

# La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol : la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire

**OZVAN BOTTOIS**

*Université Paris III Sorbonne Nouvelle  
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine,*

## **ABSTRACT**

Since the early 2000's and as a result of the (re)discovery of the shocking number of mass graves in which victims of the Spanish Civil War and Franco's Regime lie, Spain is the battlefield for an important controversy about the issue of historical memory, from a political, legal as well as cultural viewpoint. "The historical memory of the Spanish Civil War and Franco's Regime in Spanish contemporary art: the practice of art, the writing of history" highlight the dialogue with historians that artists establish in their artwork. This dialogue takes on a variety of forms – from the use and displacement of history writing's resources to direct interventions in the field of historical memory – and is significant, as it shows today's society's need for giving voice to a sensitive and living memory.

**Keywords:** Historical memory, Spanish Civil War, Franco's Regime, contemporary art, history writing

## **RÉSUMÉ**

Depuis les années 2000 et la (re)découverte du nombre impressionnant de fosses communes où gisent les victimes de la guerre civile espagnole et du franquisme, l'Espagne est le théâtre d'une importante polémique sur la question de la mémoire historique, tant du point de vue politique que juridique et culturel. "La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol : la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire" mettent en évidence le dialogue que les artistes entament dans leurs oeuvres avec le travail de l'historien. Un dialogue qui prend des formes diverses – depuis l'usage et le déplacement de procédés propres à l'écriture de l'histoire jusqu'à l'intervention directe dans le champ de la mémoire historique – et révèle tout son sens en montrant la nécessité de donner voix à une mémoire sensible et vivante dans la société actuelle.

**Mots-clés :** mémoire historique, guerre civile espagnole, franquisme, art contemporain, écriture de l'histoire

## **RESUMEN**

Desde los años 2000 y a raíz del (re)descubrimiento del número impactante de fosas comunes donde yacen víctimas de la Guerra Civil

española y del franquismo, España es escenario de una importante polémica sobre la cuestión de la memoria histórica, tanto desde el punto de vista político como jurídico y cultural. « La memoria histórica de la Guerra Civil española y del franquismo en el arte contemporáneo español : la práctica del arte, la escritura de la historia » ponen de relieves el diálogo que los artistas establecen en sus obras con el trabajo del historiador. Diálogo que cobra diferentes formas – desde el uso y el desplazamiento de recursos propios a la escritura de la historia hasta la intervención directa en el campo de la memoria histórica – y que resulta significativo, pues muestra la necesidad, en la sociedad actual, de dar voz a una memoria sensible y viva.

**Palabras clave:** Memoria histórica, Guerra Civil española, franquismo, arte contemporáneo, escritura de la historia

La question de la mémoire historique de la Guerre d'Espagne (1936-1939) et du franquisme (1939-1975) agite aujourd'hui la société espagnole dans ses différentes strates, engageant une réflexion sur le plan juridique, politique ou encore culturel. Pour comprendre cette résurgence, il convient de rappeler que la transition espagnole (1975-1982) s'est faite sous le signe de la réconciliation nationale<sup>1</sup>. Pour y parvenir, l'idée dominante fut de projeter le pays vers le futur plutôt que vers le réexamen de son passé le plus récent. Elle conduisit à ce que l'on appelle parfois le « pacte de l'oubli »<sup>2</sup>, où vainqueurs et vaincus furent renvoyés dos à dos. De ce point de vue, la loi d'amnistie d'octobre 1977 marque une étape importante, car elle interdit notamment de juger les exactions franquistes<sup>3</sup>. Paul Ricœur insiste sur la spécificité de l'amnistie :

[Elle] opère comme une sorte de prescription sélective et ponctuelle qui laisse hors de son champ certaines catégories de délinquants. Mais l'amnistie, en tant qu'oubli institutionnel, touche aux racines mêmes du politique et, à travers celui-ci, au rapport le plus profond et le plus dissimulé avec un passé frappé d'interdit.<sup>4</sup>

La transition espagnole fut concertée, négociée entre différents secteurs politiques et semble avoir répondu à l'attente d'une grande partie de la population<sup>5</sup>. Pourtant, elle implique, telle qu'elle se déroula, l'impossibilité de juger les crimes d'un régime

<sup>1</sup> S. Baby, « Sortir de la guerre civile à retardement : le cas espagnol », dans *Histoire@Politique, Politique, culture, société*, Revue électronique du Centre d'histoire de Sciences Politiques, n° 3, novembre-décembre 2007.

<sup>2</sup> Le terme « pacte de l'oubli » est très discuté. L'historien Santos Juliá considère par exemple qu'il n'y a pas eu d'amnésie au moment de la transition espagnole. Pour lui, la mémoire de la Seconde République, de la Guerre d'Espagne et de la dictature franquiste était très vive à cette époque : S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2006, p. 57.

<sup>3</sup> P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 291-292.

<sup>4</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 585-586.

<sup>5</sup> P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, op. cit., p. 401-402.

franquiste construit sur l'exclusion systématique des vaincus<sup>6</sup>. De toute évidence, les violences physiques ou morales subies durant près de quarante ans de dictature laissèrent des traces durables. Les mots de Ricœur trouvent un puissant écho dans le cas espagnol :

Ce qui fut gloire pour les uns, fut humiliations pour les autres. À la célébration d'un côté correspond de l'autre l'exécration. C'est ainsi que sont emmagasinés dans les archives de la mémoire collective des blessures symboliques appelant guérison.<sup>7</sup>

Le passage de la dictature de Franco à un nouvel ordre politique a parfois été présenté comme un modèle de transition démocratique<sup>8</sup>. Néanmoins, il a également été contesté, notamment depuis les années 2000. À cette date, la polémique articulée autour de l'exhumation de corps de victimes du franquisme issus de fosses communes a fait ressurgir les traces de certaines blessures, enfouies depuis le début de la dictature<sup>9</sup>. Comme le rappelle Mercedes Yusta : « Le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle représente un changement de tendance avec la réapparition, avec force, de la mémoire de la guerre civile et du franquisme dans l'horizon aussi bien culturel que politique de l'Espagne »<sup>10</sup>. Cette résurgence n'est pas demeurée lettre morte dans le champ artistique : de nombreux artistes interrogent aujourd'hui la mémoire historique de la Guerre d'Espagne et de la dictature franquiste.

Différentes stratégies discursives – réaliste, symbolique, pathétique et elliptique –, pour exprimer le traumatisme, ont déjà été identifiées dans le cadre d'une réflexion sur les lieux de mémoire<sup>11</sup>. De notre point de vue, il faut néanmoins confronter la création artistique à l'écriture de l'histoire, au filtre de leur rapport à la mémoire. Notre hypothèse est la suivante : de nombreuses œuvres consacrées à la mémoire historique de la guerre civile et du franquisme établissent un dialogue fondamental avec le travail de l'historien. Un dialogue significatif de la nécessité de donner une voix à une mémoire sensible, vécue, vivante et subjective. Un dialogue dont la compréhension passe par la mise en lumière des similitudes et des distinctions entre l'écriture de l'histoire et une pratique artistique contemporaine consacrée à la mémoire historique espagnole.

<sup>6</sup> C. Molinero, « ¿ Memoria de la represión o memoria del franquismo ? », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 219-246.

<sup>7</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 96.

<sup>8</sup> J. M. García Escudero, *Los españoles de la conciliación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 272-275.

<sup>9</sup> E. Silva et S. Macías, *Les Fosses du franquisme* [2003], trad. de Patrick Pépin, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

<sup>10</sup> M. Yusta, « Culture et société : de la dictature à la démocratie », dans J. Canal (eds), *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Paris, A. Colin, 2009, p. 298.

<sup>11</sup> S. Michonneau, « ¿ Lugares de memoria o memoria de los lugares ? » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, Madrid, Edición del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009, p. 149-167.

De nombreux artistes contemporains travaillent sur la mémoire historique de la Guerre d'Espagne et de la dictature franquiste. Il a fallu opérer une sélection : les créations abordées ici sont celles qui nous ont semblé les plus significatives du dialogue serré qu'entretiennent certains artistes avec le travail de l'historien. Cette étude n'est donc pas exhaustive. Elle constitue une ouverture à un travail plus complet et plus riche.

### ABSENCES-PRÉSENCES : FOSSES COMMUNES ET SÉPULTURES

L'excauation médiatisée de fosses communes où gisent des victimes de la guerre civile et du franquisme fut une des manifestations les plus bruyantes du retour de la mémoire historique dans la société espagnole<sup>12</sup>. L'évocation, au sein de l'espace public, de milliers de corps privés de sépulture, découvrait aux yeux du plus grand nombre le degré d'inhumanité assigné par le franquisme aux vaincus. De cette forme de déshumanisation, Edgar Morin fait état : « L'horreur cesse devant la charogne animale ou celle de l'ennemi, du traître, que l'on prive de sépulture, que l'on laisse « crever » et « pourrir » comme un chien », parce qu'il n'est pas reconnu comme homme »<sup>13</sup>.

La Guerre d'Espagne s'acheva en 1939 et la dictature finit en 1975. Des tentatives d'exhumations de disparus du franquisme avortèrent même après la mort du dictateur. En outre, elles n'obtinrent pas à l'époque le retentissement national qu'elles connurent à la fin des années 1990<sup>14</sup>. Sortir les corps, les identifier, déterminer les causes de leur mort et ouvrir un débat public sur cette question, aurait engagé la société à interroger l'héritage du régime antérieur, risquant ainsi de mettre en péril la jeune et considérée fragile démocratie espagnole. En revanche, autour des années 2000, plusieurs associations ont milité pour « récupérer la mémoire » interdite par le franquisme<sup>15</sup>. Elles ont alors réclamé le droit de procéder publiquement à des excavations de fosses communes, pour retrouver les victimes de la guerre civile et du franquisme et leur offrir une sépulture décente<sup>16</sup>. La fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècles marquent la découverte ou redécouverte, pour une partie importante de la population, du nombre déconcertant de fosses communes en Espagne. Aux yeux d'une partie de la société, trop peu de choses ont été faites pour redonner leur individualité, leur humanité à ces morts entassés. Au regard du débat auquel elle a donné lieu, une mesure telle que la loi dite de

<sup>12</sup> P. Aguilar Fernández, « La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 285-306.

<sup>13</sup> E. Morin, *L'Homme et la mort* [1951], Paris, Seuil, 1976, p. 41.

<sup>14</sup> P. Aguilar Fernández, « La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 306.

<sup>15</sup> S. Michonneau, « ¿ Lugares de memoria o memoria de los lugares ? » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, op. cit., p. 150.

<sup>16</sup> C. Molinero, « ¿ Memoria de la represión o memoria del franquismo ? », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 222.

réparation historique de 2007<sup>17</sup>, ne paraît pas satisfaire toutes les attentes. Les artistes interrogés pour cette étude considèrent par exemple cette loi insuffisante pour panser les plaies des familles des victimes de la répression ordonnée par Franco. L'importance de l'immense charnier rouvert aux yeux de tous il y a maintenant plus de dix ans, continue de choquer et de faire réagir.

En 2011, Paula Rubio Infante met crûment en lumière cet état de fait à travers son intervention<sup>18</sup> intitulée *La luz se propaga en el vacío*<sup>19</sup> – *La lumière se propage dans le vide* [fig. 1]. Au moyen de douze projecteurs d'environ cinq mètres de haut, l'artiste illumine, quatre heures durant, les 1 600 m<sup>2</sup> du cimetière de Toro (Zamora) où se trouveraient les ossements encore visibles de 290 victimes du coup d'État franquiste. En éclairant de nuit cette fosse commune dans le cadre d'une création artistique, Rubio Infante modifie le regard porté sur ces restes de corps réapparus peu à peu au fil des ans<sup>20</sup>. Elle invite à considérer ces cadavres et donc à s'interroger sur leur histoire. Le fait de limiter son action à une intervention sur l'éclairage de cet ossuaire lui permet de ne pas interposer de récit entre ces ossements et le spectateur. L'effet de réel est saisissant et oblige à regarder sous une lumière nouvelle l'état de ce charnier où gisent les victimes du franquisme. Le vide indiqué dans le titre semble ainsi désigner l'oubli de ces corps, un vide dans la mémoire des Espagnols. Pour l'artiste, son geste constitue un hommage et un acte de dignification de ces restes exposés tels quels à ciel ouvert, au vu et au su de tous<sup>21</sup>.

Deux photographies de cette intervention, présentées sur une structure métallique, furent par la suite exposées à la Casa Encendida de Madrid. Devant une des photographies, deux projecteurs étaient fixés et tournés de manière à éclairer l'endroit où se tient le spectateur, afin que ce dernier s'identifie aux victimes retrouvées dans la fosse commune. En transposant son projet dans un espace d'exposition, Rubio Infante voulut préserver le minimalisme de son action menée dans le cimetière. *La luz se propaga en*

<sup>17</sup> Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura (BOE, n°310, de 27 de diciembre de 2007, p. 53410-53416).

<sup>18</sup> Nous reprenons ici le terme utilisé par l'artiste. La septième définition du mot donnée par le Larousse sur son site web est la suivante : « intervention : Art contemporain. Action qui prend comme matériau l'environnement sociologique et comme lieu l'espace public (rues par exemple) ».

<sup>19</sup> *La luz se propaga en el vacío* (2012) appartient à une trilogie consacrée aux victimes du coup d'État franquiste. Cette trilogie est composée de l'installation *Come mierda* (2010), de l'intervention *La luz se propaga en el vacío* (2011) et de l'installation *Los trapos sucios se lavan en casa* (2011).

<sup>20</sup> Des membres de l'ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) ont expliqué à l'artiste que des ossements sont remontés peu à peu à la surface parce que certaines fosses étaient peu profondes. En outre, les creusements réalisés pour la construction de nouvelles niches dans le cimetière ont fait apparaître d'autres restes de corps.

<sup>21</sup> <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-paula-rubio-infante>.

*el vacío* tire sa force de son caractère épuré. C'est également le cas de sa présentation sous forme d'installation : la sobriété de la mise en scène et des clichés choisis – dont la froide objectivité rappelle la photographie documentaire – font écho à l'économie de moyens de l'intervention initiale.

Des photographies du même cimetière sont à l'origine d'un autre projet de l'artiste. Intitulée *Come mierda – Mange de la merde* [fig. 2], l'installation aborde la question du système carcéral espagnol, des victimes de la Guerre d'Espagne et de la dictature. Rubio Infante a conçu sa création à partir d'un diptyque constitué d'une prise de vue de la fosse commune du cimetière de Toro et d'un cliché de l'extracteur de fumée de la prison de Zamora, aujourd'hui désaffectée et abandonnée aux excréments de pigeons. À travers ce dispositif initial, l'artiste manifeste le lien fondamental entre ces deux lieux : de nombreux prisonniers de la prison de Zamora auraient été jetés dans la fosse commune du cimetière de Toro au terme d'exécutions sommaires<sup>22</sup>. L'extracteur de fumée, reproduit en quatre versions lors de l'installation finale, joue sur le concept de purification des « mauvaises fumées »<sup>23</sup>. Une nouvelle fois, Rubio Infante désigne l'état d'abandon dans lequel se trouvent actuellement ces lieux et les mémoires qui y sont rattachées.

Un troisième projet est à mettre en relation avec le travail de l'artiste sur les fosses communes : *Los trapos sucios se lavan en casa – Le linge sale se lave en famille* ou *Le linge sale se lave à la maison* –, également construit à partir d'un diptyque photographique. La première image montre les restes de chaux qui recouvraient le corps d'une victime du soulèvement militaire de 1936, retrouvée lors de l'excavation de la fosse commune de Gumiel de Izán (Burgos). La seconde met en scène un chariot qui servait à transporter le linge sale de la cuisine à la laverie dans la 3<sup>e</sup> galerie de l'ancienne prison de Carabanchel à Madrid. Isolées l'une de l'autre, ces deux photographies désignent deux réalités distinctes. Mises en regard, elles associent les exactions franquistes à l'idée de nettoyage – le nettoyage du linge sale signifiant ici nettoyage de l'espace social et politique. Mais à travers *Los trapos sucios se lavan en casa*, Rubio Infante a également l'ambition d'interroger les rapports de la société contemporaine avec le milieu pénitentiaire. L'artiste mêle passé et présent en matérialisant un lien entre l'histoire récente de l'Espagne – les exactions franquistes, les corps jetés dans des fosses communes – et l'intérêt manifesté par la société contemporaine pour le « nettoyage » de l'espace social à travers son rapport au monde carcéral<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Correspondance avec l'artiste, 17 avril 2013.

<sup>23</sup> [http://www.paularubioinfante.com/web\\_mostrarObra.php?id\\_contenido=328](http://www.paularubioinfante.com/web_mostrarObra.php?id_contenido=328)

<sup>24</sup> Le projet a également pris la forme d'une installation où sont présentés trois chariots construits sur le modèle de celui photographié dans le diptyque. Cette recreation dans le présent d'objets rattachés à l'espace pénitentiaire, à la dictature et au nettoyage, impose une réflexion sur la façon dont le rapport

De façon générale, l'artiste ne cherche pas à élaborer une preuve documentaire à la manière de l'historien, mais à réaliser une œuvre d'art par laquelle elle exprime ce qui lui semble remarquable :

Je me sers de données historiques, mais je recherche des informations à la mesure de mes besoins pour faire une œuvre d'art, que ce soit comme source d'inspiration ou comme matériel que j'inclus dans mon travail. Je ne suis pas une chercheuse, je suis une artiste...<sup>25</sup>

Rubio Infante partage avec l'historien la volonté de nourrir une réflexion sur des événements historiques. Néanmoins, la dimension émotive, intuitive et engagée de son travail la situe dans la sphère artistique. Dans *La luz se propaga en el vacío*, l'artiste veut rendre sensible<sup>26</sup>, donner à voir ce qui peut être vu, mais que peu semblent vouloir regarder. Au contraire, ses deux autres projets portent davantage sur l'absence de visibilité. Ils révèlent au public le déni de regard qui frappe ces lieux chargés d'une mémoire douloureuse et intimement liée au présent.

D'autres artistes se sont évertués à donner une visibilité aux charniers espagnols, à l'instar de Tom Lavin<sup>27</sup>. Dans *Fosa común* (2005) – *Fosse commune* – [fig. 3], projet élaboré et dirigé avec le cinéaste autrichien Günter Schwaiger, l'artiste représente sur le sol la carte de l'Espagne, en déversant des sacs remplis de terre issue d'une fosse commune où furent déterrées des victimes de la guerre civile. Autour de cette carte, sur laquelle le public est invité à marcher, des vidéos sont diffusées. L'une d'elles montre le processus d'exhumation des corps extraits de la terre réutilisée par l'artiste<sup>28</sup>. Lavin propose un nouveau rapport au territoire, déterminé par l'histoire. L'ambition est de matérialiser une idée forte : des milliers de corps de disparus de la guerre civile et de la répression franquiste se trouvent littéralement sous les pieds des Espagnols. L'artiste rend visible ce qui ne l'est pas, rend tangible une réalité enfouie – dans la terre comme dans les mémoires<sup>29</sup>.

Cette notion d'absence est cruciale dans l'exercice de mémoire et de l'écriture de l'histoire<sup>30</sup>. Mais elle est également inhérente à toute représentation, ainsi que le rappelle Louis Marin :

---

de la société contemporaine à l'emprisonnement peut rappeler l'histoire récente du pays – histoire que l'Espagne peine à assumer.

<sup>25</sup> Correspondance avec l'artiste, 17 avril 2013.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Tom Lavin est le pseudonyme utilisé par Tomás Ruiz-Rivas.

<sup>28</sup> La terre provient d'une fosse commune du village de Santa Cruz. Le film diffusé, consacré à l'ouverture de cette fosse commune, s'intitule *Santa Cruz, por ejemplo* et a été réalisé par Günter Schwaiger.

<sup>29</sup> Pour une analyse plus détaillée, voir O. Bottois, « Tom Lavin et la guerre civile espagnole : l'art pour se souvenir », dans *Sociétés et Représentations*, n° 33, Printemps 2012, Publications de la Sorbonne, p. 35-47.

<sup>30</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op. cit.*

Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace) ? Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de substitution. Quelque chose qui *était* présent et ne l'est plus est *maintenant* représenté. À la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici *présent* un donné, *ici* : image ? Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre de cet autre, à sa place. [...] Tel serait le premier effet de la représentation en général. Tel serait le « primitif » de la représentation comme effet : présentifier l'absent...<sup>31</sup>

À travers les vidéos qu'elle diffuse et le déplacement qu'elle opère, l'installation-vidéo de Lavin et Schwaiger présente à nouveau dans le temps – après l'exhumation des corps – et dans l'espace – dans un lieu d'exposition – la terre issue de la fosse commune, qui représente la carte de l'Espagne<sup>32</sup>. De ce point de vue, il s'agit de « présentifier l'absent », de rendre présente, à travers la terre, la fosse absente pour faire sentir le manque de visibilité des corps, eux-mêmes absents de l'espace d'exposition. Il s'agit bien d'une récréation, d'une re-présentation de ce qui est soustrait aux regards. La vidéo-installation manifeste l'absence de visibilité des victimes jetées dans les fosses commune de façon double. Avec la vidéo, elle montre les restes des corps cachés au moment où ils sont déterrés. Avec la carte, elle rend tangible cette absence en recréant symboliquement une Espagne devenue une immense fosse commune, où l'on marche sur des corps invisibles. Dans le contexte d'une pratique artistique, la terre issue d'une fosse commune arrangée de façon à reproduire la carte de l'Espagne vaut pour toutes les fosses communes espagnoles. Se pose ainsi la question de la réception et du lieu d'exposition : contrairement à l'intervention *in situ* de Rubio Infante dans *La luz se propaga en el vacío*, *Fosa común* est présentée dans des espaces consacrés à l'art, dans un lieu où le public se déplace pour voir, pour (re)découvrir une réalité qui est peut-être tangible à quelques mètres de lieux qu'ils fréquentent ou par lesquels ils passent. Si certaines personnes ont refusé de marcher sur la carte réalisée par Lavin, ceux qui ont accepté semblent l'avoir fait avec un grand respect. Pourtant, le propos de la vidéo-installation est aussi de donner à comprendre que l'Espagne peut-être perçue symboliquement comme une immense et effroyable fosse commune sur laquelle marchent quotidiennement les Espagnols.

Virginia Villaplana est l'auteur de *El instante de la memoria. Narrar la historia – L'instant de la mémoire. Narrer l'histoire*. Ce vaste projet se construit en trois phases :

<sup>31</sup> L. Marin, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses* [1993], Paris, Seuil, 2012, p. 10-11.

<sup>32</sup> Dans son ouvrage, L. Marin concentre son attention sur le portrait écrit et pictural pour analyser le pouvoir de la représentation comme présence de l'absent. Néanmoins, dès son introduction, il confère également cette valeur à la « représentation en général », comme en témoigne la citation donnée. En outre, il précise que la représentation implique un déplacement dans le temps *ou* dans l'espace, qu'elle peut être substitution à quelque chose qui a été, mais n'est plus, *ou* à quelque chose qui est ailleurs. Ainsi, en conservant la définition première donnée par le philosophe, et en la déplaçant dans le cadre de notre réflexion, nous ne croyons pas trahir la pensée de l'auteur.



réflexion avec des Espagnols autour d'images extraites d'albums de familles d'individus nés dans les années 1970-1980, exposition de photographies de la fosse commune du cimetière de Valence et présentation d'un cycle de vidéos documentaires et de conférences consacrées à la transition espagnole. Ce projet a notamment été présenté au Museo Reina Sofia de Madrid et à la galerie madrilène Off Limits. Il a également donné lieu à la publication d'un livre<sup>33</sup>. Le second volet de cette création polymorphe [fig. 4], anciennement intitulée *Lugares de memoria. La exhumación de la infamia*, est une réflexion sur la mémoire des victimes du franquisme. Villaplana y développe une série de photographies de la fosse commune du cimetière de Valence, où gisent des corps de républicains assassinés lors d'exécutions franquistes. L'artiste enregistre l'absence de visibilité de ces corps pourtant présents. Dans ses photographies, Villaplana semble énoncer le fait dans toute sa nudité : ci-gît le corps des victimes de la répression orchestrée par Franco. Or, une telle énonciation n'est pas neutre et ouvre une réflexion de fond sur l'histoire, sur son déroulement comme sur sa narration<sup>34</sup>. La série de l'artiste est mise au service de la volonté de ne pas oublier, de signifier la présence de cette absence : les corps sont là, mais interdits au regard.

Le principe même du souvenir consiste à ramener au présent une chose passée, à rendre présent une chose absente, qui a été mais qui n'est plus. En photographiant cet hypogée, en désignant ce lieu sans événements perceptibles, Villaplana fait acte de mémoire, d'une mémoire militante. L'artiste photographie, outre le non lieu de la sépulture qu'est la fosse commune – pas de stèle, pas de nom, pas d'individualité dans la mort –, l'absence dans l'image, alors même que l'image peut être ce qui vient remplir le vide laissé. Villaplana crée la trace absente du charnier, un support pour la mémoire. Là, un redoublement opère. D'une part, il y a la mise en place d'un mode narratif, le récit photographique. D'autre part, il y a l'usage de la photographie qui enregistrerait le réel tel un témoin, l'image acquérant ainsi une valeur documentaire. Ce dernier aspect existe peut-être malgré l'artiste, mais il est inévitable dans le traitement d'un sujet historique auquel la mémoire officielle tarderait à faire place. Roland Barthes rappelle que l'argument propre à la photographie revient à scander le « ça a été là »<sup>35</sup>. Ailleurs, le sémiologue fustige le récit historique référentiel du « cela s'est passé comme cela »<sup>36</sup>. Entre ces deux pôles de l'écriture, les photographies de Villaplana désignent l'aujourd'hui et construisent son regard dans un triple mouvement : cela s'est passé ainsi puisque ces corps sont là, mais ils sont aujourd'hui invisibles, comment cela sera-t-il demain ? La mairie de Valence voulut construire de nouvelles niches sur cette fosse commune, mais

<sup>33</sup> V. Villaplana Ruiz, *El Instante de la memoria. Una novela documental*, Madrid, Off Limits Edición, 2010.

<sup>34</sup> P. de Llano, « El arte hurga en la memoria », dans *El País*, 2 mars 2010, p. 6 : « "No es un proyecto sobre la historia, sino sobre las maneras de contar la historia", afirma Villaplana. »

<sup>35</sup> R. Barthes, *La Chambre Claire* [1980], Paris, Seuil, 2005.

<sup>36</sup> J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 2008, p. 206-207.

y renonça après avoir été l'objet d'une dénonciation de la part de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique<sup>37</sup>. De telles péripéties donnent corps à l'oubli dans lequel semble inéluctablement tomber ce lieu de mémoire. À travers ses photographies, Villaplana prend le spectateur à témoin : voilà ce qu'il reste de ce qui a été et voilà vers quel effacement glisse la trace de ce qu'il s'est passé. Ce triple mouvement en prise avec le passé, le présent et le futur n'est pas sans rappeler celui énoncé par Saint Augustin<sup>38</sup>. Rien n'indique dans la photographie qu'il s'agit là d'une fosse commune. En cela, la rhétorique du souvenir et du manque fonctionne sans autre narrativité que celle de la perceptibilité de l'absence. Absence de croix, de plaques commémoratives, d'une indication quelconque. Le lieu de mémoire, exclu de l'aire de reconnaissance institutionnelle, est exposé au danger de devenir le non lieu d'un non événement. C'est contre cet état de fait que lutte l'artiste œuvrant pour interroger la manière dont se raconte l'histoire et pour re-situer ces corps oubliés, pour donner appui au souvenir, pour qu'il fasse ou refasse mémoire.

D'autres artistes travaillent sur les fosses communes de la guerre civile et du franquisme en interrogeant la mémoire et l'écriture de l'histoire. On peut penser à *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007-2008) de Francesc Torres, travail de documentation historique de l'excavation d'une fosse commune de Villamayor de los Montes, pour lequel l'artiste a photographié l'exhumation des quarante six corps des victimes exécutées par les franquistes le 24 septembre 1936, les objets trouvés dans la fosse ou encore le moment de la restitution des ossements aux familles des victimes. On peut aussi penser à *Donde habita el recuerdo* de Clemente Bernard ou encore à *Socius* d'Adrián Alemán. Les fosses communes ont inspiré de nombreux artistes, témoignant par là de l'importance que revêt cette réalité en Espagne. Le sujet n'est donc pas épuisé et pourrait faire l'objet d'une étude à part entière.

Rubio Infante, Lavin et Villaplana, convergent en un point essentiel : la volonté de rendre leur dignité aux victimes de la Guerre d'Espagne et du franquisme en donnant à voir l'absence qu'ils supposent dans la mémoire espagnole. Sur le plan symbolique, cette volonté peut être associée à une forme de mise en sépulture. Or, l'écriture même de l'histoire a pu être assimilée à une mise en sépulture :

La mort signe en quelque sorte l'absent de l'histoire. L'absent au discours historiographique. À première vue, la représentation du passé comme royaume des morts paraît

<sup>37</sup> P. de Llano, « El arte hurga en la memoria », dans *El País*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>38</sup> J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 33 : « Saint Augustin a exprimé d'une manière profonde ce système des trois visées temporelles en disant que nous ne vivons que dans le présent, mais que ce présent a plusieurs dimensions, «le présent des choses passées, le présent des choses présentes, le présent des choses futures» ». Rappelons que le passé ne se manifeste dans le présent que comme *impression* laissée par le passé et non en tant que passé ramené véritablement au présent (S. Michonneau, « ¿ Lugares de memoria o memoria de los lugares ? » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, *op. cit.*, p. 155).

condamner l'histoire à n'offrir à la lecture qu'un théâtre d'ombres, agitées par des survivants en sursis de mise à mort. Reste une issue : tenir l'opération historiographique pour l'équivalent scripturaire du rite social de la mise au tombeau, de la sépulture [...] Ce geste n'est pas ponctuel ; il ne se limite pas au moment de l'ensevelissement ; la sépulture demeure, parce que demeure le geste d'ensevelir ; son trajet est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. La sépulture comme lieu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture<sup>39</sup>.

Ainsi, l'inscription de la mémoire historique dans le champ artistique instaure un dialogue entre la pratique de l'art et l'écriture de l'histoire, le travail de l'historien. Toutefois, les modes opératoires et les champs d'intervention diffèrent sous bien des aspects. Les poétiques mises en œuvre par les artistes débordent, par le truchement de la subjectivité et des procédés de mise en lumière, le travail de l'historien. Ils entrent dans la sphère de l'histoire et de la mémoire par une voie sensible, militante, en développant la force d'effet propre à la représentation.

### ARCHIVES ET TÉMOIGNAGES : PAR-DELÀ LA VALEUR DOCUMENTAIRE

Pour sa part, Jorge Barbi photographie des lieux où s'arrêtèrent les *paseos* forcés de nombreux individus durant la Guerre d'Espagne. Il a pris ses premières photographies en 2005, après deux ans d'investigations au cours desquelles il fut aidé par des membres de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique. Il a ensuite parcouru deux fois la péninsule, en 2006, puis en 2007. L'ensemble de ses clichés est réuni sous le titre évocateur *El final aquí – La fin ici* – [fig. 5, 6] et a été conçu par l'artiste comme « une approche «poétique» de la tragédie des fusillés » par les forces franquistes<sup>40</sup>.

Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Ricœur parle de la « réeffectuation » du passé dans le cadre du travail de l'historien<sup>41</sup>, dont l'une des tâches est de reconstituer les possibles horizons d'attente politiques, économiques ou culturels à un moment donné de l'histoire. La « réeffectuation » du passé mise en œuvre par le photographe appartient à un autre genre, bien qu'elle partage avec le programme de l'historien la dimension spéculative propre à toute forme de reconstruction. Barbi se limite à refaire une partie du chemin des victimes assassinées lors de ces *paseos*, pour atteindre le dernier paysage vu par les exécutés. Son parcours s'achève sur une vue plus poétique. La démarche du photographe ne procède pas de l'analyse critique propre à l'écriture de l'histoire. Si l'auteur n'apportait aucune information, en l'absence du titre évocateur et des explications du photographe, on ignorerait le drame dont ces paysages ont pu être le théâtre. Barbi met le spectateur face à l'étrangeté non pas de l'histoire, mais de la façon dont l'homme

<sup>39</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 476.

<sup>40</sup> Correspondance avec l'artiste, 11 mars 2013.

<sup>41</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 496-498.

peut charger émotionnellement, intellectuellement, un lieu, un paysage naturel<sup>42</sup>. À propos des lieux de mémoire, Ricœur écrit :

Ainsi les «choses» souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu. C'est en effet à ce niveau primordial que se constitue le phénomène des «lieux de mémoire», avant qu'ils deviennent une référence pour la connaissance historique. Ces lieux de mémoire fonctionnent principalement à la façon des *reminders*, des indices de rappel, offrant tour à tour appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte. Les lieux «demeurent» comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents...<sup>43</sup>.

Les photographies de Barbi mettent en jeu la possibilité d'empathie et d'abstraction qui permet au spectateur, informé des assassinats perpétrés sur ces sites, d'envisager, d'appréhender différemment ces paysages. Le photographe, dans le texte accompagnant cette série, se souvient des croix dessinées par des individus sur la terre à l'emplacement où finirent les *paseos*. Croix effacées par certains, puis dessinées à nouveau par d'autres. À regarder ces clichés de paysages, rien ne laisse supposer l'horreur qui s'y déroula. Néanmoins, la volonté de mémoire peut déborder l'histoire, pour charger, investir littéralement des lieux, qu'on ne peut ensuite plus regarder avec la seule délectation esthétique. Difficile de ne pas voir dans ce projet la genèse de nouveaux lieux de mémoire<sup>44</sup>. Paradoxalement, l'insignifiance des hommes – et de leurs crimes, ce qui résulte d'une violence indescriptible – s'affirme devant ces paysages immuables, témoins de la barbarie des hommes, mais aussi de leur fugacité. Si ces paysages ont sans doute connu des transformations naturelles ou de la main de l'homme, ils n'en demeurent pas moins des lieux chargés d'histoire. Barbi montre ce qui ne se voit pas. L'artiste insuffle une dimension poétique qui porte à une réflexion générale, sensible. Il ne s'agit pas de constituer une typologie des sites où s'arrêtèrent les *paseos* forcés. À cet

<sup>42</sup> L'artiste lui-même revendique cette dimension : « Les lieux ne sont témoins de rien, les lieux ne nous voient pas, nous les recréons nous-mêmes, nous nous approprions leur temps durable, leurs lents changements, leur majestueuse indifférence envers notre fugace devenir » (<http://www.jorgebarbi.com/pdf/final.pdf>).

<sup>43</sup> P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>44</sup> P. Nora (eds), *Les Lieux de mémoire* [1984], I La République, Paris, Gallimard, 1992, p XXXIV-XXXV : « Les lieux de mémoire appartiennent aux deux règnes, c'est ce qui fait leur intérêt, mais aussi leur complexité : simples et ambigus, naturels et artificiels, immédiatement offerts à l'expérience la plus sensible et, en même temps, relevant de l'élaboration la plus abstraite. Ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers. [...] Au départ, il faut qu'il y ait volonté de mémoire. [...] Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire. En revanche, il est clair que si l'histoire, le temps, le changement n'intervenaient pas, il faudrait se contenter d'un simple historique des mémoriaux. [...] Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour – l'or est la seule mémoire de l'argent – enfermer le maximum de sens dans un minimum de signes... ».

égard, il est intéressant de constater comment la photographie artistique déborde ici ce qu'elle a pu supposer, selon Jacques Le Goff, pour la mémoire et l'histoire :

Parmi les manifestations importantes ou significatives de la mémoire collective, je retiendrai l'apparition au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle de deux phénomènes. Le premier c'est, au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'érection de monuments aux morts [...]. Le second, c'est la photographie qui bouleverse la mémoire : elle la multiplie et la démocratise, lui donne une précision, une vérité dans la mémoire visuelle jamais atteinte auparavant, permet de garder la mémoire du temps et de l'évolution chronologique.<sup>45</sup>

L'effet produit par les clichés de Barbi ne relève ni d'une précision ni d'une vérité dans la mémoire visuelle. L'artiste lui-même affirme son identification avec les disparus et la révolusion que lui inspirent les bourreaux<sup>46</sup>. D'une certaine manière, il n'y a pas de valeur documentaire possible pour ces photographies de paysages. Si elles touchent, c'est précisément en ce qu'elles ne disent rien. Elles ne laissent qu'imaginer ce que pourraient avoir vu, dans leur dernier regard, ces hommes assassinés au milieu de paysages silencieux.

En 2002, au terme de deux années de réflexion, Marta de Gonzalo et Publio Pérez Prieto réalisent *Más muertas vivas que nunca*<sup>47</sup> – *Plus mortes vivantes que jamais* [fig. 7]. Leur but est d'interroger le rapport de l'Espagne à son passé<sup>48</sup>. Le dispositif est le suivant : le spectateur s'installe sur un siège avec son intégré, en face duquel une vidéo est diffusée. On y voit les images d'une femme, à laquelle se substitue à certains moments une enfant, se faisant coiffer par une autre femme. La mise en scène s'inspire du tableau d'Edgar Degas intitulé *La coiffure*, dont il reprend l'agencement des figures et les couleurs dominées par des tons rouges. Au cours du visionnage de cette vidéo, des documents visuels d'archives s'intercalent ça et là. On distingue des vues aériennes d'une arène, des photographies du bâtiment abandonné, ou encore des photogrammes de René Brut montrant des cadavres dans le cimetière de Badajoz, situé à quelques centaines de mètres de la *plaza de toros*. Les photogrammes de Brut, extraits de son film *Visions d'Espagne*, constitueraient « un document visuel unique sur les événements tragiques d'août 1936 »<sup>49</sup>. Toutes ces images insérées comme en filigrane, sont liées à un terrible événement survenu en août 1936 dans les arènes de Badajoz : rassemblés dans l'enceinte de la *plaza de toros*, des centaines de républicains furent exécutés par les franquistes. Dans la vidéo, on voit également les images de la destruction des arènes,

<sup>45</sup> J. Le Goff, *Histoire et Mémoire*, op. cit., p. 161.

<sup>46</sup> Correspondance avec l'artiste, 11 mars 2013.

<sup>47</sup> Installation présentée au Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz.

<sup>48</sup> *Más muertas vivas que nunca*, J. A. Álvarez Reyes (eds), Badajoz, Edición del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, 2002, p. 27.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 61.

photographiée par les deux artistes<sup>50</sup> : la fragilité des lieux de mémoire se fait ainsi patente et actualise la valeur du projet imaginé par Gonzalo et Pérez Prieto. À propos de cette installation, Juan Antonio Álvarez Reyes parle de « réparation symbolique de ce qui est passé sous silence »<sup>51</sup>, pointant ainsi la dimension militante de cette création.

Tout au long du montage, on entend la voix d'une femme, d'une femme assassinée lors de ce massacre. Les deux artistes inventent un témoignage impossible puisque cette femme s'adresse au spectateur depuis l'au-delà. Le discours poétique entendu par le spectateur a été écrit par Gonzalo et Pérez Prieto en référence au *Todesfuge* de Paul Celan<sup>52</sup>. L'usage d'une voix fictive permet de faire ressurgir de l'oubli un récit, une mémoire que l'on ne saurait raviver autrement. Il s'agit de combler un vide, de mettre en scène un hors témoignage, mêlé de « réel » à travers l'utilisation d'images d'archives. L'installation des deux artistes se construit contre une forme de nocivité attribuée à l'image documentaire ou au monument commémoratif, qui réduiraient l'individu à l'anonymat, à un témoignage dont la valeur serait avant tout, et en dernière instance, documentaire. Le pouvoir de l'imagination est convoqué pour restituer la singularité, l'individualité et l'intimité d'une voix. Dans *Más muertas vivas que nunca*, le souvenir est fiction parce qu'il n'a pas d'autre moyen d'exister. La distinction opérée par Ricoeur entre image-imagination de ce qui est présent mais n'a pas été et image-mémoire de ce qui est présent mais a été<sup>53</sup>, essentielle à l'écriture de l'histoire, est intentionnellement brouillée, annulée par Gonzalo et Pérez Prieto. Pourtant, ce témoignage est crédible, il ne semble pas insensé. L'interférence est saisissante, car elle met à mal le témoignage dans sa valeur de mémoire déclarative vouée à devenir preuve documentaire dans le travail de l'historien<sup>54</sup>. Ici, on ne peut même pas questionner la véracité du témoignage, que l'on sait factice. Il n'y a pas d'entrée en document, pas de science historique. Pourquoi cette reprise dans le champ artistique du processus de l'écriture de l'histoire ? Parce que la mémoire excède l'écriture de l'histoire, lui résiste :

Arrivés à ce point extrême de réduction historiographique de la mémoire, nous avons fait entendre la protestation dans laquelle se réfugie la puissance d'attestation de la mémoire concernant le passé. L'histoire peut élargir, compléter, corriger, voire réfuter le témoignage de la mémoire sur le passé, elle ne saurait l'abolir. [. . .]. Que quelque chose soit effectivement arrivé, c'est la croyance antéprédicative – et même prénarrative – sur laquelle repose la reconnaissance des images du passé et le témoignage oral. À cet égard, les événements, tels la Shoah et les grands crimes du XX<sup>e</sup> siècle, situés aux limites de la

<sup>50</sup> Correspondance avec les artistes, 17 avril 2013.

<sup>51</sup> J. A. Álvarez Reyes, « Fantasmas del pasado que operan en el presente », dans *Más muertas vivas que nunca*, J. A. Álvarez Reyes (eds), *op. cit.*, p. 7.

<sup>52</sup> Correspondance avec les artistes, 17 avril 2013.

<sup>53</sup> P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op. cit.*, p. 53-54.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 201 : « Avec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et le document et s'achève sur la preuve documentaire ».

représentation, se dressant au nom de tous les événements qui ont laissé leur empreinte traumatique sur les cœurs et sur les corps : ils protestent qu'ils ont été et à ce titre ils demandent à être dits, racontés, compris.<sup>55</sup>

Ce qui frappe en l'espèce, c'est le recours au souvenir fictif d'un événement historique manifesté par des images d'archives. L'enjeu est d'excéder la froideur de l'écriture de l'histoire et d'interroger l'importance de la narration, du récit<sup>56</sup>. S'ils se sont appuyés sur le travail d'historiens et sur des témoignages, les deux artistes n'ont pas voulu renoncer à « la poétique comme langage »<sup>57</sup>. L'ouverture sur une forme d'empathie, autorisée par la démarche artistique, s'avance sur le chemin de la mémoire historique par un accès presque interdit à l'historien, tout en utilisant deux de ses principaux outils : l'archive et le témoignage. Gonzalo et Pérez Prieto opèrent eux-mêmes une distinction entre art et histoire, sans renoncer à la dimension critique propre à la création artistique :

L'art parle depuis un autre lieu que l'histoire, un lieu peut-être moins clair, mais capable de toucher autrement. Notre travail était celui de la poétique. [...] Nous sommes convaincus que l'art est porteur d'une potentialité critique sur les autres discours.<sup>58</sup>

Toutefois, cet usage artistique du document historique ne recourt pas nécessairement à l'imagination ou à l'empathie. Avec son *Museo de la Defensa de Madrid* (2007) – *Musée de la Défense de Madrid* – [fig. 8], Lavin rend hommage aux résistants républicains madrilènes de la première heure. Il fait connaître cet aspect de la guerre civile, méconnu du grand public. Constituer un Musée n'est pas un geste innocent. Lavin entre ainsi en conflit avec les institutions muséales existantes dans la mesure où son projet désigne ouvertement un manque. Ce manque, c'est un aspect de l'histoire espagnole que l'institution Musée ne prend pas en charge, n'intègre pas au récit officiel qu'elle met en place. En outre, l'appellation musée confère une autorité aux objets présentés et au discours élaboré par l'artiste. Constitué d'ouvrages consacrés à la Guerre d'Espagne, d'obus ou de pièces de monnaie de l'époque, ce projet a pris la forme d'un Musée ambulant, chariot dépliant transporté par l'artiste dans différents lieux symboliques de la résistance madrilène. Lavin décrit ainsi son *Museo de la Defensa de Madrid* :

Un objet de nature sculpturale, mais qui s'active seulement comme une performance, et que les gens puissent interpréter autant dans sa dimension artistique que politique. Cela assumait la précarité de la mémoire historique espagnole dans un objet difficile à classer.<sup>59</sup>

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 647-648.

<sup>56</sup> Correspondance avec les artistes, 17 avril 2013.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> A. García Castro, T. Ruiz-Rivas, « La terre sous les pieds. Entretien sur l'installation «Fosse commune» et la question des disparus de la guerre civile espagnole », *Cultures & Conflits*, n° 71, automne 2008, mis en ligne le 5 février 2009.

Le panneau symbolisant le Musée, réalisé par María María Acha, a également été pensé en fonction d'un document historique : l'artiste s'est inspirée d'une affiche d'époque représentant la Plaza de Cibeles menacée par l'aviation nazie.

À partir du même monument, Fernando Sánchez Castillo a réalisé en 2006 sa maquette intitulée *Cibeles*<sup>60</sup>. L'œuvre reproduit la célèbre place madrilène telle qu'elle se présentait une fois mise en place la protection conçue par les républicains durant la guerre civile espagnole. Le format de la maquette renvoie à la vision réduite et objectivée de la situation de la Plaza de Cibeles durant la Guerre d'Espagne, telle qu'on pourrait la voir dans un musée. L'artiste semble avoir conçu sa création comme un rappel du rôle joué par les artistes fidèles à la République dans la préservation de monuments artistiques espagnols au moment du conflit<sup>61</sup>. Pourtant, une autre lecture semble possible. Déplacée dans le champ artistique, cette reconstruction en miniature invite à interroger la valeur de la restitution froide, quoique ludique, d'un aspect symboliquement fort de la résistance à Franco. La reprise d'un tel langage pourrait s'inscrire dans une réflexion sur l'entrée des œuvres au musée, souvent synonyme d'une neutralisation de leur capacité de subversion. L'œuvre y est, d'une certaine façon, domestiquée, perdue parmi d'autres créations. Elle est alors réduite à la seule condition d'œuvre d'art, dans la mesure où elle est extraite de son contexte social, historique, politique. Ainsi, la question de la mémoire historique se poserait de façon double et paradoxale, partagée entre la nécessité de se souvenir et le risque de voir une mémoire encore vive s'institutionnaliser et perdre sa capacité critique et subversive.

### LE LEGS FRANQUISTE, LES MÉMOIRES EN JEU

Outre l'usage de certains outils, les artistes partagent avec les historiens de nombreuses préoccupations, comme l'héritage laissé par Franco à l'Espagne. Néanmoins, la nature de leur pratique permet aux artistes d'appréhender différemment ces questions. Une partie importante du travail de Sánchez Castillo aborde les écueils rencontrés par les Espagnols dans leur gestion du legs franquiste. Dans *Pacto de Madrid* (2003) – *Pacte de Madrid* –, l'artiste a placé une statue équestre du dictateur dans un trou rempli de sable. Le titre se réfère aux accords signés en 1953 entre l'Espagne et les États-Unis :

en échange du feu vert pour la construction et l'utilisation de bases militaires sur le sol espagnol, les États-Unis offraient un appui militaire et économique limité. [...] Toutefois, l'importance politique et symbolique de ces accords était grande, puisqu'ils

<sup>60</sup> L'œuvre fut notamment présentée en 2011 à l'occasion de l'exposition *Monumentos Ciegos* à l'Espacio Contemporáneo Archivo de Toledo. D'autres maquettes de l'artiste, représentant également des monuments protégés par les républicains, étaient exposées aux côtés de *Cibeles*.

<sup>61</sup> <http://www.latribunadetoledo.es/noticia.cfm/Vivir/20111017/ecat/muestra/caparazones/artes/guerra/8768DE61-E4AE-E66B-486B90BB8F10E868>



resituaient l'Espagne dans la carte des nations occidentales comme un rempart contre le communisme.<sup>62</sup>

L'idée directrice du travail de Sánchez Castillo consiste à désorienter le spectateur, à perturber son appréhension des vestiges de la dictature. Face à cette statue à demi recouverte, difficile de déterminer s'il s'agit d'un geste d'ensevelissement ou de déterrement apparenté à une fouille archéologique. L'artiste met en lumière la façon dont l'Espagne post-franquiste semble parfois considérer la dictature comme un passé lointain, presque étranger. Selon Aguilar Fernández, cet aspect vaut particulièrement dans le cadre du souvenir des atrocités commises par le régime<sup>63</sup>. Avec *Pacto de Madrid*, Sánchez Castillo interroge le rapport de l'Espagne à son passé dictatorial et à la figure de Franco. Ses préoccupations sont semblables à celles de l'historien, dont l'intérêt porte aussi sur l'histoire en train de se faire et de s'écrire. L'artiste ouvre une réflexion sur la nature du legs franquiste : s'agit-il d'un héritage dont rien ne peut être sauvé ? S'agit-il d'un présent qu'il convient d'enterrer ? Ou s'agit-il d'un passé lointain qu'il serait possible d'étudier avec la distance d'un archéologue ?

Plus récemment, dans *El síndrome Guernica* (2012) – *Le syndrome de Guernica* –, l'artiste a démantelé l'ancien yacht du dictateur, connu sous le nom d'Azor. Sánchez Castillo a acheté l'embarcation en 2011 et l'a exposée l'année suivante au Matadero de Madrid, sous la forme d'un prisme composé de morceaux compressés du bateau. Cette étonnante sculpture engage à méditer sur la difficulté de l'Espagne à affronter le legs du franquisme, y compris dans ses manifestations les plus matérielles – telles que les monuments ou les divers objets à charge symbolique forte. Outre l'omniprésence de la figure de Franco, cette œuvre pointe « l'intégration de la nostalgie, du souvenir historique dans le monde de l'économie »<sup>64</sup>. L'artiste rejoint ici l'historien dans sa préoccupation de la gestion et de l'usage du passé. Néanmoins, son champ d'action s'en écarte, dans la mesure où *El síndrome de Guernica* suppose une interaction, une interférence avec la gestion des vestiges du franquisme. Là où la position de l'historien exige un retrait, la distance nécessaire à l'analyse, Sánchez Castillo intervient directement sur l'objet de sa réflexion.

Avec *Always Franco* (2012) [fig. 9], Eugenio Merino signe un travail également consacré à la figure du dictateur et à la place qu'il occupe dans la société espagnole contemporaine. L'œuvre est une sculpture de Franco placée dans un réfrigérateur dont le logo,

<sup>62</sup> M. Yusta, « La construction de l'État franquiste », dans J. Canal (eds), *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, op. cit., p. 224.

<sup>63</sup> P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, op. cit., p. 472-473 : « Resulta sorprendente que en España, al hablar en las dos últimas décadas de fosas comunes, desaparecidos, niños secuestrados y delitos imprescriptibles que debían ser objeto de persecución judicial, hayamos tendido a considerar que nos estábamos refiriendo a casos distantes y ajenos. »

<sup>64</sup> <http://www.vimeo.com/36740814>.

associé au titre, se réfère à la marque Coca-Cola. Pour l'artiste, « Franco [...] n'a pas disparu. Il est plus à la mode que jamais avec la Loi de Mémoire Historique, Garzón et le Dictionnaire Biographique Espagnol [...]. Franco dans un réfrigérateur, c'est l'image de sa permanence dans nos esprits »<sup>65</sup>. Si cette dimension s'impose au spectateur, il nous semble que l'œuvre est porteuse d'un aspect plus équivoque, qui prend corps dans l'association du dictateur à un produit de consommation de masse.

La vague mémorielle qui agite l'Espagne depuis plus d'une décennie répond à un besoin d'une partie de la population espagnole d'obtenir la reconnaissance des victimes de la guerre civile et du franquisme. Néanmoins, la multiplication des centres – tant sur le plan géographique que numérique – de revendications d'une mémoire qui serait oubliée ou négligée, n'est pas sans danger. Pour de nombreux historiens, le foisonnement mémoriel pourrait conduire à voir la mémoire se substituer à l'histoire ou n'être qu'un outil pour des stratégies politiques actuelles<sup>66</sup>. Les mythes prendraient alors le pas sur la connaissance possible des événements passés, nourrissant ainsi des débats ou des intérêts étrangers, d'une part au besoin des victimes ou de leurs proches, et d'autre part à la connaissance du passé. Par ailleurs, le risque d'une forme de banalisation de la mémoire des victimes du coup d'État franquiste existe également. La multiplication des références à la Guerre d'Espagne dans l'œuvre du peintre Oscar Seco peut, par exemple, laisser une telle impression. L'artiste, dans une esthétique marquée par le *pop art*, mêle des personnages de *comics* à des scènes tirées de la guerre civile ou de célèbres affiches d'époque. Cette pratique présente l'intérêt d'interroger l'héritage du *pop art* tel qu'il fut assimilé en Espagne, notamment par *Equipo Crónica*. Toutefois, la répétition, le caractère ludique de ces œuvres n'est pas sans péril : ils risquent d'associer le souvenir visuel de la guerre à un divertissement, voire même de créer ou nourrir une mémoire-spectacle, c'est-à-dire une mémoire événementielle, évidée de tout contenu critique, réduite à une forme, à une esthétique pure, là où loge le mythe d'une mémoire exempte d'idéologie.

L'inquiétude d'un « trop plein », d'une saturation de la mémoire<sup>67</sup>, est également exprimée par Tzvetan Todorov dans *Les Abus de la mémoire*<sup>68</sup>. L'auteur y soulève la question d'un excès conduisant à l'oubli. Il rappelle l'importance des usages de la mémoire et analyse les dangers du développement d'un culte de la mémoire, pointant la menace

<sup>65</sup> [http://www.cultura.elpais.com/cultura/2012/02/13/actualidad/1329163264\\_681831.html](http://www.cultura.elpais.com/cultura/2012/02/13/actualidad/1329163264_681831.html)

<sup>66</sup> Les réserves face aux conséquences de l'omniprésence de la mémoire sont perceptibles chez de nombreux historiens. On peut citer P. Nora (P. Nora (eds), *Les lieux de mémoire*, III Les France, Paris, Gallimard, 1992, p. 977-1012) pour la France et M. Pérez Ledesma (M. Pérez Ledesma, « La Guerra Civil y la Historiografía : no fue posible el acuerdo », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 101-133) pour l'Espagne.

<sup>67</sup> C. Molinero, « ¿ Memoria de la represión o memoria del franquismo ? », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>68</sup> T. Todorov, *Les Abus de la mémoire* [1995], Paris, Arléa, 1998.

d'un acte de remémoration non plus libérateur mais empêchant<sup>69</sup>. Ce dernier aspect constitue un prisme de lecture intéressant pour des œuvres comme *Always Franco* ou *Punching Franco* [fig. 10]. Dans *Always Franco*, en présentant une sculpture de Franco enfermée dans un réfrigérateur, Merino donne corps à l'omniprésence du dictateur dans la société espagnole. Il manifeste la façon dont la figure du *Caudillo* pèse parfois sur les mentalités espagnoles et les empêche d'avancer. Le regard tourné vers un passé polémique qu'elle n'assume pas pleinement, l'Espagne échoue à asseoir les fondements d'une mémoire collective apaisée et à concentrer ses efforts sur la construction de son avenir. Dans *Punching Franco*, en substituant la figure du dictateur au sac dans lequel on frappe, Merino propose une œuvre non dénuée d'ambiguïté. Au premier regard, le spectateur perçoit la matérialisation du désir d'une partie de la société espagnole de régler ses comptes avec la dictature, de pouvoir réclamer justice. Néanmoins, de notre point de vue et dans la perspective ouverte par Todorov, *Punching Franco* peut également être perçu comme le signe d'une société qui risquerait de pratiquer un acte de remémoration empêchant, en attribuant par exemple à Franco la responsabilité de tous les maux du pays.

Les œuvres de Sánchez Castillo ou d'Eugenio Merino, via des modalités distinctes, questionnent ainsi l'histoire telle qu'elle est en train de s'écrire. À l'interrogation soulevée par Nora ou Todorov – quel usage fait-on de la mémoire ? –, ces artistes répondent par l'action, par des interventions dans le champs de la mémoire. En 2012, la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO), proposait des œuvres en relation avec la dictature franquiste, contrairement à l'édition de l'année suivante. Dans un contexte où de nombreux auteurs évoquent une mémoire saturée, une tendance générale au culte de la mémoire, on pourrait penser que cette évolution incombe à une vague mémorielle qui s'épuiserait ou à un effet de mode qui s'essoufflerait. Or, nous l'avons montré, la nécessité de se souvenir s'explique davantage par la difficulté avec laquelle l'héritage franquiste est appréhendé en Espagne. Les artistes interrogés témoignent d'un intérêt profond pour la question de la mémoire historique et ne cèdent pas un hypothétique effet de mode. De ce point de vue, le témoignage de Rubio Infante est intéressant. À ses yeux, l'absence d'œuvres corrélées à la dictature durant l'ARCO 2013 n'est pas le fruit d'une mode passée. Elle est plutôt le résultat des écueils rencontrés par les artistes, à l'image d'un Merino poursuivi en justice par la Fondation Francisco Franco pour son œuvre *Always Franco*. Poursuites qui ont donné lieu à une réaction de solidarité de la part de nombreux artistes – Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Torres, etc. – et qui a pris la forme d'une exposition collective intitulée *Contra Franco – Contre Franco*. Encore une fois, c'est dans le champs de l'action que se situent les artistes quand ils font face à l'héritage laissé par Franco.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 13, p. 23-33 et p. 51-61.

## LA PRATIQUE DE L'ART, L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

À travers les différentes façons dont des artistes espagnols abordent le thème de la mémoire historique de la guerre civile et la dictature, des poétiques se dessinent. Poétiques de la mémoire, de la vie, si on considère avec Nora que « la mémoire est la vie »<sup>70</sup> et qu'elle s'oppose à l'histoire. Poétiques caractérisées par une esthétique de l'absence, d'une absence rendue sensible. Poétiques qui œuvreraient pour la mémoire des victimes de la guerre civile espagnole et du franquisme, en dialoguant avec l'écriture de l'histoire, en détournant ses outils, pour ne pas risquer de réduire la mémoire des victimes à un savoir froidement objectivé. Au moyen d'une appréhension poétique d'événements dramatiques, c'est le vécu sensible d'une histoire certes en partie écrite, mais encore vive, que ces artistes mettent en jeu.

La loi dite de Mémoire Historique votée en Espagne en 2007, a pu être perçue comme un point d'inflexion qui marquerait le passage du « deuil et de la reconnaissance du trauma de la répression franquiste » vers « la transmission du souvenir des victimes à coup de monuments, mémoriaux, musées, etc. »<sup>71</sup>. Pourtant, il semblerait qu'une partie de la population espagnole se situe encore dans un processus de deuil et de reconnaissance du traumatisme de la répression franquiste. Les avancées dans le domaine de l'histoire ne paraissent pas suffire à apaiser toutes les inquiétudes. Le nombre de fosses communes inexplorées – même s'il existe de nombreux désaccords entre les familles des victimes sur le besoin de déterrer leurs morts<sup>72</sup> –, l'impossibilité de juger les responsables des exactions du franquisme ou encore les difficultés avec lesquelles la société civile affronte le legs de la dictature, participent sans doute à maintenir vifs ces sentiments d'injustices non réparées. Or, ce sont précisément ces aspects qui sont mis en avant par les artistes étudiés. La production artistique semble assumer, de façon plus sensible et moins « objective », les inquiétudes que certains historiens considèrent être déjà apaisées à travers la production scientifique sur ces sujets<sup>73</sup>. À la différence de la mémoire critiquée, évaluée, déplacée et finalement consignée par les historiens, les

<sup>70</sup> P. Nora (eds), *Les Lieux de Mémoire* [1984], I La République, *op. cit.*, p. XIX : « Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de m'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. [...] L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. »

<sup>71</sup> S. Michonneau, « ¿ Lugares de memoria o memoria de los lugares ? » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>72</sup> P. Aguilar Fernández, « La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 315.

<sup>73</sup> On peut relire, à titre d'exemple, l'introduction de S. Juliá dans *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 15-26.

artistes semblent se faire l'écho d'une mémoire vécue, d'abord à titre individuel – la plupart se sentent concernés, touchés par cette mémoire à leurs yeux meurtrie – mais aussi à titre collectif, dans la mesure même où ils recueillent, formulent à travers un langage artistique des affects et des perceptions que les historiens abordent en poursuivant d'autres fins.

Ces différences rappellent l'importance des cadres sociaux au sein desquels la mémoire est pensée<sup>74</sup>. Dans le cadre d'une pratique artistique, les possibilités d'empathie, d'humour, d'ironie ou d'engagement permettent aux artistes de donner à voir le monde de façon saisissante. La liberté de l'artiste lui permet aussi de se saisir des ressources de l'historien pour les faire parler différemment, voire même pour les détourner. Entre le geste de Rubio Infante d'illuminer de nuit une vaste fosse commune, la création de nouveaux lieux de mémoires par Barbi, la constitution de traces visuelles par Villaplana, la construction d'un témoignage fictif par Gonzalo et Pérez Prieto, l'usage de documents historiques par Lavin et l'intervention directe de Sánchez Castillo dans le champ de la gestion du legs franquiste, il appert que la pratique artistique, dans son rapport avec la mémoire historique de la guerre civile et du franquisme, instaure un dialogue fructueux et digne d'intérêt avec l'écriture de l'histoire.

De ce point de vue, une comparaison de la création artistique espagnole consacrée à la mémoire historique avec celle d'autres pays qui ont dû ou doivent aussi affronter un passé douloureux – Allemagne, Argentine, Chili, etc. –, serait probablement très enrichissante. La façon dont *Pacto de Madrid* de Sánchez Castillo semble faire écho au *Monument contre le fascisme* (1986) de Joen Gerz et Esther Shalev-Gerz, invite sans aucun doute à explorer une telle piste.

L'intérêt de nombreux artistes pour la mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme témoigne d'une nécessité d'aborder cette mémoire d'un point de vue sensible, subjectif, empirique. Mais il témoigne également du malaise que suppose cette mémoire. Or, face à une telle manifestation de ce malaise, les vœux de Le Goff restent à exaucer :

La mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir. Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes.

Une telle déclaration, celle d'un historien, trouve un écho frappant dans les propos tenus par Rubio Infante, pour qui la mémoire historique doit mener à la construction d'un futur fondé sur la justice sociale<sup>75</sup>. Selon l'artiste, « la fonction de l'art est de contribuer à la construction éthique de l'être humain »<sup>76</sup>. Et, en effet, la pratique de

<sup>74</sup> M. Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.

<sup>75</sup> Correspondance avec l'artiste, 17 avril 2013.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

l'art semble participer à la construction d'une éthique. À travers des formes poétiques et leur dialogue avec le travail de l'historien, les artistes font entendre les voix d'une mémoire vécue, sensible : une mémoire qui déborde et complète l'écriture de l'histoire.

ILLUSTRATIONS

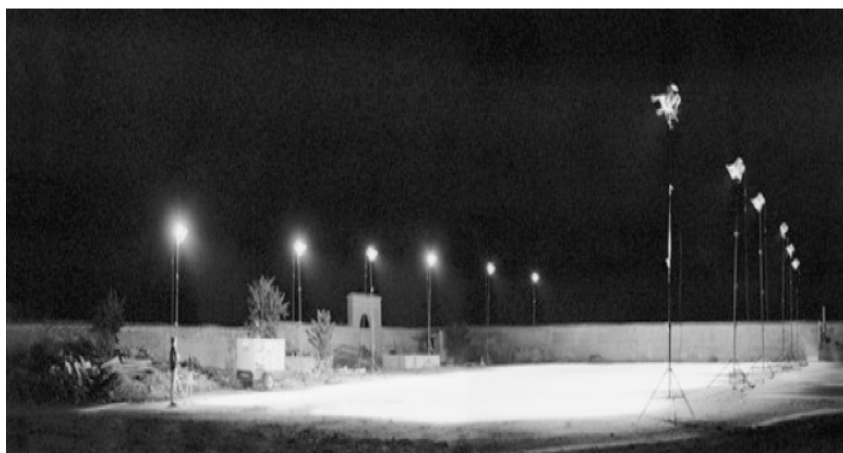


Fig. 1 : Paula Rubio Infante, *La luz se propaga en el vacío*.

Photographie noir et blanc de l'intervention de l'artiste au cimetière de Toro (Zamora), le 4 août 2011, entre 21h et 01h. Douze projecteurs de 5 mètres de haut illuminent 1600 m<sup>2</sup> du cimetière. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 2 : Paula Rubio Infante, *Come mierda*, 2010.

Diptyque photographie, noir et blanc, 150 x 300 cm. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 3 : Tom Lavin [Tomás Ruis-Rivas] et Günter Schwaiger, *Fosse commune*, 2005.  
Installation, réalisée notamment avec de la terre issue d'une fosse commune. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 4 : Virginia Villaplana, *El instante de la memoria. Narrar la historia*.  
Photographie de la fosse commune du cimetière de Valence. Courtoisie de l'artiste.





Fig. 5 : Jorge Barbi, *Alcabre*, 2005.

Photographie, 43 x 65 cm. Série *El final aquí*. La reproduction est tirée de Jorge Barbi, *El final, aquí*, Edición del Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2008. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 6: Jorge Barbi, *Baltanás*, 2005.

Photographie, 43 x 65 cm. Série *El final aquí*. La reproduction est tirée de Jorge Barbi, *El final, aquí*, Edición del Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2008. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 7 : Marta de Gonzalo et Publio Perez Rubio, *Más muertas vivas que nunca*, 2002.  
Image extraite de la projection vidéo de 7 minutes. Colección MEIAC, Badajoz. Courtoisie des artistes.

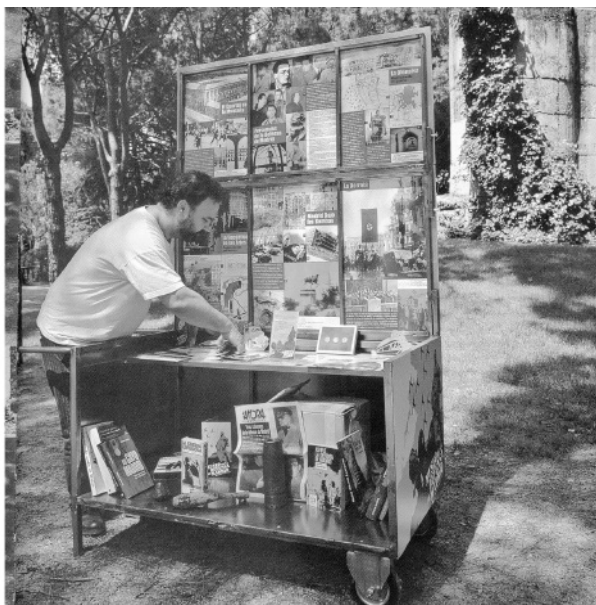


Fig. 8 : Tom Lavin [Tomás Ruiz Rivas], *Museo de la Defensa de Madrid*, 2007.  
Courtoisie de l'artiste.



Fig. 9 : Eugenio Merino, *Always Franco*, 2012.  
Matériaux divers, 200 x 60 x 60 cm. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 10 : Eugenio Merino, *Punching Franco*, 2012.  
Punching ball, silicone et cheveux humain. Courtoisie de l'artiste.