuloaga et des portraits photographiés de Franco. Louis Marin, dans son ouvrage *Le portrait du roi*, développe les définitions de la « représentation » et du « pouvoir » afin de saisir les liens qui existent entre la représentation du pouvoir et le pouvoir de représenter. Ces notions nous intéressent puisque les portraits du général participent au mécanisme d'affirmation du pouvoir à la suite du soulèvement des généraux. Le récit historique joue un rôle important dans la représentation du pouvoir par le portrait du roi chez Marin.

Dans l'analyse que fait Marin des textes de Pascal portant sur les relations entre la représentation du roi et le pouvoir, il identifie une première relation : « [...] l'institution du pouvoir s'approprie la représentation comme sienne. Il se donne des représentations, il produit ses représentations de langage et d'image ». Il poursuit : « [...] la représentation, le dispositif de la représentation produit son pouvoir, il se produit comme pouvoir. » (Marin, 1981 : 8-9). Autrement dit, l'institution fabrique une imagerie et un langage en lien avec une idéologie particulière et se donne les moyens de diffuser cette représentation de l'État en place. Ce qui engendre, pour Marin, les questions sur ces relations entre le pouvoir et la représentation : quelles sont les finalités de ces relations et quels sont les pouvoirs du dispositif de la représentation (Idem : 8-9)? Marin indique que ces relations ont pour principal but la légitimation du pouvoir en place et la manifestation la plus visible de ce dispositif est le portrait du roi (ou du dirigeant).

L'auteur souligne que le mot « représenter » signifie une duplication d'images impliquant une substitution : ce qui est représenté dans un espace et dans une période donnée remplace ce qui est absent (Idem : 9). Par exemple, le portrait du roi (ou de Franco) montre une figure humaine et cette représentation permet d'exposer une image de cette personne absente. Le dispositif de représentation, pour Marin, est une instance de légitimation par et pour l'institution. L'institution en place autorise une représentation particulière du pouvoir qui légitime un régime politique. Par exemple, Franco autorise une certaine image de sa personne et des directives détaillées sont données aux organismes de propagande, de censure et à la presse, afin de corroborer le discours franquiste présentant le général comme étant prédestiné au pouvoir et étant le sauveur de l'Espagne (Zenobi, 2011 : 251-325). La réflexion du dispositif représentatif, comme l'indique Marin, a lieu lorsque le dispositif donne un effet de sujet. Cet effet est obtenu par la fréquence des représentations légitimes et autorisées par le pouvoir dans l'espace public. Cette intensification de la présence de la représentation fait en sorte qu'elle devient un sujet de représentation. Le dispositif se réfléchit alors sur lui-même. La représentation montre un pouvoir légitimé et elle établit le pouvoir qui permet et diffuse la reproduction. Le pouvoir est montré comme étant le seul valable. C'est au

moment où le bien-fondé de la représentation n'est plus remise en question que se fait la légitimation du pouvoir de l'institution en place. Donc, l'affiche de propagande franquiste montre un chef d'État légitimé dans la hiérarchie militaire et elle rend naturelle sa position à la tête du pays par sa fréquence dans l'espace public espagnol dans le but de la rendre justifiée. Pour Marin « représentation et pouvoir sont de même nature. » (Marin, 1981 : 10-11 ; 2005 : 73).

Marin définit le pouvoir comme étant la possibilité « [...] [d'] exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un [...] » et « [...] avoir la puissance, *avoir* cette force de faire [...] » (Marin, 1981 : 11). Le pouvoir implique la possibilité de valoriser cette capacité d'action en l'instituant comme loi. C'est dans le processus de valorisation que la représentation joue un rôle de légitimation du pouvoir. Pour Marin, « [...] elle [la représentation] est à la fois le *moyen* de la puissance et sa *fondation* » (Idem). Dans notre cas d'étude, il est tout à fait cohérent que Franco porte des habits militaires dans ses portraits puisque sa capacité d'agir est basée sur ce corps social qui est à l'origine du soulèvement. Selon Marin, « [...] le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en *modalisant* la force en puissance et d'autre part en *valorisant* la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant. » (Idem). Cette transformation est possible puisque la représentation met en image la force par le biais de modèles qui sont montrés comme des idéaux et ces images soutiennent un discours institutionnalisé. Pour l'auteur, le pouvoir est également le discours de la force qui met l'accent sur sa nature juste. Dans ce processus, le but est d'anéantir le discours de l'adversaire (Marin, 2006 : 75). Ainsi, pour la propagande franquiste, le but est d'invalider le discours produit par la République, ainsi que de valoriser l'idéologie sur laquelle le régime se base.

Marin juge que le portrait du roi est une représentation particulière du pouvoir liée au désir du pouvoir absolu. La représentation de la figure humaine incarne dans le portrait le régime ou l'institution étatique en place. Le portrait du dirigeant est lié à l'acte performatif du langage où le prince est nommé roi, ce qui lui donne alors le pouvoir.

Donc, le portrait représente le chef en situation de pouvoir. Inversement, le chef d'État ne peut être dirigeant sans une représentation le mettant au pouvoir, légitimant ainsi sa nomination (Marin, 1981 : 12, 17, 18). Si nous revenons à notre cas d'étude, les portraits de Franco comme Caudillo d'Espagne sont possibles seulement après sa nomination au sein de la hiérarchie nationaliste. Ces portraits confirment le statut du général, le représentent au pouvoir et légitiment sa nomination en tant que Caudillo.

Pour Marin, le portrait du roi a une dimension « sacramentelle » qui est intimement liée à la représentation narrative et historique du roi. Cette dimension fait en sorte que le portrait est une représentation visuelle du corps du roi en peinture, sculpture ou dans les écrits. Le portrait agit en tant que substitut ayant la valeur sacrée du corps du roi (Idem : 19). Le chef politique est intégré à la narration historique du pays et, inversement, la représentation de pouvoir qu'est le portrait montre le monarque comme inscrit dans le « réel narré » et intégré à l'ensemble de la narration historique. Cette mise en récit par la représentation du chef d'État fait partie de la « [...] célébration du corps historique du roi [...] » (Idem : 19). Autrement dit, le portrait représente le roi comme État, comme « [...] un corps fictif symbolique du royaume [...] » en l'absence du monarque (Idem). Le portrait montre en image le roi comme incarnation de l'État et c'est à ce moment que le portrait a une fonction de substitution.

Dans le régime militaire espagnol, Franco est nommé Caudillo (capitaine, chef, cacique) d'Espagne. Ce terme est également utilisé pour désigner les généraux importants, mais dans le cas de Franco il a une connotation indiquant que l'homme est le meneur du pays. Ce terme affirme l'appartenance au corps militaire, si nous comparons avec les titres de « roi », « empereur », « duc » ou « führer ». Franco en tant que Caudillo représente l'État et son image est grandement diffusée dès les premières années du régime militaire comme Laura Zenobi le soutient dans sa thèse *La construcción del mito de Franco ; De jefe de la Legión a Caudillo de España*. Nous avons signalé plus tôt l'observation de Barrachina à propos du discours historique et de la propagande franquiste représentant Franco comme porteur d'une mission divine consistant à

« sauver » l'Espagne, afin qu'elle retrouve son identité liée à la foi catholique et aux valeurs traditionnelles hispaniques. Pour réaliser ceci, le peuple doit suivre le Caudillo. Ce n'est pas Franco qui a choisi le pouvoir, mais sa « destinée » (Barrachina : 196-7 ; Zenobi, 2011 : 251-272). Marin fait référence à ce mécanisme du discours politique où le chef d'État nie le désir du pouvoir, mais l'accepte pour le bien commun (Marin, 2006 : 76).

Cette négation du désir de détenir le pouvoir absolu peut être légitimée par la nécessité du bien commun, mais cette ambition est justifiée par le récit historique et la représentation narrative. Le but du processus est de faire en sorte que le sujet, le dirigeant, soit intégré dans la narration historique (Idem : 77). Nous avons vu que l'histoire est un sujet important dans l'idéologie franquiste et la cohérence narrative est un aspect souvent évoqué. Les liens fréquents avec des périodes historiques spécifiques et l'évocation de modèles masculins dans les discours de Franco permettent une mise en récit de la vie, des exploits militaires du général et des événements de la Guerre civile, rebaptisée « croisade », dans l'histoire espagnole. Le dispositif narratif, pour Marin, a pour effet de donner un caractère véridique au réel en l'intégrant au récit historique et de rendre le pouvoir étatique naturel, donc de le légitimer. L'auteur observe que : « [...] ce détournement de l'effet de pouvoir du récit par l'institution d'État a pour conséquence que celle-ci ne trouve son pouvoir qu'à titre d'effet du dispositif narratif » (Idem : 79). Donc, l'aboutissement d'une telle institution ne serait que dans la production d'un récit narratif historique et « [...] le pouvoir d'État n'est que le simulacre du récit de son histoire [...] » (Idem : 79). Barrachina aborde d'ailleurs dans son ouvrage le sujet du récit historique comme instance de légitimation dans le chapitre intitulé « L'histoire comme substitut du politique ». Elle montre comment la narration historique est vidée de profondeur et de nuances permettant une instrumentalisation et une identification plus aisée aux modèles historiques utilisés (Barrachina, 1998 : 179). Également, Bernard-Pallas soutient que le lien entre le discours historique et la production artistique franquiste est facilement observable et qu'il est le seul angle d'analyse possible afin de comprendre ces œuvres (Bernard-Pallas, 1996 : 10-11). Le discours historique

franquiste a une telle importance qu'il est à la fois son pouvoir, sa légitimation et sa représentation.

C'est dans ces effets du pouvoir et de sa représentation que viennent s'intégrer les discours idéologiques. Marin voit l'idéologie intégrée dans la définition du modèle : une idée ou une image reliée à une production historique ou idéologique (Marin, 2006 : 77). Il remarque l'utilisation de modèles dans le domaine politique et publicitaire moderne et contemporain, ce qui nous permet de reprendre cette analyse de Marin pour notre analyse de l'image de Franco.

3.3 Le portrait de Franco

Ignacio Zuloaga a travaillé toute sa carrière sur des sujets représentant l'Espagne. Le corpus qui nous intéresse est celui dépeignant des paysages et la population de la Castille que nous allons relier au portrait de Franco commandé par le Caudillo. Le peintre, d'origine basque, a fréquenté des artistes importants en France et en Espagne, ainsi que les philosophes de la Génération de 98. Ce groupe d'intellectuels espagnols est nommé ainsi suite aux questionnements qui ont surgi dans la société espagnole après la Guerre hispano-américaine de 1898. La Génération 98 est composé d'écrivains et de poètes préconisant une idéalisation romantique de l'Espagne à partir des paysages de la Castille. Ces paysages ont un caractère authentique qui célèbre, selon eux, l'Espagne du Siècle d'Or. Les 98⁶⁶ ont une vision nostalgique de leur pays, mais ne plaident pas pour un système ou un programme politique en particulier (Crosson, 2009 : 2). Miguel de Unamuno (1864-1936) est un des intellectuels les plus connus de 98, avec Ramiro de Maeztu (1875-1936) et José Martínez Ruiz dit Azorín (1874-1967). Ces intellectuels ont été récupérés par les penseurs franquistes et phalangistes pour leur réflexion sur l'identité espagnole basée sur la Castille. Zuloaga, reconnu principalement par l'élite européenne pour ses portraits, a souvent représenté des paysans, des villageois

⁶⁶ Diminutif utilisé dans les écrits portant sur ces penseurs.

espagnols ou des amis proches dans des paysages des villes d'Avila, de Tolède ou Sepúlveda. Ces villes sont, pour les penseurs de 98, les lieux représentant l'essence de l'*hispanidad*. Ce nationalisme essentialiste se base sur la valorisation des périodes héroïques de l'histoire espagnole et il est en opposition à la modernité. Ce qui est paradoxal avec l'œuvre de Zuloaga, c'est qu'il est à la fois soutenu par les penseurs de 98 puisque, selon eux, il offre un support visuel au débat identitaire qui a lieu sous la Seconde République, alors qu'à l'étranger, l'artiste est considéré comme le peintre de l'Espagne moderne. Jusqu'à la Guerre civile, Zuloaga expose et vend principalement ses œuvres à l'étranger (Crosson, 2009 : 4-5, 58).

Les peintures ayant pour sujet la Castille produites entre 1889 et 1913 sont particulières par rapport à l'ensemble de l'œuvre de l'artiste basque⁶⁷. Plusieurs des œuvres de cet ensemble sont des portraits représentant un individu dans un paysage castillan. Cette production nous permet de constater que le portrait commandé en 1939 montrant le Caudillo dans un paysage de la Castille n'est pas une œuvre isolée dans le travail de Zuloaga. Durant cette période, l'artiste explore et représente des paysages castillans que nous pouvons reconnaître par leur caractère dur, sec, de hauts plateaux vides et de montages qui ont un effet dramatique. La Castille est la région de la capitale, où la royauté espagnole a longtemps résidé et où les signes de l'occupation maure sont moins visibles dans l'architecture. Pour les intellectuels de 98, la Castille est la région géographiquement au cœur de la nation espagnole et représentant l'*España pura*. Elle est l'essence de l'identité hispanique. Unamuno définit le concept de « l'intra historique » comme un inconscient collectif intemporel appartenant à un peuple, composé de sa tradition et de son identité. En Espagne, pour Unamuno, la Castille joue ce rôle (Idem : 58, 81). Pour Maeztu, le philosophe et écrivain espagnol José Ortega y Grasset⁶⁸ (1883 – 1955) et Unamuno, l'*hispanidad* doit résister à la modernité qui est en opposition à

⁶⁷ Une des observations de Crosson est que l'intérêt pour les représentations de la Castille chez Zuloaga, alors qu'auparavant l'artiste représente des thématiques andalouses qui se vendent très bien à l'étranger, est redevable à la fréquentation des penseurs de la Génération de 98 en Espagne et des écrivains antirépublicains et préfascistes en France (Crosson, 2009 : 60, 88).

⁶⁸ L'écrivain espagnol a défendu l'œuvre de Zuloaga pour ses liens avec sa conception de l'*hispanidad* (Crosson, 2009 : 5).

l'esprit espagnol⁶⁹. Ces penseurs défendent le travail de Zuloaga dont la réception est ambivalente en Espagne à cette époque⁷⁰ (Idem : 5).

Cet intérêt pour la Castille a également pour sujet les peintres qui ont travaillé à Madrid et à Tolède, tels que Velázquez, Goya et El Greco⁷¹. Zuloaga a, tout au long de sa carrière, une admiration particulière pour l'œuvre du peintre El Greco. Crosson stipule que le peintre est considéré comme représentant de l'Espagne et de l'*hispanidad* à partir du XIX^e siècle. Zuloaga étudie et a vu toutes les œuvres disponibles d'El Greco. Il achète ses tableaux lorsque cela lui est possible. Selon Crosson, cette admiration touche le fanatisme et Zuloaga se voit comme le disciple du peintre crétois (Idem : 25-26). Tout comme son modèle, Zuloaga peint des représentations de la vie quotidienne espagnole et des portraits avec en arrière-plan des paysages de la Castille. La vie paysanne est, selon le peintre basque, ce qui représente le mieux l'*hispanidad* par son caractère authentique, son éloignement de la modernité et de l'influence européenne. Le paysan est, pour Zuloaga, le symbole d'une Espagne passée toujours présente. En représentant le paysan comme fruste, rude et fort, il montre un archétype hors de l'influence du temps, qui est garant de l'authenticité de l'identité espagnole. Le paysan est alors la personnification du concept de « l'intra historicité » formulé par Unamuno. Crosson précise que cette conception de l'*hispanidad* de Zuloaga est influencée par une nostalgie d'un passé glorieux. Les préférences du marché de l'art européen ont également une influence sur la représentation que fait l'artiste de son pays d'origine. Crosson précise que depuis les guerres napoléoniennes (1808-1814), l'Espagne est perçue, par ses voisins européens, comme un pays à la fois primitif et préindustriel. À la fin du XIX^e siècle, le pays est perçu à travers un mélange d'orientalisme, de culture gitane et rurale où le catholicisme

⁶⁹ Pour Ramiro de Maeztu, les villes côtières dont Barcelone, Bilbao et Valence ont opté pour la modernité et l'industrialisation. Ces villes représentent pour Maeztu le côté sombre de l'Espagne (Idem : 82). Bernard-Pallas indique dans sa thèse que Masztu plaide pour la restauration de l'empire espagnol en exaltant le passé héroïque et en mettant de côté les protestants, les libéraux et les francs-maçons (Bernard-Pallas, 1996 : 73).

⁷⁰ Pour Unamuno, la nationalité basque de Zuloaga lui donne une authenticité, au delà de l'*hispanidad*, puisque les basques ont une racine ibérique. Ceci fait en sorte pour Unamuno que Zuloaga a un lien avec cette ibéricité et qu'il est potentiellement un représentant de l'*España pura* (Crosson, 2009 : 83).

⁷¹ Crosson explique que les montagnes de Guadarrama sont généralement associées avec les œuvres de Velázquez et Goya. La ville de Tolède est associée au travail du peintre El Greco (Idem : 79)

recoupe toujours une grande place. Un pays à la fois prémoderne et industrialisé, entre l’Afrique et l’Europe. Ces images sont prisées dans le marché de l’art européen et elles sont considérées comme illustrant l’Espagne de cette époque. Pour Zuloaga, il n’est pas contradictoire de représenter des paysans castillans reliés au concept de l’*hispanidad* et à la perception européenne de l’Espagne (Idem : 60, 65, 70).

Zuloaga a passé l’époque de la Guerre civile en Espagne avec les nationalistes. L’artiste donne rapidement son support au franquisme. Son adhésion à un nationalisme essentialiste dans les années 30 se transforme en un appui à l’idéologie fasciste. Pour Crosson, les convictions politiques de Zuloaga sont la principale raison faisant en sorte que la fortune critique du peintre est si pauvre en comparaison (Idem : 121, 124). De plus, nous avons observé dans les écrits portant sur le peintre que ses activités ou ses convictions politiques durant la Guerre civile sont rarement mentionnées. Les œuvres de cette époque sont généralement passées sous silence. Les convictions pro-nationalistes et particulièrement pro-fascistes sont gommées dans la majorité des textes dont nous avons pu prendre connaissance. Dans les chronologies de la vie de l’artiste, il n’y a rien au sujet de ses activités, de la Guerre civile à sa mort⁷². Le long silence des historiens de l’art à propos de cet artiste est peu relevé et ceux qui « redécouvrent » Zuloaga ne signalent pas le malaise qui règne à son égard. Crosson et Novo González sont les deux historiens d’art qui abordent ce pan de la production de Zuloaga et son utilisation par le régime franquiste durant les années 40 (Crosson, 2009 ; Novo González, 2006).

Zuloaga a eu peu d’expositions durant la Guerre civile. Durant l’été de 1938, l’artiste montre vingt-neuf peintures à la Biennale de Venise où il gagne le premier prix. Cette exposition organisée à la demande du gouvernement franquiste est sous la direction d’Eugenio d’Ors (Crosson, 2009 : 146-147). Dès 1936, l’artiste était devenu le

⁷² Par exemple, sur le site web de la Fondation de la famille Zuloaga, il est indiqué qu’entre 1930 et 1945, le peintre passe la majorité de son temps en Espagne entre les étés à Zumaya (Pays basque), les hivers à Madrid et des séjours fréquents dans le château qu’il a acheté plus jeune. Il n’est aucunement mentionné qu’il y a eu un conflit armé dans le pays. Cet exemple est probablement celui niant davantage cette époque de la vie de l’artiste. Fundación Zuloaga (n.d.) *Ignacio Zuloaga*, [en ligne] <http://loszuloaga.com/esp/fr/les-zuloaga/ignacio-zuloaga-y-zabaleta/> (consulté le 14 février 2014).

symbole de l'Espagne nationaliste en affirmant son support à Franco, mais surtout en produisant une œuvre commémorative, *Siège d'Arcázar*⁷³. Zuloaga est, à ce moment-là, un des rares artistes nationalistes qui a une carrière internationale, qui endosse la notion de l'*hispanidad* et l'idéologie franquiste (Idem : 124-125)⁷⁴. De plus, l'artiste publie *Aviso al Mundo* (Avertissement au monde) où il soutient que la destruction de l'art espagnol est imputable aux miliciens républicains (nommés par l'artiste les « rouges ») qui sont, selon lui, au service de Moscou. Zuloaga dépeint les républicains comme étant des étrangers, des barbares, des ennemis de la véritable Espagne et de son patrimoine culturel. Le peintre basque appuie les réflexions des penseurs franquistes condamnant l'avant-garde comme une des causes de la perte de l'identité nationale dans le domaine artistique. L'art, selon lui, doit participer à la récupération de cette identité perdue. Il est tenu d'être figuratif et de représenter des sujets liés aux spécificités de l'*hispanidad* (Idem : 139, 141, 152).

Franco est un admirateur du travail de Zuloaga et la composition du portrait, commandé en 1939 ou en 1940, utilise des procédés présents auparavant dans la production de ce dernier. Crosson analyse *Retrato de Francisco Franco* (figure 21) dans sa thèse. Franco y est dépeint avec l'uniforme nationaliste composé de la chemise noire avec le signe phalangiste en rouge (les flèches et le joug), le béret rouge carliste, les culottes militaires et les bottes d'équitation. De sa main droite, Franco tient la hampe du drapeau enroulé sur son épaule droite. Lors de la prise de pouvoir par les nationalistes, le Caudillo avait adopté le drapeau de l'Espagne monarchiste, et c'est dans celui-ci qu'il est drapé dans le portrait, selon Crosson (2009 : 152). La figure du dictateur se détache sur un arrière-plan aride et montagneux, comme ceux que Zuloaga a souvent utilisés dans les portraits ou les paysages de la Castille. Le personnage de Franco prend la

⁷³ Cette œuvre est mentionnée par Crosson, mais nous n'avons pas réussi à trouver une reproduction et l'emplacement de l'œuvre.

⁷⁴ Crosson cite Zuloaga au sujet de la victoire franquiste et la définition de l'identité espagnole sur le modèle du Siècle d'Or en Castille : « Mais c'est aussi la renaissance de la jeune nouvelle Espagne qui sûrement va redevenir ce qu'elle fut au XVI et XVII siècles. L'Espagne forte, héroïque et noble. J'espère aussi que très bientôt nous serons tous unis par un seul idéal, celui d'être Espagnols *cent pour cent*. » (Crosson, 2009 : 137).

majorité de l'espace de la composition et la ligne d'horizon est basse (au premier tiers), ce qui accentue la taille de l'homme représenté. Le regard du Caudillo est dirigé vers le haut, faisant en sorte que le spectateur a l'impression que le général regarde au-dessus de lui. Finalement, pour Crosson, le ciel obscurci est une référence à la guerre dont le général est sorti victorieux (Idem).

En revenant sur les notions que nous avons vues précédemment à propos du portrait du roi, nous pouvons constater que ce portrait de Zuloaga a plusieurs éléments qui nous permettent de faire la corrélation avec les propos de Marin. En plus d'être une « re-présentation » de Franco fidèle à la définition faite par Marin (une duplication de l'image du dirigeant, une substitution à la personne de Franco), ce portrait a recours à des symboles importants dans l'intention de légitimer le pouvoir franquiste au lendemain de la victoire sur les troupes républicaines. Les signes phalangistes, carlistes et monarchistes dans le portrait évoquent les forces sur lesquelles se sont appuyés les généraux rebelles pour réaliser le coup d'État. Ces symboles sont aussi ceux d'associations politiques qui ont une vision spécifique de l'identité espagnole. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 1, la Phalange et le Carlisme sont des partis de la droite religieuse qui militent pour une société où l'Église a une place prédominante⁷⁵.

Le fait que la figure de Franco est représentée dans un paysage castillan est révélateur de l'importance du concept de *hispanidad* pour Zuloaga et Franco. Ces visions basent l'identité hispanique en Castille et ses modèles sont puisés dans l'histoire (la reine Isabelle et Ferdinand II) ou dans les symboles (le paysan) de cette région. Puisque le général fait la commande du tableau directement au peintre basque, nous pouvons aisément supposer une convergence des visions des deux hommes sur l'identité et sur l'avenir de l'Espagne. Cette image du Caudillo, commandée directement à l'artiste, est évidemment approuvée par le dictateur. Il représente l'institution du pouvoir et il donne une légitimité à cette image le représentant comme chef d'État. Elle sert d'instance de légitimation au nouveau pouvoir du régime franquiste en montrant le général en

⁷⁵ Voir le chapitre 1, pour la Phalange aux pages 14 et le Carlisme à la page 13 à la note de bas de page 17.

position de pouvoir. L'image est dans son ensemble une représentation glorieuse du général : Franco est drapé dans le drapeau de l'Espagne monarchiste, la figure du général occupe une partie importante de la composition. Le ciel noirci évoquant la Guerre civile est un rappel du coup d'État auquel les généraux rebelles, les phalangistes et les carlistes ont participé dès les premiers moments. Les symboles présents dans le portrait de Franco sont une démonstration du pouvoir pour affirmer que sa place à la tête de l'État est naturelle. La représentation du pouvoir transforme la force en puissance par le biais de modèles ou d'images idéalisées (Marin : 2006 : 75)⁷⁶.

Pour conclure l'analyse du portrait de Franco, nous pouvons associer cette représentation à un aspect abordé par Marin, la dimension sacramentelle du corps du roi. Le dirigeant est la personnification de l'État avec toutes ses composantes. Franco incarne le pouvoir de l'État qu'il a reçu lors de sa nomination en tant que Caudillo d'Espagne. Rappelons que la nomination est un acte performatif du langage important dans le processus de légitimation du pouvoir du roi (Marin, 1981 : 12, 17, 18). La personnification de l'État par la figure du général dans le portrait a également pour fonction d'intégrer la figure du général dans le récit historique valorisé par la propagande franquiste (Zenobi, 2011 : 207-208) : cette incorporation du personnage de Franco dans une suite d'évènements historiques correspond au concept d'*hispanidad* qui fait une relecture de l'histoire en valorisant certains évènements du passé espagnol. Surtout, le portrait de Zuloaga dépeint le général comme faisant déjà partie de la narration historique, montrant ainsi que sa place à la tête de l'État est naturelle.

⁷⁶ Dans sa thèse, Zenobi démontre qu'à différents moments, Franco est présenté dans la presse comme étant un général respecté de ses troupes, un militaire qui a réussi par ses exploits sur le terrain et comme un professeur apprécié à l'Académie militaire (Zenobi, 2011 : 73, 269, 274, 299).

3.4 L'image de Franco dans l'espace public

Les portraits de Franco se multiplient dans l'espace public, à l'aide de la photographie, durant la Guerre civile et le premier franquisme. Ces images du Caudillo circulent sous forme d'affiches, de pages périodiques, de cartes postales ou de timbres. Franco est présent dans la presse espagnole depuis le conflit ibéro-marocain (1912) et la Guerre du Rif (1920), puis lorsque le soulèvement des généraux a lieu en 1936⁷⁷. Les propagandistes franquistes ont utilisé les épisodes de la vie de Franco comme chef légionnaire, directeur de l'Academia General Militar de Zaragoza et son ascension parmi les généraux influents sous la République. Ils ont modifié plusieurs événements afin d'augmenter leur lustre et de donner une cohérence au récit de la vie de l'homme à la tête de l'Espagne en 1939. Zenobi affirme que ce procédé est souvent utilisé dans l'idéologie fasciste (Idem : 11-17). L'auteure examine, dans sa thèse, le discours autour de la figure de Franco et comment s'est élaboré le mythe à propos de cet homme qui est rapidement devenu un personnage public. Cette narration a pour but de légitimer le pouvoir du Caudillo par l'utilisation de la propagande, de la mémoire collective et de l'histoire espagnole afin de créer un consensus social. Le mythe autour de la personne de Franco est créé par cette mise en récit qui définit en partie l'idéologie franquiste et justifie les années de la Guerre civile. Cette propagande dépeint Franco en chef d'État d'Espagne et cette position de pouvoir est montrée comme étant le résultat d'une destinée inévitable ; ainsi tous les événements précédant ce moment en sont des signes prémonitoires. Cette destinée consiste à sauver l'Espagne de la décadence politique, de l'anarchisme, du communisme et de ramener l'unité politique autour de l'Église et des valeurs traditionalistes (Zenobi, 2011 : 12-13, 21-25, 181, 188). Nous avons vu que ce

⁷⁷ Ces guerres au Maroc ont causé plusieurs crises au gouvernement puisque le Maroc est, à ce moment, la dernière colonie de l'Espagne, après la guerre américaine de 1898 et la perte des dernières colonies en Amérique. Ces conflits sont justifiés par une perspective historique, géopolitique et impérialiste dans une idéologie traditionaliste, d'une « mission civilisatrice » qu'aurait l'Espagne à l'extérieur de l'Europe (Zenobi, 2011 : 26-27).

procédé narratif va de pair avec le désir inavoué du pouvoir absolu et son acceptation par le dirigeant pour le bien de tous (Marin, 2006 ; 76).

Dans les bases de données espagnoles portant sur les collections d'affiches de la Guerre civile, nous avons remarqué la présence d'un certain nombre d'affiches reproduisant le portrait de Franco. Ces portraits sont également analysés dans les publications portant sur l'image de Franco sur différents supports, dont l'ouvrage de Zenobi est un bon exemple. Les symboles du pouvoir du Caudillo (uniforme militaire, médailles, etc.) sont, dans ces images, les éléments rattachés à la fonction occupée par Franco au gouvernement. Sans être une reproduction du portrait officiel fait par Zuloaga, ces « re-présentations » du Caudillo jouent une fonction similaire au tableau fait par le peintre basque, c'est-à-dire rendre légitime et naturelle la présence de Franco au pouvoir. Ces images du général sont scrupuleusement contrôlées par le pouvoir franquiste afin qu'elles représentent exactement les visions de l'État (Zenobi, 2011 : 230-231). Ainsi, la couverture du périodique *Foto* (figure 22) et l'affiche *Generalissimo Franco* (figure 23) sont deux portraits du général, tous deux produits après la Guerre civile. La page couverture de l'hebdomadaire national-syndicaliste présente une photographie du Caudillo, avec une vue en contre-plongée du personnage qui porte son habit militaire ainsi que ses médailles et ses décorations. L'homme, posant de trois quarts, a les bras croisés sur son torse et regarde l'objectif. Cet angle permet d'augmenter la taille de la personne représentée et donne un effet d'importance. Le fond de la photographie est un gros plan d'un drapé où des motifs se détachent de manière floue. L'affiche produite par le Service national de la propagande est un portrait rapproché de Franco (figure 23). L'homme est dépeint une fois de plus de trois quarts, dans cette reproduction d'un portrait dessiné du Caudillo. Le traitement des volumes et la technique sont très académiques. Le visage est plus détaillé que la chemise du général. Le fond de l'affiche est découpé en trois parties. La partie de gauche est occupée par un fond jaune et celle de droite, par du rouge et une portion orangée. Ces affiches conservées aux fonds de l'Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE) font partie d'un ensemble d'images utilisant le portrait de Franco. Ce qui est particulier avec ces images réside dans

le fait que les photographies ou les dessins des portraits du Caudillo sont réalisés par le Service national de propagande. Cet ensemble d'imagerie de masse est composé notamment de cartes postales patriotiques et de timbre à l'effigie de Franco. Ces cartes postales utilisent un portrait du Caudillo avec ses attributs militaires et il y est généralement posé de trois quarts (Zenobi, 2011 : 311-317). Zenobi mentionne que, par exemple, les portraits de Franco photographiés et reproduits en affiche doivent être accrochés à côté de la croix chrétienne dans toutes les classes des écoles publiques (Idem : 203).

Ce qui est important pour notre propos dans cette production de masse c'est la multiplication de l'image du général sur différents formats, faisant en sorte que le dispositif de représentation acquière autant d'importance que le pouvoir représenté. Ce procédé participe à la légitimation du pouvoir de Franco comme chef d'État et cette position politique fait en sorte qu'il a la possibilité de se représenter en tant que dirigeant du pays. Les exemples que nous avons vus dans ce chapitre montrent que, sous le premier franquisme, il y a eu des images produites dans l'intention de légitimer le nouveau pouvoir en le montrant comme le résultat d'une suite logique et d'une succession d'évènements historiques.

Ces images, qui sont des reproductions de portraits du dictateur, sont en lien avec une tradition d'illustration du pouvoir présente auparavant en Europe, le portrait officiel. Ce type de représentation des acteurs au pouvoir est lié à une idéologie, une conception identitaire et historique en particulier. Si l'on se réfère aux notions proposées par Hartog, Koselleck et Ricœur que nous avons étudiées au chapitre 1, le franquisme prend des modèles dans le passé espagnol, les utilise afin de justifier les actions politiques et comme but à atteindre, c'est-à-dire retrouver la gloire et l'identité espagnole perdue depuis la fin du XIX^e siècle. La modernité est rejetée dans plusieurs domaines et le moyen de remédier aux récents échecs est de prendre en exemple les réussites passées. Cette conception est liée à l'*Historia magistra* que nous avons vue chez Koselleck où le champ d'expérience a plus d'importance que l'horizon d'attente.

L'histoire est considérée comme un bassin d'expériences positives et négatives dont il appartient aux acteurs du présent de reproduire les succès ou les échecs. L'histoire, dans son ensemble, est vue comme un récit continu des actions humaines qui ont une valeur d'enseignement dans le présent. Dans la propagande franquiste, le lien au régime de *l'Historia magistra* est observable par l'importance donnée à l'histoire passée par le régime dans les discours officiels et dans le programme d'enseignement. Ce régime d'historicité permet également, comme le mentionne Koselleck, une malléabilité d'interprétation du récit narratif ce qui répond aux besoins de la propagande du régime franquiste (Koselleck, 2004 : 27, 29). Cette malléabilité permet à la propagande franquiste d'intégrer le Caudillo dans le récit de l'histoire espagnole et de faire des parallèles avec les rois qui ont mené des batailles victorieuses au nom de la patrie et de la foi catholique. Les portraits du Franco en militaire sont un support visuel appuyant ce type de rapprochement.

Cette conception de *l'Historia magistra* qui imprègne l'idéologie franquiste nous permet de faire le lien avec les observations de Ricœur à propos de la mémoire, à cause de l'importance du champ de l'expérience dans ce régime historique. Il est pertinent de retourner à la notion de la mémoire instrumentalisée reliée à la mémoire collective. Cette instrumentalisation est particulièrement visible lorsque la mémoire est érigée en tant qu'identité collective, ce qui est effectivement le cas avec le discours franquiste. La mémoire devient alors la justification de la quête (Ricœur, 2000 : 98). Cela s'applique parfaitement à l'idéologie franquiste puisqu'elle utilise des époques passées considérées glorieuses comme modèle à suivre et à reproduire. Plus encore, nous avons invoqué plus tôt le concept « d'intra historicité » de Unamuno, cet inconscient collectif relié à une tradition éternelle. La notion de ce penseur de 98 s'intègre facilement dans le discours nationaliste, compte tenu de l'importance donnée à la mémoire collective et à la tradition. Ricœur indique que les procédés de la mémoire instrumentalisée sont visibles dans les failles identitaires, dont la première est le désir d'une stabilité au travers le temps, alors qu'il n'en est pas ainsi. C'est dans ce désir de « mêmété » que les commémorations d'évènements glorieux ou les évocations nostalgiques sont faites, afin

de conserver une stabilité identitaire. Ricœur identifie une seconde faiblesse identitaire qui est la peur de « l'autre » (Idem : 99). Dans l'idéologie franquiste l'étranger, ce qui n'est pas hispanique, est perçu comme un danger pour l'identité du peuple et pour sa mémoire. Le souvenir d'une violence fondatrice est la dernière faiblesse identitaire selon Ricœur. L'évocation d'un moment de perte ou de succès, afin de justifier des actes, fait partie de ce mécanisme qui est intimement lié au fonctionnement de l'idéologie (Idem : 99). Ce qui va de pair, encore une fois, avec le fonctionnement de la propagande franquiste, qui se fonde sur la perte des colonies américaines et du statut d'empire, afin de justifier des actions politiques et militaires pour retrouver la gloire perdue du peuple espagnol. L'idéologie intervient ensuite à trois niveaux, dans la distorsion de la réalité pour un groupe de personnes, dans la légitimation d'un système de pouvoir et dans le système symbolique utilisé autour des actions permettant d'établir un monde commun (Idem : 100). L'idéologie franquiste fonctionne ainsi puisqu'un nombre restreint d'acteurs offrent une interprétation de la réalité pour un grand nombre de personnes qui ont une capacité d'action. Elle légitime le système de pouvoir de ceux qui ont participé à l'élaboration de l'interprétation de la réalité, c'est-à-dire un pouvoir militaire entre les mains d'une personne. Finalement, l'idéologie franquiste utilise un système symbolique afin de rendre légitime, pour une collectivité, le coup d'état militaire. Cette prise de pouvoir par le corps militaire et les regroupements paramilitaires est justifiée par la nécessité de « sauver » une Espagne, une vision de l'identité hispanique qui est menacée par la République selon les interprètes franquistes. Ricœur ajoute que l'idéologie est garante d'une stabilité identitaire, hiérarchique et de l'ordre social, palliant les fragilités, surtout lorsqu'il est question de l'identité (Idem). Nous pouvons lier ces procédés idéologiques avec l'importance d'une définition comme l'*hispanidad* à la fin du XIX^e et au début du XX^e dans la société espagnole. Les œuvres de Zuloaga et les portraits de Franco illustrent bien à la fois la composition et le fonctionnement de l'idéologie franquiste. Le rôle de ces œuvres et de ces images est de légitimer le pouvoir politique à l'aide du pouvoir de la représentation. Les observations de Marin peuvent ainsi être reliées aux propos Ricœur au sujet de l'instrumentalisation de la mémoire et du fonctionnement de l'idéologie. Ces œuvres et images servent à valider un système de

pouvoir en place, mais surtout à entériner une vision de l'identité espagnole basée sur une conception de l'histoire de l'Espagne appartenant au régime d'historicité de l'*Historia magistra*.

Conclusion

Nous avons vu dans les chapitres précédents que la Seconde République espagnole et le premier franquisme perçoivent différemment l'histoire espagnole. Le discours propagandiste de la République choisit certains exemples en lien avec ses convictions politiques dans le champ de l'expérience espagnole (le passé ou l'histoire), comme le définit Koselleck, et prend en référence des moments historiques étrangers (la Révolution française, la Révolution russe ou la Révolution mexicaine). Ce discours veut souligner la modernisation de l'Espagne, le progrès, et prend pour exemple les démocraties contemporaines. Ceci fait en sorte que l'horizon d'attente (le futur) a plus d'importance dans le discours républicain que le champ d'expérience. Ainsi, les années de la Seconde République correspondent à la définition des temps modernes où la narrativité historique est délaissée et l'horizon d'attente a plus d'importance que le champ de l'expérience, suivant Koselleck (2004 : 33 - 34). De même, la République correspond au régime moderne d'historicité, qui est conçu par Hartog comme délaissant les exemples passés afin de chercher les réponses dans le futur (Hartog, 2003 : 107).

Le régime franquiste a une conception très différente, pour ne pas dire opposée, de l'histoire espagnole. Nous avons vu qu'un des principaux buts du franquisme est de retrouver la gloire perdue de l'Espagne. Un des moyens pour régler la crise sociale moderne qui « sévit » en Espagne depuis la fin du XIX^e siècle est de retourner à la tradition et de prendre en exemple les réussites passées. Cette conception est directement liée à la définition de *l'Historia magistra* chez Koselleck et à celle de l'Ancien régime chez Hartog. *L'Historia magistra* définit l'histoire comme un réservoir d'échecs et de réussites. L'homme, dans le présent, a le choix de prendre en exemple ces expériences, réussies ou non, afin de les reproduire. Dans cette perspective, l'histoire est un récit d'actions humaines et la discipline est vue comme répondant aux interrogations sur le présent ou le futur (Koselleck, 2004 : 27-30). *L'Historia magistra* est basée sur un

champ d'expériences très présent et l'horizon d'attente est défini par les expériences passées méritant d'être reproduites. L'idéologie franquiste fonctionne de manière semblable. Nous avons donc pu constater une différence en ce qui concerne les discours et les moyens de représentation utilisés dans les cas de Josep Renau et des portraits de Franco. Cette différence provient du régime d'historicité dans lequel chaque camp s'inscrit, c'est-à-dire de la façon dont ces communautés conçoivent l'histoire et établissent l'identité hispanique. Ainsi, nous pouvons déduire que la Guerre civile est également une confrontation de deux visions sur l'héritage historique espagnol et sur le futur du pays, les deux régimes historiques fonctionnant à l'encontre l'un de l'autre.

En lien avec ces dynamiques, nous avons vu que les partis utilisent une esthétique, des références historiques et des archétypes liés aux discours propagandistes, afin de légitimer leur pouvoir et les actions prises. Nous avons pu observer que ces procédés sont proches du mécanisme de l'idéologie et de la manipulation de la mémoire décrit par Ricœur. Les idéologies sont centrales dans ces discours puisqu'elles modulent la compréhension du monde afin de convaincre le peuple espagnol de son authenticité. Cette vision comble également les lacunes de l'identité et elle contribue à préserver l'ordre et la hiérarchie sociale (Ricoeur, 2000 : 100). L'idéologie intervient à tous les niveaux de la légitimation politique des deux camps s'opposant dans la Guerre civile espagnole ; elle est présente dans l'imagerie que nous avons analysée, tout comme elle participe au mécanisme de légitimation politique.

En conclusion de ce mémoire, nous proposons une réflexion sur la brèche historique, comme la décrivent Hannah Arendt et François Hartog. Ce qui nous permettra de montrer que certaines thématiques abordées ont une résonance dans le temps présent.

La brèche

Hannah Arendt développe sa réflexion sur la brèche historique dans son recueil d'essais *La crise de la culture*. Elle élabore sa définition à partir des écrits de Kafka, utilisant les notions de souvenir et d'attente, ce qui se rapproche du champ d'expérience et de l'horizon d'attente décrits par Koselleck. La brèche historique est liée aux réflexions de la philosophe concernant la révolution, l'implication d'intellectuels, artistes ou écrivains, dans les cercles révolutionnaires alors que la réflexion et les écrits ne semblent plus suffire (Arendt, 1972 : 11, 25).

Selon Arendt, le testament a un rôle fondamental dans l'appréhension du temps. C'est ce qui indique à l'héritier (l'homme du présent) ce qui est légitime et circonscrit le passé et l'avenir. Sans la tradition « [...] qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble qu'aucune continuité dans le temps soit assignée [...] » (Idem : 14). Autrement dit, c'est la tradition qui permet une narration historique, une mise en récit des événements passés, jugeant de leur réussite. Cette dynamique est brisée lorsque pour l'homme moderne, affirme Arendt, cette tradition n'est plus applicable à son environnement immédiat, elle n'apporte plus de questions pertinentes et n'y répond pas (Idem : 18).

L'auteure parle d'un intervalle dans le temps, d'un étrange « entre-deux » dont les historiens et les témoins prennent conscience. Ce moment est déterminé par des choses qui ne sont plus et qui ne sont pas encore. Ces intervalles surviennent fréquemment dans l'histoire (Idem : 19). La brèche, ou l'intervalle, est singulière puisqu'elle interdit la transmission, elle ne peut jouer le rôle de la tradition permettant une continuité historique. C'est lorsque la tradition et le fil de la transmission sont rompus que la brèche entre le passé et le futur survient ; elle n'est plus un sujet réservé à la pensée, mais elle devient une réalité tangible et politique qui affecte l'ensemble d'une communauté humaine (Idem : 24-25).

Hartog utilise la définition de la brèche différemment d'Arendt. Pour l'historien, la brèche est un entre-deux régimes d'historicité, alors que l'ancien se termine pour laisser la place à un nouveau. Cela donne lieu à des moments historiques tumultueux où la définition du temps change. L'exemple pris par Hartog est la Révolution française et il analyse les observations temporelles des voyages de Châteaubriand (Hartog, 2003 : 77-107). Dans ce mémoire, nous avons plutôt considéré la Guerre civile comme une brèche historique comme l'analyse Hartog dans son ouvrage *Régime d'historicité ; présentisme et expériences du temps*. Par contre, un élément chez Arendt est pertinent pour l'analyse de la Guerre civile et du franquisme : la tradition.

Le motif initiateur du soulèvement des généraux à l'origine de la Guerre civile et du régime militaire est la réhabilitation de la tradition pour lui redonner l'importance qu'elle avait dans le passé. La tradition est également utilisée comme remède afin de soigner les « maux » de la modernité. C'est qu'une brèche, comme le définit Arendt, s'est ouverte lors de la perte des colonies en 1898. Le sentiment d'une perte identitaire et d'une tradition est manifesté par des penseurs, dont ceux de la Génération de 98. Le souhait de retrouver la tradition est formulé par des intellectuels et plusieurs cherchent des moyens afin de renouer le fil de la transmission de la tradition issue de la Castille, dont le peintre Zuloaga.

Dans notre cas d'étude, les deux définitions de la brèche (Arendt et Hartog) sont applicables puisque la définition arendtienne correspond à cette modernité brève qu'a connue l'Espagne entre 1898 et 1936. La brèche s'est refermée avec la prise de pouvoir par le régime militaire qui a réhabilité la tradition pendant presque quarante ans. La définition hartoguienne de la brèche est applicable également à notre cas d'étude puisqu'il y a effectivement un changement de régimes d'historicité. Nous avons vu que la Seconde République endosse un Régime moderne d'historicité et qu'après la Guerre civile, un retour à l'*Historia magistra* et à l'Ancien régime d'historicité a lieu.

À partir de ces observations, nous pouvons nous interroger sur les résonances de ces brèches historiques dans l'Espagne contemporaine. De plus, il faudrait vérifier si d'autres brèches historiques ont eu lieu depuis la mort de Franco en 1975. Bien évidemment, nous ne répondrons pas à cette question ici, mais nous pouvons tout de même aborder quelques pistes de réflexion sur des éléments en lien avec la Guerre civile et le franquisme, reliées aux préoccupations de ce mémoire.

L'image de Franco dans l'Espagne actuelle

Le franquisme, les symboles du régime militaire et l'image de Franco sont des sujets sensibles dans l'Espagne actuelle. Un cas singulier, survenu en 2012 et qui s'est prolongé en 2013, a attiré notre attention. Il s'agit de la poursuite, pour atteinte à l'honneur du défunt dictateur, de la Fundación Nacional Francisco Franco contre Eugenio Merino, l'auteur de l'œuvre *Always Franco* (figure 24) présentée à l'ARCO (Feria de Arte Contemporáneo) en février 2012. L'œuvre consiste en une reproduction grandeur nature en silicone du Caudillo disposée dans un réfrigérateur pour les boissons Coca-Cola. L'œuvre existe en trois exemplaires. Selon Merino, l'œuvre démontre que l'image de Franco est « congelée » dans la mentalité espagnole (Sucasa, 17 juillet 2013). Le premier procès de Merino a eu lieu au mois de juillet 2013 et il a été très suivi dans les milieux artistiques espagnols, ainsi que dans la presse écrite. Il est à noter que la Fundación Nacional Francisco Franco a été créée par la fille du Caudillo, Carmen Franco Polo duchesse de Franco, en 1976⁷⁸.

⁷⁸ La fondation se décrit comme un organisme culturel, ayant pour but de préserver la mémoire et l'œuvre de Franco. Les archives de la famille (environ 30 000 documents) sont disponibles pour la consultation. L'organisme élabore des événements culturels en lien avec les affiliations politiques et l'histoire du défunt dictateur, même si, officiellement, la fondation nie toute activité politique. Finalement, l'organisme publie une revue trimestrielle en format numérique accessible à tous. Entre 2000 et 2004, le gouvernement espagnol a soutenu un projet de numérisation afin de détenir une copie des archives de la fondation. Mais sinon, l'organisme est soutenu par des fonds privés (Fundación Nacional Francisco Franco, n.d.).

Au début du mois de juillet, une manifestation artistique a lieu à Madrid en support à Merino, dans l'intention de montrer le désaccord de la communauté artistique à l'égard de cette poursuite, considérée comme une tentative de censure et une atteinte à la liberté de création. Il s'agit d'une exposition d'œuvres et des performances d'une trentaine d'artistes, produites dans un ancien garage sous l'œil attentif des gens de la fondation. *Jornadas contra Franco* a pour but de satiriser et de ridiculiser des portraits du Caudillo. Des artistes d'origine espagnole et latino-américaine y ont participé, dont Cuco Suárez, Alejandro Jodorowsky, Miguel Palancares, Alberto Chinchón et Juan Pérez Aguirregoikoa⁷⁹.

Pour cette occasion, Merino a fait une seconde œuvre à l'effigie du général, *Punching Franco* (figure 25). Cette sculpture est composée de la reproduction grandeur nature de la tête du Caudillo qui est fixée sur une base de ballon d'entraînement de boxe. Un des verres des lunettes de soleil du général est brisé et l'homme a une blessure à la lèvre inférieure ; l'état du visage du dictateur évoque des coups. La juxtaposition de la tête du défunt dictateur et de la structure destinée à l'entraînement sportif déshumanise le personnage, lui donne un statut d'objet, et lui confère presque un caractère ludique. L'agresseur du visage du général est anonyme et, en même temps, le dispositif de l'œuvre invite le spectateur à un nouveau sport : la boxe sur le visage d'un dictateur décédé.

Cette œuvre utilise différemment l'image de Franco. Dans *Always Franco* (figure 19) le corps entier du général est reproduit avec l'habit militaire et des lunettes de soleil du même style que celles que l'homme portait de son vivant. Dans les deux œuvres, l'homme reproduit est âgé. Ce n'est plus le général dans la quarantaine et victorieux à la suite de la Guerre civile, le visage rond et bien en chair. Ces deux œuvres montrent un homme maigre, avec de la calvitie et des marques de vieillesse sur le visage (rides, peau tombante et avec des taches). L'œuvre *Punching Franco* fera l'objet d'une seconde poursuite de la part de la Fundación Nacional Francisco Franco, encore une fois pour

⁷⁹ Pour consulter le document produit par le regroupement *Artistas Antifascistas* voir *Artistas Antifascistas* (2013) *Jornadas Contrás Franco ; Un Evento para el Escarnio Público de la Figura del Dictador*, [En ligne], http://issuu.com/artistas_antifascistas/docs/fanzine-antifa/1?e=0 (consulté le 7 mars 2014).

attaque à l'honneur du défunt général, même si la première a été rejetée par la juge Rocío Nieto Centeno le 15 juillet 2013⁸⁰. La Fondation se donne comme mission de faire du cas de Merino un exemple pour tous les artistes qui ont participé aux *Jornadas contra Franco*. Ce qui explique la seconde poursuite (Tomasso, 16 décembre 2013).

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette histoire, qui n'est pas terminée puisque le second procès aura lieu en 2014 est, d'une part, la manière dont Merino a utilisé l'image de Franco dans ses œuvres et, de l'autre, l'affirmation de la fondation qu'elles heurtent l'honneur de Franco. Avec l'œuvre *Always Franco*, l'atteinte provient, selon la Fondation, de la caricature de l'ancien chef d'État qui est une offense à son honneur (Sanchez Nieto, 29 mars 2012 : 2). La procureure Lucía Gloria Sánchez ajoute que la Fondation a pour mission de préserver l'héritage de la figure de Franco et la dénigrer ou l'insulter en la caricaturant est une atteinte morale à la Fondation et aux héritiers du général (Idem : 3-4). Sans entrer dans l'ensemble des détails du procès, il est très intéressant, surtout dans le contexte actuel espagnol, de constater que caricaturer légèrement la figure du Caudillo soit jugé, par la fondation créée par la fille unique du défunt chef d'État, comme une insulte et une atteinte à son honneur.

Ce cas de poursuite est pertinent pour nous puisqu'il y est question de la représentation de l'ancien chef d'État hors des balises qui ont régi son image pendant plus de trente-cinq ans. Le ridicule dans *Always Franco* réside dans le léger accroupissement de la figure pour qui le réfrigérateur est trop étroit. De plus, cette caricature du dictateur est légère si nous la comparons avec d'autres qui ont été faites depuis la Guerre civile, l'exemple sans doute le plus connu étant celles de Pablo Picasso⁸¹. Nous pouvons nous demander en quoi ce ridicule met en péril la mission de la Fondation

⁸⁰ Certains journalistes résument le jugement du procès en disant qu'il n'est pas illégal de réfrigérer Franco, afin de ridiculiser l'intention de la fondation (Sucasas, 17 juillet 2013).

⁸¹ On peut retrouver un exemplaire de la caricature faite par Pablo Picasso, *Songe et mensonge de Franco*, 1937 (aquatinte et eau-forte sur chine collé, sur papier vélin beige, plaque : 31 x 42 cm, objet : 38,1 x 57,4 cm) dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa; elle a été achetée en 1976. Lors de l'exposition *Les années 1930 ; La fabrique de "l'Homme nouveau"* une autre caricature de Franco a été exposée, celle d'André Masson, *Sans titre [Portrait charge de Franco]*, v. 1938-1938 (plume et encre de Chine sur papier vergé, 47,9 x 37 cm, Musée d'art moderne de la ville de Paris) (Clair, 2008 : 180-181, 390).

de préserver et de transmettre l'héritage de Franco. Plus encore, cet héritage, qui est composé d'une vision singulière de l'identité hispanique est attaqué, selon la Fondation, par la caricature de la figure du Caudillo, qui est habituellement représenté en situation de pouvoir.

Dans l'ensemble, le cas de poursuite de Merino nous montre que la tradition valorisée par la Fondation n'est plus transmise. L'œuvre de Mérimo critique le fait que Franco soit toujours présent dans l'imaginaire espagnol. Il remet en cause la présence du Caudillo dans cette tradition. Nous pouvons nous demander si cette poursuite est symptomatique d'une nouvelle brèche historique dans le sens où l'a défini Arendt, puisque la tradition n'est plus transmise et qu'elle est même rejetée par une grande partie de la société, ceci étant démontré par le fait que la requête de la Fondation a été rejetée par la cour et qu'il y a eu un appui populaire à la cause de l'artiste. Ce qui soulèverait la question du moment fondateur de cette brèche arendtienne. Se serait-elle installée depuis quelques années seulement ou daterait-elle du retour de la démocratie en Espagne, réinstaurée suite à la mort de Franco?

Bibliographie

Ouvrages (thèses, catalogues d'exposition et actes de colloque) ;

ADES, Dawn, Tim, BENTON, David, ELLIOTT et Iain, BOYD WHYTE (dir.) (1995). *Art and Power: Europe Under the Dictators, 1930-45*, Catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery du 26 oct. 1995 - 21 jan. 1996 ; Barcelone, Centre de Cultura Contemporània, 26 fév. - 6 mai 1996 ; Berlin, Deutsches Historisches Museum, 7 juin - 20 août 1996, Londres : Thames and Hudson en association avec Hayward Gallery.

ARENDT, Hannah (1967). *Essai sur la Révolution*. Traduit de l'anglais par Michal Chrestien, Paris : Gallimard. [1963].

ARENDT, Hannah (1972). *La crise de la culture / Between Past and Future*. Traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris : Gallimard. [1954].

ANIKST, Mikhäl (1987). *La Pub en URSS dans les années 20*. Traduit de l'anglais par Sophie Brun, Moscou : Chêne.

AZAÑA, Manuel (1999). *Causes de la guerre d'Espagne*, Traduit du castillan par Sylvie Koller, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Histoire ».

BARRACHINA, Marie-Aline (1998). *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste : 1936-1945*, Grenoble : ELLUG Université Stendhal.

BALFOUR, Sebastien (1997). *The End of the Spanish Empire (1898-1923)*, Oxford : Clarendon, Oxford University.

BEEVOR, Antony (2006). *La guerre d'Espagne*, Paris : Calmann-Lèvy.

BENJAMIN, Walter (2000). « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) » dans *Œuvre III*, Paris : Gallimard, [1940], p. 268-316.

BERNARD-PALLAS, Claire (1996). *Art et pouvoir : arts plastiques et politique culturelle sous le franquisme (1939-1951)*, Thèse de doctorat, Études Ibériques, Paris : Paris III (Sorbonne Nouvelle).

BLANCO, Mercedes (dir.) (2003). « Satire politique et dérision (Espagne, Italie, Amérique Latine) », *L'Histoire irrespectueuse. Humour, dérision, caricature*. Le Service Commun de Composition Université Charles-de-Gaule Lille 3.

BLANCO, Mercedes (dir.) (2004). « L'histoire irrespectueuse ; Humour et sarcasme dans la fiction historique (Espagne, Portugal, Amérique Latine) », *L'histoire irrespectueuse. Humour, dérision, caricature*. Le Service commun de composition de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3.

BOSWELL, Peter, Maria MAKELA et Carolyn LANCHNER (1996). *The Photomontages of Hannah Höch*, Catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, du 20 oct. 1996 - 2 fév. 1997 ; New York, Museum of Modern Art, 26 fév. - 20 mai 1997 ; Los Angeles County Museum of Art, 26 juin - 17 sep. 1997, Minneapolis : Walker Art Center.

BIRO, Matthew (2009). *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

BRIHUEGA, Jaime (2008). « Renau, de nuevo », FORMENT I ROMERO, Albert « Josep Renau. Vida y Obra », CABAÑAS-BRAVO, Miguel « Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí », DÍAZ SÁNCHEZ, Julián « Los papeles de Renau » dans BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS. *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 22-37, 38-69, 140-167, 306-345

BROUE, Pierre (1993). *Staline et la Révolution : Le cas espagnol*, Paris : Éditions Fayard, Coll. « Pour une Histoire du XX^e siècle ».

CABAÑAS BARVO, Miguel, Josep RENAU et Estatales España. Subdirección General de los Archivos (2007). *Josep Renau - arte y propaganda en guerra*, Catalogue d'exposition Salamanca, sep. 2007 - n.d., Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Tècnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.

CABRERA GARCIA, Isabel (1998). *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Thèse de doctorat, Granada: Editorial Universidad de Granada, Coll. « Arte y arqueología ».

CHRIST, Michel (2005). *Le POUM : Histoire d'un parti révolutionnaire espagnol 1935-1952*, Paris : L'Harmattan.

CROSSON, Dena (2009). *Ignacio Zuloaga and The Problem of Spain*, Thèse de doctorat en philosophie, Maryland: University of Maryland.

DANEPA, Gerard (2002). *Framing Spain: Cinema, Painting and National Identity under Franco: 1939-1950*, thèse de doctorat en philosophie et histoire de l'art, New York : City University of New York.

DE CERTEAU, Michel (1975). *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard.

DE LA CALLE VELASCO, María Dolores et Manuel Redero, SAN ROMAN (éd.) (2006). *Guerra Civil : Documentos y Memoria*, Salamanca : Universidad de Salamanca.

DOSSE, François (2006). *Paul Ricœur et Michel de Certeau ; L'histoire : entre le dire et le faire*, Paris: Éditions de l'Herne.

DUBOIS, Philippe (1988). « L'Acte photographique. Pragmatique de l'index et effets d'absence » et « Dadaïsme et surréalisme : le photo-montage ou la mixité polyphonique des matières et des signes » dans *L'acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, p. 56-150 et 227-237.

DUVAL, Sophie et Marc, MARTINEZ (2000). « Le mode satirique. 2.2 La spécificité du discours satirique » dans *La satire*, Paris : Armand Colin, p. 184-211.

DUVAL, Sophie (2008). « Satire et catégories comique : ironie, humour et parodie » dans DUVAL, Sophie et Jean-Pierre, SAÏDAH (dir.). *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Pressac : Presses universitaire de Bordeaux, Coll. « Modernités », n° 27, p. 313-319.

FONTAINE, François (2003). *La guerre d'Espagne : un déluge de feu et d'images*, Paris : BDIC Berg international.

FORMENT ROMERO, Albert (1995). *Vanguardia artistica y compromiso politico : vida y obra de Josep Renau*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Valencia : Universitat de València.

GRAHAM, Helen (2002). *The Spanish Republic at War*, Cambridge: Cambridge University.

GUERRA, Alphonso, Manuel, GARCIA, Jukio, AROSTEGUI, Gabriel, JACKSON, Jaime, BRIHUEGA et Enric, SATUE (2004). *Carteles de la Guerra (1936-1939) : Colección Fundación Pablo Iglesias*. Barcelona: Lunwerg.

GALAN MARTIN, Belén, Chus, TUDELILLA LAGUADIA (1999). *Pinturas de Zuloaga en la colecciones del MNCARS*, Catalogue d'exposition, Centro Cultural de Granada 21 fév. - 16 avril 2000, Caja General de Ahorros de Granada, n.d., Séville, Museo de Bellas Artes, n.d., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, n.d., Madrid, Grenada: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Caja General de Ahorros.

GOMEZ ALEN, José (2003). « Arte y solidaridad. El compromiso político » et BRIHUEGA, Jaime « Compromiso político en el arte español contemporáneo » dans GOMEZ ALEN, José *Arte y solidaridad ; los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico*, Catalogue d'exposition, Sala Martínez Guerricabeila Universitat de Valencia, 30 juin - 26 sep. 2004, Valencia : Universitat de Valencia, p. 23 -44.

HARTOG, François (2003). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil.

HAUPTMAN, William (2011). *El Modernismo ; de Sorolla à Picasso, 1880-1918*, Catalogue d'exposition, Fondation de l'Hermitage à Lausanne, 28 jan. - 29 mai 2011, Milan: 5 Continents Éditions.

JULIAN GONZALEZ, Immaculada (1993). *El cartel republicano en la guerra civil española*, Madrid : Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

KOSELLECK, Reinhart (1990). *Le Futur passé Texte imprimé contribution à la sémantique des temps historiques*. Traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris : l'École des hautes Études en sciences sociales, Coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales ».

KOSELLECK, Reinhart (2004). *Futures Past: on the Semantics of Historical Time*. Traduit de l'allemand par Keith Tribe, New York : Columbia University Press.

KRIEBEL, Sabine Tania (2003). *Revolutionary Beauty : John Heartfield, Political Photomontage, and the Crisis of the European Left, 1929-1938*, Thèse de doctorat en philosophie, Berkeley : University of California.

LACHAUD, Jean-Marc (2012). *Art et aliénation*. Paris : Presses Universitaires de France.

LAVIN, Maud (1993). *Cut With the Kitchen Knife: The Weimar Photomontage of Hannah Höch*. New Heaven : Yale University Press.

LECLANCHE-BOULE, Claude (1991). *Le Constructivisme Russe ; Typographies et photomontages*, Paris : Flammarion, [1984 sous le titre : *Typographies et photomontages en URSS*].

LEVI-STRAUSS, Claude (2001). *Race et histoire ; Race et culture*, Paris : Albin Michel : UNESCO, Coll. « Bibliothèque Albin Michel. Idées ».

LLORENTE, Angel (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid : Visor, Dis., Coll. « La balsa de la Medusa ».

LLORENTE HERNANDEZ, Ángel (2009). « La guerra en el arte de las vanguardias del siglo XX (una aproximación a la representación del horror en la pintura vanguardista) », ROSON, María y Jesusa VEGA « Goya, de la República al franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950) », GARCIA GARCIA, Isabel « Semana de Homenaje al XX Aniversario de la Revolución Soviética (noviembre de 1937) », PEREZ SEGURA, Javier « III Reich y Guerra Civil española. Presencia y ecos de la política artística del nacionalsocialismo dentro de la península », FULTON, Christopher « En una costa distante : refugiados de la Guerra Civil y la estética del exilio », HARO GARCIA, Noemi de «

Contra "XXV años de paz" : los grabadores que se opusieron a los mesoines de masas del franquismo » dans CABAÑAS BRAVO, Miguel ; LOPAZ-YARTO, Amelia ; RINCON GARCIA, Wilfredo (dirs.). *Arte en tiempos de guerra, Jornadas Internacionales de Historia del Arte, 11-14 de noviembre de 2008*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Gobierno de España, Ministerio de Ciencia e innovación, p. 223-232, 245-259, 308-315, 333-341, 343-353, 367-377.

LUGON, Olivier (2009). « L'exposition moderne de la photographie », dans MOREL, Gaëlle, *Les espace de l'image : The Spaces of the Image*, Montréal : Mois de la photo à Montréal.

MARIN, Louis (1981). *Le portrait du roi*, Paris : Les Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun ».

MARIN, Louis, Alain, CANTILLON (éd.) (2005). *Politique de la représentation*, Paris : Kimé, Coll. « Le Collège en Acte ».

MENDELSON, Jordana (2005). *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, Pennsylvanie : Pennsylvania State University Press, Coll. « Refiguring Modernism ».

MORTIER, Jean ; DA SILVA, Monique (2006). « L'exil espagnol en RDA », CANDEL SANMARTÍN, Miguel « Comment la guerre civiles conditionne encore la vie politique espagnole », MARTINEZ-MALER, Odette « De la chape de plomb à la "fièvre mémorielle" : la transmission de la mémoire antifranquiste », SANS-BALLUS, Montserrat « La répression franquiste et ses prolongements » dans BOURDERON, Roger (dir.). « La Guerre d'Espagne : L'Histoire, les lendemains, la mémoire », *Actes du colloque Passé et actualité de la guerre d'Espagne*. Paris : Tallandier, p. 269- 186, 321-323, 325-339, 341 – 356.

PAYNE, Stanley G. (1999). *Fascism in Spain (1923-1977)*, Madison : University of Wisconsin.

RENAU MONTORO, Josep (1980). *Arte en peligro, 1936-39*, Valencia : Excmo. Ayuntamiento de Valencia, F. Torres.

REIG TAPIA, Alberto (2006). *La Cruzada de 1936 : Mito y Memoria*. Madrid : Alianza.

RICOEUR, Paul (1997). *L'idéologie et l'utopie*. Traduit de l'américain par Myriam Revault D'Allonnes et Joël Roman, Paris : Seuil, Coll. « La couleur des idées » [1986 sous le titre : *Lectures on Ideology and Utopia*].

RICOEUR, Paul (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris : Seuil, Coll. « L'Ordre Philosophique ».

SABIN RODRIGUEZ, José Manuel (1997). *La Dictadura Franquista (1936-1975) : Textos y Documentos*, Madrid : Akal, [révision scientifique : Elena Hernández Sandoica].

SAURA, Antonio (1996). *La Question de l'art espagnol*, Paris : L'échoppe.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1987). *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris : Seuil, Coll. « Poétique ».

THOMAS, Ann « John Heartfield » dans CLAIR, Jean (dir.) (2008). *Les années 1930 ; La fabrique de « l'Homme nouveau »*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 6 juin - 7 sep. 2008, Ottawa et Paris : Gallimard, p. 182-185.

TOMAS, Facundo (1986). *Los Carteles Valencianos en la Guerra Civil Española*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, Delegacion Municipal de Cultura.

VERGNIOLLE DELALLE, Michelle (2004). *Peinture et opposition sous le franquisme : la parole, en silence*, Paris : Harmattan, Coll. « Histoires et idées des arts ».

VIAL, Marie-Paule (dir.), Pablo, JIMENEZ BURILLO, Dominique, LOBENSTEIN et Annabelle, MATHIAS (2011). *L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée de l'Orangerie, du 7 oct. 2011 au 9 jan. 2012, Paris: Éditions Réunion des musées nationaux, Édition Musée d'Orsay.

ZENOBI, Laura (2011). *La construcción del mito de Franco ; De jefe de la Legión a Caudillo de España*, Madrid : Cátedra, Coll. « Historia / Serie Menor ».

Articles de périodiques et de presse :

ANONYME (18 juillet 2013). « Franco en el refrigerado », *El País, Opinión*, [En ligne], http://elpais.com/elpais/2013/07/17/opinion/1374085275_814644.html. Consultée le 20 janvier 2014.

AUBERT, Paul (1995). « La propagande étrangère en Espagne dans le premier tiers du XX^e siècle », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 31, n^{os} 31-33, p. 103-176.

BOUZY, Christian (2007). « Emblème et Propagande Théologique-Politique en Espagne au Siècle d'Or : Le symbolisme de la Couronne », *Littérature*, n^o 145, p. 91-104.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (2009). « La Direccion General de Bellas Artes Republicana y su Reiterada Gestión por Ricardo de Orueta », *Archivo Español de Arte*, vol. 326, (Avril-Juin), p. 169-193.

CABRERA GARCIA, María Isabel, PEREZ ZALDUONDO, Gemma (2004). « La unidad : concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 35, p. 183-196.

CABRERA GARCIA, María Isabel (2005). « Nacionalisme o internacionalismo : dos extremos para un debate en el panorama artístico español de mediados del siglo XX », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 36, p. 313-327.

CABRERA GARCIA, Isabel (1995). « Historicismo: un mensaje recurrente en el nuevo proyecto estético instaurado con el Franquismo [Historicism: a recurring message in the new aesthetic project established by the Franco government] », *Goya*, vol. 247-248, (Jun - Oct.), p. 44-50.

CABRERA GARCIA, María Isabel (2008). « El poder de las ideas: dirigismo y control estatal de la cultura artística en la Europa de la primera mitad del siglo XX », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* no, vol. 39, n° 2008, p. 197-212.

CABRERA GARCIA, María Isabel (2007). « La Consolidación de la Venguedia en Granada tras la Guerra Civil : el debate tradición-modernidad », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 38, p. 215-229.

CARABAÑA, Carlos (8 janvier 2011). « Un negocio con la cara de Francisco Franco », *El País*, Madrid, [En ligne], http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/01/08/actualidad/1294441201_850215.html?rel=rosEP. Consultée le 20 janvier 2014.

CASTRO, Idoia Murga (2010). « El Pabellón Español de 1939 : Un Proyecto Frustado Para la Exposición Internacional de Nueva York », *Archivo Español de Arte*, vol. 331, (Juil.-Sept.), p. 213-234.

DENOYELLE, Françoise (1997). « Photographie et société dans l'Espagne de Franco (Publio Lopez Mondéjar) », *Réseaux*, vol. 15, n° 81, p. 160-167.

DIEGO, Estrella de, Jaime BRIHUEGA (1993). « Art and Politics in Spain, 1928-36 », *Art Journal*, vol. 52, n° 1 (été), p. 55-60.

DREYFUS-ARMAND, Genevière (1986). « Les périodiques de la guerre d'Espagne : nouvel enrichissement des collection de la BDIC », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, nos 7-8, p. 47-48.

EL PAÍS (30 août 2013). « Nuevas Generaciones de PP, mucho Twitter y Francisco Franco », *El País*, Madrid, [En ligne], http://politica.elpais.com/politica/2013/08/30/actualidad/1377867191_640233.html. Consultée le 27 janvier 2014.

EL PAÍS (22 décembre 2013) «El Gobierno reprueba las fotos con símbolos franquistas » *El País*, Valence, [En ligne], http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/12/22/valencia/1387739983_784897.html?rel=rosE
P. Consultée le 27 janvier 2014.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (26 mai 2012). « Se vende Franco ... por una película », *El País*, [En ligne], http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/26/actualidad/1338046116_332195.html.
Consultée le 20 janvier 2014.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (26 septembre 2013). « La brecha por la memoria histórica revive en un documental » *El País*, [En ligne], http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/25/actualidad/1382724803_307237.html.
Consultée le 20 janvier 2014.

FERRANDIS, Joaquín (24 août 2013). « Los líos del PP destapan los gestos fascistas » *El País*, Valence, [En ligne], http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/24/valencia/1377364189_867711.html.
Consultée le 27 janvier 2014.

FUENTES VEGA, Alicia (2011). « Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia », *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, p. 183-196.

GARCIA LOPEZ, Sonia (2002-2003). « Lágrima en el lodo. La imagen de Franco en Madregilda », *Archivo de la Filmoteca*, n^{os} 42-43, (oct.-fév), p. 172-185.

GARCIA SANCHEZ, Jesús (2002-2003). « La imagen de Franco en los sellos », *Archivo de la Filmoteca*, n^{os} 42-43, (oct.-fév.), p. 52-71.

GERVEREAU, Laurent (1986). « L'affiche de propagande pendant la guerre d'Espagne », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 7, n^{os} 7-8, p. 22-24.

GUBERN, Román (2002-2003). « Tres retratos de Franco », *Archivo de la Filmoteca*, n^{os} 42-43, (oct.-fév.), p. 144-155.

HIDALGO, Elena (22 février 2010). « Interpretaciones diversas » *El País, Archivo*, [En ligne], http://elpais.com/diario/2010/02/22/sociedad/1266793202_850215.html.
Consultée le 20 janvier 2014.

INTXAUSTI, Aurora (16 décembre 2013). « Abajo puños, arriba escotes », *El País*, [En ligne], http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/15/actualidad/1387105006_111981.html.
Consulté le 20 janvier 2014.

JUNQUERA, Natalia (29 septembre 2013). « El franquismo, en el banquillo », *En País, Política*, [En ligne], http://politica.elpais.com/politica/2013/09/27/actualidad/1380312857_504304.html. Consultée le 20 janvier 2014.

JUNQUERA, Natalia (30 septembre 2013). « Naciones Unidas reclama a España juzgar las desapariciones del franquismo », *El País, Política*, [En ligne], http://politica.elpais.com/politica/2013/09/30/actualidad/1380570286_265914.html. Consultée le 20 janvier 2014.

JUNQUERA, Natalia (5 octobre 2013). « España se resiste a juzgar el franquismo », *El País, Política*, [En ligne], http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380995739_548039.html. Consultée le 20 janvier 2014.

JUNQUERA, Natalia (13 décembre 2013). « Las víctimas piden a Argentina que fuerce la extradición de Billy el niño », *El País*, Madrid, [En ligne], http://politica.elpais.com/politica/2013/12/13/actualidad/1386940288_015774.html. Consultée le 27 janvier 2013.

JUNQUERA, Natalia (30 décembre 2013). « La memoria histórica vuelve a los tribunales españoles », *El País, Política*, [En ligne], http://politica.elpais.com/politica/2013/12/30/actualidad/1388437601_806015.html. Consultée le 20 janvier 2014.

JUNQUERA, Natalia (23 janvier 2014). « Víctimas de ETA piden “verdad u justicia” para las del franquismo », *El País*, Madrid, [En ligne], http://politica.elpais.com/politica/2014/01/23/actualidad/1390506670_262397.html. Consultée le 27 janvier 2014.

KOCH, Tommaso (16 février 2012). « La fundación Franco demandará al autor de la escultura del dictador », *El País*, Madrid, [En ligne], http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/16/actualidad/1329409412_659164.html. Consultée le 20 janvier 2014.

KOCH, Tommaso (16 décembre 2013). « La Fundación Franco contra el arte de Merino ; segundo asalto », *El País*, Madrid, [En ligne], http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/16/actualidad/1387207901_520878.html. Consultée le 20 janvier 2013.

KOWALSKY, Daniel (2007). « The Soviet Cinematic Offensive in the Spanish Civil War », *Film History*, vol. 19, n° 1, p. 7-19.

KRIEBEL, Sabine (2008). « Photomontage in the Year 1932 : John Heartfield and the National Socialists », *Oxford Art Journal*, vol. 31, n° 1, 24 (mars 2012), p. 97-127.

- LEENKNEGT, Pieter (2002-2003). « El Franco ecuestre de Capuz : una estatua, tres distinos », *Archivo de la Filmoteca*, n° 42-43, (oct.-fév.), p. 12-29.
- LINDEN, Marcel van der, et Wayne THORPE (1992). « Eessor et déclin du syndicalisme révolutionnaire », *Le Mouvement social*, n° 159, p. 3-36.
- LLORENTE HERNANDEZ, Ángel (2002-2003). « La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945) », *Archivo de la Filmoteca*, n°s 42-43, (oct.-fév.), p. 46-75.
- LLORENTE HERNANDEZ, Ángel (2008-2009). « La batalla de Madrid en el arte español durante la guerra civil y el primer franquismo », *Archivo de la Filmoteca*, n°s 60-61, (oct.-fév.), p. 6-27.
- LLORENTE, Ángel (2000). « La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo 1939-1945 », *Archivo de la Filmoteca*, n° 35, (Juin), p. 60-69.
- MAINER, José-Carlos (2002-2003). « La construcción de Franco : primeros años », *Archivo de la Filmoteca*, n°s 42-43, (oct.-fév.), p. 26-45.
- MARCOS, José (30 septembre 2013). « Quijorna permite un acto de exaltación franquista y nazi en un colegio público », *El País*, Madrid, [En ligne], http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/09/30/madrid/1380567359_221433.html?id_externo_rsoc=beatles1. Consultée le 20 janvier 2014.
- MAURER, Christopher (1993). « Un monarca, un imperio y una espada : Juan Latino y el soneto de Hernando de Acuña sobre Lepanto », *Hispanic Review*, vol. 61, n°1 (hiver), p. 35-51.
- MONTOYA-SORS, Corinne (1997). « Quand l'Espagne descend dans l'arène ; le franquisme ou la bête nationale selon Vazquez de Sola », *Ridiculousa*, n°4, « Tyrannie, dictature et caricature », Brest : Université de Bretagne Occidentale, p. 142-156.
- NADAL - MELSIO, Sara (2006). « Documenting Spain : Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939 by Jordana Mendelson », *Revista Hispánica Moderna*, vol. 59 n°s 1/2 (jun. / déc.), p. 165-169.
- NOVO GONZALEZ, Javier (2006). « Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo / Ignacio Zuloaga and How he Was used by the Franquist Regime », *Ondare. Cuadernos de Arts Plásticas y Monumentales*, vol. 26, p. 233-243.
- PALACIO, Manuel (2002-2003). « Francisco Franco y la televisión », *Archivo de la Filmoteca*, n°s 42-43, (oct.-fév.), p. 72-95.

QUINTANA, Ángel (2002-2003). « Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en *Franco ese hombre* », *Archivo de la Filmoteca*, n^{os} 42-43, (oct.-fév.), p. 174-189.

REIG TAPIA, Alberto (2002-2003). « La autoimagen de Franco : la estética de la raza y el imperio », *Archivo de la Filmoteca*, n^{os} 42-43, (oct.-fév.), p. 96-121.

RIAÑO, Peio H. (13 février 2012). « Franco, presente ... en Arco », *El País*, Madrid, [En ligne],
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/13/actualidad/1329163264_681831.html. Consultée le 20 janvier 2014.

RIDAO, José María (22 février 2010). « ¿Habla Isarel en nombre de los judíos? » *El País*, *Archivo*, [En ligne],
http://elpais.com/diario/2010/02/22/sociedad/1266793201_850215.html. Consultée le 20 janvier 2014.

RIVAS, Manuel (18 février 2012). « Franco Pop-Art », *El País Opinión*, [En ligne],
http://elpais.com/elpais/2012/02/17/opinion/1329492950_874670.html. Consultée le 20 janvier 2014.

ROSON, María (2007). « Fotomurales del Pabellón Español de 1937. Vanguardia Artística y Misión Política. », *Goya*, vol. 319-320, (juil.), p. 281-298.

ROW, Thomas (2002). « Mobilizing the Nation : Italian Propaganda in the Great War », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 24 Desing, Culture, Identity : The Wolfsonian Collection, p. 140-169.

RUIZ, Julius (2005). « A Spanish Genocide? Reflections on the Francoist Repression after the Spanish Civil War », *Contemporary European History*, vol. 14, n^o 2, (mai), p. 171-191.

S.A. (16 février 2012). « Always », *El País*, [En ligne],
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/16/television/1329416863_849081.html. Consultée le 20 janvier 2014.

SALAS-LARRAZABAL, Ramon (1985). « Matériaux pour l'histoire de la guerre civile espagnole : Les archives militaires », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 3, n^{os} 3-4, p. 78-82.

SALVADOR, Alicia (2002-2003). « La triste España de Caudillo », *Archivo de la Filmoteca*, n^{os} 42-43, (oct.-fév.), p. 118-143.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente (2002-2003). « Introducción : Los iconos de Franco : Imágenes en la memoria », *Archivo de la Filmoteca*, n^{os} 42-43, (oct.-fév.), p. 8-21.

SIMMONS, Sherwin (1999). « Advertising Seizes Control of Life : Berlin Dada and the Power of Advertising », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 1, p. 119-146.

SUCASAS, Ángel Luis (6 juillet 2013). « Arte para reise de Franco », *El País*, Madrid [En ligne],
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/06/actualidad/1373103073_413610.html.
Consultée le 20 janvier 2014.

SUCASAS, Ángel Luis (11 juillet 2013). « Un artista sentado en el banquillo por faltar a Franco », *El País*, Madrid, [En ligne],
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/11/actualidad/1373550165_704869.html.
Consultée le 20 janvier 2013.

SUCASAS, Ángel Luis (17 juillet 2013). « La juez desestima la demanda de la Fundación Franco contra Eugenio Merino », *El País*, Madrid, [En ligne],
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/17/actualidad/1374060258_425280.html.
Consultée le 20 janvier 2014.

SUCASAS FERNÁNDEZ, Ángel Luis (18 juillet 2013). « Artist cleared over damages claim filed by Franco Foundation » *El País in english*, Madrid, [En ligne],
http://elpais.com/elpais/2013/07/18/inenglish/1374150744_658926.html. Consultée le 20 janvier 2014.

VERGNON, Gilles (2005). « Le “poing levé”, du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique », *Le Mouvement social*, n° 212 (juil. – sept.), p. 77-91.

VINCENT, Mary (1999). « The Martyrs and the Saints : Masculinity and the Construction of the Francoist Crusade », *History Workshop Journal*, n°47, (été), p. 68-99.

Archives :

JARAMILLO GUERREIRA, Miguel Ángel (2002). *Carteles del Archivo General de la Guerra Civil Española*, [C.D.ROM] Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Biblioteca Nacional de España (n.d.), Madrid [En ligne],
<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>. Consultée le 3 janvier 2013.

Dossier d'artiste :

GRANADOS, Enrique (n.d.) *Eugenio Merino*, Barcelone : ADN Galeria.

Site internet :

Catedral de Barcelona (2012). *El Santo Cristo de Lepanto*, [En ligne], http://www.catedralbcn.org/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=85&lang=es. Consultée le 25 février 2013.

Fundación Nacional Francisco Franco (n. d.). *Fundación Nacional Francisco Franco*, [En ligne], <http://www.fnff.es/Default.aspx>. Consultée le 1 juillet 2013.

Plataforma Artistas Antifascistas (n.d.). *Plataforma Artistas Antifascistas*, [En ligne], <http://artistasantifascistas.org/en>. Consultée le 1 février 2014.

Eugenio Merino (n.d.). *Eugenio Merino*, [En ligne], <http://www.eugenioamerino.com/>. Consultée le 1 février 2014.

ADN Galeria (n.d.), *Eugenio Merino*, [En ligne], http://www.adngaleria.com/web/pag/fitxa_img.asp?i=395&o=4&la=es. Consulté le 1 février 2014.

Documents légaux :

Fondación Francisco Franco c. D. Eugenio Merino Troncoso (2012). Jurisprudence, Demanda en Juicio Declarativo Ordinario, Juzgado de Primera Instancia N°26 de Madrid, Espagne.

Fondación Francisco Franco c. D. Eugenio Merino Troncoso (2012). Jurisprudence, Procedimiento Ordinario n° 483/2012, Juzgado de Primera Instancia N°26 de Madrid, Espagne.

Fondación Francisco Franco c. D. Eugenio Merino Troncoso (2013) *Sentencia N°150/13*, Juzgado de Primera Instancia n°26 de Madrid, Espagne.

Glossaire

Agit-prop :

Agitation et propagande.

Anarcho-syndicalisme :

Marcel van der Linden et Wayne Thorpe dans leur article Essor et déclin du syndicalisme révolutionnaire explique, tout d'abord, qu' « anarcho-syndicalisme » est une appellation différente de « syndicalisme révolutionnaire », mais évoque une vision semblable du syndicalisme (Linden et Thrope, 1992 : 3). Ce mouvement syndical, répandu dans plusieurs pays occidentaux, est basé sur des principes de bases, mais sans régulariser les structures des syndicats partisans. Ces syndicats cherchent à court terme l'amélioration des conditions de vie et de travail de la classe ouvrière. À plus long terme, l'objectif est le renversement du capitalisme. La lutte de classe s'inscrit dans le régime économique capitaliste rendant inconciliable les intérêts des différentes classes, cette lutte est alors inévitable, alors la lutte collective et l'action directe sont vues comme les vecteurs rendant possible l'atteinte de ces deux premiers objectifs. Pour cela, le syndicat est le lieu de rassemblement pour l'ouvrier, pour qui l'organisation est vue comme le seul moyen accessible pour arriver à ses fins. Le rassemblement a une vocation politique, mais également culturelle, dans le sens où elle fait partie des temps libres de l'ouvrier. Celui-ci devient l'initiateur et le moteur de toutes actions révolutionnaires vers une économie collectivisée. (Idem : 4-5). Ce mouvement a lieu essentiellement entre le début du XX^e siècle et la Seconde Guerre mondiale. Les auteurs expliquent ce phénomène par les nombreuses transformations dans le domaine industriel, autant en ce qui concerne les avancées technologiques et l'organisation du travail (Idem : 19-21). L'apparition de ce type d'association syndicale se fait principalement dans des moments d'instabilités politiques et lorsqu'il y a un retour à l'équilibre, une alliance est faite dans plusieurs cas avec des syndicats réformistes, dans le cas de régime autoritaire ces associations disparaissent suite à leur marginalisation (Idem : 30).

Asaltos :

Forces de polices créées par la République, gardes d'assaut.

Banderas :

Bataillons militaires avec de l'artillerie.

Cacique :

Notable rural ou chef politique traditionnel.

Cortes :

Assemblée législative en Espagne.

Generalidad :

(Généralité) : Gouvernement catalan instauré lors de la promulgation de son statut d'autonomie en 1932.

Guardia civile :

(Garde civile), est une force policière déjà présente sous le régime monarchique. Graham rapporte que ses liens avec l'élite espagnole demeurent inchangés sous la République. Avec un caractère clientéliste, elle sert très souvent les intérêts des propriétaires terriens ou de la classe industrielle pour contrer ou ralentir des réformes (Graham, 2002 : 40).

Hispanidad :

Cette notion d'identité nationale est définie en grande partie par l'appartenance à la religion catholique et aux valeurs comme étant considérées occidentales (impérialisme, respect de la hiérarchie, obéissance, sacrifice, abnégation, etc...) (Barrachina, 1998 : 191 - 196). Pour plus d'informations voir les pages 74-75 du chapitre 3.

Luftwaffe :

L'armée de l'air allemande.

Pronunciamiento :

Coup d'état militaire.

Regulares :

Hommes de la tribu du Rif commandés par des officiers espagnols reconnus pour leur efficacité, mais également pour leur férocité.

Señoritos :

Fils de bourgeois ou de la noblesse espagnol, la traduction affectueuse serait « monsieur ou patron » ou la forme péjorative serait : « fils à papa ». Dans notre cas, c'est la forme péjorative qui est effective.

Tabores :

Formation des troupes espagnoles marocaines de 250 hommes.

Annexe 2

Dates importantes de la Seconde République espagnole au premier franquisme.

Dates :	Événements en Espagne :	Événements internationaux :
1921 :		
Septembre :	13 : <i>Pronunciamiento</i> de Miguel Primo de Rivera en tant que dictateur. Alfonse XIII reste roi. Proclamation de l'état de guerre pour éviter toute protestation.	
1930 :		
Janvier :	28 : Démission du dictateur Miguel Primo de Rivera.	Crise économique et sociale en Allemagne.
Septembre :		Succès du parti nazi aux élections en Allemagne.
Décembre :	Échec du soulèvement de Jaca et de la grève générale.	
1931 :		
Février :	Démission de Berenguer.	
Avril :	14 : Abdication d'Alphonse XIII et proclamation de la Seconde République d'Espagne.	
Juin :	28 : Élection des Cortès constituantes à majorité de gauche.	
1932 :		
Juillet :	Loi sur l'ordre public.	
Août :	10 : Échec du soulèvement (<i>pronunciamiento</i>) du général Sanjurjo.	Entrevue Hitler / Hindenburg.
Octobre :	Nouvelle équipe à la direction du PCE : Pasionaria, Hernández et José Diaz sont Secrétaires généraux	
1933 :		
Janvier :		30 : Hitler chancelier du Reich
Février :		27 : Incendie du Reichstag et début de la «terreur brune» en Allemagne.

Avril :	Victoire de la droite aux élections municipales.	
Juillet :		Interdiction des partis ouvriers en Allemagne.
Octobre :	29 : Fondation de la Phalange de José Antonio Primo de Rivera.	
Novembre :	19 : Campagne électorale de Largo Caballero et le PSOE gagnent des voix. Victoire de la centre-droite aux élections aux Cortès.	
Décembre :	Fondation de l'Alliance Ouvrière en Catalogne.	
1934 :		
Janvier :	Décision et début des préparatifs d'insurrection du PSOE sous l'impulsion de Largo Caballero.	
Février :		1 ^{er} – 16 : Milices socialistes écrasées à Vienne, riposte ouvrière aux Ligues en France.
Mars :	Accord entre les monarchistes et le gouvernement de Mussolini.	
Juin :	5-18 : Grève des travailleurs de l'agriculture.	
Septembre :	Adhésion du PC à l'Alliance Ouvrière.	
Octobre :	La droite au gouvernement. 6-13 : Insurrection à Madrid, Barcelone et «Communes des Asturies» sous l'Alliance ouvrière.	
Décembre :		1 ^{er} : Assassinat de Kirov et début de la répression de masse contre les vieux bolchéviques en URSS.
1935 :	Répressions antiouvrières.	
Février :		Ejov, secrétaire du PSUC, dirige la purge en URSS.
Mai :		Pacte franco-soviétique. Adoption de la politique du Front populaire par le Komintern.
Juillet :	Parution de <i>Claridad</i> , organe de la gauche de Largo Caballero.	
Septembre :	15 : Naissance du POUM	
Octobre :	Campagne des gauches pour les libertés.	

Décembre :	Alliance des socialistes PSOE avec les républicains. Démission de Largo Caballero.	
1936 :		
Janvier :	15 : Signature du programme électoral des gauches.	
Février :	16 : Victoire électorale du Front Populaire et formation du gouvernement Azaña. Début de la vague de grèves, de l'occupation des terres et la préparation du complot militaire.	
Mars :	9 : Réunion des chefs de la conspiration militaire.	Hitler fait occuper la Rhénanie.
Avril :	Fusion des JS et des JC dans la JSU.	
Mai :		Prise d'Addis-Abeba par les troupes de Mussolini. 3 : Victoire du Front Populaire en France, suivi d'une vague de grèves.
Juin :	Grève du bâtiment à Madrid. Soulèvement militaire au Maroc. Premières instructions pour éliminer les éléments de la gauche syndicale au Maroc par le général Mola. Premiers signes de la Terreur Blanche qui dura toute la Guerre civile.	Grève générale en France. 4 : Gouvernement Blum du Front populaire en France.
Juillet :	17 : Soulèvement d'une partie de l'armée au Maroc. 18 : Soulèvement dans la péninsule ; riposte ouvrière et début de la guerre civile. Développement du double pouvoir en zone républicaine. Terreur rouge durant l'été 1936. Formation du Comité central des milices en Catalogne.	Arrivé d'avions italiens au Maroc.
Août :	5 : Pont aérien entre le Maroc et l'Espagne tenue par les rebelles. Premières lois franquistes. Chute de Badajoz. 27 : Arrivé à Madrid de l'ambassadeur soviétique Rosenberg.	1 ^{er} : Mise en place du pacte de non-intervention à l'initiative de la France (Blum), accord de la Grande-Bretagne puis de l'Italie. 19-25 : Premier procès de Moscou.

Septembre :	Gouvernements Front Populaire à Madrid, à sa tête Largo Caballero, et à Barcelone (avec le POUM). 3 : Chute de Tralavera. 4 : Irún tombe aux mains des troupes franquistes. Chute de Tolède et de Saint-Sébastien. 26 : Dissolution du Comité de milices et formation de la <i>Generatitat de Catalunya</i> .	Début de l'aide russe en Espagne. Ejov, chef du NKVD. 17-21 : Présidium de l'IC à Moscou. 23 : L'URSS signe également le pacte de non-intervention.
Octobre :	Décrets d'expropriation des factieux et de la création d'une armée populaire. 19 : Début de la bataille de Madrid. Le gouvernement approuve la création de brigades internationales. Décret de la collectivisation en Catalogne. Interdiction de toute activité politique et syndicale en zone nationaliste. Franco est nommé généralissime.	14 : Livraison d'armes de l'URSS et arrivée de cadres militaires en Espagne.
Novembre :	4 : Entrée de la CNT au gouvernement dans le gouvernement de Largo Caballero et exclusion du POUM du gouvernement de Barcelone. 6 : Le gouvernement quitte Madrid pour Valence. 7 : Arrivée des Brigades internationales à Madrid alors que les nationalistes sont aux portes de la ville. 9 : Formation de la Junte de défense de Madrid.	Arrivée des premiers avions soviétiques. Reconnaissance de la Junte nationaliste par l'Allemagne et l'Italie. 25 : Signature du pacte antikomintern entre l'Allemagne et le Japon.
Décembre :	16 : Le POUM est exclu du gouvernement catalan.	21 : Conseils de Staline à Largo Caballero. La Pravda pour l'élimination des trotskistes.
1937 :		
Janvier :	Campagne du PC contre Largo Caballero.	23-30 : Deuxième procès de Moscou.
Février :	8 : Chute de Malaga et fin de la bataille de Jarama.	
Mars :	Déroute des troupes italiennes à Guadalajara.	
Avril :	Décret sur le parti unique en zone nationaliste. 23 : Dissolution de la Junte de Madrid. Bombardement de Guernica.	25 : Assassinat du pusquiste Roldán Cortada, impliqué à Paris dans un achat d'armes clandestin.

Mai :	Démission du gouvernement Largo Caballero. 3-8 : Insurrection ouvrière à Barcelone appelée également Journées de Mai. 17 : Formation du gouvernement de Juan Négrin.	
Juin :	Le POUM interdit. 16 : Arrestation des dirigeants du POUM. Nin arrêté et assassiné. 19 : Chute de Bilbao et du Pays basque. Bombardement d'Almeria par l'aviation allemande.	Exécution du maréchal Toukhatchevski, de Yakir et des principaux chefs de l'armée rouge. Début de la Ejevchina. L'Allemagne et l'Italie abandonnent le contrôle du pacte de non-intervention.
Juillet :	Bataille de Brunete.	
Août :	10 : Dissolution forcée du Conseil d'Aragon. Chute de Santander.	Occupation de Pékin par le Japon.
Octobre :	1 ^{er} : Scission de l'UGT. 21 : Chute de Gijon. 31 : Transfert du gouvernement de Valence à Barcelone.	
Novembre :		Prise de Shanghai par l'armée japonaise. L'Italie adhère au pacte antikomintern.
Décembre :	Début de la bataille de Teruel.	
1938 :		
Janvier :	Loi confirmant les pouvoirs du général Franco.	
Février :	Prise de Teruel par les nationalistes.	Anschluss, l'Autriche fait partie désormais de l'Allemagne.
Mars :	Offensive nationaliste en Aragon.	2-13 : 3 ^e Procès de Moscou, exécution de Boukharine et de Rykov. Deuxième ministère Blum en France.
Avril :	8 : Prieto quitte le gouvernement. 14 : L'Espagne républicaine coupée en deux par les troupes nationalistes. 20 : Négrin : «13 points pour la paix».	
Juin :	Offensive nationaliste au Levant.	
Juillet :	Début de la bataille de l'Ebre.	Accord sur le retrait des volontaires étrangers en sol

		espagnol.
Septembre :		30 : Accords de Munich.
Octobre :	Condamnation des dirigeants du POUM dans le «procès de Moscou» à Barcelone.	28 : Départ des Brigades internationales. Prise de Canon par l'armée japonaise.
Novembre :	Fin du procès du POUM. Repli républicain au-delà de l'Ebre.	Annexion d'une partie de la Slovaquie par la Hongrie.
Décembre :	23 : Début de l'offensive contre la Catalogne.	
1939 :		
Janvier :	26 : Chute de Barcelone.	
Février :	24 : Démission d'Azaña.	
Mars :	5-6 : Soulèvement de la Junte Casado-Miaja contre Négrin. Chute de Madrid. Entrée des troupes franquistes à Madrid.	Adhésion de l'Espagne au pacte antikomintern. 10-21 : Ouverture de Staline vers Hitler au 18 ^e congrès du PCUS. 15 : L'armée allemande occupe la Tchécoslovaquie.
Août :		Pacte germano-soviétique.
Septembre :		Début de la Seconde Guerre mondiale, partage de la Pologne entre l'Allemagne et l'URSS.
1940 :		
Mai :		Offensive allemande à l'ouest.
Juin :		Chute de Paris.

Sources :

CHRIST, Michel (2005). *Le POUM : Histoire d'un parti révolutionnaire espagnol 1935-1952*, Paris: Éditions L'Harmattan.

BEEVOR, Antony (2006). *La guerre d'Espagne*, Paris: Calmann-Lèvy.

BROUE, Pierre (1993). *Staline et la Révolution : Le cas espagnol*, Paris: Éditions Fayard, Coll. « Pour une Histoire du XX^e siècle ».

SOLANO, Wilebaldo (2002). *Le POUM : Révolution dans la Guerre d'Espagne*. Traduit de l'espagnol par Olga Balaguer et Manuel Periañez, Paris: Éditions Syllepse, Coll. « Utopie Critique ».

Index des images

Image retirée

Figure 1

Josep Renau (1907-1982), *Amarás a Dios sobre todas la cosas*, mars 1934, série « *Los Diez mandamientos* », photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n°126, 32,3 x 22,8 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 115.

Image retirée

Figure 2

Josep Renau (1907-1982), *No tomarás, en vano, a Dios por testigo*, avril 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°2, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n°128, 32 x 22,9 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 116.

Image retirée

Figure 3

Josep Renau (1907-1982), *Santificarás las fiestas*, mai 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°3, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°129, 32,1 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 117.

Image retirée

Figure 4

Josep Renau (1907-1982), *Honorarás padre y madre*, juin 1934, série *Los Diez mandamientos*, n°4, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n° 130, 32,6 x 23,1 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 118.

Image retirée

Figure 5

Josep Renau (1907-1982), *No matarás*, juillet 1934, série « *Los Diez mandamientos* », n°5, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n°131, 32,6 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 119.

Image retirée

Figure 6

Josep Renau (1907-1982), *No fornicarás*, août 1934, série *Los Diez mandamientos*, n°6, photomontage, lithographie publiée dans *Estudios*, n° 132, 32,1 x 22,9 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 120.

Image retirée

Figure 7

Josep Renau (1907-1932), *No robarás*, septembre 1934, série *Los Diez mandamientos*, n°7, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°133, 32,2 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 121.

Image retirée

Figure 8

Josep Renau (1907-1932), *No mentirás*, octobre 1934, série *Los Diez mandamientos*, n°8, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°134, 32,3 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 122.

Image retirée

Figure 9

Josep Renau (1907-1982), *No condidiarás los bienes ajenos*, novembre 1934, série *Los Diez mandamientos*, n°9, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°135, 32,3 x 23 cm, IVAM Generalitat Valenciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 123.

Image retirée

Figure 10

Josep Renau (1907-1982), *No desearás la mujer de tu projimo*, décembre 1934, série *Los Diez mandamientos*, n°10, photomontage, lithographie publiée dans la revue *Estudios*, n°136, 32,4 x 22,9 cm, IVAM Generalitat Valanciana, Valence.

BRIHUEGA, Jaime et Norberto, PIQUERAS (2008). *Josep Renau 1907-1982 : compromiso y cultura*. Catalogue d'exposition, La Nau, Universidad de València, oct. 2007 ; Valence, Centre de Cultura Contemporània, sep. 2007- jan. 2008 ; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, jan. - mars 2008 ; Seville, Centre Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, avril - juin 2008 ; Grand Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), juil. - sep. 2008, Valence : Universitat de València et la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 124.

Image retirée

Figure 11

Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales de Renau, industrie de la guerre et le Ministère de l'agriculture*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid, boîte 2760.

CABAÑAS BARVO, Miguel, Josep Renau et Estatales España. Subdirección General de los Archivos (2007). *Josep Renau - arte y propaganda en guerra*, Catalogue d'exposition Salamanca, sep. 2007 - n.d., Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Tècnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, p. 201.

Image retirée

Figure 12

Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales de Renau, sauvegarde du patrimoine artistique*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid, boîte 2760.

CABAÑAS BARVO, Miguel, Josep Renau et Estatales España. Subdirección General de los Archivos (2007). *Josep Renau - arte y propaganda en guerra*, Catalogue d'exposition Salamanca, sep. 2007 - n.d., Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Tècnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, p. 201.

Image retirée

Figure 13

Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales de Renau, le travail des Misiones Pedagógicas*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid, boîte 2760.

CABAÑAS BARVO, Miguel, Josep Renau et Estatales España. Subdirección General de los Archivos (2007). *Josep Renau - arte y propaganda en guerra*, Catalogue d'exposition Salamanca, sep. 2007 - n.d., Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Tècnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, p. 202.

Image retirée

Figure 14

Roness-Ruan, *Pavillon espagnol, section du folklore, photomurales et affiches de Renau*, 1937, photographie, n.d., AGGCE, P-S Madrid, boîte 2760.

CABAÑAS BARVO, Miguel, Josep Renau et Estatales España. Subdirección General de los Archivos (2007). *Josep Renau - arte y propaganda en guerra*, Catalogue d'exposition Salamanca, sep. 2007 - n.d., Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Tècnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, p. 201.

Image retirée

Figure 15

Josep Renau (1907-1982), *11 febrero 1873, un anhelo : 14 abril 1931 : una esperanza : 16 febrero 1936, una victoria*, 1938, estampe (probablement une lithographie), 98 x 67 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid, n°2/m-1.

JARAMILLO GUERREIRA, Miguel Ángel (2002). *Carteles del Archivo General de la Guerra Civil Española*, [C.D.ROM] Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Image retirée

Figure 16

Josep Renau (1907-1982), *Los marinos de Cronstadt, un film soviético*, 1936, lithographie, 155,5 x 104 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid, n° 201 | m-25.

JARAMILLO GUERREIRA, Miguel Ángel (2002). *Carteles del Archivo General de la Guerra Civil Española*, [C.D.ROM] Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Image retirée

Figure 17

Josep Renau (1907-1982), *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales : reforzad las filas del Partido comunista*, 1936-1937, lithographie, 39,5 x 56 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid, n°1041 / m-124.

JARAMILLO GUERREIRA, Miguel Ángel (2002). *Carteles del Archivo General de la Guerra Civil Española*, [C.D.ROM] Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Image retirée

Figure 18

Josep Renau (1904-1982), *Tchapaief, el guerrillero rojo*, 1936, estampe (probablement lithographie), 68 x 99,5 cm, *Archivo General de la Guerra civil española*, Madrid, n°1253 / m-145.

JARAMILLO GUERREIRA, Miguel Ángel (2002). *Carteles del Archivo General de la Guerra Civil Española*, [C.D.ROM] Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Image retirée

Figure 19

Josep Renau (1907-1982), *Por la independencia de España : soldado, estima como un tesoro el arma que la patria ha puesto en tus manos para que defiendas su suelo*, 1938, estampe (probablement lithographie), 110 x 77 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid, n°76437.

Bibliothèque Nationale d'Espagne (2013). *Por la independencia de España : soldado, estima como un tesoro el arma que la patria ha puesto en tus manos para que defiendas su suelo*, [En ligne], <http://bdh.bne.es/bnearch/>. Consultée le 23 février 2014.

Image retirée

Figure 20

Josep Renau (1907-1982), *Victoria más que nunca*, 1938, affiche, estampe (probablement lithographie), 99 x 69 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid, n° bdh0000029248.

Bibliothèque Nationale d'Espagne (2013). *Victoria más que nunca* [En ligne] <http://bdh.bne.es/bnearch/>. Consultée le 26 février 2014.

Image retirée

Figure 21

Ignacio Zuloaga (1870- 1945), *Retrato de Francisco Franco*, 1939-1940, probablement huile sur toile, n.d., Inconnue.

Er Mundo de Manué (15 juin 2012) *Ignacio Zuloaga*, [En ligne], <http://4.bp.blogspot.com/zuloagavp4.jpg>. Consultée le 26 février 2014.

Image retirée

Figure 22

Anonyme (XX^e), *!Franco! Caudillo de España*, 1939, reproduction dans *Fotos ; semenario grafico nacionalsindicalista*, matériaux n.d., 52 x 39 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid, n° bdh0000034356.

Bibliothèque Nationale d'Espagne (2013). *!Franco! Caudillo de España*, [En ligne], <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000034356>. Consultée le 26 février 2014.

Image retirée

Figure 23

Anonyme (XX^e), *Generalissimo Franco*, 1939, affiche, estampe (probablement lithographie), 100 x 71 cm, Bibliothèque Nationale d'Espagne, Madrid, n° bdh0000034353.

Bibliothèque Nationale d'Espagne (2013). *Generalissimo Franco*, [En ligne], <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000034353>. Consultée le 26 février 2014.

Image retirée

Figure 24

Eugenio Merino (1975 - ...) *Always Franco*, 2012, matériaux mixtes, 200 cm x 60 x 60 cm.

Eugenio Merino (n.d.) *Always Franco*, [En ligne], <http://web.eugenioamerino.com/?p=25>. Consultée le 26 février 2014.

Image retirée

Figure 25

Eugenio Merino (1975-...), *Punching Franco*, 2012, base de ballon d'exercice, silicone et cheveux humain, n.d.

Eugenio Merino (n.d.) *Punching Franco*, [En ligne], <http://web.eugenioamerino.com/?p=41>. Consultée le 26 février 2014.