

De la révélation à la mise en garde : quand les artistes espagnols contemporains retrouvent la mémoire historique

MAGALI DUMOUSSEAU LESQUER

Université d'Avignon, ICTT

307

ABSTRACT

This article is about the new interest for the memory in contemporary art in Spain, in politically committed works by young artists of various artistic fields (plastic arts, photography, music) who suggest finishing with 70 years of amnesia with works which give a visibility to the erased history of the republicans of the official History during the period of the Francoism and the Transition, until the Historical Memory Act proposed by the Spanish Socialist Workers' Party government of Prime Minister José Luis Zapatero in 2007.

Keywords: memory, political commitment, Spanish contemporary art, Historical Memory Act

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étudier la récente apparition du thème de la mémoire dans l'art contemporain en Espagne, dans des œuvres engagées de jeunes artistes de différents domaines (arts plastiques, photographie, musique) dont l'objectif est d'en finir avec 70 ans d'amnésie, et de donner une visibilité à l'histoire des victimes républicaines, effacée de l'histoire officielle pendant le franquisme et la Transition, et ce jusqu'à la promulgation de la Loi de Mémoire Historique par le gouvernement de José Luis Zapatero. Un travail de révision qui suppose un exercice de catharsis historique non effectué par les générations antérieures.

Mots-clés : mémoire, repolitisation, art contemporain espagnol, Loi de Mémoire Historique

RESUMEN

Este artículo propone estudiar la reciente aparición del tema de la memoria en el arte contemporáneo en España en obras comprometidas de jóvenes artistas de diversos campos (artes plásticas, foto, música) cuyo propósito es acabar con 70 años de amnesia y dar visibilidad a la historia de las víctimas republicanas, borrada de la historia oficial durante el franquismo y la Transición hasta la promulgación en 2007 de la Ley de Memoria Histórica por el gobierno de José Luis Zapatero.

Un trabajo de revisión que supone un ejercicio de catarsis histórica no realizado por las generaciones anteriores.

Palabras clave: memoria, repolitización, arte contemporáneo español, Ley de Memoria Histórica

Au début des années 2000, au moment où sur la scène politique espagnole revient le thème de la mémoire historique, certains artistes proposent une nouvelle lecture de l'histoire officielle transmise aux jeunes générations sous le franquisme puis pendant la Transition, « l'histoire "autorisée", l'histoire apprise et célébrée publiquement », celle qui participe à la construction de « la mémoire imposée »¹. La volonté de ces artistes d'en finir avec l'amnésie touchant à la période de la Guerre Civile peut s'inscrire dans le mouvement global de repolitisation propre à l'art contemporain depuis le début des années quatre-vingt-dix. Mais il est avant tout spécifique à la situation de l'Espagne qui, en 2008, entre dans deux crises importantes : l'une, mondiale et économique, l'autre, intrinsèque à l'histoire du pays et au conflit d'interprétation engendré par les différences entre les mémoires, ce « trop de mémoire ici, pas assez de mémoire là » qui implique pour Paul Ricoeur, « l'épreuve du difficile travail de remémoration »². Ces artistes vont ainsi effectuer un travail de mémoire à partir de l'héritage historique et culturel du franquisme, trente-trois ans après la fin du régime. Cet article propose donc d'étudier l'émergence actuelle d'un retour à la mémoire au niveau de l'art contemporain en Espagne, en revenant sur les travaux d'artistes de différents domaines (arts plastiques, photo, musique) qui manifestent un intérêt commun et simultané, mais pas collectif, pour l'histoire oubliée des victimes républicaines et les vestiges de la propagande franquiste.

DE L'AMNÉSIE POSTMODERNE AU RETOUR DE LA MÉMOIRE DANS L'ART CONTEMPORAIN

À l'engagement des artistes des années 60 et 70, préoccupés par les grands courants contestataires qui jalonnent cette période de mobilisation politique (guerre du Vietnam, guerre d'Algérie, mai 1968...) et sociale (libération des mœurs, effondrement de la figure patriarcale, expériences communautaires), succède le désengagement des créations postmodernes. Les détournements artistiques invitant à réfléchir sur la société de consommation, la culture de masse et la responsabilité de l'artiste face au marché de l'art, ainsi que les mobilisations solidaires des artistes contestataires dénonçant l'idéologie dominante et les situations politiques dans un art militant se diluent, au début des années 80, avec le déclin des avant-gardes dans une postmodernité signifiant à la fois la fin des discours fondateurs d'où une impossibilité de choix et d'engagement, ainsi qu'un intérêt nouveau pour l'hybridation, le faux-semblant, le métissage, le recyclage et

¹ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 104.

² *Ibid.* p. 96.

le kitsch. La crise du politique et de l'art engagé est simultanée au développement d'une société de la consommation et du spectacle dans laquelle tout devient acceptable, ce qui implique une nouvelle articulation des relations entre art, esthétique et politique. Un processus qui se traduit en Espagne notamment par la création de la foire internationale ARCO et des premiers centres d'art contemporain, mais également par l'apparition du « *Todo vale* »³, terme désignant l'ensemble des productions artistiques de la Movida. Ainsi, à la fin de la dictature, quelques jeunes artistes madrilènes désireux de rompre, sans violence et en toute insouciance, avec les valeurs d'une culture dominante héritées en partie de l'idéologie franquiste recherchent à l'extérieur des sources d'inspiration nouvelles, notamment à Londres, secouée alors par le courant punk. Plus avide de liberté que de vengeance, cette contre-culture oublie dans sa version madrilène hédoniste et dans l'enthousiasme du « *Sólo se vive una vez* », la critique politique du passé récent de l'Espagne. C'est alors que la capitale se perd dans un véritable *Pop Revival* d'influence anglo-américaine qui s'accompagne d'une surprenante amnésie historique. Durant toutes ces années de Transition, cet art postmoderne né de la contre-culture ne revient ni sur la Guerre Civile, ni sur la figure du dictateur. Pedro Almodóvar interrogé sur l'absence d'allusion à Franco dans ses films, affirme sa volonté de l'ignorer puisque, simplement, il ne reconnaît pas son existence : « C'est un peu ma vengeance contre le franquisme : je veux qu'il n'en reste ni le souvenir, ni l'ombre »⁴. De même, le photographe Juan Ramón Yuste se décharge de toute responsabilité esthétique-historique sur la génération précédente :

Il y avait trop de productions revendicatrices dans ce sens. Il y en avait suffisamment. La politique n'était pas quelque chose d'intéressant au niveau esthétique. [...]. Critiquer Franco une fois mort, c'était très facile. Ce sont les gens plus âgés qui font cela, ceux qui en ont beaucoup souffert pendant leur vie.⁵

Une amnésie volontaire partagée par la majorité des acteurs de la Movida : Franco, absent des écrans, des photos-montages mais aussi des chansons. Ainsi, Carlos José Ríos Longares⁶ souligne l'absence de références critiques au franquisme dans les textes à partir de 1981. Luis Ramón García del Pomar, programmateur à l'époque de la disquette Rock Ola, témoigne de sa difficulté à diffuser ses textes engagés au sein de son groupe Línea Vienesa :

La Movida me llegó a mis 29 años. Mis compañeros tenían 20 años, no querían saber de reivindicaciones, y mis letras gritaban. [...] A los cantautores, se les llamó progres

³ M. Dumousseau Lesquer, *La Movida, au nom du Père, des Fils et du Todo Vale*, Marseille, Ed. Le Mot et le Reste, 2012.

⁴ F. Strauss, *Pedro Almodóvar, conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éd. de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 31.

⁵ Entretien avec l'auteure en octobre 2008.

⁶ C. J. Ríos Longares, *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil ; la Movida en las letras de sus canciones*, Ed. Agua Clara, 2001.

reprimidos, frustrados y arcaicos. Hicieron creer que ya no había que protestar. Que había sido un asunto de los hermanos mayores, pero que ya no correspondía a la época. [...] Todos queriendo olvidar el pasado ante el presente tan prometedor que pintaban los del gobierno. [...] Había que caer « Enamorado de la moda juvenil », primera canción estrella de Radio Futura y ser un « Bote de Colón », canción de Alaska y Dinarama. La dictadura se disfrazó con el arte⁷.

Le phénomène madrilène apparaît alors, tant dans son aspect social qu'artistique, comme une tentative de désengagement vis-à-vis d'un héritage historique encombrant. Ainsi, même la série « El Valle de los Caídos » sur laquelle les Costus commencent à travailler en 1981, se veut apolitique :

Quando empezamos a pintar la obra, hacía años que la democracia se solidificaba en España, los mismos que llevaba muerto el general ; y debido a su cercanía a la capital, o se bombardeaba el monumento hasta no dejar rastro de él, cosa que nos parece una barbaridad, o se asume como lo que es: un conjunto escultórico-arquitectónico, producto de un pasado del que ya no se puede renegar, colocado en nuestra sierra madrileña, bueno para visitar⁸.

Cet oubli, favorisé au niveau politique par la loi d'amnistie de 1977 qui scelle le pacte de silence sur lequel va se construire le processus démocratique, place ainsi les artistes de la Movida dans une position relativement confortable « d'in-souci »⁹. Une loi nécessaire alors, qui permet notamment la libération des prisonniers politiques et le retour des exilés. Mais une loi qui, comme toute loi d'amnistie, « en tant qu'oubli institutionnel touche aux racines même du politique et à travers celui-ci au rapport le plus profond et le plus dissimulé avec un passé interdit »¹⁰ et participe à l'effacement des culpabilités, à l'impossibilité de jugement des criminels et à l'oubli d'une partie de l'Histoire, celle des victimes, éclipsée sous la dictature par la propagande franquiste, donc « au déni de mémoire ».

Les années 90 ne s'intéressent pas davantage à l'histoire non officielle de l'Espagne franquiste. Au niveau international, cette période voit apparaître de nouvelles formes d'engagement politique au service d'un activisme dénonçant la mondialisation et l'ordre néolibéral. Les démarches artistiques qui marquent une « repolitisation »¹¹ de l'art contemporain, s'orientent vers une réappropriation de l'espace public grâce à une

⁷ Entrevue avec l'auteur, 06 juin 2013.

⁸ T. Salazar (coord.), *Clausura, Exposición antológica. Costus*, Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz, 1992, p. 76.

⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 655.

¹⁰ *Ibid.*, p. 586.

¹¹ J.-M. Lachaud, « De la dimension politique de l'art », E. Van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, Ed. de La Lettre volée, 2007, p. 43.

« esthétique relationnelle »¹² proposant de restaurer le lien social au moyen de partage d'expériences lors d'interventions participatives. Madrid connaît alors la « resaca post-movida », la fin des grandes illusions du « Todo vale » rattrapé par la loi du marché et du « Sólo se vive una vez » dont on compte alors les victimes. L'engouement pour le Madrid postmoderne qui n'hésitait pas à s'autoproclamer « New York européen », se révèle tout aussi artificiel qu'éphémère. Cependant, le pays développe une industrie culturelle en multipliant les centres d'art contemporain sur le territoire (à commencer par l'inauguration du musée Reina Sofía en 1992) qui laissent à penser que l'Espagne est toujours à l'avant-garde artistique malgré la désillusion engendrée par l'institutionnalisation de la Movida. Le pays profite alors de la conjonction de plusieurs événements culturels de projection internationale comme l'Exposition Universelle de Séville, les Jeux Olympiques de Barcelone, le 500e anniversaire de la découverte des Amériques, et Madrid, capitale de la culture européenne. Les pratiques artistiques engagées se démarquant de l'image positive exportée dans les médias, rencontrent alors une certaine résistance. La critique sociale et politique est présente dans le domaine musical chez les formations de ska-rock antimilitaristes et militant contre le racisme et la corruption politique comme Skape et Kortatu. Les thématiques de la majorité des groupes du *rock radical vasco* qui s'imposent à l'époque comme Platero y tú ou Extremoduero, concernent le sexe et la drogue, mais ne reviennent pas sur l'histoire cachée des républicains.

Il faut attendre le débat instauré autour de la *Ley de memoria histórica* en 2007, pour voir apparaître sur la scène madrilène de jeunes artistes nés à la fin du franquisme, inquiets de l'effacement des derniers témoignages de la guerre civile et de la répression franquiste et qui, dans un souci de révélation et de préservation, recherchent, déterrent, exhument les traces et les témoignages historiques avant de les fixer sur la pellicule, la bande son ou dans le métal, voire de les congeler pour le futur ! Des plasticiens et photographes¹³ tels Gervasio Sánchez, Paula Rubio Infante, Tom Lavin, Fernando Sánchez Castillo, Eugenio Merino, Rafael Segovia Winglet, et les compositeurs interprètes Lucía Socam, Fernando Bastos, les groupes Yeska, Barricada et Boikot... font preuve d'une même conscience critique vis-à-vis de la mémoire partielle transmise sous le franquisme. Leurs œuvres dénoncent à la fois l'occultation d'une partie de l'histoire (celle des victimes) dans l'histoire officielle du pays, l'effacement des traces (celles des vaincus sous la dictature puis celles des vainqueurs depuis la *Ley de Memoria histórica* qui oblige à retirer les symboles franquistes de l'espace public) et l'urgence de la préservation et de la transmission alors que les derniers témoins disparaissent. Leur intention commune est de rendre visible ce qui est caché, le « pas assez

¹² D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Champs Arts, Flammarion, 2004, p.143.

¹³ Voir dans ce volume l'article de O. Bottois consacré à l'analyse de certaines œuvres de Paula Rubio Infante, Tom Lavin, Virginia Villaplana, Jorge Barbi, Marta de Gonzalo et Publio Pérez Rubio, Fernando Sánchez Castillo et Eugenio Merino.

de mémoire », ce qui confère précisément à leurs œuvres un engagement politique au sens où l'entend Jacques Rancière puisqu'il s'agit bien là de « reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté », d'y « introduire des sujets et des objets nouveaux », de « rendre visible ce qui ne l'était pas » et de « faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme des animaux bruyants »¹⁴. Il ne s'agit pas d'un groupe constitué ni rassemblé autour d'un manifeste mais d'un certain nombre d'artistes qui se rejoignent dans la même démarche de refus de l'amnésie historique collective, mais à travers une pratique artistique individuelle qui, tout en répondant au courant global de repolitisation de la scène artistique contemporaine, se cristallise plus précisément sur la problématique de la mémoire historique en Espagne au moment même où la question est posée au niveau politique par le gouvernement de José Luis Zapatero.

Le texte de loi approuvé en décembre 2007 revient sur les premières années de la Guerre Civile et reconnaît le caractère injuste des jugements sommaires qui ont eu lieu pendant le conflit, sans toutefois les annuler. Il élargit les compensations financières versées aux victimes et à leurs familles, et favorise la recherche des fosses communes, l'exhumation et l'identification des corps de victimes considérées officiellement comme disparues. Il permet également de donner la nationalité espagnole, sous certaines conditions, aux petits-enfants des exilés politiques ainsi qu'aux brigadistes internationaux, et demande le retrait de l'espace public de tous les symboles ou objets qui pourraient servir à l'exaltation du franquisme.

Malgré l'impact des premières images d'exhumation des corps, des témoignages des familles des victimes et de la polémique qui se développe autour de l'application de cette loi, les artistes interrogés¹⁵ pour cet article ne reconnaissent pas de lien direct entre l'origine de leur propre intérêt pour l'histoire oubliée des républicains et l'instauration du débat national. Ils revendiquent plutôt un intérêt pour la « petite » histoire, celle de victimes précises et identifiées, voire de membres de leur propre famille. Leur préoccupation privée alimente cependant le questionnement collectif, l'Histoire étant constituée précisément d'une multitude de micro-histoires comme le souligne Rancière,

l'Histoire n'est pas seulement la puissance saturnienne qui dévore toute individualité. Elle est aussi l'étoffe nouvelle dans laquelle sont prises les perceptions et les sensations de chacun. Le temps de l'histoire n'est pas seulement celui des grands destins collectifs. Il est celui où n'importe qui et n'importe quoi font histoire et témoignent de l'histoire¹⁶.

¹⁴ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Editions Galilée, 2004, p. 38.

¹⁵ Eugenio Merino, Paula Rubio Infante, Fernando Sánchez Castillo, Rafael Segovia Winglet.

¹⁶ J. Rancière, *Figures de l'histoire*, Paris, Puf, 2012, p. 63.

Leurs œuvres, exposées, permettent de faire le lien entre l'intime et le public, et participent au processus de révélation et au sortir de l'amnésie collective. Ainsi, simultanément, au moment où la loi permet de revenir officiellement sur soixante-dix ans d'amnésie, alors que l'Argentine souhaite que soit examinée l'accusation de génocide contre le régime franquiste et que l'Espagne découvre l'horreur de « los niños robados », certains artistes prennent conscience de la nécessité de recueillir les derniers témoignages des victimes de la répression et, surtout, du fait qu'ils sont les derniers à pouvoir le faire. Ils proposent alors des créations engagées qui s'articulent autour des deux problématiques posées par la question de la mémoire historique qui repose en Espagne sur un conflit de mémoires, à savoir : la mémoire perdue des républicains et la mémoire orientée par la propagande franquiste. Ainsi, alors que certains travaillent à la révélation de l'histoire occultée, d'autres s'intéressent à la figure même du général Franco et aux traces matérielles de l'idéologie franquiste héritées de la dictature. Il est à noter qu'aucun des artistes étudiés dans cet article ne travaille à la fois sur les deux thématiques.

LA RÉVÉLATION DE L'HISTOIRE DES RÉPUBLICAINS OUBLIÉE

La mémoire peut être alimentée par des traces matérielles, des archives, des vestiges ou des objets du passé qui ont été préservés, classés et qui auront qualité de preuves pour l'historien ou l'archéologue. Elle peut également se fonder sur de l'immatériel, c'est-à-dire sur un vécu, des souvenirs ou du ressenti, avec la charge émotionnelle que ce type de témoignages peut comporter et dont il faut tenir compte au moment de l'analyse. La question de la mémoire des victimes de la répression franquiste en Espagne se trouve confrontée à la difficulté d'accès à des images ou des documents d'archives car les marques visibles qui ont alimenté la mémoire collective pendant la dictature sont principalement les monuments et éléments d'exaltation du franquisme diffusés par la propagande au détriment des images du sort des vaincus républicains effacées en grande partie de l'espace public. Le travail de révélation de ces artistes implique donc la recherche des traces oubliées ou qui ont été volontairement cachées. La répression, les « manipulations de la mémoire »¹⁷ via la propagande servant l'idéologie franquiste, les traumatismes et le temps ayant favorisé l'amnésie, trouver des preuves de ce passé suppose d'aller fouiller dans le sol et les mémoires afin de mettre en lumière la réalité des exécutions sommaires et l'ensevelissement des corps des victimes républicaines dans des fosses communes. Actuellement l'Espagne est considérée comme étant, après le Cambodge, le deuxième pays au monde à compter le plus grand nombre de disparus forcés dont les corps n'ont pas été retrouvés¹⁸. L'absence d'images d'archives dans les créations analysées peut s'expliquer par le peu de traces visuelles ou matérielles

¹⁷ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. *op. cit.*, p. 99.

¹⁸ N. Junquera, « Jueces para la democracia acusa al Gobierno de incumplir la ley de memoria », *El País*, 9 octobre 2013.

gardées, à l'époque, des jugements sommaires et des exécutions, mais aussi parce que ces documents (listes de noms de prisonniers ou de victimes, dénonciations écrites) étaient difficilement accessibles avant la Ley de memoria. Ainsi, nous n'allons pas trouver d'images d'archives dans ces œuvres mais la représentation des traces actuelles des actions commises dans le passé qui vont être recherchées puis intégrées dans les créations afin de leur donner une visibilité. En cela, les artistes espagnols engagés dans cette démarche pratiquent davantage un travail d'archéologue, c'est-à-dire de recherche des traces matérielles du passé, que d'historien analysant des archives préservées pour leur intérêt historique.

Le processus de révélation suppose donc la diffusion visuelle des témoignages et des empreintes actuelles du passé d'où l'importance de l'image dans l'ensemble des propositions, même musicales, comme dans le vidéo-clip de la chanson « Todos los nombres » de Lucía Socam. En 2005, cette jeune cantautora est, à 19 ans, une des premières chanteuses à aborder dans ses textes les horreurs de la guerre civile. Ses albums « Contraste » et « Viejos tiempos, Nuevos tiempos » sont consacrés au souvenir de victimes précises. L'entame de la vidéo de « Todos los nombres » se fait sur un fond noir sur lequel se détachent les mots « Memoria... que no se olvide nuestra historia... ». Une photo de corps ensevelis dans une fosse commune sépare cette phrase d'un texte explicatif : « Más de 190 000 personas fueron asesinadas por el franquismo o murieron en las cárceles ». Des images actuelles d'exhumation des corps en présence des familles alternent ensuite avec des textes justifiés par des chiffres : « Según el juez Garzón 114 266 personas desaparecieron entre julio de 1936 y diciembre de 1951. Sus familias continúan privadas después de 31 años de democracia, de sus derechos a la verdad, justicia y reparación... ». Nous retrouvons le leitmotiv de l'ouverture des fosses communes dans de nombreuses œuvres comme dans l'installation présentée lors de l'édition 2011 du salon des arts contemporains (ARCO) de Madrid, par Paula Rubio Infante et intitulée « Come Mierda », « porque habla de todas aquellas personas que estaban en el sitio equivocado en el peor momento y se comieron el marrón »¹⁹. Cette pièce est composée de deux photographies de grand format en noir et blanc, qui mettent en parallèle l'état actuel des anciennes cuisines de la prison de Zamora désormais fermée, jonchées de fiente de pigeon, et la fosse commune du village voisin de Toro contenant près de 300 corps de victimes emprisonnées à Zamora. Elle a également recréé le système d'extraction des fumées des anciennes cuisines dont l'embout rappelle un cercueil qu'elle a placé en sens inverse et rempli de terre. Le sale, la terre, les excréments sont autant d'éléments récurrents dans ses œuvres qui dénoncent une réalité cachée, refoulée, ni hygiénique ni esthétique. Elle explique son positionnement artistique par le fait de vouloir « contri-

¹⁹ P. Ortega Dolz, « Arte es sumergirse en lo sucio », *El País*, 26 février 2011.

buir en la construcción del ser humano », « con referencias a objetos determinados, con vínculo a la cosa »²⁰.

Le choix artistique de montrer « l'irreprésentable »²¹, l'horreur des ossements entassés et abandonnés, s'explique par la volonté de provoquer une prise de conscience par le choc de la révélation mais également par la « preuve » que tend à constituer l'effet de réel de la photographie. Après soixante-dix ans d'amnésie, ces œuvres semblent devoir prouver ce qu'elles révèlent et elles utilisent pour cela l'effet d'évidence de l'image. Ce processus les ancre dans l'engagement politique en les rapprochant des actions menées par les associations luttant pour le rétablissement de la mémoire historique qui, elles-mêmes, s'apparentent à des performances, comme celle menée par la *Plataforma contra la Impunidad del Franquismo* le 3 septembre 2010 à Madrid, lorsqu'elle a étendu à la Puerta del Sol une photo reproduisant grandeur nature (14m x 3m) une fosse commune du *Monte de la Andaya* (Burgos) dont ont été retirés 29 corps en 2007, afin que les Espagnols, mais également les nombreux touristes qui passent par le centre de Madrid, découvrent cette réalité.

La volonté de s'appuyer sur l'effet de réel de la photographie se retrouve également dans les travaux de Gervasio Sánchez. Ce reporter-photographe qui dénonce dans ses clichés, depuis 1984, les horreurs de la guerre sur tous les fronts (au Guatemala, au Salvador, au Chili, en Colombie, au Cambodge, en Irak...), ne s'intéresse aux disparus espagnols que depuis 2008. En 2011, il inclut le processus de recherche et d'exhumation des corps des victimes républicaines dans l'épilogue de l'exposition qu'il consacre aux « Desaparecidos ». Une exposition engagée qui met en avant la crudité et la puissance de « la présence brute » d'images « ostensives »²² afin de faire réagir le spectateur : « A las personas que visiten esta exposición (ya les anuncio que es durísima), al menos que se intenten identificar con el dolor de las víctimas »²³. La coupure du mot DES APARECIDOS sur les panneaux d'affichage de l'exposition souligne que ces photos choc visent avant tout, comme l'ensemble des travaux de ces artistes, à faire « apparaître » à nouveau les victimes effacées de l'espace public, de l'histoire officielle et de la mémoire collective en Espagne, pour leur rendre une visibilité et donc une réalité. Donner, enfin, une visibilité aux victimes et à leur condition de victimes puisque, la Ley de Memoria ne revenant pas sur les jugements sommaires même si elle en reconnaît le caractère injuste, celles-ci sont toujours considérées devant la loi comme « coupables » ; donner une visibilité non pas au processus d'extermination mais au résultat, à la déshumanisation des restes des corps disloqués dans les fosses dont ils exposent les images.

²⁰ Entrevue avec l'auteure, 6 février 2013.

²¹ Ce qu'il est impossible et interdit de représenter. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 162.

²² J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, Ed. La Fabrique, 2003, p. 31.

²³ G. Sánchez, [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/andaluciaticultura/evento/"desaparecidos"-de-gervasio-sánchez-en-el-casino-de-la-exposición](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/andaluciaticultura/evento/)

Une visibilité que recherchent y compris les artistes qui ne « montrent » pas, comme le plasticien Rafael Segovia Winglet qui se considère cependant comme « un generador de patrimonio histórico » dont la fonction est de « rescatar del olvido, la imagen de los invisibles »²⁴ puisque, comme le rappelle Rancière,

l'esthétique sait depuis longtemps que l'image [...] montrera toujours moins bien que les mots toute grandeur qui passe la mesure. [...] Aussi bien ne s'agit-il pas de montrer l'horreur mais de montrer ce qui justement n'a pas d'image "naturelle", l'inhumanité, le processus d'une négation d'humanité. C'est là que les images peuvent "aider" les mots, faire entendre, dans le présent le sens présent et intemporel de ce qu'ils disent, construire la visibilité de l'espace où il est audible.²⁵

La proposition de Tomás Ruiz Rivas (Tom Lavin) illustre parfaitement ces propos. Dans la vidéo-installation « Fosa común » qu'il propose en 2007, il dessine sur le sol une carte d'Espagne qu'il recouvre de 150 kg de terre extraite d'une fosse commune ouverte en 2000 dans la province de Burgos. Le public, face à cette terre « sacralisée » par le statut de l'œuvre d'art mais aussi par la révélation que cette dernière fait de son origine et de son histoire, a pris soin de ne pas la piétiner alors que ces fosses communes le sont depuis soixante-dix ans, leur existence s'étant diluée dans les mémoires faute de traces et de témoignages.

Le travail que les artistes mènent à partir des témoignages oraux s'apparente davantage à l'approche de l'historien. Le recueil de témoignages vécus s'inscrit également dans la nécessité d'ancrer les créations dans le réel, tout en amenant la preuve que ce que l'œuvre dénonce ou révèle, par la distanciation du processus artistique, est bien une réalité historique. Ces récits sont précieux au moment de combler les interstices de l'Histoire car ils ont rendu possible pendant la dictature puis la Transition, la persistance de la mémoire de l'histoire des républicains dans le secret de l'intimité familiale et qu'ils permettent à l'heure actuelle de pallier, avec toutes les inexactitudes que suppose ce type de témoignages, la disparition des preuves matérielles.

Ainsi, Rafael Segovia Winglet propose une autre approche de l'histoire du pays « porque la historia no se ve y hay que hacer investigaciones para verla fuera de los macrodiscursos de la Iglesia y del Estado »²⁶, à travers l'histoire de sa propre famille et de ses héros ordinaires. C'est ainsi qu'il rhabille les membres exilés de sa famille avec des costumes de super-héros. L'histoire familiale le conduit également à s'intéresser en 2011 à l'épisode de la Retirada et aux camps de rétention installés sur les plages du Languedoc Roussillon dans lesquels ont été enfermés les réfugiés espagnols entre 1939 et 1940 :

²⁴ R. Segovia Winglet, « Materializar el patrimonio simbólico. El artista plástico como creador de nuevas narratividades », Colloque International « Transmissions textuelles », Centre universitaire Vauban, Nîmes, 31 mai 2013.

²⁵ J. Rancière, *Figures de l'histoire*, op. cit. p. 48.

²⁶ R. Segovia Winglet, op. cit.

« En *La fabuleuse histoire du retour en France*, actúo como si fuera un virtual historiadador, investigando y cuestionando las relaciones entre historia y memoria »²⁷. Un travail qui met en parallèle des photos en noir et blanc des exilés entassés dans ces camps et des vues actuelles des mêmes plages bondées de touristes ignorant l'histoire de leur lieu de vacances, et qui s'inscrit dans une volonté de préservation de la mémoire menacée par les enjeux politiques, économiques et sociaux de la société contemporaine :

Mi trabajo plástico cuestiona y visualiza cómo los poderes fácticos y de consumo transforman los lugares con alto contenido histórico e ideológico en no-lugares. Transforman la historia en un producto político, mediático y de consumo para supeditar, controlar y resignificar. Mi proposición plástica trata de evidenciar que estos poderes y el consumo deberían ser entendidos como un nuevo fenómeno de masas, social y antropológico que borra la Historia en su propio beneficio.²⁸

La micro-histoire nous situe au niveau de l'intime et de l'empathie pour des individus déshumanisés dans l'anonymat des fosses communes, dont les artistes s'attachent à diffuser les noms afin de redonner, avec la visibilité, une identité aux ossements exhumés. C'est ce que font plus spécifiquement les chanteurs en insistant sur l'anonymat insoutenable des corps et sur le devoir d'identification, ou en se référant à des faits circonstanciés et à des victimes précises. Ainsi, la chanson « Todos los nombres » de Lucía Socam raconte le destin tragique de dix-sept jeunes femmes fusillées dans son village natal près de Séville, enterrées dans une fosse commune et surnommées « las 17 Rosas de Guillena » :

En una fosa común/ en la memoria del olvido/ quieren borrar tu nombre/ como si no hubieses existido. Ya mataron tus esperanzas/ dejaron huérfanos a tus hijos/ pero no pudieron segar/ la dignidad como principio. De todos los hombres y mujeres/ que en huesos se han convertido/ todos los hombres y mujeres/ tienen nombres y apellidos.²⁹

En 2005, le cantautor Fernando Bastos (La Magra) compose le titre « Trece Rosas »³⁰, qui revient également sur le destin de treize jeunes femmes de 18 à 29 ans fusillées à Madrid le 5 août 1939, peu après la fin de la Guerre Civile, comme le groupe Barricada qui leur consacre le titre « Hasta siempre, Tensi »³¹.

Le manque d'images d'archives disponibles pour illustrer les témoignages des victimes est parfois compensé par des reconstitutions. Ainsi, le groupe punk-rock Yesan

²⁷ R. Segovia Winglet, « Les lieux de l'exil devenus des non-lieux. L'art comme moyen de visualisation des processus capitalistes », Colloque International « Exils et mémoire de l'exil dans le monde hispanique », Université Paul Valéry Montpellier III, 29 novembre 2012.

²⁸ R. Segovia Winglet, « Materializar el patrimonio simbólico. El artista plástico como creador de nuevas narratividades », *op. cit.*

²⁹ Lucía Socam, album *Contraste*, 2005.

³⁰ Vinos Chueca, album *Gente que no sabe nada de la vida*, 2005.

³¹ Barricada, album *La tierra está sorda*, 2009.

consacre la chanson « Dorando las olas »³² au poète Marcos Ana qui apparaît en personne dans la vidéo, enfermé dans une prison dessinée au crayon. La mise en scène pourrait sembler décalée voire naïve mais il en émane une pudeur qui contraste avec l'exhibition crue de photos d'ossements et le voyeurisme qui peut leur être associé. La chanson fait référence à un poème³³ écrit par Marcos Ana alors qu'il était incarcéré et dans lequel il avoue qu'il n'est plus capable, après plus de 20 ans d'enfermement, de dessiner un arbre. La vidéo commence par la récitation de ce poème par Marcos Ana et s'achève sur un message didactique destiné aux jeunes hard-rockers :

Queremos dedicar este vídeo a todas y cada una de las personas capaces de mantener su dignidad humana en las condiciones más indignas que el ser humano puede experimentar. A todos ellos y ellas que lucharon y luchan por la libertad sin excepción. A Marcos Ana por involucrarse en nuestra canción con palabras libres de poeta, por cedernos su tiempo y abrirnos las puertas de su casa.

Dans le même esprit, le groupe punk Boikot consacre en 2012 un documentaire aux victimes du franquisme sous la forme d'un hommage aux valeurs républicaines de l'éducation, inspiré par la lecture du livre *Cuatro poetas en guerra* de Ian Gibson. La chanson « Lágrimas de rabia »³⁴ témoigne de la persécution de Trifón Cañamares, un instituteur républicain :

A los poetas que labraron el futuro, son los recuerdos de los años más oscuros. Aquellos libros, fusilados en un muro. Que no se entierren, como quieren algunos. Escribo sus nombres con sangre en un papel. La libertad no olvida a los que murieron de pie.

Le clip de ce titre n'a pu être tourné qu'en partie sur des lieux de mémoire comme la prison de Segovia et les tranchées de Bustarviejo, faute d'autorisation. Il propose donc une reconstitution des faits en noir et blanc tout en établissant, à la fin, le passage de la fiction à la réalité historique au moyen d'un morphing qui dévoile, à partir du visage du jeune héros du clip, celui de Trifón Cañamares qui, à 102 ans, devient à son tour acteur de la vidéo. Accompagné du groupe, il va rendre hommage à une victime du franquisme alors qu'un texte apparaît au bas de l'image :

Poetas, escritores y maestros fueron una parte muy importante en la construcción de la República. La dictadura franquista los persiguió y exterminó. Hoy sabemos que, como mínimo, hay ciento trece mil personas en fosas comunes, nos sentimos con la responsabilidad de que esto nunca se olvide.

Car il s'agit bien d'une responsabilité que ces jeunes artistes sont les derniers à pouvoir assumer comme le souligne le guitariste du groupe, Alberto Pla : « Nos sentimos obligados a contarlo porque somos el relevo ; dentro de poco ya no quedará nadie que

³² Yeska, album *Dorando las olas*, 2010.

³³ Marcos Ana, *Decidme cómo es un árbol*, Umbriel, 2007.

³⁴ Boikot, album *Lágrimas de Rabia*, 2012.

haya vivido la Guerra en primera persona y que nos pueda contar estos testimonios ». Ils appartiennent en effet à la dernière génération qui peut encore recueillir le récit de témoins de la répression franquiste ; c'est pourquoi Rubio Infante considère que le travail sur la mémoire est une question de « supervivencia para las generaciones posteriores, de urgencia para que no se pierdan los testimonios »³⁵. Les plus âgés s'accordent sur une prise de conscience tardive due à l'ignorance de cette histoire cachée, comme Gervasio Sánchez qui avoue : « Yo que me considero como un especialista en este drama en tantos países alejados de donde nació, no sabía o no había intuido que en España las cosas estaban peores que en otros países »³⁶. Enrique Villareal (El Drogas), chanteur du groupe Barricada, parle de frustration : « Para nosotros ha sido una frustración saber con 50 años, las cosas tan terribles que ocurrían a pocos metros de nuestras puertas de casa. [...] Nos hemos enterado tarde pero ahora no hay quien nos calle ». Désormais le groupe consacre sa carrière à la révélation de la mémoire oubliée à travers des chansons semblables à des cours d'histoire, nourries à la lecture de nombreux ouvrages consacrés à la Guerre Civile espagnole et qu'il va présenter dans les lycées. Des chansons au rythme hard-rock mais qui incitent surtout à la réflexion.

Toutes les œuvres citées s'attachent donc à révéler et à dénoncer le sort des victimes pendant le franquisme, mais également à l'heure actuelle où tous les corps n'ont toujours pas été exhumés. Elles se consacrent uniquement à la mémoire des républicains et ne s'intéressent pas à la figure de Franco. Volontairement parfois, comme dans le cas de Rubio Infante :

No le voy a dar ni un minuto de mi vida a Franco pero sí a las víctimas. Utilizar la imagen de Franco es hacerle propaganda a él. No trabajo con este tipo de iconografía. Todo mi tiempo, mi espacio, lo dedico a los cuerpos de estas personas.³⁷

C'est précisément ce qui différencie son travail d'archéologue du souvenir et de transmission de témoignages, des créations de Fernando Sánchez Castillo et Eugenio Merino qui proposent une réécriture de l'histoire officielle directement à partir des éléments de propagande.

LE NOUVEAU DISCOURS DES OBJETS DE PROPAGANDE

Une autre démarche artistique propose de travailler sur les documents et les monuments de la propagande qui ont forgé une version orientée de l'histoire en effaçant certains épisodes, au moment où la Ley de Memoria oblige à retirer de l'espace public tout symbole relatif à l'exaltation du franquisme ce qui, paradoxalement, participe à son tour à la disparition de traces historiques. Certains artistes, comme Eugenio Merino, voient

³⁵ Entrevue avec l'auteure, *op. cit.*

³⁶ Gervasio Sánchez, *op. cit.*

³⁷ Entrevue avec l'auteure, *op. cit.*

dans le retrait des symboles franquistes l'opportunité de s'occuper, enfin, des fantômes du passé en dénonçant la propagande à partir de ses propres éléments :

Considero que está bien quitarlas, pero también pienso que se podría haber hecho una forma de intervención artística de estas piezas. Estos broncees, ¿por qué no les dan a pintores para hacer intervenciones sobre piezas originales? Porque son esculturas que se van a guardar en un lugar cerrado y nadie va a verlas nunca más. La historia ya no la puedes cambiar... las intervenciones hubieran sido una solución mucho más creativa y positiva.³⁸

De même Segovia Winglet, qui ne travaille pas directement sur la figure de Franco ni sur les « reliques » de la propagande franquiste, s'attache à éveiller les consciences sur la manipulation de l'histoire. En 2007, il installe à Madrid une sculpture intitulée *La puerta de la historia* près d'une fosse commune renfermant 232 personnes dont les corps ont été transférés dans la basilique de El Valle de los Caídos, le 13 janvier 1960 :

A la hora de realizar la escultura tuve presente todos estos datos e intenté hacer un símbolo no literal que mostrara una perspectiva diferente de la Historia de los vencedores. Mi intención fue, y sigue siendo, promover una perspectiva diferente de pensar la historia y sus representaciones. El componente de arte óptico me ayudó a retranscribir esta idea: dependiendo del punto de vista y posición del espectador, la escultura aparece en todo su volumen, como la Historia que se nos ha contado, o «empequeñecida», porque se ha intentado borrar la memoria. La escultura, además, tiene visualmente forma de onda sonora, como símbolo de la presencia del pasado en el presente. Quería intentar evocar una especie de cerradura de la puerta de la Historia, una puerta que no deja mostrar eso que hay al otro lado. También tuve en cuenta los puntos cardinales cuando la instalé y la coloqué en paralelo con el Valle de los Caídos.³⁹

Cette sculpture, qui s'apparente à une anamorphose diffusant des informations différentes en fonction de la position de celui qui la regarde, dénonce les manipulations du discours politique vis-à-vis de la réalité historique.

Fernando Sánchez Castillo travaille directement, lorsqu'il lui est possible de les acquérir, sur les objets relatifs à l'exaltation du franquisme retirés par application de la loi, ou bien les reconstruit à l'identique. Par le processus de création (ou re-création) artistique, différent de l'approche des historiens, il propose d'en donner une nouvelle lecture : « El arte contemporáneo entra en acción para tomar un tema que no ha podido ser resuelto de ninguna otra manera »⁴⁰. Il conçoit ce travail de révision comme une « exigencia moral porque nadie lo había hecho. [Franco] es un personaje de nuestra iconografía popular. Las artes plásticas llegan tarde. Antes, en los ochenta tocó drogarse y relajarse,

³⁸ Entrevue avec l'auteur, 21 juin 2013.

³⁹ Entrevue avec l'auteur, 24 avril 2013.

⁴⁰ Entrevue avec l'auteur, 27 mai 2013.

ahora toca la estética de la revisión »⁴¹. Toutes ses réalisations questionnent le rapport entre l'art et le pouvoir, l'histoire et la politique, et reviennent sur la mémoire historique comme « Barricadas » (évoquant la guerre civile espagnole), « Tácticas » (vidéo mettant en scène un groupe de non-voyants essayant de toucher un buste de Franco qui tourne sans cesse, intouchable), « Baraka » (moulage du masque mortuaire de Franco et des lignes de sa main lues par des chiromanciennes), « Nada por la Patria », « Abajo la inteligencia »... Dans son désir de replacer Franco au centre de la scène artistique pour réveiller les consciences et alerter, l'artiste va jusqu'à exposer, lors de l'édition 2012 de ARCO, deux poils de sourcils du dictateur récupérés lors du moulage de son masque mortuaire, comme pour dénoncer une Espagne soumise à la dictature des marchés où tout peut devenir objet de spéculation, mais aussi pour rappeler que « Franco está siempre presente, pero no se ve »⁴². En 2012, il présente au Matadero de Madrid une pièce intitulée « Síndrome de Guernica » qui est une compression de *El Azor*, l'ancien yacht du général Franco, réduit aux dimensions du tableau de Picasso. Le célèbre bateau, élément phare de la propagande franquiste, est ici déstructuré à la façon des Nouveaux Réalistes. Les formes nées de la compression, imbriquées, indéterminables, convoquent les éléments du chef-d'œuvre de Picasso. La symbolique qui associait cet objet à une image positive du général s'inverse pour représenter la mémoire d'un massacre perpétré par les nationalistes, alors que le « syndrome » souligne le traumatisme de l'héritage. En rompant le lien entre l'image et le référent, l'artiste réduit à néant le pouvoir de la mémoire en stoppant la réminiscence des images de la propagande du NO-DO par la neutralisation de la puissance évocatrice provoquée par la vision de l'objet. Cependant, le bateau est conservé comme preuve matérielle et support de la réflexion car, même si le prisme brouille les références visuelles, la pièce est présentée accompagnée d'une bande son qui recontextualise l'objet, et de certains éléments qui sont gardés en l'état (le mât, le nom du bateau, les bancs), comme autant de « trofeos o avisos de que pueden ser reutilizados... porque la nostalgia es un arma cargada de futuro... »⁴³. Ceci explique pourquoi Sánchez Castillo expose cette pièce à l'intérieur des anciennes chambres froides de l'abattoir propres à la conservation. . .

Merino pousse à l'extrême la démarche de créer du semblable, du ressemblant, pour dénoncer et alerter sur la contemporanéité du danger. Ainsi, alors que l'application de la Ley de memoria devrait supposer le retrait du corps de Franco de El Valle de los Caídos, l'artiste le place dans un réfrigérateur lors du salon ARCO de 2011. Sous le titre « Always Franco » associé au slogan d'une célèbre marque de soda, il présente une statue en silicone hyperréaliste du général en uniforme, enfermé dans un distributeur de boissons réfrigérées. A l'instar de Sánchez Castillo qui place la compression de *l'Azor* dans

⁴¹ Peio H. Riaño, « Franco, presente... en Arco », *El País*, 13 février 2012.

⁴² « Artistas españoles se lanzan contra la era franquista », *El Economista*, 16 février 2012.

⁴³ Entretien avec l'auteure, *op. cit.*

la chambre froide du Matadero, l'image du dictateur est ici congelée, préservée, prête à être réactualisée. Le message est clair :

Lo puse en una nevera porque para mí, él está presente, refrigerado, está ahí ; no está como cuerpo pero su idea y su legado están vivos, están frescos. Luego el Always significa « siempre », o sea que para nosotros en España, Franco está siempre.⁴⁴

Il s'agit d'une œuvre polémique qui a suscité de nombreuses réactions dont une poursuite en justice par la Fondation Francisco Franco pour atteinte à l'image du général. Cependant, l'artiste s'avoue surpris par la polémique créée autour d'une pièce qu'il considère humoristique :

Me gusta Mateo Mateo, Fernando Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Democracia... Aunque yo no tenga mucho que ver con ellos porque ellos son realmente activistas. (...) Lo que me interesa es hacer algo que sea divertido sobre lo que es España ahora, humor y arte con tintes políticos pero no panfletos. Para que se rían y que reflexionen. Pero creo que, en España, se está volviendo a un arte político. No es buscado, no es forzado, no es una moda. Yo me veo mucho más político que cuando me han denunciado. Pues, yo me he vuelto más radical. (...) Lo que tienes que preguntarte es cómo, en este tiempo, hacer algo sobre Franco puede armar un lío. Era muy inocente. Fernando Sánchez Castillo lleva diez años haciendo cosas sobre Franco y no le ha pasado nada. [...] Nadie reflexiona sobre ¿ por qué hay una fundación Franco, con subvención pública, que tiene capacidad de entrar en una Feria de arte y de juzgar a un artista ? Lo que ha pasado es muy grave. A mí, me han cortado la libertad de expresión. [...] Esta pieza sólo puede molestar a un grupo de gente que defendió a un dictador. Dentro de una lógica yo diría: ¡ cómo va a protestar esta gente si el dictador hubiera tenido que ser enjuiciado pero no lo fue y no lo será porque hubo una ley de amnistía !⁴⁵

L'engagement de l'ensemble des artistes présentés dans cet article consiste donc à éviter un double effacement grâce à des œuvres qui vont révéler les traces archéologiques de l'histoire des républicains, accueillir les souvenirs des derniers témoins des événements traumatisants de cette période et dénoncer les vestiges de la propagande franquiste afin de dévoiler et de transmettre, visuellement et oralement, la mémoire retrouvée. Une mémoire refoulée pour être désormais recherchée, afin d'être révélée sous une perspective à la fois testimoniale et critique dans des œuvres qui ont notamment recours au thème de la congélation, comme pour dénoncer à la fois la sensation d'un temps figé, la permanence des fantômes du passé et leur possible réactivation. Des œuvres, donc, que l'on peut considérer comme engagées puisqu'elles illustrent « la seule fonction politique (que l'art) soit en mesure d'assumer : fonction de vigilance, fonction critique »⁴⁶ selon Dominique Baqué. Ces mises en lumière de victimes condamnées à l'invisibilité, visuellement fortes, révèlent à la fois l'urgence de la démarche et le désir d'en finir avec

⁴⁴ Entrevue avec l'auteure, *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ D. Baqué, *op. cit.*, p. 197.

les trente-cinq ans de silence qui ont marqué la scène artistique espagnole depuis la fin de la censure en 1977, y compris dans son volet *underground*. Des artistes qui se considèrent comme les derniers à pouvoir recueillir les témoignages directs de ceux qui ont souffert de la dictature afin de continuer à alimenter la mémoire collective par des exercices artistiques de catharsis historique non accomplis par la génération précédente, dans l'espoir d'en finir avec « l'amnésie commandée » que subit l'Espagne depuis tant d'années et qui la prive de « la salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique »⁴⁷.

⁴⁷ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 589.