AU-DELÀ DE LA DUALITÉ:

REPENSER LES ANTAGONISMES DE L'ESPAGNE CONTEMPORAINE (XIXE-XXIE SIÈCLES)

Textes réunis par Rubén Cabal Tejada, Hélène Frison, Mercedes García Plata-Gómez





Publication du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Image de couverture : *Riña de Gatos,* F. de Goya (Museo del Prado) Couverture et maquette : M. G. García Plata

Au-delà de la dualité : repenser les antagonismes de l'Espagne contemporaine (XIX^e – XXI^e siècles)

Études coordonnées par Rubén Cabal Tejada, Hélène Frison, Mercedes García Plata-Gómez

Publication du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine

Collection « Les Travaux du CREC en ligne », n°12

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Tome II

2019

Table des matières

Tome II

ANTAGONISMES FONDATEURS	. 201
Raison, mythe et croyances : une triade antagonique au cœur de la culture politique républicain	
dans l'Espagne du XIX ^e siècle, Marie-Angèle Orobon	. 202
Tradition et modernités dans la musique savante espagnole : le cas du Grupo de los Ocho (1920))_
1936), Hélène Frison	. 230
L'antagonisme tradition <i>vs</i> modernité à l'épreuve du tourisme : Séville dans les publications institutionnelles (XX ^e -XXI ^e siècles), Ivanne Galant	. 260
Esthétique du fragment/construction d'un récit : la mémoire de la Guerre civile dans la bande dessinée 36-39 Malos Tiempos de Carlos Giménez, Jacqueline Sabbah	. 297
L'ANTAGONISME ET SON DÉPASSEMENT	.317
Escándalo y literatura: la modernidad de San Manuel Bueno, mártir (1931/33) de Miguel de	
Unamuno, Andreas Gelz	318
Pèl & Ploma et l'Espagne culturelle officielle : un antagonisme régénérateur (1899-1903), Sara	h
Jammes	. 335
Publicité et féminisme : un (faux) antagonisme ? La revue Crónica, les crèmes de beauté et les	. 550
cosmétiques féminins (1930-1936), Évelyne Ricci	. 360
La Guerre civile espagnole dans le théâtre d'Ignacio Amestoy : vers un dépassement des	
antagonismes ?, Claire Dutoya	. 387
Comité de lecture Sommaire du tome I	414

ANTAGONISMES FONDATEURS

RAISON, MYTHE ET CROYANCES : UNE TRIADE ANTAGONIQUE AU CŒUR DE LA CULTURE POLITIQUE RÉPUBLICAINE DANS L'ESPAGNE DU XIX^e SIÈCLE

Marie-Angèle Orobon Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 CREC (EA 2292)

Résumé

Partant du paradoxe fondateur du premier libéralisme espagnol situé entre rupture et continuité, l'article s'intéresse à la synthèse des contraires (révolution/tradition; raison/croyances; histoire/mythe) qui a modelé la culture politique républicaine au xix^e siècle. Il est notamment question de voir comment le républicanisme espagnol, quoiqu'inscrit historiquement dans le rationalisme des Lumières, a été influencé dans son discours, sa symbolique et sa doctrine par la culture chrétienne. Au-delà, cet article se veut également une réflexion sur le concept de culture politique, en considérant comment la politique tout à la fois s'oppose et s'adapte à la culture, aux habitudes et aux mentalités.

Mots-clés: culture politique - imaginaire politique - républicanisme - symbolique - mythe

Resumen

Partiendo de la paradoja fundacional del primer liberalismo español situado entre ruptura y continuidad, el artículo se interesa por la síntesis de los contrarios (revolución/tradición; razón/creencias; historia/mito) que ha modelado la cultura republicana en el siglo XIX. Se estudia especialmente cómo a pesar de inscribirse históricamente en el racionalismo ilustrado, el republicanismo español se ha visto influido en su doctrina, su discurso y su simbología por la cultura cristiana. Más allá este texto pretende ser una reflexión acerca del concepto antagónico de cultura política, considerando cómo la política a la vez se opone y se adapta a la cultura, las costumbres y mentalidades.

Palabras clave: cultura política – imaginario político – republicanismo – simbología – mito

Abstract

Leading from the founding paradox of the first Spanish liberalism set as it is between break and continuity, the article focuses on the synthesis of opposites (revolution/tradition, reason/beliefs, history/myth), which shaped Republican political culture in the 19th century. It especially concentrates on the question of how Spanish republicanism, although historically lining with the rationalism of the Enlightenment, saw its discourse, symbolism and doctrine influenced by Christian culture. Beyond that, this article purports to reflect on the concept of political culture, considering how politics both opposes and adapts to varying cultures, customs, mentalities.

Key-words: political culture – political imagery – Republicanism – symbolism – myth

L'écrasement de la Commune de Paris en mai 1871 entraîna en Espagne la persécution de l'Association Internationale des Travailleurs (AIT), qui s'était formée en Fédération Régionale Espagnole, lors du congrès ouvrier de Barcelone de juin 1870. Avant même la circulaire du 6 juin 1871 de Jules Favre, ministre français des affaires Étrangères, dénonçant l'Internationale comme un danger pour la civilisation, le ministre de l'Intérieur, Práxedes Mateo Sagasta, accorda, dès le 28 mai, de larges pouvoirs aux gouverneurs civils pour poursuivre les internationalistes espagnols. Dans les mois d'octobre et novembre suivants, s'engagea un débat parlementaire pour juger de la constitutionnalité de l'Internationale en Espagne, car si l'article 17 de la constitution de 1869 établissait le droit d'association « pour toutes les fins de la vie humaine qui ne soient pas contraires à la morale », l'article 19 en limitait sérieusement l'application en menaçant de dissolution toute association «dont l'objet ou dont les moyens compromettraient la sécurité de l'État ». Quatre députés de la minorité républicaine, Fernando Garrido, Francisco Pi y Margall, Emilio Castelar et Nicolás Salmerón devaient prendre la défense de l'Internationale au cours de ce débat à l'issue duquel l'Association serait déclarée illégale à une écrasante majorité (192 voix contre 38 voix, Vergés Mundó, 1964, p. 81). L'enjeu de ces plaidoyers pro-internationalistes n'était pas seulement le maintien de l'Internationale en Espagne et la protection du droit d'Association acté dans la Constitution, mais aussi la place et la légitimité du parti républicain au sein du mouvement ouvrier. C'est pourquoi la pierre d'achoppement entre les deux organisations, la participation politique, l'AIT défendant l'apolitisme, fut soigneusement évitée. Au-delà, ces différentes interventions furent aussi l'occasion d'observer deux aspects de la culture politique républicaine du milieu du XIX^e siècle. Si Fernando Garrido en vint à identifier les internationalistes aux premiers chrétiens -« ¿Qué eran los cristianos de la primera época, más que los internacionalistas de aquel tiempo? », s'interrogeait-t-il (Garrido, 1870, p. 961) –, Salmerón fit reposer sa défense de l'Internationale sur le progrès qui impose la prééminence de la raison dans la société : « un hecho definitivo se afirma, el progreso: la sociedad comienza a regirse por los principios de la razón común humana, y donde el Estado no se ha sobrepuesto a la Iglesia ha recabado al menos la plenitud de su soberanía » (cité dans Lorenzo, 1974, p. 210). Toutefois, la défense salméronienne de ce que l'on appelle à l'époque le « cuarto estado » (le prolétariat en opposition au tiers-état, la bourgeoisie) n'était pas totalement émancipée de toute visée messianique, puisque celui qui était destiné à incarner « le verbe de la civilisation » était en passe de devenir, en raison de la cécité de la bourgeoisie, « le Christ des nouvelles idées » (cité dans Lorenzo, 1974, p. 217).

Ces deux stratégies de défense sont représentatives des deux pôles à la fois distants et mêlés de la culture politique républicaine du milieu du XIX^e siècle. On observe que d'un côté la profonde empreinte chrétienne fait partie du bagage culturel et politique du républicain espagnol (« Ser republicano es ser cristiano », affirme ailleurs Garrido, 1881, p. 104). De l'autre, le républicanisme s'inscrit résolument dans l'héritage des Lumières faisant siens les préceptes de la raison et de la foi dans le progrès. Dans la conférence inaugurale d'un colloque consacré à Nicolás Salmerón, José Álvarez Junco soulignait le paradoxe qui gouverne la culture du républicanisme historique espagnol. Alors que ses principes politiques (opposition à la monarchie, souveraineté populaire, Suffrage Universel, liberté et égalité des citoyens) reposent sur la raison, entendue comme antithèse de l'obscurantisme, du fanatisme et des préjugés, la culture républicaine est nourrie par la volonté d'instaurer de nouvelles croyances et mythes inspirés par la rédemption et le messianisme de racine chrétienne (Álvarez Junco, 2012, p. 19-33).

Largement inspirée par la réflexion de l'historien espagnol, la démarche entreprise ici analyse la synthèse des contraires (révolution/tradition; raison/croyances; histoire/mythe) qui a modelé la culture politique républicaine au XIX^e siècle. Dans les pas des historiens du politique Jean-François Sirinelli et Serge Bernstein, on considérera la notion de culture politique en tant qu'ensemble de valeurs, de représentations, de pratiques qui convergent vers une vision partagée du monde. Cette conception s'appuie sur un soubassement philosophique ou doctrinal, formulé sous forme de vulgate, sur une lecture commune et normative du passé historique et s'exprime dans un discours codé, dans des rites et des symboles (Rioux et Sirinelli, 1997, p. 372-373). Les valeurs et pratiques, ainsi que la symbolique seront au cœur de cette réflexion.

La Révolution ou le retour à la tradition

Les Cortès réunies à Cadix à partir du 24 septembre 1810 sur fond de guerre antinapoléonienne marquent la première étape du libéralisme et l'entrée de l'Espagne

dans l'histoire contemporaine. En se déclarant détentrices de la souveraineté nationale, ces Cortès ouvrent la voie à l'égalité juridique des citoyens et initient le démantèlement du système économique et social du régime seigneurial. La première constitution politique espagnole en 1812, où l'on perçoit l'influence de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de la Révolution française de 1789 et de la Constitution française de 1791 (Varela, 2013, p. 6), concrétise institutionnellement la trajectoire révolutionnaire espagnole. Cependant ce premier code politique diffère sérieusement du contexte constitutionnel européen et américain qui l'avait précédé, la question de la liberté religieuse en étant proscrite. La constitution dite de Cadix consacre même, dans son article 12, la confessionnalité catholique de l'État ce qui est à la fois une concession aux élites traditionnalistes également présentes aux Cortès de Cadix et au sentiment majoritaire des Espagnols (Varela, 2013, p. 15). Quelques années auparavant, dans ce même esprit transactionnel vis-à-vis de la culture catholique espagnole, la charte de Bayonne octroyée par Napoléon I faisait figurer la religion catholique, apostolique et romaine au premier de ses articles en tant que religion exclusive du roi et de la nation (Hocquellet, 2001, p. 53-54).

Tout en affirmant la consubstantialité entre la nation espagnole et la religion catholique (être espagnol, c'était être catholique), la formulation de l'article 12 de la Constitution de Cadix — « La religión de la Nación española es y será perpetuamente la católica, apostólica, romana, única verdadera. » — instituait dans sa deuxième partie à la fois l'intolérance religieuse et un contrôle de l'autorité civile sur le pouvoir religieux : « La Nación la protege por leyes sabias y justas y prohíbe el ejercicio de cualquiera otra ». Plus tard, le Comte de Toreno, dans son *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (de 1838) comprend la clameur provoquée à l'étranger par cette intolérance manifeste, mais précise que les circonstances commandaient de ne pas aller à l'encontre de l'opinion générale et que la prudence (prudence que l'on pourrait entendre de nos jours comme une forme de réalisme politique) devait composer avec les préjugés : « pues necesario es conllevar a veces ciertas preocupaciones (*préjugés*) para destruir otras que allanen el camino y conduzcan al aniquilamiento de las más arraigadas » (Toreno, 2008, p. 863). Et à côté de cet esprit de transaction, Toreno souligne :

El artículo, bien considerado, era en sí mismo anuncio de otras mejoras: la religión decía "será protegida por leyes sabias y justas." Cláusula que se enderezaba a impedir el restablecimiento de la Inquisición, para cuya providencia preparábase desde muy atrás el partido liberal (Toreno, 2008, p. 863).

En effet, un décret ultérieur à la promulgation de la Constitution de 1812, du 22 février 1813, devait supprimer l'Inquisition, ce qui, on le sait, n'empêchera pas Ferdinand VII de la rétablir en 1814.

Outre cette particularité, qui ancre la Constitution de 1812 à la fois dans la rupture et dans le respect de la tradition, la doctrine du premier libéralisme espagnol est caractérisée par une forte composante historiciste qui justifie le principe de la souveraineté nationale non pas par une volonté de subversion de l'ordre traditionnel, ce qu'elle était, mais, justement, par un enracinement dans une prétendue tradition espagnole médiévale (Varela, 2011, p. 36), la doctrine du pacte entre le roi et le royaume, bafouée par les dynasties des Habsbourgs puis des Bourbons.

Le Discours préliminaire à cette constitution, que l'on a coutume d'attribuer à Agustín Argüelles, bien que connu, vaut la peine d'être repris dans ses premières lignes, car il cherche à articuler la Constitution révolutionnaire avec la tradition nationale ancestrale, c'est-à-dire à faire la synthèse entre le nouveau et l'ancien et surtout à se prémunir contre les accusations de nouveauté, taxées de fallacieuses :

La Commission [constitutionnelle] n'offre rien dans son projet qui ne soit consigné de la façon la plus authentique et la plus solennelle dans les différents corps de la législation espagnole [...]. L'ignorance, l'erreur et la malignité se dresseront contre ce projet. Elles le qualifieront de novateur, de dangereux, de contraire aux intérêts de la Nation et des droits du Roi. Mais leurs efforts seront inutiles et leurs arguments fallacieux s'évanouiront comme fumée lorsqu'elles verront démontré jusqu'à l'évidence que les fondements de ce projet ont été pour nos aïeux de véritables pratiques, des axiomes reconnus et sanctifiés par les coutumes de nombreux siècles (cité dans sa version française dans Varela, 2013, p. 9).

Cette invocation à la tradition et l'histoire en appui de mesures objectivement révolutionnaires, perçue par l'historien britannique Raymond Carr comme un artifice tactique, obéit pour le constitutionnaliste Joaquín Varela autant à une croyance profondément ancrée qu'à une stratégie légitimatrice utilisée comme « lenitivo contra los recelos y suspicacias de los diputados realistas y del país en general » (Varela, 2011, p. 37).

Pierre Vilar a identifié une « nostalgie médiévale » chez les libéraux espagnols, qui les amène à situer le patriotisme chez le Castillan Padilla (chef de la révolte comunera contre Charles-Quint), ou l'Aragonais Lanuza (qui s'était révolté contre Philippe II) ou le Catalan Claris (qui l'avait fait contre Philippe IV), parce que la Castille, l'Aragon et la Catalogne auraient eu « la nostalgie des lois et libertés dont elles avaient joui dans les cadres monarchiques du Moyen Âge » (Vilar, 1994, p. 78). L'historien Santos Juliá s'occupe de cette révolution, singulière par les liens qu'elle entretient avec une tradition inventée, dans le premier chapitre de son essai historiographique qui examine les récits qu'ont forgés sur l'Espagne les intellectuels tout au long des cent cinquante dernières années, Historias de las dos Españas (« Inventar la tradición para contar la revolución », Juliá, 2004, p. 21-57). Cette tradition inventée (on remarquera l'emprunt pour le titre de ce chapitre au célèbre essai de Hobsbawm et Ranger) reposait sur le monumental sous-bassement historique élaboré par Francisco Martínez Marina, La teoría de las Cortes (1813), dans lequel l'ecclésiastique aragonais « médiévalisait » les institutions modernes : les Cortès de 1810-1812 n'étaient qu'une restauration des Cortès médiévales. Le capucin Vélez de Guevara, qui avait produit une violente diatribe antilibérale dans son Preservativo contra la irreligión (1811), devait débusquer dans son Apología del Altar y el Trono (1818), une fois l'absolutisme et le tribunal de l'Inquisition rétablis, le républicanisme sous-jacent de la Constitution de 1812 : « La constitución habla del rey, pero ella respira por todas sus páginas un republicanismo sin igual » (cité dans Fernández Albaladejo, 2007, p. 327). Quelque deux décennies plus tard, indique Juliá, un autre ecclésiastique, Jaime Balmes, devait ruiner ce bel édifice en offrant une image exactement inversée du récit libéral de la restauration de la tradition nationale. Par ce subterfuge, selon Balmes, les libéraux avaient masqué leurs véritables intentions (faire de la monarchie une république) et la nature étrangère à l'Espagne de leur doctrine. Le peuple, dans le récit catholique de Balmes, s'est soulevé en 1808 pour son roi, sa patrie et sa religion et la Constitution de 1812 a été rédigée par des anti-Espagnols (Juliá, 2004, p. 52). Dans cette vision dichotomique, Santos Juliá repère les germes de la métaphore des deux Espagnes, qui allait prospérer sous diverses formes, depuis les premières décennies du XIX^e siècle jusqu'au franquisme. Ainsi la difficile conciliation qu'avaient opérée les législateurs gaditans entre inspiration étrangère et tradition nationale (Aymes, 1990, p. 102-103), la synthèse que voulait réaliser le récit libéral entre modernité et tradition portait justement en elle le ferment ou la genèse des deux Espagnes.

Mais le paradoxe logeait bien dans le soulèvement lui-même, comme l'a repris et éclairé de façon très convaincante Richard Hocquellet où « les patriotes espagnols, tout en luttant contre les troupes napoléoniennes au nom de la conservation de leur identité, expérimentent la modernité politique » (Hocquellet, 2008, p. 9)¹. En 1838, Antonio Alcalá Galiano, l'une des grandes figures politiques du XIX^e siècle espagnol et dont la trajectoire personnelle et politique a épousé les péripéties du libéralisme espagnol², se penche sur la nature de la « révolution » de 1808 dans son essai Índole de la Revolución de España en 1808. Bien qu'il reconnaisse son ambiguïté en rappelant l'interprétation antagonique du soulèvement (en tant qu'expression du fanatisme et de la défense de la tradition dans l'argumentation des « afrancesados », ou bien en tant qu'aspiration à un système politique différent reposant sur la liberté, conjuguée à la revendication d'indépendance), Alcalá Galiano cherche à dépasser ces divergences idéologiques. Ainsi la Guerre d'Indépendance est l'expression d'une union commune contre l'ennemi ainsi que le lieu de naissance d'un patriotisme populaire — « [la patria] de término usado solamente en los libros pasó a ser aclamación popular » —, auquel sont liées certaines valeurs civiques — « no pudo venir a uso sin traer consigo el acompañamiento de ideas que ella [la patria] despierta y abarca » (Alcalá Galiano, 1955, p. 319). Mais il faut préciser que Alcalá Galiano, à l'époque de la rédaction de cet essai, 1838, cherche tout autant à mieux cerner le soulèvement et la révolution initiés en 1808 qu'à expliquer l'origine des luttes, divisions qui marquent l'Espagne d'alors, à savoir, la fragmentation de la famille libérale et la guerre carliste (1833-1840). C'est pourquoi la conclusion de l'essai est empreinte d'amertume :

y así nos vemos en el momento presente exacerbados los odios, y sin divisarse fin a sus efectos sanguinarios y dañinos, hasta que consiga la postración nacida del cansancio lo que no alcanzan a lograr los consejos de la razón ni los preceptos de la justicia (Alcalá Galiano, 1955, p. 325b).

¹ La remarquable introduction de cet ouvrage développe en fait deux paradoxes et deux mythes attachés à la résistance et révolution en Espagne dans la période 1808-1812. Le deuxième paradoxe est explicité ainsi : alors qu'ils sont combattus par les patriotes, ce sont les Français et la monarchie joséphine qui proposent aux Espagnols d'en finir avec l'Ancien Régime. Les deux mythes sont le patriotisme « national » et la révolution libérale (Hocquellet, 2008, p. 9-10).

² Libéral exalté pendant le *Trienio liberal*, il rejoindra en 1836 les rangs des libéraux modérés, peu après son retour d'exil auquel l'avait contraint la restauration absolutiste de 1823.

Dans ces paradoxes et ambiguïtés, on pourrait penser que demeure le caractère résolument révolutionnaire et en rupture du premier décret pris par les Cortès, réunies sur l'Île de León, déclarant la souveraineté nationale, opposée donc à la souveraineté du roi que ce même décret reconnaissait, cependant, comme roi légitime. Cet acte était autant une affirmation de la primauté de la nation sur le pouvoir royal et une annulation des abdications de Bayonne qui n'avaient pas reçu le « consentement de la nation », que, au contraire et comme l'analyse l'historien José María Portillo Valdés, une façon de défendre la monarchie espagnole qui avait cédé, de façon arbitraire, la souveraineté à un prince étranger (Portillo Valdés, 2000, p. 323). En quelque sorte, paradoxalement, la souveraineté nationale, habituellement définie comme principe de légitimité opposé à la souveraineté du roi, se légitimait en légitimant le roi. En vertu de ce même principe légitimateur, tous les décrets pris par les Cortès l'étaient au nom du roi absent et captif.

L'ouvrage de Portillo Valdés, Revolución de nación: orígenes de la cultura constitucional en España, 1780-1812, part de l'interrogation suivante : comment un territoire aussi fortement et fanatiquement catholique que l'Espagne a-t-il pu engendrer une révolution politique? Chronologiquement située dans cet entre-deux (1780-1812), l'étude de Portillo Valdés transcende la notion de rupture pour s'intéresser aux racines de la culture constitutionnelle espagnole. C'est au chapitre « La nación católica », dont on appréciera la nature oxymorique, que Portillo montre comment le libéralisme a cherché à établir une connexion avec la culture catholique, en s'appuyant principalement sur La teoria de las Cortes, évoqué plus haut. En identifiant la loi naturelle à la loi divine, en tant que « [le]y eterna, inmutable, fuente de toda justicia modelo de todas las leyes, base sobre la que estriban los derechos del hombre » (cité dans Portillo Valdés, 2000, p. 331), Martínez Marina opérait une fusion entre la philosophie politique moderne et la tradition culturelle catholique. Le préambule de la Constitution de 1812 porte indéniablement la marque de la fusion entre loi naturelle assimilée à la loi divine et législation humaine, car il y est stipulé que les Cortès décrètent et sanctionnent la Constitution politique de la monarchie espagnole au nom de « Dios todopoderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo autor y supremo legislador de la sociedad ». Si les députés des Cortès de Cadix n'étaient que les interprètes de la législation divine, il n'en allait pas autrement dans la déclaration d'Indépendance des États-Unis du 4 juillet 1776 qui montrait que la loi naturelle, sur laquelle elle reposait, n'était pas émancipée de toute entité supérieure : « Nous tenons pour évidentes pour elles-mêmes les vérités suivantes : tous les hommes sont créés égaux ; ils sont doués par le Créateur de certains droits inaliénables ; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur. » Cependant, contrairement à la Constitution espagnole, le Premier amendement à la Constitution des États-Unis interdisait au Congrès l'établissement d'une religion et permettait la tolérance religieuse.

L'interprétation de la révolution en tant que restauration de libertés anciennes sera promise à une longue vie dans l'historiographie républicaine qui fait sienne cette première étape du libéralisme en Espagne. L'exemple paradigmatique de cette appropriation ou acclimatation pourrait en être l'ouvrage de Vicente Blasco Ibáñez, *Historia de la Revolución española*, où la liberté et la souveraineté populaires apparaissent ravivées par la Constitution de 1812. Dans une vision essentialiste, ce qui était étranger à l'Espagne ce n'était pas le libéralisme, mais la tyrannie et l'absolutisme :

La libertad volvió otra vez a España con esta fórmula [la constitución de 1812], y decimos otra vez porque, para gloria del gran pueblo al que pertenecemos, se puede asegurar con la historia en la mano que en él la tiranía y el absolutismo son modernos, y que lo antiguo y lo tradicional son la libertad y la soberanía popular, que descansaban en la autonomía de nuestras regiones o pequeños reinos y que desaparecieron al morir éstos bajo la desacertada tendencia unificadora de la monarquía. (Blasco Ibáñez, 1890, p. 6)³

Si la Révolution française est bien perçue comme un antécédent de la révolution libérale espagnole – l'ouvrage consacre une longue partie à l'histoire de la Révolution française –, Blasco emprunte les *topoi* du récit libéral où la révolution correspond au réveil du peuple espagnol et à la renaissance du génie national :

Mientras la monarquía se revolcaba en el fango en extranjero suelo⁴, la llama del genio nacional tanto tiempo apagada por el absolutismo, tornaba a revivir para iluminar al mundo. [...] El pueblo hispano despertó de su sueño que había durado siglos y sus bostezos fueron rugidos que admiraron al mundo (1890, p. 60).

³ Dans l'épilogue à cet ouvrage de Blasco Ibáñez, Francisco Pi y Margall reconnaîtra la Constitution de 1812 comme texte fondateur, mais en soulignera aussi le « caractère exagérément religieux » (Blasco Ibáñez, 1892 pour le vol. 3, p. 881).

⁴ On reconnaît là l'évocation des abdications de Ferdinand VII et de Charles IV en 1808 en faveur de Napoléon I.

Blasco reprend ainsi les ingrédients du récit libéral : la liberté et souveraineté considérées comme caractéristiques intrinsèques du grand peuple espagnol⁵ et la métaphore du peuple-lion endormi⁶. Mais ces éléments sont républicanisés, car c'est la monarchie (et non les dynasties étrangères, selon la lecture du premier libéralisme) et sa malencontreuse (*desacertada*) tendance unificatrice qui est la cause de la disparition de l'autonomie sur laquelle justement reposait la liberté.

Blasco énonçait une caractéristique fondamentale du républicanisme fédéraliste espagnol, qui fusionne les grands courants utopistes qui naissent au milieu du XIX^e siècle (États-Unis d'Europe, fédération universelle, république universelle démocratique) et la tradition historique nationale. Ainsi les pactes fédéraux établis par les comités républicains entre mai et juin 1869, dans le sillage de la création du Parti Républicain fédéraliste en octobre 1868, sont une première expression concrète du fédéralisme et renouent avec les territoires historiques de l'Espagne. Le premier pacte fédéral signé le 18 mai 1869 à Tortosa (Tarragone) comprend les anciennes provinces de la couronne d'Aragon : l'Aragon, la Catalogne, Valence et les Îles Baléares ; le pacte de Cordoue comprend les royaumes méridionaux de la couronne de Castille. Le projet de Constitution républicaine fédérale de juillet 1873 indique dans son préambule l'établissement d'une division territoriale « derivada de nuestros recuerdos históricos y nuestras diferencias » en vue d'assurer une solide fédération articulée avec l'affirmation de l'unité nationale. Dans un esprit de conciliation, précise toujours le préambule, les nouveaux États de la République sont les anciens royaumes de la monarchie. Le titre I (article 1) stipule, en effet, que la nation espagnole est composée de 17 États⁷, dont la

-

⁵ Le manifeste de la « Junta suprema central gubernativa del reino » du 28 octobre 1809, qui annonce à la nation la convocation de Cortès, rédigé par Manuel José Quintana, était porteur d'une vision essentialiste du peuple : « Pero el pueblo español, en cuyo seno se había conocido primero que en otro alguno de los modernos los verdaderos principios del equilibrio social, aquel pueblo que gozó antes que nadie las prerrogativas y ventajas de la libertad civil [...] no debía mendigar de otro ninguno máximas de prudencia y previsión política [...]. Pueblo tan magnánimo y generoso no debe ya ser gobernado sino por verdaderas leyes ». Manifeste repris dans Rodríguez Alonso, 1998, p. 36-37.

⁶ La figure du lion en 1808 se transmue d'emblème royal en symbole du peuple. Le couple de la matrone avec le lion, symbole de la nation libérale (Fuentes, 2002, p. 8-25), sera réinvesti par la symbolique républicaine sous la forme d'une Marianne hispanisée accompagnée d'un lion. Ce sera l'emblème de la I République et surtout de la II République espagnole (Orobon, 2005, p. 79-98; Orobon, 2010, p. 107-145).

⁷ «Título I. De la Nación española. Artículo 1.- Componen la Nación española los Estados de Andalucía Alta, Andalucía Baja, Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Castilla la Nueva, Castilla la Vieja, Cataluña, Cuba, Extremadura, Galicia, Murcia, Navarra, Puerto Rico, Valencia, Regiones Vascongadas.» Le projet de Constitution de 1873 et le préambule sont numérisés sur le site du Congreso de los Diputados. URL: http://www.congreso.es/docu/constituciones/1869/cons1873 cd.pdf (Dernière consultation: 18-II-2019).

dénomination générique, États et non pas nations ou nationalités, reprend celle des États-Unis d'Amérique, le modèle (avec la Suisse) de la fédération pour les républicains espagnols du dernier tiers du XIX^e siècle. Dans un esprit de légitimation, ce même titre I qui articule modernité républicaine et respect de la tradition historique est explicitement inspiré, dans le préambule, du modèle transatlantique, puisque tout en fondant la Fédération du monde moderne en opposition à une métropole aristocratique, les révolutionnaires américains « guardaron religioso culto a todo aquello que, además de ser progresivo estaba ungido por la autoridad incontestable del tiempo » (préambule, p. 1).

La sainte raison et la sainte loi du progrès

Le préambule du projet de Constitution en 1873 affirme la primauté de la raison et de l'expérience dans la fondation et organisation d'une véritable fédération libérale, démocratique et républicaine. Cependant, inscrit dans la continuité de l'étape fondatrice qu'est 1808-1812, le républicanisme espagnol emprunte au premier libéralisme un langage politique nourri d'images religieuses – comme le montre ce « culte religieux » au passé attribué aux pères fondateurs américains – et de toute une veine sacralisatrice qui en vient à affecter ce qui, par nature, est étranger au sacré : la raison et le progrès.

Dans le sillage de la Constitution de 1812 les expressions telles que « sacrosantos derechos », « sagrado código » avaient envahi la littérature politique de la première étape du libéralisme en Espagne, dans un « transfert de sacralité » (l'expression est de Mona Ozouf dans son ouvrage *La fête révolutionnaire*) qui empruntait à la Révolution française. L'inauguration des stèles constitutionnelles entre 1812 et 1814, puis au début du Triennat libéral (1820-1823) avait donné lieu à des commémorations qui mêlaient le profane et la liturgie (Fuentes, 2014, p. 50 et 58), semblables à la proclamation de la Constitution de 1812 où il y avait eu exécution d'un *Te Deum* qui consacrait le lien entre loi divine et loi politique (Castro Alfin, 1987, 299-300).

Les premières publications périodiques républicaines, dans les années 40 du XIX^e siècle, s'inscrivent dans cette sacralisation. *El Huracán* (Madrid, 1840-1843, suspendu entre janvier 1842 et mars 1843) invente tout un réseau de symboles et de

mythes civico-religieux, la patrie, la république (la *Santa República*), la justice, etc., par lesquels la désacralisation du divin est reconvertie en sacralisation de la démocratie, selon Juan Francisco Fuentes (Fuentes, 1994, p. 46-47). L'historien Antonio Elorza reprend la fin du prospectus de *El Republicano* (publication de Barcelone, 1842), « Nosotros no queremos trono, no queremos instrumentos malditos de Dios y espresamente (*sic*) otorgados para castigo y perdición del pueblo paciente » pour y souligner que la forte composante sacralisatrice exprimée en termes de religiosité et de salut avaient la vocation de mobiliser une base populaire. Il s'agissait de parler un langage compréhensible et accessible aux masses populaires, de s'approprier une rhétorique religieuse, quoiqu'en termes inversés, la République devenait le saint gouvernement, béni de Dieu, face à une monarchie définie comme diabolique et comme régime de perdition (Elorza, 1975, p. 85).

La Ilustración Republicana Federal, créée par le républicain fédéraliste Enrique Rodríguez Solís, au lendemain de la chute de la Commune de Paris (le premier numéro est du 16 juin 1871), assume, dans la tradition didactique de la presse républicaine, la claire vocation de diffuser à travers des supports textuels et iconographiques une culture politique républicaine. Le terme « ilustración » du titre était à comprendre autant dans son sens classique d'instruction que de représentation graphique. De ce point de vue, La Ilustración Republicana Federal est à situer dans le sillage des Ilustraciones en général, qui prospèrent en Espagne à partir du milieu du XIX^e siècle, et notamment dans celui de La Ilustración Española y Americana (1869-1921). La revue fondée par Rodríguez Solís offre des articles historiques, notamment sur la Révolution française, agrémentés de portraits de révolutionnaires français, des articles circonstanciels de critique du gouvernement en place, dans lesquels le parti républicain joue son rôle d'opposition démocratique, et des articles de doctrine et de propagande présentés sous forme de feuilleton sur plusieurs numéros où sont abordés les principes de la fédération, les droits naturels que le républicanisme espagnol du XIX^e siècle estime supérieurs aux droits individuels, ainsi que la défense de l'instruction et la lutte contre l'ignorance. L'éducation doit permettre l'émancipation du peuple, plusieurs articles de la revue le montrent assez, par exemple dans le dernier article de la série « ¿Quién es el pueblo? », du 31 décembre 1871, Ubaldo Romero Quiñones insiste sur l'instruction qui est le seul moyen de s'assurer la liberté. Dans l'article du 8 juin 1872, de la série « Causas del

atraso del pueblo », Leandro Fajardo déclare, quant à lui, qu'une des causes du retard et de l'ignorance du peuple est la force des coutumes et traditions et dénonce le fanatisme religieux opposé à toute innovation ou modernisation, ainsi que l'emprise du clergé sur le peuple. Cependant, cette émancipation sociale et laïque revendiquée pour (plus que par) le peuple n'empêche pas de donner une dimension rédemptrice à l'éducation et plus largement à la République, comme l'indique le titre de la série d'articles rédigés par Francisco Córdova y López : « La salvación del pueblo o la república democrática federal », on peut dire que, par analogie avec le sens théologique du salut (fait d'être délivré de l'état de péché et de souffrance, et d'échapper à la damnation, TLF), éduquer le peuple c'était le délivrer de son état d'ignorance et de prostration sociale⁸. Par ailleurs, tout en dénonçant ces coutumes et traditions, causes du maintien du peuple dans son état d'ignorance, la culture politique républicaine coule les éléments de sa doctrine dans les moules de la tradition chrétienne.

Il ne fait pas de doute que la culture politique républicaine fait sienne l'étape historique 1808-1812, cristallisée dans la Constitution de 1812, en tant que mythe démocratique (Varela, 2014, p. 97-101). En amont la culture républicaine s'inscrit dans l'héritage des Lumières et de la Révolution française et fonde sa doctrine sur deux valeurs fondamentales qui étaient le socle de ces deux références historiques et philosophiques, la raison et le progrès, ce qui est valable notamment pour le républicanisme du dernier tiers du XIX^e siècle jusqu'au tournant du XX^e siècle (Miguel González, 2007, p. 192). La proclamation de la république dans une France en guerre, le 4 septembre 1870, déclenche l'enthousiasme des républicains espagnols. « Ahora, como en la fecha memorable de 1792, vuestro será el triunfo, no lo dudéis, porque la victoria corona siempre el grandioso esfuerzo de un pueblo que pelea por los derechos sacrosantos de la libertad y de la patria » (La Discusión, 7-IX-1870) clame la presse républicaine de Madrid dans un message commun, adressé aux républicains français, non exempt de traces religieuses à travers le providentialisme et les droits politiques sacralisés. C'est que pour les républicains espagnols, et malgré le contexte peu favorable, la France incarne les valeurs universalistes liées à la république : la force du

⁸ On pourra rétorquer que le terme « salut », tout comme le terme « salvación », n'a pas uniquement un sens religieux, mais aussi un sens profane (le fait d'échapper à un danger) ou historique, si l'on pense au Comité de salut public et à la formule « Salut et fraternité » de la Révolution française. Cependant cette dernière formule sera reprise par les républicains espagnols sous la forme « Salud y fraternidad » et non « Salvación y fraternidad ».

progrès et de la civilisation, la modernité, en un mot. Les monarchies sont irrémédiablement reléguées dans le passé, remarque *La Igualdad* (l'organe du Parti Républicain Fédéraliste), pour laquelle, quelques semaines auparavant, la modernité était indéniablement l'apanage des démocraties (*La Igualdad*, 18-VIII-187 et 14-IX-1870). La proclamation de la république en France devient aussi un formidable outil de propagande, en même temps que se confirme l'indéfectible et durable admiration pour la France au sein de la culture politique républicaine espagnole. La France est le modèle, le phare de l'Europe et de la civilisation⁹.

Au début du XX^e siècle, une brochure républicaine définit la république comme « aquel sistema de gobierno que fija en la razón humana el origen de la autoridad » opposé aux « sistemas que, tomando como base la patraña del origen divino, crean familias privilegiadas y les atribuyen el poder y el derecho de gobernar a sus semejantes » (extrait de *Lo que debe saber todo buen republicano* de 1904), tandis qu'une autre publication de 1900, *El catecismo de nuestra vida*, de Manuel Sodevilla conseille au républicain « Ante el mundo ideal no te canses de reconocer los dictados de la Diosa Razón » (les deux extraits sont cités dans Álvarez Junco, 1994, p. 267). En appeler à la Déesse Raison, c'est là encore s'inscrire dans l'héritage de la Révolution française qui avait fait de la raison, en opposition à l'origine divine du pouvoir absolu, une nouvelle divinité. Et, comme l'indique Santos Juliá, il est logique que son produit le plus sublime, la République, soit également divinisé, sauf que la République est divinisée dans le sens chrétien du terme, comme espérance de rédemption (Juliá, 2008, p. 1064) et c'est une république rédemptrice de la société et du peuple qui est annoncée par Nicolás Salmerón en 1903 (*El País*, 26-III-1903, cité dans *Ibid.*).

Comme on l'a vu dans sa défense de l'Internationale, le langage de la raison employé par Salmerón n'était pas totalement déchristianisé. Dans un autre passage issu du même discours devant les Cortès, la suprématie de la raison sur les principes religieux est, paradoxalement, consacrée, c'est-à-dire rendue sacrée. Le député républicain note, en effet, que tout mouvement social est habité par :

la tendencia a consagrar un nuevo principio de vida poniéndole por encima no ya de las instituciones y los poderes, sino de los mismos principios religiosos y

.

⁹ Cette admiration est compatible avec la référence nord-américaine qui ne concerne que la fédération, au XIX^e siècle.

morales impuestos por la fe dogmática. Este principio es el de la razón inmanente en la naturaleza humana (Lorenzo, 1974, p. 218).

Il en va de même pour la science et le progrès institués dans le discours républicain comme de nouvelles croyances. La locomotive, plus que le produit de la science du XIX^e siècle, est la métaphore même de la marche inexorable du progrès. « La locomotora » de José Álvarez Sierra, poème publié dans La Ilustración Republicana Federal (2-VII-1871), aligne d'abord, dans un débordement lyrique, plusieurs hyperboles dans le goût du XIX^e siècle (la locomotive ouragan ou géant), mais est surtout, dans les 2ème et 3ème mouvements, l'histoire de l'émancipation/rédemption de l'humanité identifiée au progrès et la promesse de la réalisation de la fraternité. Le poème est le condensé de tout un imaginaire républicain qui voit dans le progrès ininterrompu la marche continue de l'humanité, le tout étant agrémenté de divinisation et de sacralisation, « y al siglo décimo nono/ el Progreso diviniza », « El Progreso, en mi sentir,/ no puede retroceder/ ante un sagrado deber:/ tiene leyes que cumplir ». Cependant, la trace religieuse n'est pas simplement une question de lexique, elle se trouve également dans l'acceptation du présent tel qu'il est en vertu d'un progrès à venir et dans une rhétorique qui fusionne conquête politique et perspective rédemptrice : « Si hoy el ideal no alcanza [la humanidad]/ tendrá el progreso su hora;/ la doctrina redentora/ realizará tal conquista ».

En ce qui concerne la culture politique républicaine au tournant du xx^e siècle, José Álvarez Junco a observé que « la extensión real de los conocimientos y la mentalidad científica les interesa [a los republicanos] menos que la referencia global al mundo de la ciencia como garante del proyecto político » (Álvarez Junco, 1990, p. 357) et dans un article ultérieur, l'historien insiste sur le caractère trompeur des références à la science de la part des républicains, pour lesquels celles-ci accomplissaient des fonctions pas très éloignées de celles de la parole de Dieu pour les croyants, puisqu'elles étaient la garantie du triomphe futur : les progrès de la science s'étendraient au domaine politique et entraîneraient l'avènement du régime républicain (Álvarez Junco, 1994, p. 273-274). Plus récemment, dans une réflexion plus globale sur la culture du républicanisme historique espagnol, José Álvarez Junco, à travers différentes étapes de 1848 (apparition des premiers mouvements républicains) à 1939, montre les interférences entre le rationalisme censé fonder la doctrine républicaine et la moralisation assortie de

l'idéalisation (le peuple idéalisé, dans la tradition d'un Jules Michelet), du mythe (la croyance dans la récupération d'un paradis perdu) et de la mythification ou conversion en saints laïcs de certains républicains, en un mot le croisement ou enchevêtrement entre rationalité et mythologies (Álvarez Junco, 2012).

Mythologies républicaines

Au seuil de l'analyse de quatre grands mythes politiques contemporains (la Conspiration, le Sauveur, l'Âge d'Or et l'Unité), Raoul Girardet aborde la multiplicité d'interprétations du mythe et en retient synthétiquement trois. Selon les anthropologues et historiens du sacré, le mythe est récit – c'est le sens de mythos/ $\mu \dot{v} \theta o \varsigma$ – qui tout en se référant au passé conserve dans le présent une valeur explicative. L'approche proposée par Mircéa Éliade dans ses différents ouvrages, et notamment Aspects du mythe ou Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux, est dans ce cas fondamentale. Pour d'autres historiens, en revanche, le mythe est avant tout mystification, illusion. Enfin, une troisième ligne interprétative appréhende le mythe dans sa fonction d'animation créatrice, qui incite à l'action (Girardet, 1986, p. 13). Pour Girardet, ces interprétations opposées et complémentaires du mythe en tant que « récit légendaire », certes, mais « qui exerce aussi une fonction explicative, fournissant un certain nombre de clés pour la compréhension du présent » (ibid.) rendent compte en partie de la complexité des mythologies politiques. En partie, car cette sorte de synergie créatrice est renforcée par le rôle de mobilisation assigné aux mythologies politiques, auquel s'ajoute la « capacité légitimatrice [des mythes] qui leur garantit encore une large diffusion » (Campuzano Carvajal, 2007, p. 5).

L'historien Antonio Elorza mentionnait, comme on l'a vu, que la composante sacralisatrice présente dans la rhétorique républicaine avait la vocation de mobiliser. De la même manière la dimension mobilisatrice est au cœur des mythologies forgées par le libéralisme et républicanisme. Demetrio Castro Alfin a souligné que, de par leur filiation éclairée, les libéraux étaient rétifs au *mythos* en ce qu'il supposait l'acceptation de l'irrationalité, ce qui explique l'endoctrinement libéral des masses par la diffusion de concepts comme la souveraineté nationale ou la liberté (Castro Alfin, 1987, p. 295-296). Cependant, les mécanismes de diffusion et de propagande reposeront sur des symboles

et des rites enracinés dans l'histoire et la culture, réorientés idéologiquement afin de faire accepter et comprendre la nouvelle doctrine : le libéralisme. Finalement, les mécanismes et canaux de diffusion politiques tendent à réduire la distance entre *mythos* et *logos* ou même à effacer la dichotomie classique entre *mythos*, la fable irrationnelle, et *logos*, en tant que raison humaine incarnée dans la parole, autrement dit, la raison. Javier Fernández Sebastián rappelle en effet que « la racionalidad debe mucho a los factores irracionales y el razonamiento conceptual se apoya a menudo en la intuición » (Fernández Sebastián, 2010, p. 202).

Dans un but propagandiste et didactique, la culture politique républicaine espagnole s'est appuyée sur un répertoire de symboles, d'emblèmes et sur un discours mythifiant articulé avec un imaginaire politique national et transnational. L'analyse de la construction des mythologies républicaines abordée à présent s'articulera autour de deux lignes directrices, l'emprunt à la culture religieuse et son inscription dans la continuité du libéralisme.

Au cours du débat sur la constitutionnalité de l'AIT, Fernando Garrido comparait les premiers chrétiens à des internationalistes avant la lettre. Cette assimilation entre christianisme et internationalisme renvoie au fait que les républicains se croyaient porteurs de l'authentique message évangélique détourné, dévoyé ou corrompu par l'Église. Cette croyance, solidement ancrée dans la culture politique républicaine, résulte du poids de la culture chrétienne profondément enracinée qui fait émerger dans le discours politique républicain une espèce de christocentrisme (Miguel González, 2007, p. 154). Cependant ce discours « christocentré » est lié en amont à l'éclosion dans la France des premières décennies du XIX^e de nouvelles organisations sociales liées aux utopies formulées par Saint-Simon, Fourier et Lamennais et inspirées par une herméneutique sociale et politique des Évangiles qui conjuguait christianisme et progrès ou qui, au contraire, au nom d'un christianisme dévoyé, corrompu par l'Église, prétendait refonder un nouveau christianisme. Le peuple est vu alors comme une nouvelle incarnation du Christ. L'influence du romantisme social est sans doute présente, qui voit dans le peuple le nouveau Christ, qui porte en lui « la vertu du sacrifice » (Michelet, 1846, p. III), une sorte de Messie collectif (Álvarez Junco, 1987, p. 249), ou un acteur collectif mythifié (Pessin, 1992).

À la suite d'Abreu et avec Ramón de Cala, Fernando Garrido est le propagandiste du fouriérisme en Espagne à travers le périodique *La Organización del Trabajo* dans lequel en 1848 il publiera un sonnet à la gloire de Charles Fourier (qui était mort en 1837) où celui-ci apparaît comme une figure christique : « Gloire à toi, fils de Dieu/ Tu fus le nouveau Christ du monde bafoué ». Mais c'est son ouvrage de 1855, constamment republié ensuite (la 16^{ème} édition est de 1881), *La República democrática federal universal*, qui montre le mieux cette identification entre principes républicains et message évangélique :

La República Democrática, Federal y Universal, es la más cristiana de todas las instituciones políticas; o mejor dicho, es la única institución verdaderamente cristiana, porque en ella la práctica de los grandes principios morales del Evangelio se convierte en dogma, en base de todos los derechos, de todas las leyes. La libertad, la Igualdad y la Fraternidad, principios morales más que políticos, son el cimiento y la cúspide, el principio y el fin de las instituciones democráticas (1881, p. 103-104).

La citation réunit deux traits de la culture politique républicaine : la fusion/confusion entre politique et religion chrétienne (la république en tant qu'incarnation des principes de l'Évangile), ainsi que le fait de se revendiquer comme des chrétiens authentiques, ce qui sous-entendait que l'Église (catholique s'entend), représentation du christianisme, ne l'était pas vraiment. À ces deux caractéristiques s'ajoute le détournement de la triade, Liberté, égalité, fraternité, qui fonde les droits politiques individuels, métamorphosés en expression de droits moraux. Les principes de la révolution française sont christianisés et moralisés. Indéniablement, pour les républicains espagnols, comme d'autres exemples le montreront plus avant, la morale était supérieure à la politique.

Dans le droit fil de cette moralisation, la triade révolutionnaire « liberté, égalité, fraternité » est l'objet de toute une sanctification dans la littérature républicaine. Ainsi dans sa description d'un *casino popular* en 1865, Enrique Rodríguez Solís indique qu'il y avait une gravure avec une allégorie de la démocratie (une Marianne?) et ces mots « sacramentels » (« palabras sacramentales ») : « Libertad, Igualdad, Fraternidad » (1930-1931, p. 30). Mais ces réponses à la question qu'est-ce qu'être républicain, en forme de catéchisme, semblent particulièrement significatives de l'importance des valeurs morales et de la conviction d'incarner et réaliser, au contraire de l'Église catholique, les préceptes chrétiens :

Ser republicano es ser cristiano, en la verdadera acepción de la palabra; en el sentido moral y social de que es negación la Iglesia Católica, enemiga irreconciliable de la moral de Cristo.

Es considerar hermanos e iguales a todos los hombres, es amar a los débiles y oprimidos y servirles;

Es buscar la gloria en el bien de los demás;

Es querer la ilustración y el bienestar de los ignorantes y de los pobres;

Es querer que desaparezca la holganza con los vicios que la acompaña, y que cada uno viva de su trabajo [...];

Es servir a la humanidad, contribuyendo a que el hombre cumpla en la tierra su destino, realizando esa sublime ley del progreso, que lo lleva a la perfección [...] (Garrido, 1881, p. 129-130).

Être républicain, c'était donc être un bon chrétien, aimer le faible et l'opprimé, faire le bien, mais un christianisme renouvelé et incarné qui est articulé avec ou qui même justifie l'anticléricalisme. C'est parce que la république met en pratique les maximes de l'Évangile que l'Église est contre la république (est-il dit ailleurs) et corrélativement, c'est parce la république incarne le message évangélique que les républicains doivent dénoncer les vices et mensonges du clergé, comme le fait Garrido :

¿Quién conocerá un representante de la religión, un discípulo de Jesucristo, que es todo amor, en un energúmeno, vestido de negro sayo, que con una cruz en la mano y un puñal en la otra, predica el esterminio [sic] de sus hermanos, y los estermina [sic] él mismo, como hace medio siglo lo estamos viendo todos los días en la católica España, con escándalo del mundo civilizado? (1881, p. 124)

C'était aussi un contre-discours face au discours diabolisant de l'Église contre la république. La rage identifiée au curé (où était visible le souvenir de la première guerre carliste) était un renversement du discours violent de l'Église contre la démocratie. Un discours simpliste, certes, qui s'adressait à un public sous l'emprise de la religion, il était donc important de ne pas aller à l'encontre des croyances, mais on dénonçait les abus de l'Église dans une rhétorique manichéenne inversée : le bien était du côté de la république et le mal du côté de l'Église.

Une anecdote tirée d'un ouvrage d'Elie Reclus illustre parfaitement cette superposition ou imbrication entre républicanisme et religiosité. Au lendemain de la révolution de 1868, ce journaliste, ethnologue et militant anarchiste français assure pour *La Revue Politique* une correspondance de son voyage de la Catalogne jusqu'en

Andalousie aux côtés de Fernando Garrido¹⁰. Alors qu'ils sont accueillis à Gérone chez Pablo Alsina, Élie Reclus est étonné de voir qu'un reliquaire côtoie les droits et devoirs des citoyens : « en la parte superior de un relicario con los restos auténticos de 4 santos, aparece el cuadro gráfico y sinóptico de los derechos y los deberes del ciudadano y el Catecismo de los derechos del hombre » (2007, p. 45). Reclus explique que la femme de Pablo Alsina est très dévote et que celui-ci la républicanise, d'où cette manifestation singulière dans la maison de Pablo Alsina de la lutte entre le « papisme » (c'est le mot qu'il emploie) et la libre-pensée. Sans doute ne s'agissait-il pas d'extirper violemment les éléments de dévotion, d'où cet étrange voisinage. Reclus précise que Pablo Alsina, républicain donc, est un ex-ouvrier bijoutier qui s'est reconverti dans la vente de reliquaires. Encore une étrange superposition/interférence. Plus tard, en Andalousie, Reclus remarque que dans une manifestation paysanne pro-républicaine organisée à Álora (province de Malaga) des républicains de Coin portent un drapeau frappé de « Viva la República » mais avec à côté « une grande croix rouge ». « Es que las gentes de Coín – explique-t-il – son religiosas e impetran la protección divina para todas sus empresas » (Reclus, 2007, p. 121). L'en-tête de l'hebdomadaire La Ilustración Republicana Federal représente graphiquement cette fusion entre doctrine républicaine et doctrine chrétienne, où la figure de Marianne est confondue avec la figure du Christ trônant et repose sur un socle frappé du mot « Cristo » et des maximes « Amaos los unos a los otros » et « Todos los hombres son hermanos », tandis qu'au loin on peut distinguer un train, des usines fumantes, un mât de bateau, emblèmes du progrès assimilés par la symbolique républicaine.

Le poids de la culture chrétienne (et non plus uniquement doctrine chrétienne) explique sans aucun doute la grande importance accordée aux valeurs morales, l'honnêteté, la droiture ou même l'honneur dans un registre qui a plus à voir avec l'Ancien Régime qu'avec la modernité politique. Ainsi le républicain et internationaliste barcelonais, Conrado Roure, affirme dans ses mémoires publiées au début du xx^e siècle : « República y moralidad son sinónimos » (Roure, 1927, p. 233). Le républicain était donc moral et honnête et en avait la réputation socialement affirmée.

_

¹⁰ Il s'agit de *La Revue Politique et Littéraire* (1868-1869), qui paraît sous le titre *La Revue politique* du 6 juin au 27 septembre 1868. Les correspondances de Reclus y furent publiées du 7 novembre au 6 décembre 1868. Ces chroniques sont rassemblées dans une édition récente réalisée par Francisco Madrid, en espagnol, et qui reprend la publication qu'en avait faite *La Revista Blanca* en 1932-1933.

Pour preuve, cette autre anecdote rapportée par Reclus et qui concerne encore Alsina notre vendeur de reliquaires, dont le prix était fixé, précise Reclus, à 20 francs sans reliques et 25 francs avec. Une jeune femme atteinte de rhumatismes explique qu'elle préfère acquérir un reliquaire auprès d'Alsina plutôt qu'auprès du curé, car « Pablo, tú eres republicano, lo que significa ser hombre honrado. Vas a venderme un relicario con reliquias verdaderas. Si lo comprara en el convento, los frailes serían capaces de ponerme en él huesos de carnero » (Reclus, 2007, p. 45).

Enfin, il est significatif qu'en 1932 un manuel d'éducation civique, *El niño republicano*, destiné donc à un jeune public, souligne les qualités morales, le sens du travail, voire l'ascétisme des « pères fondateurs » de la république, Salmerón, Pi y Margall, Figueras et Castelar, bien plus que leurs qualités politiques. Mais après l'échec qu'avait été la I^e République, la filiation avec ces hommes du passé devait se situer sur le plan de l'exemplarité morale et non de l'exemplarité politique. Tandis que la II^e République instaure une législation sécularisatrice, on se réfère encore à Pi y Margall, Anselmo Lorenzo, Francisco Giner de los Ríos e Iglesias en tant que saints laïcs (García, 2015, p. 207-237).

Certaines figures républicaines du XIX^e siècle se voient mythifiées de leur vivant, c'est le cas d'Emilio Castelar et de Francisco Pi y Margall. Castelar captive par la puissance de son verbe et peut républicaniser par son seul charisme. L'homme de presse, Antonio Sánchez Pérez, évoque le « faiseur de républicains » et se réfère à lui comme « nuestro ídolo, aquel que, nuevo Orfeo, nos hipnotizaba, nos electrizaba, nos republicanizaba hasta los tuétanos, contándonos a la sazón, en su cátedra de la Universidad, la muerte de Padilla o el suplicio de Lanuza » (Cité dans Peyrou, 2004, p. 484). Francisco Pi y Margall, quant à lui, se distingue, par son envergure intellectuelle, la référence qu'il demeure pour le républicanisme et aussi pour ses qualités morales. C'est ce profil qui transparaît dans le récit du voyage que le républicain réalise dans les terres valenciennes en juin 1881. Vicente Suárez Casañ qui l'accompagne et tient le journal du voyage insiste sur les nombreuses manifestations d'émotion, les larmes de la foule à l'arrivée ou au départ de Pi. Ainsi lorsqu'il prend congé des habitants de Játiva (Valence) : « [p]artía, sabe Dios hasta cuándo, el símbolo de las ideas federales, el incansable propagador del pacto, después de haber sembrado en el corazón de todos la fe política y haber fortificado las antiguas creencias de un pueblo heroico. » (Suárez Casañ, 1883, p. 131) Dans ce court extrait les idées fédérales et les anciennes croyances se télescopent; la politique moderne croise une vision essentialisée du peuple, tout en étant une affaire d'émotion et le leader républicain est transmué en apôtre et en symbole, autant dire en mythe incarné.

Cette tendance mythificatrice qui habite la culture politique républicaine métamorphose aussi les héros en martyrs, en « martyrs de la liberté », en laïcisant le mot emprunté au lexique chrétien. Les martyrs chrétiens étaient morts parce qu'ils n'avaient pas voulu abjurer leur foi, les « martyrs de la liberté » se sacrifient au nom de leurs convictions politiques. Le syntagme est directement repris de la culture politique libérale. On pourrait ainsi tracer une ligne continue entre les victimes du 2 mai 1808 jusqu'aux capitaines Galán et García Hernández, premiers martyrs de la II^e République (et présentés comme tels le 14 avril 1931), exécutés, après avoir échoué dans leur insurrection républicaine. Dans la continuité de la Révolution française qui connaît son premier martyr avec Marat dont l'assassinat par la contre-révolution en juillet 1793 déchaîne une véritable vénération populaire (Soboul, 1957, p. 200), la veine martyrologique est amorcée en Espagne avec les victimes du 2 mai 1808, se poursuit avec les généraux exécutés lors de la restauration absolutiste (1814-1820, Díaz Polier en 1815, Lacy en 1817), puis Riego en 1823 et Torrijos en 1831. En 1855, le journaliste modéré Rico y Amat jettera un regard ironique sur ces « martyrs de la liberté » qui étaient devenus un lieu commun:

Los que hacen la tontería de dejarse fusilar o ahorcar por política. Aunque personalmente sean cobardes, con tal de que al tiempo de morir digan que mueren por haber querido salvar la patria y den unos cuantos vivas a la libertad, quedan clasificados ya como *héroes* y como *mártires*. (p. 253, les italiques sont dans le texte)

Guillén, Bohórquez et Carvajal, exécutés durant le soulèvement fédéraliste d'octobre 1869 seront les martyrs républicains du Sexenio democrático dont les noms seront constamment rappelés et honorés. Le vieux stéréotype du révolutionnaire romantique se voit étayé par la figure du martyr de la liberté (Miguel González, 2007, p. 312). Manuel Canoura dans l'article « Al pueblo español » les célèbre ainsi en 1871 :

¡Temblad ante la sombra de los augustos mártires de la libertad! [...] Dormid en paz ¡oh mártires queridos de una santa causa; reposad en lo que vuestros asesinos llaman vuestra tumba! Dormid en paz ¡oh víctimas sacrificadas en aras de la

libertad y de la República! (La *Ilustración Republicana Federal*, 31-V-1871, p. 191).

L'histoire du parti républicain de Enrique Rodríguez Solís (1892), qui porte le soustitre de « historia de sus propagandistas, de sus tribunos, de sus héroes y de sus mártires » est une suite d'hagiographies et reprend la tradition du récit tragique libéral en identifiant dans le prologue l'histoire du parti avec l'histoire de l'homme « que ha recorrido una vía dolorosa y sufrido todo género de ultrajes y de martirios » (Rodríguez Solís, p. 9). Les martyrs doivent nourrir la flamme républicaine de leur exemplarité, ils sont ceux qui prouvent la légitimité de la poursuite du combat. C'est pourquoi le républicanisme historique est peuplé de « santorales » et de « santones », une tradition héritée du libéralisme. Rico y Amat ne manque pas, là encore, d'épingler la dévotion excessive rendue à ces « momies » conservées dans les « retablos de las iglesias políticas » (Rico y Amat, 1855, p. 300). Enfin, dans une relecture mariale de la Marianne, allégorie de la liberté, très présente aussi dans l'imagerie républicaine espagnole, la République est comparée à la Vierge protectrice. C'est le cas, dans certaines compositions poétiques publiées dans la littérature de colportage (literatura de cordel). « Soy la madre protectora/ de esta noble nación », peut-on lire dans un romance de 1873 (Arxiu Històric de Barcelone, Rom. Reg. n° 625). La gravure d'en-tête de ce long poème en octosyllabes offre un étonnant syncrétisme iconographique. Les codes de représentation de l'Immaculée conception croisent en effet l'allégorisation de la République, puisque la matrone républicaine coiffée du bonnet phrygien et entourée des attributs du progrès (usines fumantes, c'était la modernité à l'époque), de l'égalité (triangle égalitaire), de la justice (balance aux plateaux équilibrés) se dresse, piétinant les chaînes du despotisme, sur les nuages du monde céleste¹¹. Ailleurs, la république est la stella maris, « santa estrella de grato lucir » (Montblanch, 1873, Arxiu Històric de Barcelone, Rom. Reg. N° 608). Une même connotation mariale est visible dans une allocution du comité républicain de Barcelone de février 1869, évoquée par Roure, qui débute ainsi : « Acogiéndose bajo el sagrado manto de la República... » (Roure, 1927, T. 3, p. 233). Ce manteau protecteur de la république, un leitmotiv quasiment dans la

¹¹ Cette planche est signée Noguera, José Noguera, « Noguera III » probablement, actif à Barcelone dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui se distingue par la grande variété de ses talents dans le domaine de l'illustration populaire, entre estampes costumbristas, religieuses, historiques et politiques (Fontbona, 1992, p. 76-80).

rhétorique républicaine, est visible encore en 1931 dans un portrait allégorique de Alcalá Zamora, peint par Adolfo Ferrer.

Deux axes se dégagent nettement dans la culture politique républicaine de la deuxième moitié du XIX^e siècle : l'inscription historique dans l'héritage du premier libéralisme et la profonde empreinte de la culture chrétienne dans la forme ou la rhétorique, mais aussi dans la doctrine elle-même, dans la mesure où le républicanisme se voulait réalisation du message évangélique d'égalité et de fraternité. Sans nul doute le premier libéralisme est pour le républicanisme un grand pourvoyeur de symboles et de mythes, tout en lui permettant de fonder une généalogie et de s'inscrire dans une histoire (mais aussi dans une culture) non exempte de sens téléologique. C'est ce qui apparaît encore dans le discours d'inauguration de l'Assemblée constituante de la II^e République espagnole prononcé par Alcalá Zamora, le 14 juillet 1931 – la date ne devait rien au hasard, la France était le modèle pour les républicains espagnols. Pour le Président, la II^e République était l'arrière-petite-fille de Riego, de Torrijos, de tous ceux qui avaient péri en luttant contre les perfidies de Ferdinand VII. Les constituants de 1931 se devaient d'exprimer leur reconnaissance à ceux de 1812, ceux du Trienio *liberal*, ceux de 1855 et de 1869, car la II^e République leur était redevable des principes qui structurent la doctrine républicaine : la souveraineté nationale et la démocratie (Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española, 14-VII-1931). Même si le libéralisme n'était compatible ni avec la souveraineté populaire, ni, pour l'essentiel, avec la république, son legs était assumé par les républicains de 1931 en tant que légitimation historique. La II^e République entrait elle aussi dans l'histoire. Trois mois auparavant, au lendemain de la proclamation de la république, Luis Araquistáin, en des termes hyperboliques et non sans manipuler le concept de souveraineté populaire et de révolution, célébrait la fin d'un cycle historique qui avait commencé en 1521:

Se cierra un gran ciclo histórico, se consuma pacíficamente una honda revolución que en su sentido etimológico quiere decir volver al punto de partida. Volvemos a 1521, a la suprema soberanía popular. Son cuatro siglos y diez años. Muchos siglos y muchos años. Pero pocos si se tiene en cuenta la majestad de esta revolución española, única en la historia. Tanto como una grandísima epopeya política, es una magnífica obra de arte. (*El Sol*, 15-IV-1931)

Cette interprétation rétroactive du socialiste espagnol aurait pu être écrite pratiquement dans les mêmes termes 50 ou 100 ans auparavant. Le discours républicain semble, par certains aspects, être figé dans le temps.

Paradoxalement, c'est envers les républicains de 1873 que l'hommage d'Alcalá Zamora devait être le plus ambigu au sein des Cortès ce 14 juillet 1931. Ceux-ci, d'après le Président, laissaient à la II^e République deux guides qui devaient empêcher sa perte. Le premier situé dans les hauteurs signale l'idéal que représentent ces hommes (« luminarias de ideal y estelas de rectitud »), l'autre, terrestre, indique les obstacles à éviter, en rappelant les déboires et douleurs que ces républicains avaient traversés (« los senderos del peligro amojonados con todas las amarguras de su dolorosa y abnegada exploración »). Au-delà de la leçon politique à tirer, la veine doloriste et la dichotomie entre idéal céleste et douleur terrestre s'inspirent nettement de la doctrine chrétienne. Le républicanisme était plus qu'un courant d'opinion, comme l'a écrit Álvarez Junco, c'était « toda una concepción del universo, un conjunto de creencias sobre los avatares y el destino de la humanidad, guiada por la "razón" » (Álvarez Junco, 1989, p. 355). Comme toute culture politique, celle du républicanisme était aussi une vision partagée du monde.

Ces croyances adaptées par la culture républicaine, coulées dans une rhétorique religieuse qui était vecteur de diffusion de la doctrine politique, sont compatibles avec un anticléricalisme frontal, parce que le clergé, par son comportement, était aux antipodes du message évangélique qu'il prônait et parce qu'être anticlérical ce n'était pas être antireligieux. Le socialisme utopique de Fourier et notamment le christianisme social de Lamennais ont exercé une grande influence sur les républicains espagnols comme Garrido et Castelar (Varela, 2014, p. 99). Et en se référant au nationalisme, l'historien britannique Anthony D. Smith a montré que la religion loin d'être écartée de la modernité sécularisatrice la réinvestit sous d'autres formes (Smith, 2000, p. 811). Autrement dit, les acclimatations opérées par la culture politique du républicanisme étaient nettement articulées avec d'autres courants politiques, d'autres processus, d'autres aires culturelles.

L'approche proposée, forcément incomplète et partiale – la culture politique républicaine a été considérée ici dans son homogénéité et en surplomb par rapport aux différents courants du mouvement (Duarte et Gabriel, 2000 ; Miguel González, 2007) –

se veut aussi une réflexion sur les liens entre culture et politique et, dans le fond, sur cet attelage oxymorique qu'est le syntagme « culture politique ». La politique tout à la fois s'oppose et s'adapte à la culture, aux habitudes, aux mentalités, par accommodements successifs. Les couples antagoniques raison-croyances ; modernité-tradition ; rupture-continuité ; sécularisation-sacralisation sont au cœur de la culture républicaine, en tant qu'avatars de la tension constante à l'époque contemporaine entre culture et politique.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ÁLCALÁ GALIANO, Antonio, 1955, *Índole de la Revolución de España en 1808*, in *Obras escogidas*, BAE, Madrid. Première publication: *Revista de Madrid*, Madrid, 1838.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona : Ressources graphiques (Fons gràfics).

Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española, 1931-1932.

GARRIDO, Fernando, 1870, *Historia de las clases trabajadoras*, Madrid, Imprenta de T. Núñez Amor.

GARRIDO, Fernando, 1881 [1855], La República democrática federal universal. Nociones elementales de los principios democráticos dedicados a las clases productoras, Madrid, Imprenta de Juna Iniesta, 16ª edición.

Igualdad, La (1868-1874).

Ilustración Republicana Federal, La (1871-1872).

LORENZO, Anselmo, 1974, *El proletariado militante. Memorias de un internacional*, Bilbao, Zero. 1^{ère} édition, 1901, pour la 1^{ère} partie, 1923, pour la 2^{ème}.

MICHELET, Jules, 1846, Le peuple, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie.

SUÁREZ CASAÑ, Vicente, 1883, *Viaje de don Francisco Pi y Margall a Valencia*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Góngora.

TORENO, Conde de, 2008, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Estudio preliminar de Richard Hocquellet, Pamplona, Urgoiti Editores.

Bibliographie secondaire

ÁLVAREZ JUNCO, José, 1987, «Magia y ética en la retórica política», in ÁLVAREZ JUNCO, José (comp.), *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicos.

ÁLVAREZ JUNCO, José, 1990, «Racionalismo, romanticismo y moralismo en la cultura política republicana de comienzos de siglo», *in* GUEREÑA, Jean-Louis y TIANA, Alejandro (eds.), *Clases populares, cultura, educación: siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez-UNED, p. 355-375.

ÁLVAREZ JUNCO, José, 1994, «Los "amantes de la libertad": la cultura republicana española a principios del siglo XX», in TOWNSON, Nigel (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, p. 265-292.

ÁLVAREZ JUNCO, José, 2012, «La cultura del republicanismo hsitórico español», in MARTÍNEZ LÓPEZ, Fernando y RUIZ GARCÍA, Maribel (eds.), *El republicanismo de ayer a hoy. Culturas políticas y retos de futuro*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 19-

33.

- AYMES, Jean-René, 1990, *La guerra de la Independencia en España*, Madrid, Siglo Veintiuno editores.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, 1890, Historia de la Revolución española (Desde la Guerra de la Independencia a la Restauración en Sagunto 1808-1874), Barcelona, Casa Editorial La Enciclopedia Democrática.
- CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco, « Du mythe à la mythification », in CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco (dir.), Figures de la mythification dans l'Espagne du XXe siècle, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2007, p. 3-9.
- CASTRO ALFÍN, Demetrio, 1987, «Simbolismo y ritual en el primer liberalismo español», in ÁLVAREZ JUNCO, José, *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, p. 287-318.
- DUARTE, Ángel, GABRIEL, Pere, 2000, «¿Una sola cultura política republicana ochocentista en España?», *in Ayer*, 39.
- ELORZA, Antonio, TRÍAS, Juan J., 1970, Federalismo y reforma social (1840-1870), Madrid, Ediciones Castilla.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, 2007, Materia de España. Cultura política e identidad en la España moderna, Madrid, Marcial Pons Historia.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, 2010, «Las revoluciones hispánicas. Conceptos, metáforas y mitos», *in* CHINCHILLA PAWLING, Perla de los Ángeles, *La Revolución Francesa: ¿matriz de las revoluciones?*, México, Universidad Iberoamericana, A. C.
- FONTBONA, Francesc, 1992, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- FUENTES, Juan Francisco, 1994, «El mito del pueblo en los orígenes del republicanismo español: *El Huracán* (1840-1843)», *in Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 23, p. 41-58.
- FUENTES, Juan Francisco, 2002, «Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX», *in Cercles d'Història Cultural*, 5, p. 8-25.
- FUENTES, Juan Francisco, 2014, «La fiesta revolucionaria en el Trienio liberal español», *in Historia Social*, 78, p. 43-59.
- GARCIA, Hugo, 2015, «¿La república de las "pequeñas diferencias"? Cultura(s) de izquierda y antifascismo(s) en España», 1931-1939, *in* PÉREZ LEDESMA, Manuel y SAZ, Ismael (coords.), Madrid, Marcial Pons, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 207-237.
- HOCQUELLET, Richard, 2001, Résistance et révolution durant l'occupation napoléonienne en Espagne 1808-1812, Paris, La Boutique de l'Histoire éditions.
- JULIÁ, Santos, 2004, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus.
- MIGUEL GONZÁLEZ, Román, 2007, *La Pasión Revolucionaria. Culturas políticas republicanas y movilización popular en España en el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- MIRCÉA, Éliade, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965.
- OROBON, Marie-Angèle, 2005, «Marianne y España: La identidad nacional en la Primera república española», *in Historia y Política*, 13, p. 79-98.
- OROBON, Marie-Angèle, 2010, «Los combates de Mariana: emblemas y símbolos republicanos (1931-1938)», in CASA SÁNCHEZ, José Luis et DURÁN ALCALÁ, Francisco (eds), *Republicanismo y crisis de la democracia. Una perspectiva comparada* (1909-1939), Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Patronato

- Alcalá-Zamora-Universidad de Córdoba, p. 107-145.
- PESSIN, Alain, 1992, Le mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle, Paris, PUF.
- PEYROU, Florencia, 2008, *Tribunos del pueblo. Demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- RECLUS, Elías, 2007, *Impresiones de un viaje por España en tiempos de la Revolución*. Edición de Francisco Madrid, Logroño, Pepitas de calabaza.
- RICO Y AMAT, Juan, 1994 [1855], *Diccionario de los políticos o verdadero sentido de las voces y frases más usuales entre los mismos*, Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, edición facsímil, Librerías « París-Valencia ».
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (dirs.), 1997, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Manuel (ed.), 1998, Los manifiestos politicos (1808-1874), Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, 1892-1893, *Historia del Partido Republicano español, Historia del partido republicano español*, Madrid, Imprenta de Fernando Gao y Domingo de Val.
- RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, 1930-1931, Memorias de un revolucionario, Madrid, Plutarco
- ROURE, Conrado, 1925-1927, *Recuerdos de mi larga vida*, 3 tomes, Barcelona, El Diluvio.
- SMITH, Anthony D., 2000, «The "Sacred" Dimension of Nationalism», in *Millennium. Journal of International Studies*, vol. 29, n° 3, p. 791-814.
- SOBOUL, Albert, 1956, « Sentiment religieux et cultes populaires pendant la Révolution : saintes patriotes et martyrs de la liberté », in Archives de sociologie des religions, n°2, p. 73-87.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín, 2011, La teoría del Estado en las Cortes de Cádiz, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín, 2013, « La Constitution de Cadix dans son contexte espagnol et européen (1808-1823) », *in Jus politicum*, n°9, consultable en ligne [http://juspoliticum.com/article/La-Constitution-de-Cadix-dans-son-contexte-espagnol-et-europeen-1808-1823-634.html]. Dernière consultation:18-II-2019.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín, 2014, *Política y Constitución en España* (1808-1978), Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- VERGÉS MUNDÓ, Oriol, 1964, *La I Internacional en Las Cortes de 1871*, Barcelona, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España.
- VILAR, Pierre, 1994, « Les concepts de "nation" et de "patrie" chez les Espagnols du temps de la guerre d'indépendance », *Nations, nationalismes et questions nationales*, *Ibérica*, nouvelle série, n° 4.

TRADITION ET MODERNITÉS DANS LA MUSIQUE SAVANTE ESPAGNOLE : LE CAS DU *Grupo de los Ocho* (1920-1936)

Hélène FRISON Université Paris 13 - Pléiade

Résumé

Alors que depuis la fin du XIX^e siècle, les appels à la régénération de la musique espagnole à partir d'un retour aux sources traditionnelles se multiplient, le *Grupo de los Ocho* choisit de suivre la voie ouverte par Manuel de Falla, qui consiste à faire coïncider la tradition avec la modernité. Cet antagonisme qui apparaît au cœur du programme esthétique de ces huit musiciens madrilènes n'est pas une simple déclaration d'intention. Il est l'élément structurant à partir duquel ceux-ci envisagent leur rôle en tant qu'intellectuels et créateurs. Il affirme leur opposition avec le monde musical ambiant et le passé le plus récent, le postromantisme principalement. Dans le même temps, il énonce des préoccupations similaires à celles d'autres jeunes artistes espagnols issus de disciplines différentes et fait écho à la période néoclassique initiée à Paris. Cette communication s'attachera à présenter les différents éléments qui structurent cet antagonisme fondateur afin de mettre en évidence l'originalité du positionnement de ces musiciens.

Mots-clefs: Antagonismes – musique savante – Grupo de los Ocho – Modernité – Manifeste

Resumen

Aunque desde finales del siglo XIX se sigue pregonando la regeneración de la música española basándose en una vuelta a las fuentes tradicionales, el Grupo de los Ocho decide seguir la vía que Manuel de Falla propuso fundándose ésta en la coincidencia entre la tradición y la modernidad. Este antagonismo no se limita a una simple declaración de intención, sino que constituye el meollo de su programa estético. Es el elemento estructurante a partir del que definen su papel como intelectuales y creadores. Al mismo tiempo que afirma su oposición al mundo musical circundante y al pasado más reciente – el Posromanticismo principalmente – expresa preocupaciones similares a las de otros artistas españoles de diferentes áreas artísticas y se vincula con el periodo del neoclasicismo iniciado en París. Este artículo intenta presentar los diferentes elementos que estructuran este antagonismo fundador con el fin de repensar la originalidad del posicionamiento de dicho grupo.

Palabras clave: Antagonismos - música culta - Grupo de los Ocho - Modernidad - Manifiesto

Abstract

Whereas since the end of 19th century, calls for the regeneration of Spanish music rooted in a return to traditional sources have multiplied, the *Grupo de los Ocho* has chosen to follow the path opened by Manuel de Falla, which consists in bringing tradition into line with modernity. This antagonism, which appears at the heart of the aesthetic program of these eight Madrid musicians, is not a simple declaration of intent. It is the structuring element from which they conceive their roles as intellectuals and creators. It claims their opposition to the prevailing musical world and to the most recent past – post-romanticism mainly. At the same time, it expresses similar concerns to those of other young Spanish artists coming from different disciplines and echoes the neoclassical period which started in Paris. This paper will focus

on the various elements that structure this founding antagonism in order to highlight the originality of these musicians' positioning.

Keywords: Antagonisms – Formal music – Grupo de los Ocho – Modernity – Manifesto

«La llamada música moderna no se coloca frente a nadie: se coloca ante la música con el anhelo de respirar más anchamente, de abrir los pulmones a lo que, por el momento, cree que es la belleza.» (*La Gaceta literaria*, 1930, p. 13-14)

C'est par cette phrase que Gustavo Pittaluga ouvre la conférence inaugurale de la soirée organisée par la Residencia de Estudiantes de Madrid, le 29 novembre 1930¹. Pittaluga y définit clairement le projet esthétique du Grupo de los Ocho auquel il appartient : lutter contre le conservatisme musical ambiant et défendre la modernité européenne. Pittaluga sait que son auditoire lui est acquis. Son projet est en adéquation avec celui d'autres jeunes artistes de la Residencia. À l'issue de la conférence, les huit musiciens du *Grupo* illustrent leur manifeste en interprétant leurs propres œuvres.

La première singularité du *Grupo de los Ocho* tient à la diversité des personnalités qui le composent : certaines sont alors connues pour leur carrière d'interprète ou de compositeur, d'autres débutent leur carrière de critique. Malgré ces différentes vocations musicales et en dépit de sensibilités esthétiques distinctes, Salvador Bacarisse (1898-1963), Julián Bautista (1901-1961), Ernesto (1905-1989) et Rodolfo Halffter (1900-1987), Rosa García Ascot (1902-2002), Juan José Mantecón (1895-1964), Gustavo Pittaluga (1906-1975) et Fernando Remacha (1898-1984) se présentent, en tant que groupe et autour d'un même texte, lors de ce concert de 1930.

À l'image de son homologue français, le Groupe des Six², le *Grupo* ne se définit pas par une volonté esthétique prédéterminée. Les huit amis se retrouvent autour de leur admiration commune pour Manuel de Falla et de son désir de faire rayonner une musique authentiquement espagnole. Le projet n'est pas non plus de constituer une

¹ Le texte de cette conférence donnée le 29 novembre 1930 a été publié à deux reprises dans la presse espagnole : «Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia», La Gaceta literaria, 15 de diciembre de 1930, p. 13-14; «Música moderna y jóvenes músicos españoles (continuación)», Ritmo, n°28, 15 de enero de 1931, p. 2-3. María Palacios propose une reproduction du texte intégral dans son ouvrage : 2008, La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923

^{- 1931),} Madrid, Sociedad Española de Musicología, p. 216-218.

² Influencés par les idées d'Erik Satie et de Jean Cocteau, Les Six se retrouvent (entre 1916 et 1923) autour de leur rejet commun de l'impressionnisme et du wagnérisme. Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre composeront deux œuvres collectives: un recueil pour piano, Album des Six (1920), et un ballet, Les Mariés de la tour Eiffel (1921).

école : même s'ils se produisent ensemble dans de nombreuses occasions (concerts, conférences et événements divers), chacun des membres cultive son propre style. Comme le Groupe des Six, celui de Madrid revendique son impétuosité, sa modernité et sa jeunesse (en 1930, la moyenne d'âge des musiciens est de 29 ans). Les deux groupes intègrent également en leur sein une femme, Germaine Tailleferre à Paris et Rosa García Ascot à Madrid. Enfin, sous le même mot d'ordre de la lutte contre la tradition romantique, les deux groupes défendent la simplicité et la clarté, l'humour et la légèreté.

Dans le paysage musical espagnol des années 1930, se présenter en tant que groupe constitue en soi un acte de modernité. Mais si leur rapprochement est justifié par la même volonté de lutter contre l'immobilisme ambiant, contre les putrefactos fustigés par Lorca, il s'inscrit également au sein d'un mouvement plus ample né dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nourri de l'idéal romantique, Barbieri a défendu inlassablement la nécessité de revaloriser la musique et d'intégrer le musicien au sein de la vie culturelle du pays afin de régénérer la musique espagnole. Quant à Pedrell, il a proposé par ses partitions et ses nombreux écrits, un retour aux sources savantes, notamment en redécouvrant le répertoire espagnol de la polyphonie de la Renaissance, pour redynamiser la création musicale. Ce mouvement de renouvellement de la musique connaît une nouvelle impulsion avec le retour de Manuel de Falla à Madrid (1914) et le combat mené par Adolfo Salazar dans la presse nationale. Dans le courant des années 1920, le *Grupo de los Ocho* vient grossir les rangs de cette « avant-garde » musicale. Son engagement dans la vie culturelle madrilène témoigne de son dynamisme. Son programme esthétique est dans l'air du temps et s'accorde pleinement avec celui qui est défendu par certains, à Paris : le retour à la tradition comme modernité absolue.

Le Grupo de los Ocho et son contexte musical : une lutte en faveur de la modernité

Évolution de la situation de la musique dans la société

Depuis le XIX^e siècle, partout en Europe, la musique est glorifiée et la figure du compositeur, exaltée. Avec Novalis, Schopenhauer, Hoffman, Nietzsche, etc., la musique a été considérée comme « la génitrice de tous les arts », par son caractère ineffable (Einstein, 1959, p. 30). En outre, le rayonnement d'un Liszt, d'un Berlioz ou d'un Wagner a répandu l'idée que la pratique théorique renforçait la création artistique.

En Espagne, rien de tel : la musique laisse indifférent et les musiciens, simples « obreros de la solfa » selon l'expression de Barbieri (cité dans Casares Rodicio (ed.), 1986, p. IXL), sont raillés sur leur manque de formation intellectuelle. Pour le compositeur, la musique n'occupe pas la place qui lui revient dans la société et souffre d'un manque de considération. À cet égard, sa lutte pour faire entrer la musique à la Academia de San Fernando est significative : bien que la création de l'académie date de 1752, il faut attendre 1873 pour que la musique soit enfin acceptée.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les appels à la régénération de la musique se multiplient. Doublée par l'intérêt naissant des classes bourgeoises pour la pratique symphonique, la situation change peu à peu. Dans les quinze premières années du XX^e siècle, les infrastructures se développent. Entre 1900 et 1939, ce ne sont pas moins de 150 sociétés musicales amateurs qui voient le jour. Leur apparition permet d'établir une habitude de consommation stable et donc d'amplifier le besoin de « producteurs » de musique pour répondre à cette demande nouvelle. Les compositeurs contemporains sont davantage sollicités, de nombreux chœurs et orchestres sont créés. En 1905, l'Orchestre Symphonique de Madrid est fondé. Cinq ans après, la capitale se dote également d'un Philharmonique tandis que Barcelone crée à son tour, la même année, son propre Orchestre Symphonique.

Cette période qui voit les opportunités d'écoute se multiplier et le répertoire s'élargir est également celle de la montée en puissance de l'accès à l'information. Couplé au développement de la presse écrite, l'intérêt croissant du public pour la musique conduit à une multiplication des publications. Celui-ci, friand de spectacles et d'opéras, se passionne pour les comptes rendus, témoignages et autres avis éclairés présentés dans la presse. Non seulement les grands journaux consacrent dorénavant une partie de leurs pages à l'actualité musicale, mais une publication digne de ce nom se doit de posséder son/ses propre(s) spécialiste(s). Dans le même temps, un nombre important de revues spécialisées voit le jour. Peu à peu, ces musiciens qui publient dans la presse prennent conscience de l'opportunité que constitue cette visibilité inédite. Chaque journal devient une tribune offerte à ces musiciens-intellectuels d'un genre nouveau, convaincus de l'importance de leur rôle social ; les comptes rendus cèdent la place aux analyses, les témoignages aux essais esthétiques.

Outre leur responsabilité d'informer, ces critiques se font également un devoir de former leur lectorat aux différentes tendances qui apparaissent, et d'influencer la création musicale. Plus d'un demi-siècle après avoir été lancé, l'appel de Barbieri est entendu : la voix des musiciens se fait entendre au sein de la sphère culturelle du pays. Grâce à la formation intellectuelle de cette nouvelle génération, ceux-ci sont à même d'engager une réflexion théorique sur le devenir musical du pays. Mais le débat dépasse désormais le seul cercle des mélomanes : il porte sur l'identité nationale, le rôle des institutions ou encore les avant-gardes européennes et suscite par là même l'intérêt des intellectuels pour la musique.

Le retour de Manuel de Falla et de Joaquín Turina en 1914, la systématisation de la pratique critique d'Adolfo Salazar et la création de la Sociedad Nacional de Música (1915), témoignent du dynamisme de la vie musicale madrilène pendant les années de la Première Guerre Mondiale. Comme l'a expliqué Emilio Casares Rodicio (Casares Rodicio, 1987, p. 296), les efforts conjoints de Falla et du critique, « l'un depuis la praxis et le second depuis la théorie », sont déterminants dans la diffusion de la modernité musicale européenne et espagnole à Madrid. Et pour Salazar, celle-ci est incarnée en Espagne par la figure de Falla ainsi que par la nouvelle génération qui gravite autour de lui, c'est-à-dire le *Grupo de los Ocho*.

L'approche militante privilégiée par les tenants de la modernité trouve son origine dans l'inégalité supposée du combat; la plupart des institutions, comme l'explique Arconada, sont alors aux mains des représentants du conservatisme musical : « Están parapetados en las fortalezas de los ministerios, de los concursos, de los Conservatorios, de las Academias. De ellos es el poder oficial » (cité dans García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo (coord.), 2010, p. 12). Les espaces au sein desquels les voix de la modernité se font entendre sont rares. La presse représente à ce titre un enjeu essentiel et la cause à défendre se fait parfois au détriment de l'impartialité qui pourrait être attendue : il s'agit de gagner une bataille bien plus que d'informer *stricto sensu*, selon Arconada : « La crítica que no es combativa y parcial, es híbrida, negativa e ineficaz » (cité dans García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo (coord.), 2010, p. 152).

L'engagement des membres du *Grupo* est à lire dans ce sens et témoigne de leur volonté de participer activement à la vie culturelle madrilène. R. Halffter rappelait ainsi :

Para nosotros, el compositor era también un intelectual que debía como tal interesarse al lado de otros intelectuales por ocupar un primer plano en la vida cultural española, durante la agitada coyuntura histórica que nos tocó vivir (cité dans Iglesias, 1979, p. 47).

À l'exception de Remacha, tous les membres du groupe publient des critiques dans la presse. Salvador Bacarisse écrit à partir de 1931 dans *Crisol*; l'année suivante, il publie dans *Luz*. Juan José Mantecón, quant à lui, est le critique officiel de *La Voz*. Parallèlement aux articles que Salazar publie dans *El Sol*³, il s'attache à présenter dans un style plus léger et plus accessible les courants qui sont alors les plus novateurs dans *La Voz*. Pittaluga publie pour le *Diario de Madrid*. Grâce au soutien de Salazar, Rodolfo Halffter écrit sporadiquement dans *El Sol* et devient, après le départ de Mantecón, le critique officiel de *La Voz*. Outre cette activité journalistique, deux musiciens intègrent de prestigieuses institutions: Julián Bautista enseigne l'Harmonie au Conservatoire de Madrid et Ernesto Halffter dirigera le Conservatoire de Séville de 1934 à 1936. Enfin, le cas de Salvador Bacarisse est sans doute le plus original: de 1926 à 1936, il devient le directeur artistique du programme musical de la *Unión Radio* et participe à ce titre à la diffusion des compositions du *Grupo*.

La modernité du groupe tient à son engagement dans la vie culturelle madrilène, à sa volonté de combattre le conservatisme en agissant sur l'opinion publique. Mais le combat ne s'arrête pas là. Réunis autour de la Residencia de Estudiantes, ces musiciens s'attachent également à diffuser la modernité auprès des jeunes intellectuels et artistes du moment.

Le rôle de la Residencia de Estudiantes

Dès ses origines, la Residencia de Estudiantes défend une orientation pluridisciplinaire. Dans les années 1920-1930, elle devient un lieu essentiel d'échanges qui bat en brèche l'autarcie dont souffre la musique nouvelle. L'une des premières raisons de la richesse des projets qui y fleurissent alors, tient sans doute aux liens d'amitié qui unissent de nombreux artistes. Bien qu'aucun des musiciens du *Grupo de los Ocho* ne soit officiellement résidant de l'institution, tous font partie des habitués et

³ El Sol et La Voz forment alors un « tandem à l'américaine », selon l'expression de María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz; María Cruz Seoane, María Dolores Sáiz, Historia del periodismo en España. El siglo XX: 1898 – 1936, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 251.

participent activement aux manifestations culturelles organisées. L'amitié qui unit les frères Halffter, A. Salazar, F. García Lorca, R. Alberti et G. Diego est sans doute la plus connue. Mais d'autres liens, moins célèbres, existent aussi :

(...) durante la conversación mantenida con el profesor Martín Moreno en mayo de 1978, Jorge Guillén recordó con afecto sus contactos con Adolfo Salazar, Ernesto Halffter y Gustavo Pittaluga, entre otros músicos. Sabemos también que Salvador Bacarisse mantuvo una estrecha amistad con José Bergamín hasta el final de sus días, y la correspondencia conservada demuestra la complicidad de Federico García Lorca con Rosa García Ascot y Robert Gerhard (García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo (coord.), 2010, p. 78).

L'amitié et la proximité des préoccupations esthétiques qui lient ces artistes se concrétisent dans l'élaboration de projets communs. En 1925, pour la publication de *Marinero en tierra*, Rafael Alberti demande à Gustavo Durán, Rodolfo et Ernesto Halffter trois illustrations musicales. Le premier compose *Salinero*, le deuxième, *Del cinema al aire libre o Verano*, et le troisième *La corza blanca*. Le projet de mettre en musique *La señá Rosita* intéressera vivement Ernesto Halffter et Lorca, sans pourtant pouvoir se réaliser. Mais les deux artistes collaboreront de nouveau au sein de la compagnie de *La Barraca*. Les exemples sont nombreux et les projets se poursuivront après la dissolution du groupe et le départ d'Espagne de la plupart de ses membres après 1939⁴.

Ces projets, décentrés du domaine purement musical, illustrent la symbiose qui existe alors entre les préoccupations de ces musiciens et celles des autres artistes de la Residencia. Là-bas, la musique, au même titre que les autres arts, a toute sa place au sein des créations qui voient le jour. Elle n'est pas un simple accompagnement mais constitue une source d'inspiration pour les poètes, comme en témoignent les nombreuses œuvres dédiées aux musiciens du *Grupo*⁵.

Outre ce rôle de ferment créateur, la Residencia est aussi un espace de diffusion de la modernité musicale. Les concerts sont nombreux et mettent à l'affiche des œuvres de l'avant-garde parisienne ainsi que celles des musiciens du *Grupo*. Comme le rappelle

⁴ Pour une liste exhaustive, voir le tableau proposé par Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González, María Ruiz Hilillo (coord.), *Los músicos del 27, op. cit.*, p. 93-98.

⁵ « El concierto interrumpido » (*Libro de poema*) que Lorca dédie à Salazar, puis « Cortaron tres árboles » (*Canciones*) à Ernesto Halffter; « Carnaval » (*Imagen*) et « Eco » (*Manual de espumas*) de Gerardo Diego, respectivement dédiés à Salazar et à Rodolfo Halffter; « Trenes » et « Si mi voz muriera en tierra », de *Marinero en tierra*, aux frères Halffter.

María Palacios, dès 1923, les morceaux des compositeurs qui constitueront le groupe, sont interprétés régulièrement (Palacios, 2008, p. 117). Des invités célèbres se produisent à la Residencia : Manuel de Falla, Ricardo Viñés, Maurice Ravel, Wanda Landowska, Darius Milhaud, Igor Stravinski, Francis Poulenc, etc., viennent présenter leurs plus récentes compositions. Un concept nouveau est alors mis en place : celui du concert-conférence. Avant de l'appliquer au domaine musical, la Residencia a organisé de nombreuses conférences sur des sujets culturels variés. Peu à peu, les conférences consacrées à la musique se développent et adoptent un nouveau schéma : la manifestation s'ouvre par une présentation théorique de ce qui sera illustré par la suite musicalement. Le 23 novembre 1928, Salazar présente les compositions de Ravel qui seront interprétées le soir même par le compositeur en personne, accompagnant au piano, la chanteuse Madeleine Grey et le violoniste Claude Lévy. Le 20 avril 1929, c'est au tour de Darius Milhaud de venir donner un concert-conférence sur « Las tendencias de la joven música francesa contemporánea »; un an après, Francis Poulenc s'exprime également sur un thème quasi semblable : « Las tendencias de la música francesa contemporánea ».

En un mot, aucun des musiciens n'est officiellement membre de la Residencia, mais l'institution constitue un espace privilégié tant dans l'élaboration de leurs esthétiques – notamment par la rencontre avec d'autres artistes – que dans la diffusion de la modernité musicale. En outre, contrairement à la France ou à l'Allemagne, cette tradition de collaboration entre les poètes et les musiciens est encore peu répandue en Espagne; cette dynamique qui s'établit constitue une véritable nouveauté. C'est donc tout naturellement, qu'en 1930, les musiciens du *Grupo* choisissent la Residencia comme lieu de leur intronisation.

Le 29 novembre 1930 : concert et manifeste

Pour María Palacios, le concert-conférence donné le 29 novembre 1930 à la Residencia de Estudiantes ne peut être qualifié d'acte fondateur car aucune œuvre n'est créée à cette occasion. La musicologue préfère décrire l'événement comme « la culminación de una fructífera etapa compositiva llevada a cabo fundamentalmente durante los años que corresponden a la Dictadura de Primo de Rivera » (Palacios, 2008, p. 118). Effectivement, quelques mois auparavant (juin 1930), Juan José Mantecón a

présenté six des huit musiciens lors d'un autre concert-conférence organisé au Club Femenino Lyceum. Ernesto Halffter et Rosa García Ascot étaient alors absents. De prime abord, les deux événements semblent similaires : les musiciens interprètent des œuvres déjà connues du public madrilène afin de se constituer en groupe et de se faire connaître comme tel. Pourtant, le concert de la Residencia va éclipser le premier car le groupe est réuni au grand complet et que la conférence de Pittaluga a l'allure d'un manifeste avant-gardiste.

Le programme présenté à la Residencia est le suivant : « Azul » de *Colores* (1922) de Julián Bautista, *Tres piezas infantiles* (1923) d'Ernesto Halffter, *Tres piezas para piano* (1923) de Fernando Remacha, *Dos Sonatas de El Escorial* (1928) de Rodolfo Halffter, une version pour piano du *Concertino* (1929) de Bacarisse et *Homenaje a Mateo Albéniz* de Gustavo Pittaluga. Avant que Rosa García Ascot ne s'installe au piano, Pittaluga prend la parole. Sa conférence s'ouvre sur une évocation du moment présent. Loin d'envisager celui-ci comme « le promontoire extrême des siècles » tourné vers le futur (Marinetti, 2005, p. 12), Pittaluga choisit de mettre en avant l'étendue du patrimoine dont jouit sa génération :

El músico de hoy se encuentra frente a su arte como jamás se encontró. Desde la música misma hasta el último detalle de realización instrumental, todo puede inventarlo: y para inventarlo tiene, como plataforma para servirse, toda la Historia de la Música (*La Gaceta literaria*, 1930, p. 13-14).

Embrasser le passé n'a ici qu'un seul but : la quête du Beau, unique fin de la musique et objectif suprême qui relègue les autres au second plan : « Todo se le sería permitido con tal que el resultado sea bello, pero no la [sic] perdonaremos nada si su música se limita a ser un conjunto de libertades sin contenido. Como no le perdonaríamos si fuese un conjunto de reglas sin contenido » (*La Gaceta literaria*, 1930, p. 13-14).

Mais l'évocation du passé de Pittaluga est ambivalente : il semble initialement que la vision de ce qui a été n'est pas hiérarchisée. Cette assertion réapparaît à divers moments : « Todos amamos la música, toda la música, sin más condiciones que una : que nos guste ». Pourtant malgré cette déclaration d'intention, la charge contre le romantisme est virulente : « Música pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes de destino, sin física, sin metafísica (cuando una música se pone a hacer metafísica, echaos a temblar, le salen los truculentos argumentos de las sinfonías de mi tocayo Gustavo

Malher) » (La Gaceta literaria, 1930, p. 13-14). Reprenant un discours bien rôdé – Stravinski l'a maintes fois développé – Pittaluga oppose ici la musique pure à la musique à programme en assimilant cette dernière au Romantisme. Le développement de la forme du poème symphonique, du lied ainsi que l'idéal d'art total qui s'est répandu tout au long du XIX^e siècle expliquent cette association systématique et réductrice. Mais au-delà du rejet de l'héritage wagnérien et du postromantisme, la critique vise avant tout la réitération ad libitum des mêmes procédés d'écriture : « No sé que hay que hacer, pero sí sé muchas que no hay que hacer : no romanticismo, no cromatismo, no divagación, no (y esto es muy personal), no emplear jamás un acorde de séptima disminuida... ». Cette dernière boutade cache mal l'aversion profonde de cette nouvelle génération de musiciens pour la « passion mise en formule » (Sopeña, 1992, p. 46) et la grandiloquence systématique. À l'opposé de ces procédés rebattus, Pittaluga plaide pour une modernité empreinte de légèreté et de plaisir : « Hacer música, este es el único propósito, y hacerla sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreación, por diversión, por deporte » (La Gaceta literaria, 1930, p. 13-14).

Dans la continuité du reste de la conférence, la conclusion n'échappe pas à l'ambiguïté. Après avoir multiplié les formules incisives à propos de l'*exécrable* musique romantique, Pittaluga présente la situation musicale madrilène sous un angle inattendu et insiste sur la nécessité de nuancer les excès du manichéisme antérieur :

Hace unos años, por razones políticas, para conseguir el triunfo público de las nuevas tendencias, era preciso emplear argumentos a raja tabla, era necesario, como medida higiénica, afirmar que toda la música anterior a 1900 era una estupidez como argumento contundente para imponer un arte que era rechazado por los auditorios como un insulto personal. A un pateo Ravel se contestaba pateando a Schumann, por ejemplo. Al grito de ¡Mueran los nuevos! — que era algo parecido a ¡Viva las cadenas! — se contestaba con el de ¡Mueran los viejos! (La Gaceta literaria, 1930, p. 13-14)

Cette volonté de distanciation par rapport aux prises de positions dualistes n'est pas anecdotique. Elle témoigne d'une volonté évidente d'indépendance affichée par le *Grupo* et est également le signe d'une réalité nouvelle : la modernité musicale a désormais des appuis à Madrid et le lieu où est donné le concert en est la preuve tangible.

Cette conférence, qui a été présentée comme le manifeste du *Grupo*, adopte la forme légère et parfois désinvolte de l'époque, notamment si l'on pense aux déclarations du

Groupe des Six. Mais elle laisse de nombreuses parts d'ombre : Manuel de Falla, par exemple, dont le magistère est pourtant fréquemment revendiqué, n'est pas cité. De même, ce regard anhistorique sur le passé tait l'exclusivité qui est accordée aux compositeurs espagnols. Car le projet, et cela n'est jamais évoqué ici, est avant tout de créer un langage musical authentiquement espagnol.

Ambivalence de l'héritage romantique

Une opposition revendiquée contre l'esthétique romantique

«Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin *golpes del destino*, sin física, sin metafísica» (*La Gaceta literaria*, p. 1930, p. 13-14)

Dans le même temps qu'ils placent la musique au sommet de la pyramide des arts et sacralisent la toute puissance de son caractère ineffable, les Romantiques éprouvent le besoin de « conférer à la musique une nouvelle intelligibilité, [...] en la rapprochant de la poésie et en l'alliant à elle, bref en recourant à la musique à programme » (Einstein, 1959, p. 32). En un sens, l'idée de musique à programme apparaît au moment où le concept de musique pure devient l'idéal à atteindre. Par son imprécision, le langage musical est alors perçu comme le plus à même de suggérer le mystère et les profondeurs de l'âme; mais, comme l'énonce Franz Liszt, c'est également pour cette raison que le recours au verbe devient nécessaire :

Il pense [le musicien], il sent, il parle en musique; mais comme sa langue, plus arbitraire et moins définie que toutes les autres, se plie à une multitude d'interprétations diverses, à peu près comme ces beaux nuages dorés par le soleil couchant qui revêtent complaisamment toutes les formes que leur assigne l'imagination du promeneur solitaire, il n'est pas inutile, il n'est surtout pas ridicule, comme on se plaît à le répéter, que le compositeur donne en quelques lignes l'esquisse psychique de son œuvre, qu'il dise ce qu'il a voulu faire, et que, sans entrer dans des explications puériles, dans de minutieux détails, il exprime l'idée fondamentale de sa composition (cité dans Accaoui, 2011, p. 364).

Ce concept de musique à programme qui s'impose internationalement dans le troisième quart du XIX^e siècle est remis en question dans les années 1920 : d'une part, parce que l'on considère que l'auditeur peut apprécier une musique sans en connaître le programme ; d'autre part, parce qu'il s'oppose à la pureté de la musique.

Dès 1920, Stravinski commence à défendre publiquement cette position : lors de la deuxième création du *Sacre du printemps* à Paris, le compositeur a cherché à minimiser le rôle de l'argument dans la conception de la partition. L'année suivante, en 1921, à Madrid, dans l'entretien qu'il présente dans *La Voz*, il expose de manière vulgarisée les fondements de sa pensée esthétique, pensée qu'il développera par la suite dans *Chroniques de ma vie* (1935) et *Poétique musicale* (1945). Selon lui, le recours systématique à un référent extra-musical dévoie la nature originelle de la musique et la réduit au rang de simple moyen, tout en limitant sa conception à un exercice excessivement intellectuel (Victory, 1921, p. 1).

La nature non-transcendante de la musique est alors mise en avant. Face à une musique qui tire son origine d'un référent extra-musical, est mise en avant celle qui trouve son principe en elle-même, du seul plaisir esthétique qu'elle suscite, comme l'explique R. Halffter :

Aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y, por elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa (cité dans Iglesias, 1979, p. 49).

À la prétendue transcendance de la musique romantique est associée une série de caractéristiques, notamment la grandiloquence, que les musiciens récusent également. L'exemple à suivre est celui de Mozart, pour la clarté de son écriture, la pureté de son style et l'équilibre parfait de ses compositions : « En Mozart todo es por y para la música » (Brezo, 1924 ; cité dans Palacios, 2008, p. 186). Ce que recherche le *Grupo* ce sont les qualités originelles de la musique, celles qui existaient avant que les idéaux romantiques ne viennent la corrompre. Arconada le résume ainsi :

- 1- El sentimiento musical es un adherente tumefacto del pensamiento musical.
- 2- El pensamiento musical ha conservado íntegramente la musicalidad sólo en la época clásica (cité dans Palacios, 2008, p. 187).

Il s'agit donc de se tourner vers le passé, de redécouvrir tout ce qui a précédé le Romantisme – périodes classique, baroque et musique de la Renaissance – pour renouer avec l'essence de la musique. Mais ce retour au passé n'est pas un appel à une restauration de ce qui a été, mais un moyen de *déshumaniser* la musique pour pouvoir la renouveler :

C'est à la fois une recherche de la modernité par une démarche anhistorique [...], de rupture, souvent teintée de désinvolture et de badinage, et une manière d'être personnelle (stylistiquement parlant) en empruntant aux autres, à travers la diversité des langages : outre la manière de Bach d'être lui-même, il y a la manière de Stravinsky d'être Bach, la manière de Reger d'être Bach, la manière de Busoni d'être Bach (Accaoui, 2001, p. 430).

La démarche du *Grupo* se rapproche de celle de Stravinski qui a inauguré sa période du « retour à... », avec *Pulcinella* et sa relecture de Pergolèse (1920). Mais elle est également liée à celle du Groupe des Six revendiquant son obédience à la lointaine tradition française, notamment à Couperin et à Rameau. Ce qui est recherché chez Les Six, c'est avant tout « une musique française de France » (Hurard-Viltard, 1987, p. 119). Cette relecture idéologique du passé est également une spécificité espagnole : alors que Stravinski se tourne indifféremment vers Pergolèse et Bach, en Espagne, les figures de référence sont, et cela à l'exclusion de toute autre, Tomás Luis de Victoria, Domenico Scarlatti et le Padre Soler.

L'opposition au romantisme passe également par un renouvellement des formes et des genres. Contre l'écriture rhapsodique, le développement et les mouvements harmoniques, le *Grupo* privilégie la concision, la juxtaposition et le contrepoint. L'attention portée à la forme devient alors essentielle, comme le rappelle Rodolfo Halffter, résumant ainsi leur esthétique :

En nuestro quehacer compositivo, siempre tuvimos presente las palabras de Jacques Maritain: el oficio propio del artista es crear un objeto que haga la delicia del espíritu y en el que brille el resplandor de una forma (cité dans Iglesias, 1979, p. 52).

De fait, les musiciens du *Grupo* choisissent le plus souvent des titres faisant uniquement référence à la forme des œuvres : Ernesto Halffter compose un *Cuarteto en La menor* ; Remacha, un *Cuarteto para cuerda* et une *Suite en tres tiempos* ; Rodolfo Halffter, quant à lui, écrit une *Suite en cuatro tiempos* et une *Suite para orquesta*. Ces titres rappellent l'époque classique et les compositions de Haydn et de Mozart, mais ils évoquent également ceux, volontairement non-transcendants, que Stravinski commence

à donner à ses œuvres néoclassiques⁶.

Ce travail sur la forme est intimement lié à la recherche de la concision et de la simplicité. Les effectifs se réduisent. Contre le « gigantisme » de l'orchestre symphonique romantique, le *Grupo* privilégie la musique de chambre et les petits ensembles. Les œuvres pour piano seul séduisent également. Mais son jeu évolue : il ne s'agit plus du piano romantique, celui qui semblait le meilleur moyen d'allier l'intimité la plus absolue à l'incroyable virtuosité. Il est ici utilisé dans un ambitus réduit, pour ses qualités de timbre, à la fois percussives et harmoniques (Palacios, 2008, p. 304).

Dans une sorte de pied-de-nez à la brillante littérature romantique, le *Grupo* trouve dans le piano soliste le moyen d'atteindre la simplification et la clarté recherchée. Un des moyens de désacraliser la grandiloquence romantique est de privilégier la légèreté et le burlesque : de la naïveté du monde enfantin (*Tres piezas infantiles*), au divertissement du spectacle de foire (*Circo*), les œuvres créées refusent la gravité. À cet égard, l'emploi récurrent de diminutifs est significatif de cette entreprise de démystification. Bacarisse compose un *Concertino*, Ernesto Halffter, une *Sonatina* et une *Sinfonietta*.

Cette dernière, composée entre 1923 et 1927, est sans doute l'œuvre qui connut le plus grand succès en son temps et celle qui est restée la plus célèbre⁷. Le titre, par l'emploi du diminutif, marque la distance qui est prise avec l'emphase romantique. Les quatre mouvements suivent le schéma traditionnel des symphonies classiques : Allegro – Adagio – Minuetto – Allegro. L'effectif se compose de dix instruments (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, violon, violoncelle et contrebasse)⁸ et se distingue tant de l'ampleur de l'orchestre romantique que de celle de l'orchestre classique. Comme le souligne García Gallardo, le dialogue qui s'établit entre les solistes (les cordes principalement) et le tutti rappelle la forme baroque du *concerto grosso* ou celle de la *Symphonie concertante* de Haydn (García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo (coord.), 2010, p. 190-191). Immédiatement applaudie par la critique et le public, cette œuvre de Halffter devient le paradigme de la musique nouvelle espagnole par son ambivalent lien au passé et son inscription dans la

⁶ Le Concerto pour piano et instruments à vent est de 1924, le Capriccio pour piano et orchestre de 1929, le Concerto en ré pour violon et orchestre de 1931. En 1921, Stravinski compose la Suite n°2 pour petit orchestre, quatre ans après, il écrit la Suite n°1 pour petit orchestre, etc.

⁷ Ernesto Halffter recevra pour cette œuvre le *Premio Nacional de Música* en 1925.

⁸ À cet effectif initial, E. Halffter ajoutera par la suite un autre cor, des percussions et un orchestre à cordes.

modernité:

Yo reconozco la influencia de Stravinsky, como también la de Ravel, pero creo sinceramente que son bien pequeñas en comparación con la verdaderamente grande influencia que han ejercido sobre mí todas sus cosas, y créame que siento mucha alegría cuando al hablar de una obra mía, veo únicamente el nombre de Vd. y después Scarlatti y Bach (cité dans Acker, 1994, p. 124).

Outre les compositions instrumentales, le *Grupo de los Ocho* renouvelle également le genre de la musique de scène. L'opéra est à la mode au XIXe et devient emblématique de chacune des identités des grandes nations musicales : l'Allemagne, l'Italie et la France. Il est le genre noble par excellence, celui qui unit la musique instrumentale et vocale, le son et le mot, celui sans lequel un pays ne peut prétendre occuper une place au sein de la musique savante européenne. L'Espagne est de nouveau en reste. Aucune partition n'est connue au-delà des Pyrénées et le genre de la zarzuela souffre d'un manque de considération. La mort de Tomás Bretón en 1923, puis la fermeture du Teatro Real, deux ans après, marquent le terme d'un long débat commencé plusieurs décennies auparavant. Sans jamais se tourner vers ce genre, définitivement lié au romantisme, les compositeurs du Grupo cherchent à renouer avec la scène mais avec un genre qui serait davantage représentatif de la modernité : «¿Por qué con esos dos elementos, música y canto, no se podría hacer algo menos monótono que una ópera; algo más palpitante, más vibrátil, más movido? » (Arconada, 1922). Ce sont de nouveau Stravinski et Manuel de Falla qui montrent la voie à suivre en composant des ballets.

La revalorisation de la danse depuis la fin du XIX^e siècle, l'émergence de figures solistes comme Loïe Fuller ou Isadora Duncan à l'étranger, de *La Argentina* ou *Tórtola Valencia* en Espagne, ainsi que la venue de compagnies étrangères comme celles des Ballets russes (1916 – 1921), des Ballets viennois (1921) ou des Ballets romantiques russes (1924) à Madrid, incitent les musiciens à s'intéresser à ce genre redevenu à la mode. Comme l'a prouvé Manuel de Falla⁹, le ballet peut constituer un genre moderne, capable d'affirmer l'identité espagnole et de s'exporter à l'étranger. Stravinski, quant à lui, a connu le succès grâce aux trois partitions qu'il a composées pour les Ballets

⁹ Auréolé du succès parisien obtenu avec *El Amor brujo*, Manuel de Falla rentre à Madrid en 1914. Cinq années après, sa partition du *Tricorne* est saluée à Londres. En 1920, c'est au tour de Paris d'applaudir ce ballet russe « espagnol ».

russes : *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) et *Le Sacre du printemps* (1913), et les membres du Groupe des Six collaborent indifféremment avec la compagnie de Diaghilev et celle des Ballets suédois.

De même, lorsque le *Grupo de los Ocho* écrit pour la scène, il choisit de composer des ballets. De fait, ce genre musical occupe une place significative au sein de son répertoire, au même titre que les œuvres symphoniques, de musique de chambre et pour piano seul. Fernando Remacha compose *La maja vestida* (1919), Ernesto Halffter, *Sonatina* (1928), Julián Bautista, *Juerga* (1929), Gustavo Pittaluga, *La Romería de los cornudos* (1933), Salvador Bacarrise, *Corrida de feria* (1934), Rodolfo Halffter, *Don Lindo de Almería* (1935), etc.

L'héritage du projet romantique

Bien que la musique ait toujours connu des spécificités au sein de telle ou telle nation, il revient à la période Romantique d'avoir accordé une « importance *accrue* » à l'accent national (Einstein, 1959, p. 345). Tout au long du XIX^e siècle, l'affirmation des frontières musicales augmente :

L'un après l'autre, et jusqu'aux plus petits, tous les groupes ethniques ont tenu à signaler leur existence [...]. Et chaque fois le même processus s'accomplit : on commence par recueillir et trier l'antique héritage mélodique qui forme – ou est censé former – la base d'un art créateur. L'ultime conséquence de cette discrimination est que l'on tente de tracer des limites régionales au sein même des anciennes nations musicales, de diviser la musique allemande, par exemple, en musique bavaroise, souabe, saxonne, rhénane, bas-allemande, wende, etc.; de distinguer, à l'intérieur de la musique espagnole, une musique catalane, basque, andalouse, castillane, asturienne, galicienne... et Dieu sait si ces tentatives ont été nombreuses (Einstein, 1959, p. 394).

La musique espagnole qui a du succès en Europe au XIX^e siècle est celle qui s'écrit hors d'Espagne. On l'a souvent évoqué, à la suite des guerres napoléoniennes, l'Espagne est apparue comme la terre de l'héroïsme et de la passion aux yeux de l'Europe romantique. La Péninsule, à la mode pour son exotisme oriental et son charme pittoresque, est devenue une source d'inspiration pour les écrivains, les peintres et les musiciens européens. Au tournant du siècle, cette perception évolue peu à peu. D'une part, parce que les musiciens espagnols ont conscience que cette production qui se diffuse en Europe leur échappe ; d'autre part, parce que la connaissance que l'on a de la

musique espagnole à l'étranger évolue, notamment grâce au rayonnement de musiciens et compositeurs espagnols de talent. En outre, l'activité de personnes comme Georges Jean-Aubry ou Henri Collet participe à ce changement de perception grâce à leur approche scientifique de la musique espagnole; d'autres, comme Ricardo Viñés, renouvellent le répertoire et proposent des œuvres d'auteurs moins joués comme Pedrell, Mompou ou Turina.

En Espagne, les différentes tendances qui composent le panorama musical des années 1920 s'accordent sur un point : la nécessité de se réapproprier la production musicale espagnole en se fondant sur des sources folkloriques. Le *Grupo de los Ocho* ne déroge pas à la règle. En ce sens, leur projet idéologique est bien un héritage de la période antérieure. Mais ce qui a changé, c'est la forme sous laquelle il se réalise. Contrairement aux autres positionnements – notamment ceux défendus par Rogelio Villar ou Julio Gómez – le *Grupo* fait coïncider le projet de musique nationale avec la modernité. Les références sont à présent celles de l'avant-garde européenne, notamment Bartók, Stravinski et Falla, celles qui prônent une approche intellectualisée et une mise à distance du folklore. Aucune citation directe, harmonisée plus ou moins académiquement, car celle-ci ne suffit plus à témoigner de l'authenticité. Ce qui est privilégié, souligne R. Halffter reprenant Falla, c'est l'impression qui s'en dégage :

Para nosotros el canto popular adquirió el valor de ente abstracto cuya riqueza rítmico-armónico-melódica nos suministró la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones [...]. Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica (cité dans Iglesias, 1979, p. 52-53).

Les citations littérales de mélodies sont brèves, fragmentaires et distordues (García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo (coord.), 2010, p. 30). Elles apparaissent dans des contextes dissonants ou totalement inattendus, en un mot, dans un contexte qui semble contredire leur sens originel. D'autres fois encore, on ne retient d'elles que leurs échelles, leur modalité ou leurs cellules rythmiques. Et comme l'a indiqué R. Halffter, leur approche est teintée d'hédonisme et de burlesque, comme chez le Groupe des Six, ou comme l'avait annoncé Falla dans sa partition du *Tricorne* qui, en 1921, avait tant divisé la critique madrilène.

L'historiographie de la musique qui s'écrit dans ces années s'inspire également d'une vision empruntée à l'époque précédente. Selon Alfred Einstein, l'une des caractéristiques du Romantisme :

C'est l'établissement d'un nouveau rapport entre l'individu – et en particulier un artiste – et la collectivité [...] : l'émancipation de la personnalité jusqu'à la liberté absolue ; et la prise de conscience de cette émancipation par la collectivité toute entière (Einstein, 1959, p. 17).

Avant le XIX^e siècle, même le musicien le plus génial « sait toujours qui est son maître et quelle est sa place » :

Pas de musique « gratuite » ; pas plus qu'un architecte n'élève un édifice pour son plaisir personnel ou encore pour « protester » contre le style régnant. En musique comme dans les arts plastiques, le créateur est libre dans les limites de la commande qui lui est faite (Einstein, 1959, p. 18).

À l'exception de Haendel, cette soumission dans laquelle est tenue la musique concerne l'ensemble des musiciens : Bach, Haydn, Mozart, tous et cela quel que soit le succès qu'ils connaissent de leur vivant, sont soumis à une autorité. Le premier qui refuse cette situation est Beethoven. Il incarne à lui seul cette nouvelle attitude vis-à-vis de la société et du monde et sa vie acquiert, à cet égard, une valeur d'exemplarité. Elle est emblématique de cette notion de génie méconnu et isolé.

Ce nouveau positionnement de l'artiste transforme la réception que l'on a d'une période car des figures atomisées surgissent et sont analysées à l'aune de leur singularité. Les critères d'exception prévalent alors sur ceux de représentativité. Einstein conclut ainsi sur une des caractéristiques de la période romantique :

Le Romantisme musical, c'est-à-dire en fait tout le XIX^e siècle, nous apparaît donc peuplé d'une galerie de types plus variés et aux profils plus tranchés que ceux de tous les siècles précédents [...] (Einstein, 1959, p. 27).

C'est précisément cette vision de l'histoire qui isole quelques figures porteuses de leur propre conception de la musique espagnole, que les défenseurs de la musique nouvelle écrivent. Deux ouvrages fondamentaux sont publiés quasi simultanément : L'Histoire de la musique espagnole au XX^e siècle d'Henri Collet, en 1929, et, La música contemporánea en España d'Adolfo Salazar, en 1930. Tous deux développent le même schéma : la présentation d'une filiation allant de Pedrell à Falla. Aucune

référence au contexte n'apparaît, la production la plus importante, celle qui est liée à la scène notamment, au genre de la zarzuela, est à peine mentionnée. Seul le schéma pendulaire à trois temps est présenté : prise de conscience de la richesse du patrimoine national avec Pedrell, puis sublimation de ce fonds à travers la distance imposée par l'exil grâce à Granados et Albéniz, et finalement, retour et rayonnement international avec Falla.

L'approche de Collet comme celle de Salazar sont essentiellement biographiques et détachent ces quelques figures de leur contexte culturel, politique et musical. Les différentes tendances qui existent au sein de la vie musicale madrilène du premier tiers du XX^e siècle sont passées sous silence. Un autre fait notable concerne la tiédeur avec laquelle est présentée la figure de Barbieri. Chez Collet, le musicien est principalement cité comme musicologue, ces compositions sont simplement évoquées, à titre illustratif. Quant à Salazar, il l'oppose au portrait systématiquement élogieux qu'il dresse de Pedrell.

Cette pratique historiographique de la sélection a deux conséquences directes sur le *Grupo*: la première concerne la mise en valeur systématique de la figure d'Ernesto Halffter par Salazar au détriment des autres musiciens (il n'a que 18 ans lorsque Salazar lui consacre trois articles dans *El Sol*: Salazar, 1923a, p. 6; 1923b, p. 8; 1923c, p. 2); la seconde, concerne la constitution même du groupe.

Salazar présente effectivement Ernesto Halffter comme l'héritier direct et unique du projet de Falla : son emphase, au moment de parler du jeune compositeur, est sans limite et la quantité d'articles qu'il lui consacre suffit à illustrer l'évidente préférence du critique. Sous sa plume, « este astro nuevo », « este caso extraordinario y único de raras dotes » (Salazar, 1923a, p. 6) est associé aux plus grandes figures de la musique occidentale qui vont de Mozart et Scarlatti à Debussy et Stravinsky.

Pour María Palacios, la constitution du groupe est liée à la notoriété qui entoure E. Halffter ainsi qu'à l'opportunité de bénéficier de ses soutiens. Elle est aussi sans doute due à une nouvelle approche de l'Histoire de la Musique, d'une histoire qui ne s'écrit plus au singulier, et à la volonté de se positionner différemment par rapport à son époque. À cet égard, la prise de parole de Pittaluga, au nom du collectif, le soir du 20 novembre 1930, pour énoncer leur projet commun et se présenter en tant que groupe, associe leur aventure à celles d'autres mouvements des années 1910-1920 proclamés, a

posteriori, d'avant-garde et, dans le même temps, leur permet de se distinguer des *générations* antérieures.

Leur positionnement par rapport à la période romantique est ambivalent et pose le problème de l'« héritage à hériter ». Dans le même temps que le *Grupo* se définit en partie par son opposition à son passé le plus immédiat, il en est également le dépositaire, celui qui réalisera son projet de rayonnement de la musique espagnole.

Pour quelle(s) modernité(s)?

Le magistère de Manuel de Falla

Comme Les Six avec Satie, les musiciens du *Grupo* se retrouvent autour de leur commune admiration pour Falla. De fait, alors même qu'il ne fait pas partie du *Grupo*, le compositeur est cité tout au long de ces pages. En réalité, seuls trois musiciens du *Grupo* ont réellement été son disciple : Rosa García Ascot et les frères Halffter, mais tous, sans exception, revendiquent son magistère :

Así pues, la influencia que Falla ejerció sobre la mayor parte de los compositores de nuestro grupo fue indirecta: a través del análisis minucioso de sus obras, de la lectura meditada de sus escritos sobre música y músicos, del respeto que nos inspiraba su ejemplar condición humana (cité dans Iglesias, 1979, p. 56).

De 1907 à 1914, Falla réside à Paris. Au contact de l'avant-garde musicale parisienne, il a développé et perfectionné son propre langage. Pourtant, à son arrivée à Madrid et en dépit de la reconnaissance qu'il a déjà rencontrée en France, Falla n'est pas encore la figure incontournable et incontestée qu'il sera une dizaine d'années plus tard : « Lo cierto es que hasta avanzada la década de los veinte la figura de Falla es una auténtica manzana de la discordia y no podemos hablar hasta entonces de triunfo » (Casares Rodicio, 1987, p. 296). La particularité de ce magistère – qui s'établit tout au long des années 1920 – tient à sa fertilité : il s'établit à travers ses créations – *El sombrero de tres picos, el Retablo de Maese Pedro* et *le Concerto pour clavecin* principalement – mais également à travers le rayonnement de sa personnalité – par son enseignement et ses déclarations théoriques lors de conférences ou d'articles qu'il publie dans la presse.

Dans cette perspective, l'année 1915, peu après son retour à Madrid, est significative. Falla assiste à la création polémique de l'*Amor brujo* et donne une conférence qui fait date à l'*Ateneo* de Madrid. Au cours de celle-ci, il énonce la ligne qui sera la sienne durant les années à venir et qui s'imposera par la suite au *Grupo*. Inspiré par les écrits de Bartók, Falla y définit ce qui sera dorénavant sa priorité : élaborer une musique proprement espagnole en puisant dans le folklore national pour nourrir l'acte créateur, mais en rejetant la manie documentaire de Pedrell. Le compositeur se pose en ardent défenseur de l'évocation telle que l'a magistralement réalisée Debussy dans *Iberia* :

Ici [dans La Soirée dans Grenade] c'est bien l'Andalousie qu'on nous présente : la vérité sans l'authenticité, pourrions-nous dire, étant donné qu'il n'y a pas une mesure qui soit directement empruntée au folklore espagnol et que, ce nonobstant, tout le morceau dans ses moindres recoins fait sentir l'Espagne (Falla, 1992, p. 110).

Dans le même temps que cette référence à Debussy propose un nouveau rapport aux sources folkloriques, elle établit également un lien intime entre l'élaboration d'une musique nationale et la modernité du langage musical. Car ce que Falla défend ici, c'est également la nécessité d'ouvrir l'Espagne aux courants les plus novateurs et à la musique nouvelle, sous toutes ses formes : les allusions à Debussy, Stravinski, Satie, Ravel, Kodaly, Bartók abondent et Falla ne manque pas de souligner les similitudes qui caractérisent ces différentes quêtes :

[...] celle de produire l'émotion la plus intense au moyen de nouvelles formes mélodiques et modales, de nouvelles combinaisons sonores harmoniques et contrapuntiques, de rythmes obsédants qui obéissent à l'esprit primitif de la musique, lequel n'est autre que l'esprit qui règne actuellement et celui qui aurait dû être préservé; aspiration vers un art magiquement évocateur de sentiments, d'êtres et même de lieux au moyen du rythme et de la sonorité [...] (Falla, 1992, p. 71).

Cette année 1915 est donc emblématique à un double égard : d'une part, car Falla énonce la nécessité de renouveler l'utilisation du matériau folklorique et d'autre part, car il apparaît comme le héraut de la musique nouvelle.

Entre 1916 et 1926, le compositeur crée en Espagne une série d'œuvres qui témoignent de l'évolution de son écriture. Falla est alors en parfaite synchronie avec le reste de l'Europe : en 1916, il écrit *Noches en los jardines de España*, pièce influencée par l'École française et l'esthétique de Debussy. L'année suivante, il stylise le folklore

dans *El corregidor y la molinera* avant de pousser encore plus loin la rupture avec, *El sombrero de tres picos*, en introduisant la dimension burlesque et la mise à distance. En 1922, Falla prend le contre-pied des pratiques alors en vogue et prône l'économie de moyens avec *El Retablo de Maese Pedro*. Ces trois/quatre œuvres (si l'on compte séparément la pantomime et le ballet) qui vont de l'héritage de Debussy au néoclassicisme, illustrent la parfaite intégration du compositeur à la modernité musicale européenne ainsi que sa capacité à adapter cette dernière à la musique espagnole. De nouveau, R. Halffter salue l'action de Falla:

Nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esta meta (cité dans Casares Rodicio, 1987, p. 299).

L'autorité de Falla est d'autant plus grande qu'il est alors le seul compositeur espagnol vivant jouissant d'un réel prestige à l'étranger (Albéniz est mort en 1909 et Granados en 1916). Son influence a une incidence directe sur la réception des modernités européennes, principalement française et allemande. Contre la tradition allemande, Falla choisit Paris et l'École française, pour son sens de la sonorité, sa préoccupation pour la couleur et son absence de développement thématique. Il refuse la voie de l'atonalité suivie par Schönberg, et Salazar le suivra dans ce choix. La médiation de Falla est déterminante dans la réception que le *Grupo* a des différentes modernités musicales occidentales, dans sa préférence marquée pour Ravel, Debussy et Stravinsky, et la mise à l'écart systématique de Schönberg et de la Seconde École de Vienne.

En 1926, est créé le *Concerto pour clavecin et cinq instruments* dédié à Wanda Landowska. Par ses changements de métrique et sa bitonalité, son caractère « sévère et ascétique », cette nouvelle œuvre de Falla devient immédiatement le paradigme de la musique nouvelle pour le *Grupo*.

La Seconde École de Vienne

Dans sa conférence Pittaluga passe sous silence le nom de Manuel de Falla. Il cite en revanche le traité d'harmonie d'Arnold Schönberg (achevé en 1911). Ce traité s'est fait connaître en Espagne grâce à la traduction que Salazar réalise en 1915 et a eu quelque

influence à Madrid, notamment dans les premières compositions de Rodolfo Halffter comme *Naturaleza muerta con teclado*, écrite en 1922¹⁰.

Pourtant, l'influence de Schönberg reste largement minoritaire à Madrid (Palacios, 2008, p. 245). Dans une forme de lecture binaire de la modernité européenne, l'Espagne oppose Stravinski et son néoclassicisme parisien, à Schönberg, représentant du postromantisme allemand et héritier de Wagner et de Strauss.

Cette référence à Schönberg lors de la conférence de Pittaluga illustre le fait que le compositeur constitue une figure de référence de la modernité bien que très peu de ses œuvres soient jouées à Madrid¹¹. Les critiques que Mantecón publie dans *La Voz* ne laissent pas de place au doute : en amplifiant les procédés d'écriture caractéristiques du XIX^e siècle (élargissement de la tonalité et systématisation de la modulation), le langage musical de Schönberg est moins novateur que celui de Stravinski et de son retour à Pergolèse et au XVIII^e siècle. Avec les années pourtant, le critique devient plus élogieux : en 1929, les *Six petites pièces pour piano* (1911), écrites dans un style dépouillé et concentré, sont citées comme des chefs-d'œuvre de perfection. Mais, pendant ces années à Madrid, cette reconnaissance constitue une exception. Salazar, par exemple, restera étranger à cette esthétique :

Lo conseguido por Schoenberg es una monotonía gris y sin transparencia, sin relieves y sin calidades, donde consonancia y disonancia no tienen valor de contraste y donde, a falta de cadencias, hay falta de simetría y, en total, de forma (Salazar, 1928, p. 109).

La préférence accordée à Stravinski contre Schönberg n'est pas liée à un quelconque retard espagnol. La hiérarchie qui tendrait à considérer l'œuvre de Schönberg comme plus avant-gardiste que celle du compositeur russe est une lecture menée a postériori. À un moment donné, la préoccupation des musiciens est de dépasser l'élargissement de la tonalité réalisée par Wagner et ses successeurs. Le nombre croissant de modulations et leur éloignement progressif du centre tonal conduit à l'altération des hiérarchies tonales structurant le langage musical. Le choix de l'École de Vienne (entre 1908 et 1923) est

¹⁰ «Aquellas primeras páginas musicales mías, todas ellas inéditas, son francamente atonales. En España, por aquel entonces, esa tendencia hacia el atonalismo constituía un caso insólito» (cité dans Casares Rodicio, 1999, p. 184).

¹¹ Il faut attendre la saison de 1919-1920 pour entendre le *Quatuor à cordes en ré mineur, op. 7*, écrit en 1897 dans un style postromantique, et 1921 pour une interprétation fragmentaire de *La Nuit transfigurée* (1899).

celui de l'affranchissement total du système tonal, auquel aucun autre ne se substitue. D'autres, dont Paris, n'envisagent pas la rupture avec ce système comme l'unique évolution du langage musical. Chez Bartók, et l'on pourrait appliquer cette réflexion au cas espagnol de Falla et du *Grupo*, l'inspiration auprès de musiques populaires exclut *ipso facto* la voie de l'atonalité :

Beaucoup considèrent comme contraire et désavantageux pour notre époque que la musique moderne doive se fonder sur la musique populaire. Avant de m'opposer à cette conception, je voudrais que nous nous demandions comment on peut établir un rapport entre une musique de concert édifiée à partir de la musique populaire et la nouvelle tendance de la musique atonale ou dodécaphonique. Je le déclare tout de go : cela est impossible. Et pourquoi ? - parce que les chansons populaires sont toujours « tonales » ; la musique populaire « atonale » serait complètement inimaginable, dont il résulte que la musique dodécaphonique ne pourra jamais non plus se fonder sur elle. [...] Je suis bien loin d'affirmer qu'il soit salutaire pour le compositeur d'aujourd'hui d'édifier sa musique sur des mélodies populaires. Mais je souhaiterais que nos opposants soient, face à la musique populaire, d'une disposition aussi libérale que moi (Bartók, 1980, p. 89-90).

La première remarque à apporter est que l'atonalité, la polarité, la polytonalité, la modalité, etc., sont des procédés qui s'emploient simultanément en Europe et qu'ils apparaissent alors comme tels, c'est-à-dire comme des procédés à même de renouveler le langage musical.

La deuxième remarque est que, si l'atonalité s'affranchit du système tonal en posant la non-hiérarchie des hauteurs et semble donc offrir la plus grande liberté d'écriture, Schönberg à partir de 1923 revient à une organisation du discours. Mais sans revenir à la tonalité, puisqu'il met au point sa méthode de composition à douze sons, dite méthode sérielle. Comme le soulignera Boulez, cette période d'atonalité fut « essentiellement une période de transition, étant assez cohérente pour briser l'univers tonal, n'étant pas assez cohérente pour engendrer un univers non-tonal » (Accaoui, 2001, p. 48). Selon lui, cette atonalité apparaît comme un état instable du langage, en attente d'organisation, et qui ne peut donc qu'être temporaire. Lorsque le *Grupo* commence sa période de composition, Schönberg initie quant à lui sa période sérielle. Le débat ne porte donc plus sur l'atonalité.

Enfin la troisième remarque tient à la lecture hiérarchisée qui a été menée a posteriori entre Stravinski et Schönberg¹². C'est principalement dans les années 1950, au sein des circuits élitistes de la musique contemporaine (Boulez, Stockhausen, Ligeti, Berio, etc.) qu'est assimilée l'esthétique néoclassique à une forme de conservatisme :

[...] la propuesta de que el auténtico protagonista de la música moderna del siglo XX fue Schönberg y no Stravinsky, no [fue] asumida prácticamente por nadie durante el apogeo del neoclasicismo hacia 1930, pero [lo fue] por casi toda la vanguardia cuando el dodecafonismo predominó universalmente hacia 1950 (Dahlhaus, 1989, p. 390; cité dans García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo (coord.), 2010, p. 35).

Cette lecture rétrospective est celle de ceux qui se revendiquent de l'héritage de Schönberg, Berg et Webern. Celle-ci se diffusera d'autant mieux qu'elle sera soutenue par les écrits d'Adorno. Dans *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), le philosophe renvoie dos à dos Stravinski à Schönberg, et présente la venue de l'atonalité comme une nécessité historique.

La musique américaine

Un autre silence, non moins étonnant, peut être souligné : celui qui entoure le jazz et la culture anglo-saxonne. Depuis la fin de la Première Guerre, les États-Unis et leur nouvelle tradition musicale ont fait irruption au sein du panorama européen. Or, en Espagne, les seuls pays cités lorsque l'on parle de modernité musicale restent la France et l'Allemagne. La discrétion qui entoure la diffusion du jazz est également un trait distinctif de la Péninsule.

L'apparente frivolité du jazz et ses rythmes nouveaux et syncopés séduisent la vieille Europe traumatisée par la guerre. Dès les années 1920, il commence à influencer les compositeurs européens : Satie situe au centre de *Parade* (1917) son « Ragtime du Paquebot » et relègue aux fonctions de montée et de descente de rideau le choral et la fugue ; Ravel se réfère aux *blues* dans le deuxième mouvement de sa *Sonate pour violon et piano* (1922-1925), Kurt Weill, dans son *Opéra de quat'sous* (1928), désacralise le genre de l'opéra et anoblit le jazz dans un même geste. Les exemples sont multiples et illustrent cet air de nouveauté qu'insuffle le jazz aux compositeurs de musique *savante*.

_

¹² Cf.: García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo (coord.), 2010, p. 34.

Celui-ci est alors perçu comme une musique *naturelle*, qui exprimerait des sentiments à l'état brut. On compte sur son caractère primitif et spontané, parce que fondé sur l'oralité et l'improvisation, pour pouvoir régénérer la musique *savante*, considérée comme figée parce qu'écrite. Cette association entre modernité et primitivisme est, par exemple, à l'œuvre dans *La Création du monde* (1924) de Milhaud.

L'Espagne n'est pas exclue de ce mouvement. Des jazz-bands se produisent à Madrid et l'on sait, par exemple, que le Club Femenino Lyceum et la Residencia de Estudiantes ont programmé des œuvres de jazz lors de concerts. Citant ses mémoires, María Palacios rappelait dans son ouvrage, la passion de Luis Buñuel pour cette musique et les sorties qu'il faisait dans les clubs madrilènes qui en jouaient (Palacios, 2008, p. 116). Pourtant, aucune référence n'apparaît dans les compositions du *Grupo* alors même que Salazar y consacre différents articles. Leur nombre, non négligeable, illustre la diversité des aspects envisagés par le critique et son intérêt pour ce phénomène nouveau.

Effectivement, le jazz n'est pas encore un genre bien défini et Salazar l'a bien compris. À l'heure de l'analyser, le critique s'intéresse tout aussi bien aux récentes publications spécialisées qui analysent ses origines (Salazar, 1928a, p. 10; 1928b, p. 6) qu'à ses différentes pratiques musicales. Il distingue alors le jazz authentique qui est joué aux États-Unis, des formes édulcorées sous lesquelles il se diffuse sur le vieux continent. À ce sujet, sa condamnation est sans appel. Joué partout et par tous, le jazz est devenu une sorte de succédané de ce qu'il était originellement. Rappelons à cet égard la multiplication de traités permettant de « jazzifier » n'importe quelle mélodie et l'absence de véritables *jazzmen* de formation sur les scènes espagnoles (García Martínez, 1996, p. 35-36). Les orchestres sont alors composés de musiciens formés à la musique classique ou à la musique légère et qui interprètent essentiellement de la « variété jazzée » (Mouëllic, 2000, p. 43). De fait, ce contre quoi s'insurge Salazar, c'est précisément ce « falso negrismo » qui a envahi les salles et les scènes européennes (Salazar, 1929, p. 2).

Salazar conçoit la musique comme un langage émanant d'une nation, comme la manifestation d'une identité commune qui ne peut, à ce titre, être transposé ou emprunté. De fait, s'il admet que le jazz puisse être une source d'inspiration chez

certains compositeurs comme Ravel, Stravinski ou Milhaud, c'est parce qu'il l'envisage à travers le même processus de stylisation que celui, maintes fois énoncé au sujet de la musique traditionnelle. Omettant toute référence à sa dimension contestataire et subversive, le critique conçoit le jazz comme un matériau brut entre les mains de musiciens noirs et qui nécessiterait le filtre stylisant du savoir théorique blanc pour accéder au statut d'art véritable. Sans vraiment la condamner, Salazar semble ne pas prendre au sérieux cette nouvelle musique.

Les attaques et quolibets apparaissent à foison sous sa plume. L'une des cibles concerne le développement d'un marché de la musique et la conception marchande de celle-ci qui en découle (Salazar, 1926, p. 4). Une autre a trait à la qualité prétendument déplorable des critiques musicales américaines (Salazar, 1927, p. 4). D'autres fois encore, ce sont les instruments utilisés qui sont moqués : « en cuyo acompañamiento figuraban toda clase de instrumentos ruidosos que se encontraron a mano » (Salazar, 1928a, p. 10). Cette série de critiques peut paraître éclatée et, pourtant, un élément constitue le fil rouge de ce manque de considération : le caractère populaire du jazz qui s'oppose à la conception élitiste de la musique nouvelle.

On se souvient, influencé par la pensée d'Ortega y Gasset, Salazar défend l'idée selon laquelle seule la minorité dotée d'une sensibilité plus fine peut jouir de la contemplation esthétique qu'offre la musique nouvelle. Le ton péjoratif et les expressions dépréciatives témoignent d'un mépris envers une musique qui séduit les masses.

Cette conception élitiste de la musique semble également justifier la minimisation systématique dont fait l'objet Barbieri. Chez Salazar, mais cela est également le cas chez Henri Collet, l'apport de Barbieri est souvent sous-estimé. S'ils lui reconnaissent quelque mérite dans la composition de zarzuelas et dans les débuts de la musicologie, la place de choix revient, et de loin, à Pedrell. Et ce que Salazar place au cœur de l'opposition entre ces deux musiciens, c'est précisément le choix des sources folkloriques et la plus ou moins grande accessibilité de leur œuvre :

Ambos artistas discrepaban, principalmente en el sentido de lo popular, que de los barrios bajos de la capital, en Barbieri, pasaba al campo de Pedrell; después, en el sentido que debía imprimirse a la música concebida. Para Barbieri, el arte del pueblo volvía al pueblo, al que salió. Pedrell ambicionaba un plan más alto de auditores. Barbieri quería un arte para la masa general y, alejándose de la ópera,

pretenciosa y corrompida, buscó fácil acomodo y aplauso fácil en el ánimo agradecido de la zarzuela. Pedrell iba en busca del "gran arte" y quería redimir la ópera de sus vicios mediante una cura de nacionalismo en cierto modo semejante a la que Wagner había hecho experimentar a la ópera alemana (Salazar, 1930, p. 55-56).

Ce rejet de l'influence du jazz, et plus généralement de la musique *populaire*, laisse apparaître un nouvel antagonisme : non plus celui qui distinguait la tradition de la modernité mais celui qui oppose la culture/musique savante de la culture/musique populaire, l'élite de la masse. Le retour à la période classique, l'emploi distancié du folklore sont sous-tendus par une conception élitiste de la musique : de la *zarzuela* au jazz, ce qui obtient le plus grand succès est systématiquement écarté.

En ce qui concerne le jazz, ce refus est essentiellement l'œuvre de Salazar : Arconada, par exemple, le lie aux avant-gardes, et notamment au futurisme et à l'esthétique urbaine (Palacios, 2008, p. 208-209).

Conclusion

Les musiciens du *Grupo de los Ocho* ne se sont pas réunis autour d'une esthétique prédéterminée ou d'un projet fédérateur mais lors d'un acte ponctuel au cours duquel un principe commun a été affirmé et qui pourrait se résumer à la formule suivante : « la tradition comme modernité ».

Leur ralliement autour de cet antagonisme fondateur n'avait pas vocation à s'institutionnaliser et n'a pas conduit non plus à la formation d'une école. Il a cependant contribué à repousser les limites qui jusque-là contraignaient le monde musical espagnol; en constituant un collectif, tout d'abord, ce qui a permis de gagner une visibilité inédite, en Espagne, pour des musiciens. Il a également facilité le rapprochement de ceux-ci avec des artistes espagnols, ceux de la jeune génération qui ont défendu la modernité et gravitaient autour de la Residencia principalement. Enfin, il a fait écho aux préoccupations d'autres compositeurs européens de renommée internationale.

Sans constituer un programme, cet antagonisme a précisé un positionnement au sein du panorama artistique espagnol et européen à un moment donné. Ce qui explique sans doute le caractère éphémère du rapprochement de ces musiciens. Seulement six années

après la célébration de la conférence donnée à la Residencia, la guerre civile éclate et pose la question de l'engagement des artistes avec une toute autre acuité. Leurs trajectoires suivent alors des voies différentes. Trois ans après, la fin du conflit espagnol conduit à la dissémination de cette élite musicale. La plupart s'exile, ce sera notamment le cas de Bacarisse, R. Halffter, Pittaluga, García Ascot et Bautista. Certains, comme Remacha, resteront en Espagne mais cesseront toute activité créatrice. D'autres enfin, comme E. Halffter poursuivront leur carrière de musicien dans le pays.

Reste alors un dernier paradoxe, celui de l'oubli qui entoure leur existence. Alors même que ces musiciens ont réalisé une partie du projet romantique en participant au rayonnement de la musique au sein de la société, peu de leurs œuvres sont aujourd'hui interprétées et leurs noms demeurent largement méconnus. Sans aucun doute, le conflit espagnol a interrompu brutalement leur carrière et explique cet oubli. Emilio Casares avance pourtant une autre raison, celle de la trop grande influence de Falla et du poids supposé de son autorité sur leur créativité.

BIBLIOGRAPHIE

- La Gaceta literaria, «Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia», 15 de diciembre de 1930.
- ACCAOUI, Christian (dir.), 2001, Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique, Lonrai, Actes Sud/Cité de la musique.
- ACKER, Yolanda, 1994, «Ernesto Halffter: a study of the years 1905-1946», *in Revista de Musicología*, vol. 17, n°1-2.
- ARCONADA, César M., 20 de enero de 1922, «Óperas», Diario Palentino.
- BARTOK, Bela, 1980, Musique de la vie: autobiographie, lettres et autres écrits, Paris, Stock.
- BREZO, Juan del, 17 de noviembre de 1924, «Cosi fan tutte en la Sociedad Cultural de Música», La Voz.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.), 1986, Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri), Madrid, Fundación Banco Exterior.
- 1987, «La música española hasta 1939, o la restauración musical», in LÓPEZ-CALO, José, FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael, CASARES RODICIO, Emilio (coords.), España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música", Madrid, Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música, vol. 2.
- , ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, 1995, La música española en el siglo XIX, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (dir. y coord.), 1999, Diccionario de la Música Español e Hispanoamericana, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. VI.

- 2010, «Música y músicos de la generación del 27. Bases para su interpretación», in JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, SORIA OLMEDO, Andrés (coord.), Rumor renacentista: el Veintisiete, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
- DAHLHAUS, Carl, 1989, *Nineteenth-Century*, Berkeley, University of California Press.
- EINSTEIN, Alfred, 1959, La musique romantique, Paris, Gallimard.
- FALLA, Manuel de, 1992, Écrits sur la musique et les musiciens, introd. et notes de Federico Sopeña; trad. de l'espagnol et présentation par Jean-Dominique Krynen, Arles, Actes Sud.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, RUIZ HILILLO, María (coord.), 2010, *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María, 1996, Del foxtrot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996, Madrid, Alianza Editorial.
- HURARD-VILTARD, Éveline, 1987, Le Groupe des Six, Paris, Méridiens Klincksieck.
- IGLESIAS, Antonio, 1979, Rodolfo Halffter: su obra para piano, Madrid, Alpuerto.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, 2005, *Tuons le clair de lune !! : manifestes futuristes et autres proclamations*, établissement de l'édition, notes et postface par Yannis Constantinidès, Paris, Éd. Mille et une nuits.
- MOUËLLIC, Gilles, 2000, *Le jazz : une esthétique du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- PALACIOS, María, 2008, La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923 1931), Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- SALAZAR, Adolfo, 18 de abril de 1923a, « Un músico nuevo. Ernesto Halffter I », *El Sol*.
- − 25 de abril de 1923b, «Un músico nuevo: Ernesto Halffter II», El Sol.
- − 5 de mayo de 1923c, «Ernesto Halffter III», El Sol.
- − − 7 de junio de 1924, «Schlagobers. La última obra de Ricardo Strauss», El Sol.
- 31 de agosto de 1926, «Lo poco y lo mucho en musicología. Latinos y anglosajones. Un libro sobre la vida musical en Norteamérica», El Sol.
- 28 de agosto de 1927, «Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea», El Sol.
- −− 1928, *Música y músicos de hoy*, Madrid, Editorial Mundo latino.
- --28 de julio de 1928a, «La epidemia del jazzband I», *El Sol*.
- --6 de agosto de 1928b, «La epidemia del jazzband II», *El Sol*.
- -21 de noviembre de 1929, «Proteccionismo y confusionismo», El Sol.
- -- 1930, La música contemporánea en España, Madrid, Ed. La Nave.
- SEOANE, María Cruz, SÁIZ, María Dolores, 1996, *Historia del periodismo en España*. *El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Editorial.
- VICTORY, P., 21 de marzo de 1921, «Los grandes compositores. Una conversación con Strawinsky (sic)», *La Voz*.

L'ANTAGONISME TRADITION *VS* MODERNITÉ À L'ÉPREUVE DU TOURISME : SÉVILLE DANS LES PUBLICATIONS INSTITUTIONNELLES (XX^E-XXI^E SIÈCLES)

Ivanne Galant Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 CREC (EA 2292)

Résumé

Depuis le début du XX° siècle, l'Espagne est dotée d'institutions en charge du tourisme. L'une de leurs missions est sa promotion *via* l'édition de guides et prospectus qui permettent de réguler des discours considérés fautifs ou caricaturaux et de diffuser une image officielle. Ce travail se centre sur Séville, ville touristique par excellence que les voyageurs romantiques considéraient comme une synecdoque de l'Espagne. L'étude des publications éditées par les institutions nationales, régionales, provinciales et locales montre que celles-ci n'ont eu de cesse de jouer avec l'antagonisme tradition-modernité. Particulièrement efficace sur le plan promotionnel, il permet de valider les clichés « positifs » qui séduisent les touristes et qui sont exaltés au nom de la tradition, tandis que le concept de modernité sert à infirmer les clichés « négatifs ». Cela se vérifie particulièrement au moment du franquisme, de l'Exposition universelle de 1992 et en ce début de millénaire, des périodes pour lesquelles seront étudiés la présence et le rôle de l'antagonisme au sein du secteur touristique qui aspire à créer une « tradition moderne »

Mots clés: promotion touristique – tradition – modernité – clichés – Séville

Resumen

Desde el inicio del siglo XX, España se dota de instituciones dedicadas al fomento del turismo. Una de sus misiones es su promoción mediante la edición de guías y folletos que permiten regular unos discursos considerados falsos o caricaturescos, así como difundir una imagen oficial. Este trabajo se centra en Sevilla, ciudad turística por excelencia considerada por los románticos como sinécdoque de España. El estudio de las publicaciones editadas por las instituciones nacionales, regionales, provinciales y locales muestra que no han dejado de jugar con el antagonismo tradición-modernidad. Particularmente eficiente en una lógica de promoción, permite convalidar los clichés "positivos" que seducen a los viajeros y que se exaltan en nombre de la tradición, mientras que el concepto de modernidad sirve para contradecir los clichés "negativos". Esto se verifica particularmente durante el franquismo, la celebración de la Exposición Universal de Sevilla en 1992 y al principio de nuestro milenio, periodos para los cuales se estudiarán la presencia y el papel del antagonismo en el sector turístico que intenta crear una "tradición moderna".

Palabras clave: promoción turística – tradición – modernidad – clichés – Sevilla

Abstract

Since the beginning of the XXth century, Spain has had institutions devoted to tourism at its disposal. One of their missions is advertising through the publishing of guides and leaflets meant to mitigate discourses considered flawed or caricatured and to spread an official image. This particular work focuses on Seville, a tourist city par excellence that romantic travellers used to see as a synecdoche of Spain. The study of writings published by national, regional, provincial and local institutions shows that the latter have constantly used the 'tradition versus modernity' antagonism. It has proved particularly effective in an advertising process by allowing 'positive' clichés—praised in the name of tradition—to be validated in order to attract tourists, whereas the negative ones have been invalidated by the concept of modernity. This is especially obvious during the time of Franco's rule, the Universal Exhibition of 1992 and at the beginning of this millennium—periods for which the presence and the role of the antagonism will be studied inside the tourist sector which tries hard to establish a 'modern tradition'.

Key words: tourism promotion - tradition - modernity - clichés - Seville

Parler de marketing touristique dès le début du XX^e siècle espagnol pourrait sembler anachronique et surprenant, pourtant les institutions en charge du tourisme qui existent en Espagne en théorie depuis 1905 et en pratique depuis 1911¹ s'inscrivaient dès lors dans une certaine modernité en ayant recours à une démarche de marketing, par le biais d'études et d'actions visant à créer des produits en accord avec les besoins et les désirs des consommateurs.

En Allemagne, en Angleterre et en France, depuis le milieu du XIX^e siècle, des collections historiques de guides quasi-monopolistiques (Baedeker, Murray et Joanne, devenue Hachette) sont publiées pour mettre en avant des localités à visiter, dans le pays d'édition ou ailleurs. En Espagne, la situation éditoriale est différente, il n'y a pas de monopole : plusieurs éditeurs publient des guides de voyage, ce qui contribue à la multiplicité des discours du voyage. C'est sans doute pour maîtriser et occuper ce marché que les institutions touristiques se sont rapidement chargées de la publication de guides en espagnol et en langues étrangères. Ainsi, l'État est parvenu petit à petit à constituer une tradition de l'écriture du tourisme. Régulant les discours des guides étrangers jugés erronés ou caricaturaux, ces publications ont participé à la création d'une image officielle.

Dans ce travail, nous nous intéresserons à l'antagonisme tradition-modernité tel qu'il se dessine et s'affirme dans les publications touristiques institutionnelles qui ont trait à

¹ La Commission Nationale du Tourisme (1905-1911) est parfois considérée comme la première institution en charge du tourisme mais en raison de l'absence d'agissements concrets de sa part, on peut dire que c'est avec la création du Commissariat Royal du Tourisme et de la Culture Artistique en 1911 que la prise en charge du tourisme par l'État devient effective.

Séville, ville touristique par excellence. Après avoir présenté notre corpus de guides et brochures officiels, nous verrons de quelles façons cet antagonisme apparaît, à la fois dans les textes mais aussi au sein des identités visuelles des institutions (slogans, logos, affiches) et à quel point il est à relier à la question du stéréotype. De fait, la tradition validerait le cliché « positif » ou du moins attendu par le voyageur, tandis que la modernité gommerait les clichés négatifs. Enfin, nous nous pencherons sur différents moments de l'histoire à savoir le franquisme, l'Exposition universelle de 1992 et enfin les années 2000 pour étudier avec précision la présence et le rôle de l'antagonisme au sein du secteur touristique qui aspire à créer une « tradition moderne » pour satisfaire les attentes du voyageur-client contemporain.

Présentation du corpus : un marketing touristique institutionnel précoce

À partir de 1844, les Comisiones Provinciales de Monumentos ont servi à inventorier le patrimoine appartenant à l'État (monuments mais aussi livres, statues, médailles) afin de le réunir dans des musées ou des bibliothèques. À la même époque, certains guides publiés en Espagne font l'inventaire de l'ensemble du patrimoine matériel et artistique des villes. Au-delà de la visée touristique, ces ouvrages accompagnent la mission de l'État de construction de l'identité nationale même s'ils ne sont pas officiellement édités avec le soutien de l'État, contrairement aux publications que nous étudierons dans le cadre de ce travail. L'intérêt pour le tourisme s'est accru avec la publication en 1903 d'un livre qui en vante les mérites : *La industria de los forasteros* de Bartolomé Amengual, fondateur du syndicat d'initiative barcelonais qui encourage l'État à intervenir.

Six institutions se sont succédé au cours de la période 1905-1977 : outre les améliorations dans le secteur hôtelier et celui des transports, elles se sont consacrées à la préservation du patrimoine, à l'étude de la demande dans le but d'attirer les voyageurs et de faire du tourisme un secteur primordial de l'économie espagnole. À partir de 1911, ces institutions ont eu en charge la publication de guides et de prospectus en espagnol, anglais, français, allemand ou italien qui décrivent le pays entier, une région ou encore une ville en particulier. Jusqu'en 1977, on a parlé de « propagande touristique » en Espagne ce qui témoigne bien de la volonté de faire du tourisme une entreprise

économique et politique, au niveau national. Avant la Constitution de 1978, la promotion touristique était centralisée et chacune des institutions présentait les mêmes champs d'action: préservation du patrimoine, amélioration des transports, développement des logements saisonniers et prise en charge de la promotion touristique².

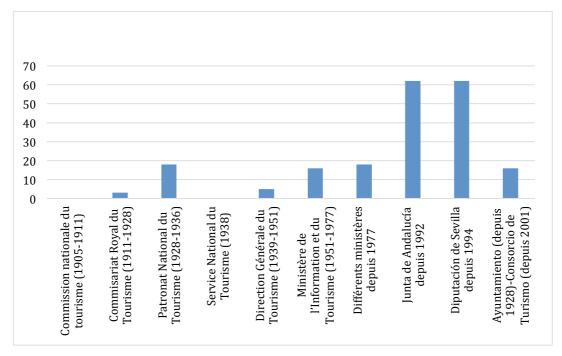


Fig. 1 : Nombre de publications institutionnelles évoquant Séville réparties selon les institutions éditrices

La première publication consacrée à Séville que nous avons trouvée date de 1920. Avant cette date, des textes louant les bénéfices d'un tourisme d'État ont été publiés à l'image de celui du diplomate Carlos Arcos y Cuadra rédigé à l'occasion du congrès du tourisme de Saragosse de 1908. Intitulé *De las grandes ventajas que produciría el desarrollo del turismo en España*, il se centre sur trois aspects à travailler : transports, hôtellerie, promotion. Deux ans plus tard, le Marquis de Marianao, Salvador Samà, ancien maire de Barcelone abonde en ce sens avec la publication de *Consideraciones acerca de la necesidad del fomento del turismo como fuente de riqueza nacional*. Au fur et à mesure, au sein même du gouvernement des voix commencent à s'élever en faveur

ISSN 1773-0023

_

² Nous nous centrerons ici sur les publications trouvées pour chaque étape, pour une étude détaillée du fonctionnement de ces institutions, voir Ana Moreno Garrido, *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Editorial síntesis, 2007.

d'une politique touristique efficace et encadrée: Francisco Prieto Mera fait une proposition de loi le 30 novembre 1910 au Sénat afin d'organiser le développement touristique (Moreno Garrido, 2007, p. 64-65).

C'est en 1920 à la suite de l'aménagement du quartier de Santa Cruz par le Commissariat Royal du Tourisme que cette instance distribue gratuitement le livre de José Andrés Vázquez, El barrio de Santa Cruz de Sevilla, rédigé en plusieurs langues (espagnol, français, anglais) et accompagné de dix-huit photographies du quartier et d'un plan. L'historien de l'art Francisco Javier Sánchez Cantón écrit quant à lui en 1925 un ouvrage consacré à l'Espagne toute entière. À ce même moment, la série de petits ouvrages de poche El arte en España commence à être publiée, mais c'est sous le Patronat National du Tourisme (PNT, créé en 1928) que la promotion prend une réelle ampleur. En effet, les initiatives de cette institution en termes de promotion touristique sont nombreuses et les supports variés : livres, brochures, affiches illustrées complétées par le slogan Visite España en français, anglais ou allemand qui ornent les murs des Offices de Tourisme, des gares et des hôtels, petits films de présentation touristique, mais aussi panneaux d'affichage ou « carteleras de turismo » placés dès 1928 au bord des routes, à l'entrée et à la sortie des localités. Ces panneaux mentionnent le patrimoine matériel et immatériel d'un lieu, des informations pratiques et contiennent des annonces publicitaires. Par ailleurs, le PNT convoque les principaux photographes de chaque région dans le but de constituer un fonds de photographies – monuments et habitants – qui servirait à alimenter les publications espagnoles officielles ou non, tout en les contrôlant. Pour répondre à la demande, le PNT édite, entre 1928 et 1936, en plus des guides, de petits prospectus plus maniables (format A4 pliable) qui comprennent des données pratiques (plans et images) ainsi que de courts textes à propos des édifices remarquables et des célébrations pittoresques. Cet organe poursuit la publication de la série El arte en España commencée sous le Commissariat Royal du Tourisme, dont quatre volumes édités en 1930 sont consacrés à la capitale andalouse : l'un porte sur la ville entière (José Gestoso), un autre sur l'Alcázar (Juan de Mata Carriazo) et deux se consacrent à la Cathédrale de Séville (Ángel Dotor y Municio et Francisco Javier Sánchez Cantón). Ces petits opuscules comprennent une vingtaine de pages et une quarantaine de photographies. Le désir d'exalter le patrimoine grâce à des publications brèves au tarif accessible est clairement exprimé en fin d'ouvrage (Dotor y Municio,

1930, dernière page). Une autre publication comporte des informations sur le transport et le logement : Cómo se viaja en España (1928), une « invitation pour venir visiter l'Espagne – le pays le plus beau et intéressant d'Europe » (Cómo se viaja en España, Madrid, Patronato Nacional de Turismo, 1928, p. 1). Nous comptons aussi un guide de Séville – Guía de Sevilla – bilingue français-espagnol édité par le Comité de iniciativas y turismo (1928) ainsi que Guía general de Madrid y descriptiva de Barcelona y Sevilla, rédigé en 1929 par Esteban García Hernández, président de la société *Turismo nacional*, une société d'interprètes qui avait vocation à encourager le tourisme, et qui distribuait gratuitement des publications contenant des propositions d'itinéraires. Des ouvrages sont également consacrés à l'Exposition ibéro-américaine³: en plus de l'épais guide officiel⁴ qui décrit les pavillons, la ville, les monuments et les fêtes, offre des renseignements pratiques et contient une centaine de pages de publicité, d'autres publications plus maniables sont distribuées⁵. Puis, en 1930, outre la traduction en français du guide de Francisco Javier Sánchez Cantón auquel ont été ajoutées des estampes du XIX^e siècle, est publié celui de Santiago Montoto. Il s'agit d'un ouvrage mixte qui offre des renseignements pratiques en tout genre (adresses d'hôtels, de cafés, de théâtres entre autres), une partie monumentale, une autre sur le patrimoine vivant (histoire, célébrations, traditions, coutumes) ainsi qu'une dernière au sujet de la présence de Séville dans l'art et la littérature.

Pendant la Guerre civile et le premier franquisme, outre trois prospectus, nous ne recensons qu'un guide collectif – celui de René Leclerq, G. Niemeyer, Jean et Marcel Carayon, Hilaire Belloc, William Somerset Maugham, Saint-Amant, Alphonse le Sage – qui rassemble des données historiques, un panorama des villes d'arts, une partie sur l'art et l'ambiance, les musées, les paysages, les châteaux, les côtes, le relief, les fêtes et les coutumes. Il est édité par la Direction Générale du Tourisme (DGT) et distribué gratuitement en 1945. Quand la frontière franco-espagnole, fermée entre le 1^{er} mars 1946 et le 10 févier 1948, ouvre de nouveau, le nombre de visiteurs est presque

³ Les affiches ont été étudiées dans la thèse d'Ainhoa Martín Emparán, *El diseño gráfico en la exposición iberoamericana de Sevilla 1929*, sous la direction de Sebastián García Garrido, soutenue en 2007 à l'Université de Málaga. Disponible en ligne http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18359, consultée le 20 janvier 2019.

⁴ Sevilla, Exposición iberoamericana, 1929-1930, Guía oficial, Barcelona, Rieusset, [1929?].

⁵ Exposición Iberoamericana: Sevilla, 15 de marzo de 1929, Sevilla, Padura, [1929?] et Sevilla, Exposición Iberoamericana, Barcelona, Oliva de Vilanova, 1929.

multiplié par trois. En 1951, le guide de Santiago Montoto est réédité (seuls les noms de rue changent). S'ouvre alors une période caractérisée par un certain nombre de textes orientés politiquement, comme c'est le cas en 1961 pour celui de Domingo Manfredi Cano, journaliste et écrivain sévillan, militant de la Phalange (Manfredi Cano, 1961), tandis que le guide *España para usted* écrit et illustré par le dessinateur humoristique Máximo et traduit en français, anglais et allemand est édité en 1964. Quatre ans plus tard, un ouvrage qui encourage à la fois le tourisme et le patriotisme, et dont nous reparlerons par la suite, est adressé aux écoliers sous forme de cahier d'activités (*La cartilla turística escolar*, 1968).

La Constitution de 1978 attribue aux Communautés Autonomes les compétences de promotion et de gestion du tourisme (article 148.1-18a). Cette décentralisation a lieu car on considère que les ressources patrimoniales sont davantage connues à l'échelle locale et parce que l'excès de centralisation en matière touristique peut être contreproductif : cette nouvelle gestion permet ainsi la diversification des offres. La Constitution autorise ainsi les Communautés Autonomes à se charger du tourisme sans pour autant les y obliger. Toutes ont fini par s'en occuper, sans toutefois lui accorder la même part de leur budget. Il a fallu également du temps pour qu'elles légifèrent en matière de tourisme : « las Comunidades Autónomas, designadas por la Constitución como piedras angulares del turismo en España, desorientadas e inexpertas, tardaron casi 15 años en empezar a legislar en materia turística » (Moreno Garrido, 2007, p. 303). La répartition des rôles semble difficile à appréhender pour les différents acteurs du secteur et comme l'État intervient moins, les structures touristiques perdent de leur vigueur, même si le gouvernement central établit toujours des lois pour le tourisme et son développement.

Concernant la promotion, l'État se charge de promouvoir le pays à l'étranger, même si les Communautés Autonomes peuvent aussi « exporter » leur promotion, avec l'accord préalable de l'État et en cohérence avec la promotion nationale. En 1984, au sein du Secrétariat du Tourisme est créé Inprotur, Instituto Nacional de Promoción turística. Organisme autonome à la personnalité juridique propre, telle une entreprise, il dépend toutefois de l'État. En 1990, on le rebaptise Turespaña et des fonctions comme la commercialisation de produits touristiques ainsi que la participation à des salons du tourisme lui sont attribuées. Aujourd'hui encore, cette instance travaille avec des méthodes de communication issues du monde de l'entreprise et est spécialisée dans

l'image et le marketing (affiches, spots télévisés, etc.). Elle réalise des études de marché et, à ce titre, développe une variété de produits touristiques – tourisme culturel, naturel, sportif, de santé – qui viennent compléter le *sol y playa* dont le succès continue. Pour reconnaître ses initiatives et assurer la promotion touristique à l'étranger, une identité visuelle et corporative du tourisme espagnol était indispensable : il s'agit du fameux logo de Joan Miró, toujours utilisé aujourd'hui.

Pour la période 1978-2017, nous avons comptabilisé dix-neuf prospectus rédigés en français ou en espagnol (sans compter les rééditions à l'identique ni leurs traductions en allemand, chinois, coréen, japonais ou russe). Certains n'ont que quelques pages et fournissent des données pratiques, d'autres ont un thème bien précis (*La España judía* en 1986, *la Ruta Vía de la plata* en 2003 ou *El arte en España* en 2009) ou bien s'intéressent à des lieux en particulier (Séville, Grenade, Cordoue et les villages de la province de Séville). Alors que le papier semble avoir été abandonné – rien n'a été publié depuis 2009 –, les campagnes promotionnelles perdurent et se renouvellent par le biais d'affiches ou de spots télévisés; il est question à présent de développer les ressources numériques.

Avec la décentralisation – au-delà de la promotion centrée sur l'extérieur, qui s'adresse également aux Espagnols –, les institutions régionale, provinciale et locale prennent en charge le tourisme à leur échelle.

La Junta de Andalucía s'occupe du tourisme en Andalousie et depuis sa création en 1979, son organigramme administratif a beaucoup évolué. Aujourd'hui, c'est la Consejería de Turismo Comercio y Deporte qui gère la promotion touristique mais il y a eu dix changements de département depuis 1980 : le tourisme s'est vu associé à l'économie, au commerce, aux finances, au développement, au travail, à l'industrie et au sport. L'Andalousie fait appel à une entreprise publique pour gérer le tourisme. Ainsi, *Turismo Andaluz* organise non seulement l'édition de publications mais assure également la représentation de la région dans les congrès touristiques, les séminaires de professionnels. Elle œuvre pour la gestion des installations touristiques, la planification touristique, la création, la conservation et la transformation de ressources touristiques, la gestion et l'exploitation des biens immeubles et des services à usage touristique, la création de campagnes publicitaires, la recherche et analyse de nouveaux produits touristiques. *Turismo Andaluz* publie d'épais catalogues, parfois accompagnés de

documents audio-visuels destinés aux professionnels du secteur touristique. Les premières publications datent de 1992 : nous en avons recensé soixante-deux sans compter les rééditions ni les traductions pour la période 1992-2017. Le format plandépliant n'a jamais été abandonné : entre 1992 et aujourd'hui, ceux qui concernent la région, la province ou la ville sont fréquemment réédités. En 1995, un coffret de dépliants met en évidence la variété des itinéraires possibles dans la région ; l'Andalousie y est présentée à travers différentes routes : Renaissance, gothique, mudéjar, romantique, baroque, antique, populaire, magique ou encore taurine. On compte aussi des livrets, généraux ou spécialisés, sur différents types de tourismes : de congrès, nautique, gastronomique, cenologique, sportif (golf, équitation, sports nautiques), linguistique et culturel, avec par exemple, une publication ayant trait au flamenco. Un guide des hôtels et des divers logements remplit quant à lui un rôle plus pratique.

À l'échelle de la province, il a fallu attendre 1987 pour que la Diputación de Sevilla commence sa politique de soutien aux villages qui attiraient beaucoup moins de touristes que la capitale. Dans ce cas, c'est également une société qui gère ce secteur : en 1992, Sevilla Siglo XXI met en marche des plans et des stratégies de développement locaux et encourage la coordination entre les acteurs concernés. Parallèlement à cela, quatre ans plus tard Sevilla rural est créée afin d'assurer la promotion touristique – elle est rebaptisée Turismo de la provincia en 1999. En 2006, Sevilla Siglo XIX qui relie le tourisme et le développement de la province au thème environnemental fusionne avec Turismo de la provincia. C'est ainsi que la société Prodetur voit le jour, dans le but d'allier la promotion touristique au développement économique local, avec des produits touristiques et des campagnes qui mettent l'accent sur la ruralité.

Même si le rôle de la Diputación est surtout d'aider les villages de la province, ses publications mentionnent la capitale. Ainsi, pour la période 2001-2017, nous en avons comptabilisé soixante-deux (cinquante-neuf brochures et trois séries d'ouvrages)⁶. La volonté de sortir des sentiers battus est manifeste : plusieurs livres portent le titre *Hay otra Sevilla*... Certains ouvrages sont centrés sur le patrimoine architectural (le gothique, le mudéjar, le baroque, l'héritage romain, l'antiquité), d'autres sur le

⁶ Bien qu'il existe une bibliothèque de la province depuis 2001, son conservateur précisait en février 2017 qu'avant sa création, les prospectus n'étaient pas catalogués mais distribués jusqu'à épuisement du stock, et pas systématiquement soumis au dépôt légal.

patrimoine immatériel (le flamenco, les *romerias*, la Semaine Sainte, l'élevage de taureaux, la gastronomie en général ou bien des produits en particulier comme les olives, l'huile, les pâtisseries des couvents, le riz). D'autres encore proposent de relier le tourisme à la culture littéraire ou cinématographique : à travers la poésie, la vie et l'œuvre de Cervantès ou à travers le cinéma, en emmenant le voyageur sur les lieux de tournage d'un film ou d'une série en particulier (*La Isla mínima* en 2014 ou *La peste* en 2018) ou en les lui présentant. L'aspect pratique est aussi présenté dans des brochures qui rassemblent les adresses d'hôtels. Prodetur cible également différents clients en publiant des brochures destinées aux congressistes, aux familles et même aux enfants avec le journal *Os Invito*.

À l'échelle de la ville, le Consorcio de Turismo gère la promotion touristique depuis 2000 – le tourisme était auparavant rattaché à l'économie.

Les contacts entre les différentes institutions dépendent surtout de la couleur politique du maire, du président de la Diputación, de celui de la Junta⁷. Seulement quinze brochures ont pu être recensées pour cette étude étant donné qu'elles ne sont pas conservées systématiquement dans les bibliothèques. Nous savons toutefois qu'elles sont en lien avec les projets développés comme la *Ruta de la ópera* (2009) ou les propositions d'« expériences » (sport, détente, culture, gastronomie, achats, apprentissage de l'espagnol). La mairie édite aussi des livres de photographies, comme ceux de Francisco Robles et Antonio del Junco, offerts dans les salons du tourisme ou à l'occasion de la visite d'une personnalité. Aujourd'hui, la promotion réalisée par la mairie se fait surtout par le biais des réseaux sociaux : application, page web, *mailing list*, compte Facebook, Instagram et Twitter qui renforcent l'idée, particulièrement recherchée aujourd'hui, d'une communauté de voyageurs.

Lorsque l'on s'intéresse aux auteurs des publications touristiques, on remarque un changement puisque pour la période 1905-1962, nous comptons parmi les auteurs des journalistes, des professeurs, des écrivains. Nous pouvons citer Ángel Dotor y Municio, historien de l'art, Francisco Javier Sánchez Cantón docteur en Philosophie et en Lettres, titulaire d'une chaire de théorie de la littérature et des arts à l'Université de Grenade,

⁷ La création du Consorcio a été financée par la Diputación et la Junta mais il ne se consacrait qu'à la ville de Séville et donc ne rapportait pas de capitaux à ces deux institutions, ce qui a conduit à sa dissolution en mars 2017 et à la création d'une autre institution en charge des mêmes missions.

historien et critique d'art qui a dirigé le Musée du Prado, Santiago Montoto, avocat et écrivain, membre de l'Académie des Belles Lettres, José Andrés Vázquez, journaliste (*El noticiero Sevillano, El Liberal de Sevilla, el Imparcial, ABC* de Madrid) et président de l'Association de la Presse sévillane en 1920. Quant à Domingo Manfredi Cano, il est proche des médias phalangistes (presse, radio) et a appartenu au corps général de la Police, ce qui souligne la relation étroite qui pouvait exister entre le pouvoir et la promotion touristique.

Tous les guides et brochures ne sont pas signés. Toutefois, quand c'est le cas, l'accent semble être mis sur la voix du spécialiste comme gage de qualité et de vérité. Mais l'anonymat peut donner également à la publication une forme d'objectivité, car le « je » de l'auteur étant absent, il ne s'agit pas d'une expérience subjective mais bien d'un écrit tourné vers son destinataire. Enfin, l'absence de signature peut aussi signifier que l'auteur n'est pas suffisamment connu et reconnu pour être précisé. L'anonymat tend à se généraliser lorsque le tourisme devient un phénomène de masse et que les publications se multiplient. Aujourd'hui, les auteurs sont davantage des spécialistes du marketing : la Junta de Andalucía, la Diputación et la mairie font appel à des entreprises privées qui emploient des professionnels de communication plus que de littérature.

Quant aux destinataires, le premier élément à prendre en compte est la gratuité de la quasi-totalité des publications institutionnelles ou leur faible coût. Le guide de Francisco Javier Sanchez Cantón se vendait 2,50 pesetas en 1925, un prix moins élevé que celui d'autres publications de l'époque. Quant aux prospectus, tous sont gratuits, même si certains affichent un prix : selon le personnel de la bibliothèque de Turespaña, l'indication d'un montant pourrait servir à une « prise de conscience » de leur valeur par les usagers. Avant 1978, quand l'État se charge de la promotion touristique, les publications sont rédigées en espagnol mais il arrive que certaines soient traduites en français, anglais, allemand ou italien. Lorsque la promotion est revenue aux autonomies et que l'État a dû se concentrer sur la promotion de l'Espagne à l'extérieur, plusieurs tendances sont apparues. Alors que l'État est censé veiller à son rayonnement international, les publications se font aussi bien en espagnol qu'en langue étrangère. Celles des institutions régionales, provinciales et locales sont elles aussi traduites dans une variété de langues plus grande qu'auparavant (chinois, japonais, hébreu).

Concernant la variété des supports, le prospectus est très courant depuis les années du PNT (le catalogue du Centro de Estudios turísticos de Madrid en comptabilise centvingt, toutes localités confondues). Les institutions locales choisissent maintenant le format d'un livret souple mais relativement lourd, après avoir privilégié jusqu'au début des années 2000 le prospectus jetable. Le soin apporté aux publications récentes, de la Junta ou de la Diputación, se perçoit dans la forme (illustrations, nombre de pages, qualité du papier, mise en page soignée, couleurs). La plupart de ces prospectus est aujourd'hui téléchargeable ce qui permet aux touristes de les lire sur tablette ou smartphone. De plus, des applications officielles reprennent leur contenu de manière plus interactive et ludique.

Déjà en 1966, le succès de la promotion touristique espagnole était évoqué à l'Organisation Mondiale du Tourisme par Martin Brakenbury, président de la fédération internationale des agences de voyages. Il en avait alors souligné la grande logique interne, l'esprit d'entreprise, l'ouverture d'esprit, précisant que le secteur avait su s'adapter aux besoins du marché et qu'il s'était professionnalisé de façon précoce (Bayón Mariné, 2005, p. 421).

Tradition et modernité dans les publications touristiques institutionnelles

Au XIX^e siècle, l'Andalousie est considérée par les étrangers comme un « Orient domestiqué » (Méndez Rodríguez, Plaza Orellana, Zoido Naranjo, 2010, p. 240) capable d'assouvir les désirs d'exotisme des voyageurs. Son patrimoine bâti mais aussi vivant, ses traditions en tant que « différences » espagnoles par rapport à une Europe en voie d'industrialisation, et donc de modernisation, séduisent les voyageurs dès le XIX^e siècle. La tradition comme la modernité sont en étroite relation avec le cliché et le stéréotype : il existe des clichés « positifs » qui séduisent le voyageur et ceux-ci sont exaltés dans les publications institutionnelles tandis que les clichés « négatifs » qui pourraient repousser le voyageur sont contredits. Les discours touristiques mettent ces traditions en avant, grâce au patrimoine matériel et au patrimoine immatériel, et le choix des « choses à voir » ne varie presque pas selon les époques : se forge alors un itinéraire traditionnel du voyageur à Séville. Mais si l'identité andalouse se présente toujours

comme ancrée dans ses traditions, les publications mettent la modernité en évidence dans leur discours : en effet, celle-ci sert la lutte contre les stéréotypes négatifs.

Une Séville traditionnelle

La volonté de présenter Séville comme un lieu hors du temps et de la modernité, une sorte d'Arcadie sous cloche de verre, se perçoit dans plusieurs publications. L'exemple qui illustre le mieux cette idée est celle de José Andrés Vázquez (1920) qui propose une promenade dans le quartier de Santa Cruz, dont la rénovation se fit sous l'égide du Marquis de la Vega Inclán entre 1912 et 1920, et qui devint « el primero de nuestros cascos medievales sometidos a una reforma con fines turísticos » (Moreno Garrido, 2007, p. 77). Ainsi, des places emblématiques du style andalou sont créées de toutes pièces : on y ajoute des fontaines, des *azulejos*, des plantes et des jardins, des lanternes au gaz, le tout dans le but d'accentuer la « couleur locale » du quartier, afin qu'il corresponde aux attentes des voyageurs. Les chapitres de Vázquez portent des titres qui font référence au passé, empreints d'une certaine nostalgie – *El milagro de su salvación/ Mezcla de historia y ensueño/ La emoción del aspecto/ La leyenda de las calles* – comme s'il s'agissait d'un quartier légendaire et historique, effaçant le côté artificiel de ses aménagements :

Ante este barrio histórico, legendario y artístico, hacemos que se detenga hoy el viajero cruzador de los senderos espirituales de España, invitándole a gozar para su alivio, el sosiego sedante de esta quietud, la calma venturosa de esta soledad y la armoniosa belleza cautiva entre estos vetustos muros (Andrés Vázquez, 1920, p. 5).

Cette posture tente ainsi de faire passer pour traditionnel un lieu pensé et construit pour le tourisme, en le défendant de tous travaux faits au nom de la modernité. La manière de procéder de l'auteur sert à prouver l'aspect typique et authentique du quartier. Cet attachement à la tradition – bien qu'elle soit feinte ici – est courant : les auteurs insistent en général sur son importance dans la sélection des « choses à voir » puisque quelle que soit la date de publication du guide ou de la brochure, les mêmes éléments sont décrits.

Selon l'étude de Bernard Lerivray, *Guides Bleus, guides verts et lunettes roses*, qui porte sur les guides de France publiés par Michelin et Hachette, les « choses à voir »

sont sélectionnées selon trois critères qui plaisent au voyageur, à savoir l'ancien, le dominant et l'insolite. Il est possible de les appliquer au trio monumental incontournable à Séville, à savoir la Cathédrale, la Giralda et l'Alcazar, présentés dans la quasi-totalité des publications qui portent sur la ville entière. Tous trois correspondent au critère de l'ancien. La Giralda répond aussi au critère du dominant puisqu'elle offre un panorama sur la ville. Quant au critère de l'insolite qui, dans le cas de Séville, équivaut sans conteste à l'architecture mauresque, capable d'offrir à celui qui la découvre un voyage dans le passé et dans l'« ailleurs », l'Alcazar et la Giralda y répondent. Ainsi, toutes les publications qui présentent la ville entière, à une exception près, mentionnent ces trois monuments en premier lieu. La seule qui ne le fait pas est un prospectus publié en 1994 et qui précise dès l'introduction que « su época dorada fue a partir del descubrimiento de América» (Molina, 1994). Même si le document mentionne les monuments construits avant la « découverte » de l'Amérique, il insiste sur la période postérieure et ne place l'Alcazar qu'en 8^e position après la Giralda, la Cathédrale, l'Archive des Indes, l'Hôpital des Vénérables, la Fabrique de Tabac, la Caridad et l'église du Salvador.

Les trois manifestations qui composent le « patrimoine vivant » sévillan à savoir la Semaine Sainte, la tauromachie ainsi que la Feria, créée en 1847, sont mentionnées comme étant emblématiques de Séville, sur toute la période étudiée. À celles-ci s'ajoutent parfois le pèlerinage du Rocío ou d'autres moments de fêtes, comme celles de Noël. Ainsi, le guide de la DGT de 1945 présente une Espagne où les coutumes et les traditions sont de véritables «œuvres d'art» (DGT, 1945, p. 5). Il n'est pas rare d'évoquer les origines des célébrations, afin d'insister sur leur caractère ancestral. C'est le cas pour la Semaine Sainte sous la plume de Manfredi Cano en 1961, pour la corrida en 1964 dans L'Espagne vous attend où l'auteur évoque son origine préhellénique. Certaines publications regroupent ces éléments dans une partie intitulée « Tradición » comme dans le livret, non précisément daté, consacré à Séville et édité par la Junta de Andalucía, entre 1996 et 2006. Il est ici question, sur des pages au fond violet couleur de capirote, du Carnaval, de la Semaine Sainte, des Romerías, des Ferias, des corridas et de la gastronomie avec une volonté réelle de partage avec le touriste : « Es dificil no emocionarse ante la solemnidad con que se viven estos días... cuando se deja oír una saeta recortada en el silencio de una multitud respetuosa». Les publications plus

récentes de la Junta n'hésitent pas à relier tradition religieuse et caractère festif et ouvert des habitants de Séville, comme le montre cet extrait de prospectus :



Si hay algo que seduce a todo aquel que visita la provincia de Sevilla es el carácter abiento y alegre de su gente, algo que se trasluce en las expresiones festivas de esta tierra.

Fig. 2 : Sevilla (provincia), 2009 Junta de Andalucía

On insiste souvent sur l'émotion suscitée par ce patrimoine chez les touristes ainsi que sur le partage et le respect des traditions. Celles-ci font d'ailleurs l'objet de publications spécifiques récentes, comme les brochures éditées par Prodetur, *Territorio toro* en 2014 et *Donde el flamenco te envuelve* en 2015.

Malgré les discours para-textuels des publications institutionnelles qui mettent en avant la volonté de s'éloigner des discours étrangers chargés de clichés qui réduisent la ville à quelques repères, ceux-ci perdurent. Ils se transmettent par le texte mais aussi par les illustrations qui occupent une part importante des brochures et guides étudiés. Les images de la Giralda sont deux exemples qui permettent d'illustrer cette continuité :



Fig. 3 : Ministerio de Información y Turismo, Sevilla: España, 1960 Madrid, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Turismo



Fig. 4 : Remedios Molina, *Paseos por Sevilla: España*, 1994 Madrid, Ministerio de Comercio y Turismo, Turespaña

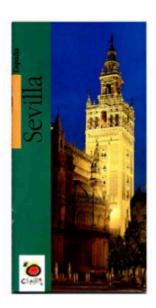


Fig. 5 : Eduardo García, *Sevilla*, 1999 Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y PYME, Turespaña

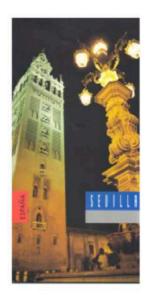


Fig. 6 : Antonio Silva, Sevilla, 2009 Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, Secretaría de Estado de Turismo, Turespaña

Avec l'institutionnalisation de la promotion touristique se propage une image officielle qui coïncide avec l'idée que les touristes se font de l'Andalousie. Il s'agit de ne pas les décevoir et de fait, de négocier avec le cliché. Ainsi, les publications institutionnelles espagnoles ont un discours qui ressemble à ceux des traditionnels guides étrangers, faisant parfois appel à l'intertextualité avec des références aux voyageurs romantiques ou à d'autres œuvres littéraires qui situent leur action à Séville. Le guide de la DGT cite Carmen et Don Juan, Manfredi Cano cite Gautier, Cervantès avec « El coloquio de los perros » et Don Juan Tenorio de José Zorilla. La brochure Sevilla publiée par le Ministère de l'Information et du Tourisme (MIT) entre 1964 et 1987 évoque « las rejas con flores, los ojos encendidos de sus mujeres morenas, la estampa deslumbrante de emoción, la gracia ligera y feliz de la feria, la recóndita belleza de un patio » et fait référence à la « imagen clásica de esa Sevilla que busca el viajero y que no le defraudará » (Ortiz Muñoz, 1964-1987, p. 3). Cette publication est d'autant plus intéressante qu'elle est rééditée pendant plus de vingt ans : le texte, rédigé par Luis Ortiz Muñoz, n'évolue pas mais la mise en page et l'image de couverture changent (vol de pigeons place d'Espagne, Palacio de las Dueñas, une fenêtre et une plaque de rue, un tableau représentant la Giralda, le ballet des Six de la Cathédrale). La réédition quasiment à l'identique est aussi une pratique courante pour la Junta dont les plans dépliants de la région, de la province et de la ville sont imprimés constamment depuis 2006 : le visuel est modifié (images, mise en page, couleur, type de papier) mais

le texte reste inchangé. Cela contribue à figer le circuit du touriste dans la ville, créant ainsi un itinéraire presque traditionnel qui se transmet de génération de touristes en génération de touristes.

La modernité contre les idées reçues

Avec les publications institutionnelles, le pays a la possibilité de corriger les idées reçues et clichés négatifs qui se sont répandus avec la Légende noire : aux XVIe et XVII^e siècles, les ambassadeurs français ont défini l'Espagne comme un pays dominé par l'inactivité et la superbe, la paresse et l'ignorance (Hildesheimer, 2000, p. 23). La France des Lumières considère que le pays voisin est toujours ancré dans un certain traditionalisme : il est considéré presque comme un ennemi du progrès et donc de la modernité, en comparaison avec une France où les milieux intellectuels essaieraient de renverser l'ordre établi. Cette image évolue avec le goût de l'Espagne des Romantiques même si la plupart du temps l'ambigüité est mise en avant : le pays est aussi bien admiré que rejeté, et suscite des sentiments contradictoires, entre figure noire de l'inquisiteur et figure sensuelle de la Carmen de Mérimée. L'Espagne du XIX^e siècle apparait alors comme un pays tantôt méprisable, où règnent l'obscurantisme religieux, la pauvreté, l'ignorance du peuple, tantôt exotique, presque hors de l'Europe, comme le résume le célèbre apophtegme attribué à Alexandre Dumas, «l'Afrique commence aux Pyrénées ». Mais la fascination vient de ce qui au départ est considéré comme rebutant : ce sont les différences avec la France qui attirent et donnent lieu à l'écriture, valorisante ou méprisante. Quant aux Espagnols, conscients de cette image héritée de la Légende noire, ils prennent la mesure de ce phénomène, comme le politicien, diplomate et écrivain espagnol Juan Valera qui insiste en 1868 sur l'importance des écrits des voyageurs étrangers dans son texte Sobre el concepto que hoy se forma de España:

Todos hablan mal de nuestro presente; muchos desdoran, empequeñecen o afean nuestro pasado. (...) A mí me han preguntado los extranjeros si en España se cazan leones; a mí me han explicado lo que es el té, suponiendo que no lo había tomado ni visto nunca; y conmigo se han lamentado (...) de que no bailemos todos el bolero, el fandango y la cachucha. Difícil es disuadir a la mitad de los habitantes de Europa de que casi todas nuestras mujeres fuman, y de que muchas llevan un puñal en la liga. Las alabanzas que hacen de nosotros suelen ser tan raras y tan grotescas, que suenan como injurias o como burlas. (Valera, 1868, p. 55).

Cet extrait évoque ce qui ressemble à un complexe espagnol : en plaçant le pays dans une position d'infériorité, seul contre tous, critiqué de toutes parts, l'auteur montre bien la prégnance des clichés et la difficulté à les surmonter. Mais dès le début du XX^e siècle, attirer les voyageurs apparaît comme une priorité. L'Espagne promue s'inscrit dans une tradition romantique, dont on garde les meilleurs aspects. S'opère alors une sorte de polissage afin de la rendre attirante sous tous rapports. La volonté de présenter un pays, ou en tout cas la ville de Séville, comme une terre moderne coexiste avec la volonté d'être en harmonie avec les attentes d'un voyageur imprégné d'imaginaires romantiques; ce qui est encore le cas aujourd'hui, en témoignent les brochures consacrées à la route de Washington Irving. Les préjugés négatifs récurrents ont pu en partie être résolus grâce à la modernité puisqu'ils concernaient surtout les aspects pratiques du voyage tels que les hôtels, les transports mais aussi l'insécurité. Pour les contrer, les publications n'hésitent pas à mettre en avant les progrès réalisés. Ainsi, en 1925, Francisco Javier Sánchez Cantón va à l'encontre des images véhiculées par la littérature de voyage du XIX^e siècle en affirmant que le secteur hôtelier et les transports se sont améliorés, contredisant ainsi Alexandre Dumas, Théophile Gautier ou encore Richard Ford. Trois ans plus tard, en 1928, le PNT publiait Cómo se viaja en España où l'on pouvait lire que le problème du logement était parfaitement résolu.

Nous pouvons également remarquer l'omniprésence du terme « communications » qui place l'Espagne, l'Andalousie ou Séville au cœur d'un réseau mondial : ainsi l'Espagne devient-il le centre des communications entre l'Europe, l'Amérique et l'Afrique (DGT, 1945, p. 2). De même, le plan dépliant d'Andalousie édité par la Junta en 1992 insiste sur l'amélioration des conditions de transports et d'accueil des voyageurs : « Andalucía ha experimentado una sensible mejora en su sistema de comunicaciones » et cite les 22 000 kilomètres de route, l'AVE, le Talgo et les différents aéroports. Sont alors évoqués les différents types de logements saisonniers pour séduire plusieurs sortes de voyageurs, du *parador* à l'auberge de jeunesse. Cette idée ne faiblit pas à la fin du XX^e siècle puisqu'une nouvelle brochure intitulée *Andalucía*, publiée par la Junta (entre 1996 et 2006) propose, juste après son aparté sur les traditions, un paragraphe intitulé « Abierta al mundo » où il est question du développement et de l'amélioration des communications : « en los últimos años, un

profundo proceso de modernización ha mejorado el sistema de comunicaciones andaluz » (Turismo Andaluz, 2005, nn). Le réseau routier fait alors 27 200 kilomètres, la région compte deux aéroports internationaux, le train à grande vitesse relie Madrid à Séville, le Talgo Malaga à Séville et, en plus des ports de commerce, il y a quarante-deux ports de plaisance. Enfin, la multiplicité des moyens de transports est évoquée, alliant ainsi qualité et quantité. En effet, la publication provinciale « Hay otra Sevilla...que tiene mucho que ver » s'ouvre sur un chapitre intitulé « Hay otra Sevilla.... Es fácil llegar » qui reprend cette idée de réseau de communications : « Por tierra, aire e incluso vía fluvial, Sevilla está conectada con el mapa de las grandes ciudades gracias, en gran medida, al impulso renovador que supuso la Exposición Universal de 1992 » (*Hay otra Sevilla*, 2012, p. 7). Tout ceci s'accompagne, à chaque fois, de photographies des différents moyens de transports prises selon des plans qui mettent en évidence leur vitesse et leur grandeur.

Un autre stéréotype négatif hérité du XIX^e est celui de la paresse andalouse et pour le contrecarrer, les guides insistent sur la variété des cultures et le dynamisme des habitants : pourtant, outre les informations sur les transports e le logement, le peuple andalou et sévillan est présenté, dès 1925, par Sánchez Cantón comme un « peuple vigoureux » (Sánchez Cantón, 1925, p. 121) qui réalise des activités variées (industries, entreprises, organisation de congrès) et qui se montre entreprenant dans la construction navale, l'agriculture, les arts industriels (Sánchez Cantón, 1925, p. 121). On peut également lire parfois que Séville est une synthèse de cet antagonisme traditionmodernité, une idée particulièrement efficace pour encourager le tourisme : « la vida sonríe, a la luz de un sol perenne, en España, el país acogedor por excelencia donde cada visitante es un amigo; donde conviven el encanto de Oriente y el confort de Occidente; donde felices supervivencias de un pasado tradicional no impiden el progreso y el dinamismo actuales » (DGT, 1945, page de garde). Dans notre corpus, la variété citée à plusieurs reprises semble être synonyme de modernité puisque les auteurs ont coutume d'insister sur celle des activités dans le but de souligner ainsi le dynamisme espagnol. Par exemple, Manfredi Cano, en 1961, insiste sur le fait que l'industrie s'était considérablement développée : « se ha desarrollado vertiginosamente en los últimos años, se han mejorado instalaciones y métodos en las tradicionales y se han implantado industrias nuevas (Manfredi Cano, 1961, p. 18). On compte également des publications récentes qui ont trait au patrimoine industriel, comme celle signée par Eduardo López, *Turismo industrial y tecnológico de Sevilla*, publiée par le Consorcio de Turismo de Sevilla en 2007.

Identités visuelles : tradition et modernité

Les affiches et les slogans sont un moyen de promotion touristique qui date du PNT. Sur l'une des vingt-cinq affiches illustrées complétées par le slogan *Visite España* de cette institution, on retrouve la vision plus affirmée d'une Espagne orientale pour les potentiels touristes français : en effet, la différence de contenu d'une langue à l'autre est particulièrement intéressante et évocatrice.

Le français insiste sur l'Espagne comme synthèse de l'Europe et de l'Afrique l'illustration choisie est celle d'une ville andalouse – tandis qu'en espagnol, ces deux aires géographiques ne sont pas clairement mentionnées : il est uniquement question de synthèse entre histoire et modernité. Cet exemple montre bien l'élaboration d'une stratégie touristique visant à séduire le public selon ses attentes. Au niveau national, on compte trente-six affiches pour la période 1929-1935 visibles dans les lieux publics comme les gares, les bureaux de poste, les universités ou les agences de voyage. Pour la période 1938-1957, leur nombre croît, avec soixante-quatre affiches. Jusqu'aux années 1960 environ, l'image qu'elles diffusent provient d'un magma romantique et l'Andalousie est souvent utilisée pour promouvoir l'Espagne entière en jouant sur l'amalgame et en créant la confusion. Les lithographies, surtout des scènes de vie et des photographies en noir et blanc des monuments, montrent la tradition architecturale espagnole. L'insolite et l'ancien sont donc mis à l'honneur, sur les affiches comme dans les publications jusqu'en 1951, moment où l'Espagne commence à parier davantage sur le tourisme sol y playa. Jusqu'en 1977, on trouve des photographies en couleur, avec des scènes de mœurs, et l'Andalousie conserve son protagonisme : son littoral apparait comme un paysage tropical offrant la possibilité au voyageur d'échapper à la routine. Enfin, pour la période suivante, jusque dans les années 2010, les affiches représentent des expériences où le touriste est un personnage. Au niveau régional, la Junta de Andalucía crée également des affiches à partir de 1992. Sur les premières, le patrimoine architectural de chaque capitale de province andalouse est représenté et petit à petit les touristes y apparaissent, jusqu'en 2001. Après une collaboration avec Turespaña et sa

campagne « Smile you're in Spain », la Junta travaille de nouveau seule en insistant toujours sur l'hospitalité (« Andalucía te quiere » en 2006) dans des lieux peu fréquentés, sources de bien-être pour le voyageur (« Tu mejor tú » en 2016)⁸.

Ces images sont accompagnées de slogans qui font également partie de l'identité visuelle dans la mesure où ils se situent à côté du logo sur les affiches ou publications. Le premier slogan date du PNT et un recensement de ceux-ci, toutes institutions confondues, montre la modernité de l'Espagne en la matière avec un recours précoce au marketing émotionnel cherchant à faire du lien entre un produit et les émotions qu'il va procurer aux clients – contrairement au marketing pragmatique qui veut promouvoir un produit pour son aspect, utile, pratique, esthétique. Si certains slogans mettent en avant la différence espagnole, d'autres insistent sur la modernité ou l'émotion, par l'emploi récurrent de la deuxième personne du singulier. Il s'agit alors d'un tourisme centré sur son destinataire, un voyageur capable de s'approprier les lieux qui se réinventent à leur tour en fonction des visiteurs.





Fig. 7 : Patronato Nacional de Turismo (dibujo de Tejada), 1929 Madrid, PNT, col. Centro de Documentación Turística de España, Instituto de Turismo de España, www.tourspain.es

ISSN 1773-0023

⁸ Les affiches créées jusqu'en 2007 sont consultables dans le travail suivant : Secretaría General Técnica, Servicio de Información y Documentación, Estudios y Publicaciones. Centro de Documentación y Publicaciones, 2007, *La promoción turística vista desde la administración, Marketing y campañas de publicidad del turismo en andalucía* (dernière consultation le 20 janvier 2019), url : http://www.juntadeandalucia.es/turismoycomercio/documentacion/28073.pdf

Concernant les logos, le phénomène est bien plus contemporain puisque c'est en 1983 que le peintre Joan Miró crée son fameux soleil pour Turespaña. Si celui-ci a été conservé, les institutions locales, quant à elles, ont fait évoluer leurs logos par un effacement de la tradition au profit de la modernité. Ainsi, pour la Junta de Andalucía, le premier logo (1996) représente un A avec trois couleurs : le vert en référence à la ruralité, le jaune pour le sable et le bleu de la mer.



Il a été changé dix ans plus tard au profit du mot « Andalucía » écrit dans une gamme de couleurs, bien plus riche qu'auparavant, et qui semble insister sur la diversité de la région.



Le logo de la Diputación est, quant à lui, un carré laissant échapper des rayons qui partent d'un même point. Outre la référence au soleil, il évoque le rayonnement des villages de la province, qui devraient briller autant que la capitale.



La mairie avait opté au début des années 2000 pour un motif géométrique rappelant des *azulejos*.



Toutefois, cette inspiration orientale a été supprimée et remplacée par un dessin beaucoup plus neutre, rouge et blanc, à la fois sobre et moderne, qui pourrait être utilisé pour toute autre ville tant sa « sévillanité » fait défaut.



Après avoir perçu l'omniprésence des concepts de tradition et modernité dans la promotion touristique avec l'utilisation d'une tradition « romantique » et la mise en évidence d'une modernité pratique, nous nous intéresserons au traitement de cet antagonisme à différents moments de l'histoire : pendant le franquisme, au moment de l'Expo'92 et enfin dans les années 2000.

Traitement des antagonismes : contournements, résolutions, utilisations

L'antagonisme moral du franquisme

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Espagne reconsidère son intérêt pour le tourisme étranger malgré des divergences au sein du gouvernement : certains voient cela comme une opportunité économique et un moyen de valider le régime par la présence constante d'étrangers tandis que d'autres pensent que la venue de voyageurs originaires de pays aux mœurs différentes, plus libres et plus modernes, peut éveiller les consciences et augmenter les oppositions à la dictature (Pack, 2009, p. 12-13). Jusqu'en 1951, les publications institutionnelles restent plutôt silencieuses quant à la situation politique de l'Espagne. En revanche, au moment où l'Espagne franquiste commence à ISSN 1773-0023

sortir de l'isolement et lorsque Manuel Fraga Iribarne assure la promotion du tourisme touristique *sol y playa* pour attirer les capitaux étrangers, les institutions en charge de la promotion publient deux ouvrages particulièrement intéressants.

España para Usted (1964) est traduit en français, anglais et allemand. Rédigé et illustré par le célèbre dessinateur humoristique Máximo, on perçoit, derrière le ton léger, une idéologie bien marquée, en faveur du régime en place. D'ailleurs, un article paru dans la Gaceta en 2014, année de la mort de l'auteur, rappelle que, si différents journaux ont salué au moment de son décès son travail au sein de la rédaction de El País, le dessinateur avait également écrit dans des revues phalangistes comme Juventud ou Arriba et avait été directeur des programmes de la radio de la Organización Juvenil, Cadena Azul. Autant de preuves de son attachement au régime ou de sa volonté de saisir les opportunités professionnelles aussi idéologiquement marquées qu'elles soient l'article en question titre « Maximo dibujó cara al sol que más calienta » (García Serrano, 2014). Cet ouvrage propose une apologie du régime pour les touristes espagnols et les étrangers, sur un ton léger, voire caricatural par moment mais jamais ambigu. À titre d'exemple, le patriotisme est bien présent (« une seule patrie aimée de tous ses enfants ») et la prise de Grenade est considérée comme repère de l'unité espagnole : « Les arabes trouvèrent notre patrie tellement à leur goût qu'ils prolongèrent leur visite pendant 8 siècles. La conquête de Grenade par les Rois Catholiques en 1492 expulsa définitivement les musulmans d'Espagne et consolida l'unité nationale, en faisant pour la première fois, de notre pays un État moderne ». Le rôle « civilisateur » du pays est affirmé lors du récit de l'Espagne de Philippe II où l'auteur personnifie le pays grâce à l'emploi du pronom personnel sujet « elle » :

L'Espagne est à son apogée, elle fait pour la première fois le tour de la terre, elle envoie des missionnaires aux Indes et au Japon, elle établit les bases du futur droit international, elle civilise des peuples immenses, conquiert les Philippines et combat à Lépante, enfin, elle écrit Don Quichotte (Máximo, 1964, p. 52).

La vision de la Guerre civile est également orientée idéologiquement puisqu'elle est qualifiée de « guerre pour une paix » (Máximo, 1964, page 54) et se présente comme une « croisade » :

Un jour, en 1936, les haines se déchaînèrent. Le monde se souvient encore de cette guerre de trois ans, à laquelle l'église catholique donna le nom de croisade.

(...) Mais ce que nous pouvons affirmer c'est que la guerre a été gagnée par la partie du peuple qui préférait une Espagne espagnole à une Espagne filiale ou succursale de l'URSS (Máximo, 1964, p. 54).

Quant au rôle du Mouvement national, l'auteur lui attribue la mission « de rénover la société espagnole, et de l'organiser afin qu'elle puisse vivre réellement en paix en effectuant toutes les réformes nécessaires » et 1939 est présenté comme « le début d'une période de paix qui dure encore et pendant laquelle les vieilles rancœurs ont disparu » (Máximo, 1964, p. 54). Sous ce paragraphe, le dessin d'une colombe de la paix illustre le fait que le dessinateur s'approprie le symbole universel, tout en présentant le général Franco comme le « vainqueur de la guerre et artisan de la paix » (Máximo, 1964, p. 55). Outre l'histoire et la politique, le guide s'intéresse à des questions de normes et de conventions sociales et offre des réponses à la question de l'usage du bikini : « il vous suffira de jeter un coup d'œil sur les autres, en arrivant dans une ville ou sur une plage, pour que vous en jugiez vous-mêmes s'il est opportun ou non d'employer ces "vêtements" » (Máximo, 1964, p. 62). Cela ne semble pas de prime abord prohibitif; toutefois, le fait que le terme soit employé entre guillemets laisse poindre, logiquement, un jugement de valeur plutôt négatif.

Quatre ans plus tard, les enfants espagnols reçoivent la *Cartilla turística escolar* publiée par le MIT. Il s'agit d'une sorte de cahier d'activités, réalisé par Alfredo Gozálbez Celdrán et Francisco Alcaraz Pastor, qui sert à faire découvrir aux plus jeunes le « phénomène touristique » de façon ludique.

La préface, signée par le directeur général de la promotion du tourisme, Antonio García Rodríguez Acosta insiste sur la modernité d'un tel ouvrage – « la primera de tal género que se publica en el mundo » (Gozálbez Celdrán, 1968, p. 4) – ainsi que sur la nécessité pour l'économie espagnole de contrôler le secteur touristique :

El progreso alcanzado por España en los últimos años se debe, en gran parte, a los beneficios proporcionados por el turismo. La construcción de nuevas y modernas autopistas, la puesta en servicio de grandes aeropuertos y la mejora de nuestros ferrocarriles han podido llevarse a cabo gracias al turismo, que creo las condiciones favorables para ello.

Continuamente vemos crecer en todo el territorio nacional, como por encanto, numerosas instalaciones de diversos tipos: hoteles, albergues, residencias, apartamentos veraniegos; y unido a ello, las industrias correspondientes para

abastecer a las necesidades de sus habitantes. Todo ello se debe al turismo y está hecho para fomentarlo.

España figura en la avanzada del turismo mundial y espera de ti una valiosa cooperación en todos los aspectos para que dichas circunstancias sigan favoreciendo a nuestra Patria, al objeto de conseguir así que el nivel de vida de todos los españoles aumente cada vez más.

¡Fomenta el turismo y servirás a España! (Gozálbez Celdrán, 1968, p. 5)

L'ouvrage comprend plusieurs parties qui portent sur le tourisme, les voyages, le poids économique du secteur, le logement, le camping, le vivre ensemble, la culture, l'information touristique, la montagne, les plages, l'art, le sport, les célébrations, la connaissance de la patrie, et qui se concluent toutes par des activités récréatives (coloriage, mots croisés, mémorisation). L'auteur met en avant la modernité des transports, désormais rapides, fréquents et confortables ainsi que la multiplicité des connexions grâce au transport aérien et ferroviaire : « Nuestro país cuenta con espléndidos y modernos aeropuertos, a los que llegan aviones de todas las partes del mundo » ou encore « Los trenes, hoy muy modernizados, se encuentran a la altura de los mejores, destacando el TALGO, cuyo especial diseño le permite alcanzar grandes velocidades, al mismo tiempo que se disfruta de un gran confort » (Gozálbez Celdrán, 1968, p. 12). Pourtant si cette modernité permet aux étrangers de visiter l'Espagne, elle ne doit pas permettre aux Espagnols de s'aventurer dans d'autres contrées. Au contraire, ceux-ci doivent d'abord approfondir leur connaissance des traditions espagnoles, afin de développer ensuite leur amour pour la patrie. En effet, le voyage d'un Espagnol à l'étranger est dépeint d'une manière très négative dans cette publication :

Antes de visitar la casa del vecino, conoce bien la tuya. Ya has visto que España es un país con grandes y numerosas bellezas, que tiene un enorme atractivo para los turistas extranjeros. Sería absurdo que antes de conocer a tu propia patria desearas visitar otros países, ya que lo más probable es que dejaras de ver cosas muy bonitas que están más cerca de ti, para visitar otras que te costarían más dinero y no serían más interesantes (...) Si conoces a España mejor, la amarás más. Sería lamentable que un extranjero conociera a tu Patria mucho mejor que tú, que eres hijo de ella (Gozálbez Celdrán, 1968, p. 12).

Les deux publications évoquées ici montrent que le tourisme pendant le franquisme n'est pas qu'une priorité économique : c'est un outil de propagande du régime au service de ses valeurs et de son modèle politique. La modernité ne se trouve pas niée, mais on somme les voyageurs de ne s'en servir que pour mieux connaître la tradition.

Expo'92

En 1976 lors de sa première visite en Amérique Latine, en République Dominicaine, le roi Juan Carlos I évoque l'idée d'organiser une Exposition universelle à Séville ayant pour thème la découverte de l'Amérique. Le Bureau International des Expositions approuve le projet en 1986 et l'exposition de la modernité espagnole a lieu en 1992. C'est également l'année des jeux Olympiques de Barcelone et de la capitalité culturelle de Madrid : l'Espagne se place ainsi sur le devant de la scène européenne. Ainsi, on peut lire sur une publicité de Turespaña :

Parce qu'elle accueille les 3 événements de l'année, en 1992, l'Espagne devient « phare de l'Europe et du monde ». Parce qu'elles génèrent les plus fabuleux spectacles, Séville, Madrid et Barcelone affichent leur succès au rythme de leurs passions. Parce qu'au-delà de l'ère de la haute technologie de l'Exposition universelle, l'Espagne offre le confort de ses Paradors, ces châteaux d'autrefois reconvertis en paradis de vacances.

L'Expo'92 est un grand spectacle où les moyens de communication sont à l'honneur. On compte un canal, un héliport, des autobus, un train monorail en hauteur, une télécabine, des trains, des banques, des télécommunications avancées, le tout pour une enceinte de deux cent cinquante hectares qui rassemblent cent pavillons, vingt scènes, une centaine de magasins, seize banques, plus de deux cents restaurants et cafés. Pour Juan Carlos I, l'Expo'92 est « la preuve face au monde d'une Espagne moderne » (Lucio, Ruiz, 26-VI-1992, p. 28). C'est une occasion de relancer le tourisme en cessant, comme le dit Hervé Poutet, de « puiser encore aux sources de la sempiternelle image touristique qui [avait] si bien fait ses preuves » (Poutet, 1995, p. 328). Pourtant, malgré le souhait de modernité, on ravive encore une image déjà éculée, en témoignent les diverses représentations du spectacle de *Carmen*. Poutet l'évoque en ces termes :

Désormais les Espagnols oscillant entre la modernité et la tradition, entre le stade du miroir et l'identification narcissique, se trouvent pour ainsi dire pris à leur jeu, comme prisonniers de leur propre jeu, comme prisonniers de leur propre image qui s'était avérée si rentable » (Poutet, 1995, p. 331).

Le Plan de marketing touristique avait prévu 2 milliards de pesetas pour la promotion touristique : affiches, guides, spots, création d'une identité visuelle et de Curro, sa

mascotte. Dans les guides de l'époque, il est coutume de mettre en évidence la modernité, comme c'est le cas dans *Guía de España, Spain Guide 92*, une version bilingue qui insiste sur la modernité d'une ville déjà au seuil du XXI^e siècle :

(Al) asumir el desafío de organizar una exposición universal en el umbral del siglo XXI, la Expo Universal de Sevilla se ha comprometido en la búsqueda de un nuevo modelo que revitalice la tradición de las grandes muestras internacionales. La Expo 92 no consistirá en una exhibición monumental, será una autentica muestra de la tecnología más avanzada que se abre a todo el mundo gracias a la especial importancia de los medios de comunicación (Instituto de turismo de España, 1992, p. 58).

Cette même année, la Junta édite ses premiers prospectus. Le spectacle de la modernité proposé, allié à la tradition sévillane, est une façon de résoudre l'antagonisme tradition-modernité : il est naturellement le fonds de commerce de l'année 1992 durant laquelle Séville se présente comme une ville moderne mais singulière en raison du noyau traditionnel fort qu'elle conserve. Après l'Expo'92, il a été question de réaliser un grand projet, Cartuja 93, qui en réutiliserait l'enceinte dans le but de créer un centre qualifié d'activités économiques, spécialisé dans les nouvelles technologies, un centre universitaire, un parc thématique, une zone de monuments, un complexe sportif et des espaces verts. Séville, sur le chemin de la modernité, dut toutefois faire face à une difficulté majeure : l'absence de ressources suffisantes pour mener à bien l'intégralité du projet. Pour résoudre l'antagonisme tradition-modernité, il faut à cette époque un budget que la municipalité ne possède pas, et si les brochures touristiques évoquent sans discontinuer les lieux de l'Expo'92, laissés plus ou moins à l'abandon, la promotion faite en 1995 par la Junta, insiste davantage sur les immuables traditions sévillanes, qu'elles soient architecturales, artistiques, culturelles ou gastronomiques. Après ces difficultés « fin de siècle », il semble que le nouveau millénaire soit favorable à la capitale andalouse qui ne cesse de jouer avec l'antagonisme et le détourne à des fins touristiques.

Moderniser les symboles, diversifier les parcours au XXI^e siècle

Grâce à diverses initiatives et grâce à la promotion qui les a accompagnées, Séville a su créer une « tradition moderne » qui correspond aux trois critères déjà cités par Bernard Lerivray et par là même, aux attentes du voyageur. Ainsi, à son itinéraire en

vigueur depuis le XIX^e siècle, s'ajoutent petit à petit d'autres éléments qui sont très souvent en lien avec les premiers, en permettant de mieux les voir, les étudier ou les préserver.

La Giralda constitue un des monuments incontournables de la ville, sûrement depuis qu'Alphonse X avait menacé de tuer quiconque tenterait de la détruire. Devenue le symbole de la ville, elle fait partie des illustrations les plus utilisées. Or, depuis 2013, sur la première page du Guide pratique de Séville dépliant édité par la Junta, on ne voit plus la Giralda mais l'édifice Metropol Parasol, communément appelé Las Setas, à l'histoire marquée par la polémique. Autrefois, la place abritait un marché, détruit en 1973 pour des raisons d'hygiène. Alors qu'un parking souterrain est creusé à cet endroit en 1992, des vestiges archéologiques allant de la période romaine à la période islamique sont découverts, entraînant la paralysie de l'aménagement du site. Dix ans plus tard, la mairie organise un concours d'idées international afin de trouver le programme touristico-commercial et culturel adéquat à ce site. L'Allemand Jurgen Mayer remporte le concours. Les travaux débutent en 2005 mais la complexité de cette construction résolument moderne – car rien ne lui ressemble – pèse sur la tenue des travaux⁹. Le hiatus est grand entre la logique architecturale et la logique constructive puisque la richesse archéologique du sol limite les possibilités de sa fondation. Ce projet suscite une vive polémique parmi les habitants, pour deux raisons : l'esthétique et le coût qui a doublé au cours des travaux. Malgré cela, Las Setas font aujourd'hui partie de l'espace urbain sévillan – le lieu a été investi par les Indignés en mai 2011, réunis là-bas sous le slogan « Setas revueltas » – et du parcours du touriste en raison de la vue unique sur la Giralda. De plus, afin de satisfaire le voyageur-consommateur, l'achat d'un billet s'accompagne d'un bon pour une consommation dans l'un des restaurants des « champignons ». Enfin, leur image se trouve désormais sur les cartes postales, ce qui atteste effectivement de leur présence dans l'espace touristique.

Dans quelques temps, il sera possible de constater les effets sur le tourisme de la construction de la Tour Pelli, la plus haute tour d'Andalousie (178 mètres) dont les

⁹ 3400 pièces de charpente, 2500 m³ de bois, 2700 assemblages, 16 millions de boulons, 1300 tonnes, avec des variations de l'épaisseur des lames, des hauteurs irrégulières, la charpente en bois la plus grande du monde (finalement recouverte d'une épaisse couche de polyuréthane). Voir à ce propos CHABARD, Pierre, 2012, « Metropol Parasol, une ombre sur la ville », *Criticat*, n°9, p. 4-23.

travaux ont commencé en 2008. Une société contrôlée par la Caixa Bank a mené ce projet qui rassemble un hôtel de luxe, des bureaux, un lieu d'exposition – Caixa Forum ouvert en mars 2017 – des boutiques – comme Primark dont l'inauguration en septembre 2018 a attiré des foules. La construction de cette tour a toutefois failli coûter à Séville l'inscription de ses monuments au patrimoine universel de l'Humanité et l'Unesco a demandé des garanties à la mairie : il ne sera désormais plus possible d'élever des bâtiments aussi hauts qui viendraient bouleverser le *skyline* sévillan. Certains habitants critiquent cet édifice car il dénature le paysage de la ville et le maire Juan Ignacio Zoido avait même évoqué l'abandon du projet, promesse électorale non tenue en raison de son coût prohibitif. Cette concentration de lieux de loisirs en tous genres fera sans aucun doute bientôt partie intégrante des publications officielles.

Les deux autres critères, l'ancien et l'insolite, n'ont jamais été abandonnés non plus : les publications ont coutume de rappeler l'origine romaine de Séville et l'Alcazar continue d'être un « incontournable ». De nouveaux lieux respectant ces mêmes critères ont été ouverts comme l'Antiquarium, au pied de Metropol Parasol qui présente les vestiges trouvés lors des travaux. Cet héritage romain a même donné lieu à la publication d'une brochure spécifique en 2017 - El legado de Roma. Quant à l'architecture mudéjare, elle fait l'objet d'une brochure qui rassemble les édifices néomudéjar du premier tiers du XX^e siècle¹⁰. Correspondant ainsi à l'idée que l'on se fait de Séville, rêvée par les touristes, acceptée par les Sévillans, ce style architectural est perçu comme un style national. Aujourd'hui, la tendance n'est pas à la construction d'édifices néo mais plutôt à la réhabilitation d'anciens palais autrefois fermés aux touristes comme le Palais des Marquis de la Algaba devenu en 2013 Centro de Interpretación del arte mudéjar dont il est question dans deux brochures consultées, Aventuras en familia, Descubre Sevilla con los Giraldez (2012) et dans celle publiée par la mairie en 2015 qui précise : « Se exhiben bellas piezas de cerámica, obras de carpintería y otros elementos arquitectónicos procedentes de iglesias y conventos sevillanos así como utensilios domésticos, tinajas, etc., todos realizados con un estilo que una lo cristiano y lo islámico».

¹⁰ Citons par exemple l'édifice *Ciudad de Londres*, neomudéjar-plateresque 1914, situé Calle Cuna ou encore *La Adriática*, Avenida de la Constitución, réalisé en 1922, œuvres de José Espiau mais aussi le bâtiment d'Aníbal González sur la Place d'Amérique, construit en 1929, au moment de l'exposition ibéroaméricaine, organisée pour donner à voir les richesses des anciennes colonies espagnoles et faire perdurer un lien basé sur l'hispanité.

Ces initiatives ont aussi pour but de repousser les limites du centre touristique et de proposer une autre lecture des lieux de passages, C'est par exemple le cas pour le quartier de Triana qui a connu une « mise en tourisme » et de ce fait une promotion touristique importante au cours de ces dernières années¹¹.

Pour répondre aux attentes des touristes, les institutions essaient de correspondre à leur réalité, c'est-à-dire un monde où les modèles familiaux évoluent, où les nouvelles technologies font partie intégrante de la vie quotidienne en développant les applications pour smartphone, les flash-codes ou les publications en ligne. Ces évolutions permettent de lire la tradition avec les outils de la modernité et de proposer des produits touristiques à différents types de voyageurs avec des brochures pour les personnes à mobilité réduite (Ayuntamiento de Sevilla, 2015), les célibataires et les familles monoparentales, ainsi que la communauté LGBT.

Fernando Rodríguez Villalobos, président de la Diputación écrit dans l'introduction au prospectus destiné aux célibataires et familles monoparentales que cette initiative part du constat des changements de la société et de la nouvelle tendance des voyages individuels. Excepté l'introduction, la brochure ne se dirige pas à un public clairement ciblé car il est évident que le patrimoine d'un site ne dépend en rien de la situation personnelle du voyageur. Pourtant la brochure emploie sans discontinuer le terme de « voyageur célibataire », ce qui donne lieu à ce type d'affirmation : « el viajero single hallará las huellas arquitectónicas y culturales de las diferentes civilizaciones que han habitado estas tierras desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días » (Prodetur, *Turismo single*, 2014, p. 11). On comprend mieux le but de cette publication lorsque, au fil des pages, on découvre qu'il s'agit de proposer des formules *all inclusive* pour visiter la province, comme pourrait le proposer une agence de voyage – mais pas une agence matrimoniale comme l'introduction le précise.

Quant au guide LGBT édité en 2014, son introduction laisse entendre qu'il a été publié pour souligner la tolérance, l'ouverture d'esprit des Sévillans et des professionnels du tourisme :

¹¹ Voir à ce propos GALANT, Ivanne, 2019, « "Cuando paso por el puente, Triana..." Représentations du faubourg sévillan dans les guides de voyage (XIX-XXI^e siècles) », in Crisol, Callejeando / La Rue dans tous ses états / A rua em todas as vias, Nanterre, CRRIA, Centre de recherches ibériques et ibéroaméricaines de l'Université Paris Nanterre, n°5, p. 332-350.

Desde estas líneas, me gustaría dar mi más calurosa bienvenida a nuestra provincia al colectivo de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. Lo que pretendemos con esta guía turística es reflejar la riqueza patrimonial, cultural, natural y gastronómica de un territorio, el de los pueblos sevillanos, que les recibirá con los brazos abiertos, porque siempre se ha destacado por su tolerancia y respeto al otro. Por tanto, no es un producto excluyente ni especialmente diseñado para este colectivo (Prodetur, *Turismo LGBT*, 2014, p. 3).

L'initiative de *pink-washing* est ambivalente : alors qu'il est question de prôner l'égalité, la publication marginalise d'une certaine façon ses lecteurs. C'est pourquoi l'auteur du texte introductif, ayant anticipé les questionnements et les réactions perplexes, précise sa démarche :

Hablar de turismo hacia el sector de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales puede parecer, en pleno siglo XXI, un error hacia la promoción de la Igualdad efectiva de todas/os los/as ciudadanos/as. (...) La presente guía pretende desarrollar el concepto así como la oferta que el destino global que representa la provincia de Sevilla oferta hacia lesbianas, gays, bisexuales y transexuales partiendo de un compromiso con la no discriminación así como con la visibilidad de las personas LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales) desde una perspectiva igualitarista. (...) Pese a lo que se pueda pensar, visitar un pueblo, por pequeño que sea, no es adentrarse en un mundo conservador y rancio. Todo lo contrario, es gente abierta que además se enorgullece de acoger al visitante cualquiera que sea su condición. Sirva como muestra un dato: la primera boda homosexual de Sevilla se celebró en Huévar del Aljarafe, un municipio que no llega a 3.000 habitantes (Prodetur, *Turismo LGBT*, 2014, p. 6-11).

On note donc la volonté de montrer l'engagement des villages et des établissements touristiques pour l'égalité mais à la suite de ce commentaire introductif, le contenu de la brochure ne se dirige pas à un public précis. L'objectif est donc essentiellement commercial, ce que l'on comprend à la lecture d'un article du *Diario de Sevilla* de la même période : « No hay que olvidar que, según un estudio del Instituto de Turismo de España (Turespaña), el turismo gay aporta un visitante de calidad que gasta un 30% más que el resto. De ahí que sea un público atractivo para la provincia en lo que a turismo se refiere » (*Sevilla muestra sus encantos para el turismo "gay friendly" y de lujo*, 24 juin 2015).

Les institutions s'adressent également aux professionnels du cinéma avec un guide des lieux de tournages édité par les services du tourisme ainsi que pour les amateurs comme l'itinéraire dédié au film *La isla Mínima* (2014). Cela traduit la volonté de proposer un tourisme ludique, notamment grâce à un parcours à suivre, toujours relié à

une dimension culturelle, comme s'il s'agissait d'une sorte de caution, et ce, depuis la fin des années 1990.

Cet aspect ludique – outre le parc d'attraction, concept en vogue dans les années 1990, ouvert en 1997 précisément à l'endroit depuis lequel Christophe Colomb serait parti, faisant ainsi le lien entre le ludique et le culturel – se retrouve dans la mode des itinéraires composés de balises. Ainsi, en 2012, une brochure touristique, « La ruta de la Ópera », propose aux visiteurs de Séville d'aller sur les traces de *Carmen*, *Don Juan* ou du *Barbier de Séville* grâce à un parcours qui recense les lieux mentionnés dans les opéras ainsi que des endroits qui pourraient correspondre à ceux qui les auraient inspirés. Cela traduit à la fois l'utilisation touristique – et de fait économique – de l'art, mais aussi le besoin de raccrocher le tourisme à des domaines culturels nobles, tout en conjuguant cela avec la tentation de voir en tout lieu littéraire un référent concret¹².

Conclusion

En s'engageant dans l'édition de publications touristiques, les institutions espagnoles ont confirmé très tôt le rôle économique et politique du tourisme, créant également un discours traditionnel qui fixe un itinéraire et des choses à voir. À cela s'est ajouté un jeu de marketing émotionnel capable de rendre les publications mais aussi les autres outils de promotion touristique, comme les affiches, particulièrement efficaces.

Dès le début du XX^e siècle, les guides et brochures ont tenté d'évoquer la tradition sévillane en mettant en avant un patrimoine matériel et immatériel en adéquation avec les clichés dits positifs de l'Espagne des Romantiques tandis que les références à la modernité sont rapidement apparues dans le but de contrecarrer les clichés tenaces et négatifs hérités eux-aussi du XIX^e siècle. Tout au long de la période étudiée, nous ne sommes pas passés de la tradition à la modernité : un ancrage dans la tradition a été conservé, et même dans une double tradition – sévillane et touristique –, et les

¹² Nous pouvons également citer l'initiative de la mairie pour promouvoir le tourisme commercial, bien qu'elle n'ait pas donné lieu à la publication de brochure. En 2017, on pouvait voir rue Sierpes, une des rues les plus commerçantes de la ville, où se côtoient des boutiques traditionnelles et des enseignes internationales, une grande affiche aux couleurs criardes qui représentait Cervantès et sur laquelle l'on pouvait lire « Enjoy shopping on the streets where Cervantes made history ». Cela constitue un exemple évocateur de l'appropriation touristico-économique d'un référent littéraire.

institutions ont essayé de s'adapter à la modernité, c'est-à-dire au présent du voyageur et à ses mutations.

Il a été d'abord difficile en plein franquisme de faire de l'antagonisme un outil promotionnel : la modernité que l'activité touristique supposait aurait pu aller à l'encontre du régime. C'est en 1992, au moment de l'Exposition universelle, que la modernité et l'ouverture de l'Espagne ont été mises en avant. Après les difficultés financières occasionnées par les fastes de l'Expo'92, la modernité des publications touristiques institutionnelles contemporaines a résidé dans leur capacité à renouveler à la fois les symboles identitaires sévillans, à lire la tradition avec les outils de la modernité (brochures de belle facture, mais aussi brochures téléchargeables, flash codes, applications), à faire du tourisme une expérience ludique. Le tout en respectant le goût des voyageurs modernes pour la tradition, leur intérêt pour le passé, la mémoire, la culture et même la nostalgie, comme en témoignait la porte de l'enceinte de la Feria en 2017 qui rendait hommage à l'Expo'92. On sent également la volonté d'intégrer le voyageur à la vie quotidienne sévillane, dans la logique du tourisme d'expérience. Dans le cas précis de Séville, il s'agit d'une expérience basée sur le partage ; en témoigne le service de bicyclettes de location Sevici aujourd'hui disponible pour les touristes, ou encore l'ouverture d'une caseta touristique depuis l'édition 2017 de la Feria. D'une façon plus générale, on perçoit la volonté de créer une communauté de voyageurs et de sévillans par une promotion touristique, et particulièrement celle de la mairie, qui se sert des réseaux sociaux : le web est le protagoniste de la promotion touristique depuis le plan de la Junta 2009-2012, qui prévoyait dix-sept actions stratégiques pour situer l'Andalousie à l'avant-garde de la gestion d'internet pour la promotion touristique. Comme ailleurs, les hashtags partagés sur Twitter, Facebook ou Instagram permettent ainsi le recensement d'expériences, créant de la sorte un réseau de voyageurs capable d'entraide, de conseil, de partage, particulièrement à la mode. Les institutions andalouses ont immédiatement compris que cette présence sur les réseaux est d'autant plus stratégique qu'elle sert au touriste à différents moments de son voyage : en amont pour le préparer, pendant pour se situer, après pour se souvenir, comme le faisait le guide papier illustré, la dimension communautaire en moins.

BIBLIOGRAPHIE

- [1929?], Sevilla, Exposición iberoamericana, 1929-1930, Guía oficial, Barcelona, Rieusset,
- [1929?], Exposición Iberoamericana: Sevilla, 15 de marzo de 1929, Sevilla, Padura,
- 1929, Sevilla, Exposición Iberoamericana, Barcelona, Oliva de Vilanova.
- 2015, « Sevilla muestra sus encantos para el turismo "gay friendly" y de lujo », Diario de Sevilla, 24-VI. Disponible sur : https://www.diariodesevilla.es/aquilaprovincia/Sevilla-muestra-encantos-turismo-friendly 0 928707141.html
- AMENGUAL, Bartolomé, 1903, *La industria de los forasteros*, Palma de Mallorca, Amengual y Muntaner.
- ANDRÉS VÁZQUEZ, José, 1920, *El barrio de Santa Cruz de Sevilla*, Madrid, Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística.
- ARCOS Y CUADRA, Carlos, 1974, De las grandes ventajas económicas que produciría el desarrollo del turismo en España (1909) seguido de la industria del turismo en España (1918), Barcelona, Banco Mas Sardá.
- Ayuntamiento de Sevilla, Comité de Iniciativas y turismo, 1928, *Guía de Sevilla*, Sevilla, Mejías y Susillo.
- Ayuntamiento de Sevilla, 2015, *Guía de Turismo Accesible de Sevilla, Sevilla, para todos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- 2015, Sevilla, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- BAYÓN MARINÉ, Fernando (dir.), 2005, 50 años del turismo español, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.
- CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan de Mata, [entre 1928-1936], *Alcázar de Sevilla*, H. de J. Thomas.
- D.G.T., 1945, España, Bilbao, Dirección General de Turismo.
- DOTOR Y MUNICIO, Ángel, 1930, *La Catedral, Museo*, « El arte en España », Madrid, Patronato Nacional de Turismo.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Esteban, 1929, *Guía general de Madrid y descriptiva de Barcelona y Sevilla*, Madrid, Edición Española, Turismo Nacional,
- GARCÍA SERRANO, Eduardo, 2004, «Máximo dibujó "cara al sol" que más calienta», *La Gaceta*, 29-XII.
- GESTOSO Y PÉREZ, José, [entre 1910 y 1930], *Sevilla*, Hijos de J. Thomas, Comisaría Regia de Turismo.
- GÓZALBEZ CELDRÁN, Alfredo, 1968, Cartilla turística escolar, Madrid, Editora Nacional.
- HILDESHEIMER, Françoise, 2000, Du Siècle d'Or au Grand Siècle, L'État en France et en Espagne (XVI-XVIIe siècles), Paris, Champs université Flammarion.
- Instituto de Turismo de España, 1992, *Guía de España, Spain Guide 92*, Madrid, Secretariado General de Turismo, Turespaña.
- — 2003, Ruta Vía de la Plata: Gijón, Oviedo, León, Zamora, Salamanca, Plasencia, Cáceres, Mérida, Sevilla, Madrid, Ministerio de Economía.
- — 2009, *El arte... en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio.
- LERIVRAY, Bernard, 1975, Guides bleus, guides verts et lunettes roses, Paris, Éditions du Cerf
- LÓPEZ, Eduardo, 2007, *Turismo industrial y tecnológico de Sevilla*, Sevilla, Consorcio de Turismo de Sevilla.

- LUCIO, Lourdes, RUIZ, Inmaculada, 1992, «Rey afirma que "la Expo es una prueba ante el mundo de una España moderna"», *El País*, 26-VI.
- MANFREDI CANO, Domingo, 1961, Rutas de España, Ruta nº 1 Sevilla, Huelva, Jerez de la Frontera, Cádiz, Madrid, Publicaciones españolas.
- MARIANAO, DE SAMA I DE TORRENTS, Salvador, Marqués de, 1910, Consideraciones acerca de la necesidad del fomento del turismo como fuente de riqueza nacional, mediante la formación del gran "Circuito español", Barcelona, Juan Vidal.
- MÁXIMO,1964, España para usted, Madrid, Ministerio de Información y Turismo.
- — 1964, L'Espagne vous attend, Madrid, Ministerio de Información y Turismo.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, PLAZA ORELLANA, Rocío, ZOIDO NARANJO, Antonio, 2010, *Viaje a un Oriente europeo: patrimonio y turismo en Andalucía*, 1800-1929, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.
- Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, 1986, *Sevilla: España judia*, Madrid, Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones.
- MOLINA, Remedios, 1994, *Paseos por Sevilla*, Madrid, Ministerio de Comercio y Turismo.
- MORENO GARRIDO, Ana, 2007, Historia del turismo en España en el siglo XX, Madrid, Síntesis.
- ORTIZ MUÑOZ, Luis, 1964-1981, *Sevilla*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo.
- PACK, Sasha D., 2009, La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco, Madrid, Turner.
- Patronato Nacional de Turismo, [1928?], Cómo se viaja en España, Madrid, Patronato Nacional de Turismo.
- POUTET Hervé, 1995, *Images touristiques de l'Espagne*, Paris, L'Harmattan, Collection Tourismes et sociétés.
- Prodetur, 2012, *Hay otra Sevilla... que tiene mucho que ver*, Sevilla, Consorcio de Turismo de la provincia de Sevilla.

ESTHÉTIQUE DU FRAGMENT/CONSTRUCTION D'UN RÉCIT : LA MÉMOIRE DE LA GUERRE CIVILE DANS LA BANDE DESSINÉE 36-39 MALOS TIEMPOS DE CARLOS GIMÉNEZ

Jacqueline Sabbah Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 CREC (EA 2292)

Résumé

Cet article analyse la vision de la guerre civile espagnole proposée par l'oeuvre 36-39, Malos Tiempos, de Carlos Giménez. Il interroge les processus de transmission de l'événement traumatique, de la mémoire historique et sa construction, en particulier autour de la figure de la victime, de l'utilisation et la relecture des sources et emprunts. Fondé sur l'étude des stratégies visuelles et narratives propres à la Bande Dessinée, il met en lumière les tensions existantes entre fragment et récit, entre la création d'un flux narratif et sa déconstruction, et souligne les procédés par lesquels la guerre devient énonçable, tout en étant questionnée et dénoncée.

Mots-clef: Guerre civile – Bande Dessinée – Giménez – mémoire – narration

Resumen

Este artículo analiza la visión de la guerra civil propuesta por la obra 36-39, Malos Tiempos, de Carlos Giménez. Plantea los problemas de transmisión del trauma, de la memoria histórica y su construcción, particularmente en lo tocante a la figura de la víctima, del empleo y reelaboración de documentos fuente. Fundado en el estudio de las estrategias visuales y narativas propias del género del Cómic, subraya las tensiones existentes entre fragmento y relato, entre la creación de un flujo narrativo y su deconstrucción, y evidencia los procedimientos por los cuales la guerra se hace enunciable, a la vez que se cuestiona y denuncia.

Palabras clave: Guerra Civil – Cómic – Giménez – memoria – narración

Abstact

This article analyzes the vision of the Spanish Civil War proposed by Carlos Giménez's work 36-39, Malos Tiempos. It questions the processes of transmission of the traumatic event, historical memory and its construction, especially around the figure of the victim, the use and rereading of sources and borrowings. Based on the study of visual and narrative strategies specific to Comics, it highlights the tensions between fragment and story, between the creation of a narrative flow and its deconstruction and underlines the processes by which war can be enunciated, while being questioned and denounced.

Key Words: Civil War – Comics – Giménez – Memory – narrative

Cet article s'inscrit dans la problématique d'une « relecture des antagonismes » dans l'Espagne contemporaine. Notre propos sera d'aborder cette notion en nous intéressant aux stratégies visuelles de la bande dessinée, nous fondant pour ce faire sur l'analyse de ISSN 1773-0023

la série 36-39 Malos Tiempos (Les Temps Mauvais), du scénariste et dessinateur Carlos Giménez (Prix du Patrimoine du festival d'Angoulême en 2010 pour son œuvre Paracuellos), parue chez Glénat, Barcelone, en quatre volumes, entre 2007 et 2009¹, volumes qui seront réunis en 2011 et publiés sous le format roman graphique chez Debolsillo. Plus précisément nous nous restreindrons, pour notre argumentation et les exemples qui viendront l'illustrer, sur le premier tome de la série, qui relate les premiers mois de la Guerre civile espagnole.

Pour ce qui est du cadre méthodologique, nous suivrons pour l'essentiel les présupposés théoriques et critiques développés par Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, PUF, coll. Formes sémiotiques, 1999, et *Bande dessinée et narration*, PUF, coll. Formes sémiotiques, 2011.

L'antagonisme dont il sera ici question est donc celui de la Guerre civile, dont on peut dire à n'en pas douter qu'il représente la fracture majeure de l'histoire du XXème siècle espagnol. La notion de relecture, quant à elle, se justifie doublement : tout d'abord, de par ses dates de parution, *Malos Tiempos* s'inscrit tout à fait dans la problématique de la *memoria histórica*, (la loi a été votée sous la 2^{de} législature du gouvernement Zapatero en 2007²) et participe de cette entreprise de réhabilitation d'une mémoire des victimes de la guerre et du franquisme, et de définition même du statut de victime. D'autre part, Giménez intègre dans son *cómic* une série de documents, essentiellement graphiques mais aussi romanesques, qu'il revoit, relit et réécrit.

La problématique énoncée dans le titre, à savoir les rapports entre fragment et récit, tendra à réfléchir aux stratégies de la bande dessinée en tant qu'art séquentiel et à souligner la tension existante, dans le langage spécifique du *cómic*, entre le flux narratif, essentiellement transitif, et d'autres modes de lecture possible.

Nous nous proposons d'exposer dans une première partie le cadre conceptuel et méthodologique dans lequel nous inscrivons notre réflexion, à savoir la problématique de la mémoire et de la transmission de l'événement traumatique, que nous voudrions interroger en étudiant la stratégie visuelle et narrative qui se déploie dans l'œuvre qui nous occupe. Dans un deuxième temps, nous apporterons différents exemples visant à

¹ C'est cette édition que nous utiliserons pour tous les exemples de mise en page.

² La loi est connue populairement comme celle de la « mémoire historique » ; elle est appelée officiellement « 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. »

illustrer notre réflexion, analysant en particulier une *suite* de micro récits au sein de l'album qui invitent le lecteur, c'est là notre hypothèse, à une appréhension logique et visuelle tout à fait différente de la lecture transitive et progressive d'ordinaire à l'œuvre. Suivant cette même problématique, nous avons analysé ailleurs la place et le rôle des stases dans *Malos Tiempos*, et avons proposé, dans un article à paraître, d'autres exemples, essentiellement graphiques qui, à mon sens, ont également comme fonction de stopper ou de questionner la narration.

Le traumatisme et son dépassement

L'histoire qui se déploie tout au long des quatre volumes de *Malos Tiempos* peut être brièvement présentée comme suit : dans Madrid en guerre – le premier tome débute en juin 36, peu avant le coup d'État contre la II^{de} République, et le dernier s'achève peu après l'entrée des troupes franquistes dans la capitale, en mars 1939, avec l'instauration du nouvel ordre moral – nous suivons la vie ou plutôt la survie de Marcelino, ouvrier membre du parti *Izquierda Republicana* et de sa famille : sa femme Lucía et leurs quatre enfants, essentiellement Marcelinito, conducteur principal de la narration, âgé d'environ 7 ans au début du tome 1. Chaque album est divisé en épisodes ou *historietas*. Ainsi, le premier en compte 12, de longueur inégale, deux planches pour le plus court et huit pour le plus long.

Une des caractéristiques majeures de ce récit des « temps mauvais » de la guerre est le point de vue choisi : celui des civils, des victimes. Giménez a privilégié une vision desde abajo, qui ne s'intéresse pas aux faits d'armes mais aux souffrances des hommes. Surtout, le récit passe d'un camp à l'autre : celui des Nacionales, celui des Rojos. En effet, la structure générale du tome 1 est une alternance quasi parfaite entre les deux zones : Madrid, zona roja et Zamora, zona nacional. Les 3 tomes suivants auront lieu exclusivement dans la capitale assiégée, mais, pour le premier volume, c'est ce va-et-vient entre les deux zones qui fait figure d'épine dorsale narrative.

Quelques éléments ont retenu notre attention, à partir desquels a pris corps notre questionnement. Tout d'abord, l'idée essentielle qui préside à cette architecture est celle que, d'un côté comme de l'autre, les souffrances sont les mêmes (d'où le titre, par exemple, de l'épisode 6 *Los guapos también lloran*, qui institue clairement une

équivalence entre les deux camps et les deux classes, *guapos* et *feos*, telles qu'elles apparaissent nommées dans le titre du tout premier épisode). Ainsi, on retrouve, d'un côté comme de l'autre, les mêmes vengeances, les mêmes lâchetés, le même arbitraire, qui s'expriment essentiellement dans les *paseos* et les exécutions sommaires, infligés à l'identique par les miliciens ou les phalangistes. C'est le personnage de Lucía qui, tout au long des 4 albums, défend le plus explicitement cette idée d'une souffrance partagée. Ainsi, dans le tome 2 : « Lucía: ¡Pobre gente...! Marcelino: « ¿qué dices? ¿Qué pobre gente? ¡Son el enemigo! Lucía: ¡Pues pobre gente todos, los amigos y los enemigos! ¡Pobre gente nosotros! ¡Pobre gente nuestros hijos...! ¡Pobre gente todos los que hemos de sufrir o morir por culpa de esta guerra! » (Giménez, 2008, p. 23-24)

Carlos Giménez a souligné que, dans cette entreprise, son intérêt se portait moins vers les données historiques que vers les personnes et leurs souffrances :

Yo no soy historiador. Ni tengo los datos ni me interesan las fechas o las batallas. Sólo he querido contar lo que es la puta guerra. El hambre, el miedo, las bombas, todo lo que traen las guerras. Lo cuento desde la perspectiva del que la sufre, del que tiene hijos y no sabe si les va a poder dar de comer, o incluso si mañana estarán vivos. Por eso voy adelante y atrás en el tiempo, para que los datos dejen de tener importancia y sólo lo tengan las personas (Pons, 2007).

Nous assistons, épisode après épisode, à une répétition à l'identique des mêmes scènes, où est soulignée l'importance du hasard. Il y a donc une sorte d'équivalence, de mise à plat ou sur le même plan des violences, des *modus operandi*, des exactions, et une égale distribution du statut de victime. Rappeler que le camp des « vainqueurs » est aussi composé d'hommes et de femmes qui ont connu la peur et la souffrance n'est pas chose commune à l'époque de parution de *Malos Tiempos*, quand, précisément, c'est l'histoire et la parole des vaincus, qui, enfin, se libèrent. Un épisode en particulier peut poser question. En effet, l'*historieta 5 (¿Quién viene de madrugada?)* se présente comme une « reprise » du roman de Ramón J. Sender *Requiem por un campesino español*, publié pour la première fois à Mexico, en 1953. Mais ici, étonnamment, ce n'est pas un *campesino* qui est exécuté par des phalangistes, c'est un riche propriétaire terrien, don Román, dont le fils lui-même est phalangiste et qui se considère dans le même camp que les *Nacionales*. Il dit ainsi à sa femme, lorsqu'on vient le chercher en pleine nuit : « No va a sucederme nada, estos hombres son de los nuestros » (Giménez, 2007, p. 25). La vision de classe semble donc gommée, il ne s'agit pas, comme chez

Sender, de représailles des possédants à l'encontre d'un homme du peuple qui n'a jamais caché son insoumission et sa révolte face aux injustices. Ce qui est ici mis en avant, ce sont davantage les intérêts et/ou le désir de vengeance des associés du personnage, qui l'ont dénoncé et sont donc à l'origine de son arrestation puis de son exécution sommaire. Si la lâcheté du curé, don Belisario, amené sur les lieux pour confesser don Román, est la même que celle que Sender prêtait à son personnage de Mosén Millán, les modifications apportées par Giménez ne laissent pas d'interroger.

La question qui se pose, et ce sera là l'axe de notre réflexion, est alors de voir comment, malgré et à travers ces deux éléments (la structure alternée, la révision de l'œuvre de Sender) qui, somme toute, proposent une relecture des antagonismes, se fait jour l'expression d'une responsabilité. Comment Giménez, même s'il affirme une similitude dans les souffrances endurées, désigne des coupables.

En particulier, nous verrons que l'épisode en question (¿Quién viene de madrugada?) ouvre une « suite » de 3 historietas, (qui correspondent aux épisodes 5/9/12), suite qui propose un autre parcours narratif, non continu, où épisodes, actes et personnages sont reliés par un protocole de lecture qui se conjugue à la formule de l'alternance entre les deux camps et sa scansion répétitive et où, croisant la question des « victimes », se pose celle des « responsables ».

Ce travail s'inscrit également dans la problématique plus large de la mémoire et de la transmission de l'histoire, dans ce que l'on appelle les *cómics de la posmemoria*, dans la mesure où il s'agit de récits qui appartiennent non à la génération qui a vécu les événements (Carlos Giménez est né en 1941), mais à la deuxième ou troisième génération.

Au sein de la réflexion qui est la nôtre, qui interroge l'esthétique du fragment face à la construction d'un récit, l'on peut dire que nous avons ici affaire à la fois à des documents de première main, c'est-à-dire les sources dont s'est servi Giménez, qui sont toujours fragmentaires (images et documents d'archives, photos, expériences rapportées oralement) et à un travail de reconstitution, de mise en place d'une armature narrative qui, à partir de ces éléments discontinus, formule un récit, une série d'enchaînements qui créent une histoire, autrement dit un *continuum*. On peut avancer l'idée que cette reformulation, cette révision et tout ce travail de « seconde main » est sans doute l'une des conditions pour que les événements soient transmissibles, ne demeurent pas à l'état

de faits « bruts » mais soient intégrés dans un schéma culturel, puissent être socialisés, par l'intermédiaire, ici, du média bande dessinée. Ce « relai » est nécessaire pour dépasser l'impossibilité ou la difficulté d'exprimer, même une fois dépassées l'époque de la censure ou celle du *consenso*, les traumatismes infligés par la guerre. Dans cette optique, la bande dessinée peut apparaître comme un média particulièrement adapté. En effet, elle peut intégrer l'image testimoniale (et la série *Malos Tiempos* offre de très nombreux cas de « citations visuelles » qui ancrent le récit au plus près de la réalité historique) tout en la dépassant. Les photographies d'époque par exemple, prises comme modèles pour le dessin dans d'innombrables cases, lorsqu'il s'agit de figurer des affiches de propagande, des scènes de bombardements ou de massacres, sont à la fois prégnantes, reconnaissables et intégrées dans un flux narratif, contrairement à l'image fixe d'origine. De par ce double régime visuel et narratif, la bande dessinée, et sa mise en récit séquentielle, peut se faire l'expression de cette intégration du traumatisme dans une structure de pensée, un patron culturel qui le rendent dicible, permettant de l'assumer, de l'humaniser, voire le civiliser.

Isabelle Touton, dans un article intitulé « La bande dessinée de témoignage sur la Guerre civile et ses prolongements en Espagne : de l'enfermement traumatique à la construction de l'événement », réfléchit sur les événements historiques tels que les guerres, les massacres et les notions de témoignage/transmission, soulignant l'existence d'une triple temporalité. Tout d'abord, le témoin vit ces événements comme irruption de l'inconcevable : l'expérience alors ne peut être communiquée. Puis l'événement imprime sa marque sur l'individu et se mue en traumatisme, c'est-à-dire en blessure. Il est structurant dans le sens où il y a un avant et un après radicalement différents, une rupture et non un continuum. Irréductible aux catégories rationnelles, l'événement devient bégayement. Isabelle Touton fait remarquer que c'est à une clôture que ressortit cette incorporation somatique, psychologique et mentale du traumatisme, qui se « transmet » aux générations futures mais sous la forme de la répétition (telle qu'a pu l'analyser la psychogénéalogie), de l'impossible dépassement. « Le traumatisme n'est pas un élément d'une histoire ; il est en dehors de l'histoire. C'est ce que nous refusons d'incorporer dans notre histoire ». (Touton, 2010, p. 402) Enfin, dans un dernier temps, l'expression de l'expérience individuelle et la reconnaissance collective et institutionnelle peuvent permettre de commuer la douleur en compréhension consciente,

en « événement » au sens plein, c'est-à-dire ce qui est advenu. Nous verrons plus loin que cette notion même d'advenu est porteuse d'une logique interne, causale, que la bande dessinée met en forme de façon privilégiée et que nous aurons à analyser.

La communication et la transmission de l'événement sont toutefois deux opérations différentes :

Mais la nécessité vitale d'exprimer l'indicible se heurte à deux écueils principaux. D'une part la difficulté à être entendu par ceux qui ne font pas partie de la communauté de témoins et, d'autre part, le besoin d'inventer de nouveaux moyens de transmission pour que l'événement singulier ne soit pas réduit à une série de phénomènes préexistants. Après le moment de la communication servi par la photographie qui, en tant qu'impression et trace de la réalité a été, dans un premier temps, le média qui, au XX^{ème} siècle, a attesté de l'horreur de la réalité dans l'histoire des camps, des bombardements ou de la *Retirada* en Espagne –, vient le moment de la transmission et de la recherche de formes d'expression, souvent narratives, adéquates (Touton, 2010, p. 402-403).

Ainsi, cette transmission semble sujette à une double nécessité contradictoire : d'une part, il est besoin, pour être audible, d'investir un langage collectif, déjà normé, socialisé et donc compréhensible, mais par ailleurs, la formule choisie se devra d'être inventive, afin de rendre compte de la spécificité de l'événement, et de ne pas, en l'accolant à une forme culturelle préexistante, « vulgariser », pour ainsi dire son propos, en gommer les aspérités, sa charge d'incompréhensible ou d'insupportable.

Une fois posé ce cadre général, il convient d'exposer plus précisément notre questionnement pour ce qui est de *Malos Tiempos*. Le double régime contradictoire auquel est confronté le fait de relater un trauma peut se traduire ici de la sorte : la mise en récit, l'intégration dans un flux narratif est une exigence pour transmettre, pour avancer, pour dépasser, et ce surtout pour cette deuxième génération à laquelle appartient Giménez. Mais ne court-on pas le risque, ce faisant, de mettre pour ainsi dire la guerre à plat, de l'aplanir en effet, la rendant, parce que compréhensible, « acceptable » ? Cette question d'ordre général semble se poser d'une façon accrue pour ce qui est de la bande dessinée.

En effet, en tant qu'art essentiellement séquentiel, la bande dessinée est éminemment narrative : plus les éléments d'une narration sont fragmentés, plus ils induisent, chez le lecteur, une lecture particulière qui tend à lui faire combler les espaces, les vides formés par le système du quadrillage, cette décomposition narrative et visuelle qui est la

marque de fabrique de la bande dessinée classique. En somme, plus le récit est « troué d'intervalles », laisse apparaître des « béances du sens », se présente comme discontinu, plus le lecteur est amené à fabriquer du continu, à tisser des rapports, un récit, par l'opération – visuelle et mentale – du franchissement des cadres, bandes, pages, etc. Thierry Groensteen a analysé en particulier comment le « multicadre » (c'est-à-dire la page compartimentée en un certain nombre de sous-espaces encadrés) manifestait une force d'entraînement, d'aspiration. Les images en bande dessinée étant toujours solidaires et vectorisées, cette configuration, ainsi qu'il l'a montré, donne naissance à une sorte de pulsation sous-jacente qui scande le récit, nous pousse en avant, sur le mode du « et puis », « et alors », « et ensuite ». Notre lecture vectorise la suite des vignettes, elle les « déroule », les installe à la queue leu-leu, à l'intérieur d'un ruban imaginaire, une bande passante : en somme, une suite linéaire narrative.

Ainsi, le lecteur déroule et aplanit mais, surtout, il investit cette suite d'une sorte de légitimation causale.

En effet, parce que langage de la bande dessinée est éminemment transitif, il induit, entre les cases consécutives, un lien non seulement de temporalité, mais de causalité. Nous rappellerons très succinctement les réflexions de Thierry Groensteen à ce sujet, qui résume ainsi le schéma d'intellection spontané de la bande dessinée :

Dans la bande dessinée traditionnelle, le montré – ce que le *monstrateur* nous donne à voir – sert ordinairement à faire comprendre l'advenu, c'est-à-dire ce qui est censé s'être produit entre l'image précédente et celle-ci. Le lecteur convertit de façon spontanée le blanc inter-iconique en termes d'intervalle temporel. Il postule que la successivité dans l'espace (entre deux vignettes disposées l'une après l'autre) indique une successivité dans le temps. Et ce rapport de consécution est à son tour rabattu sur une notion de causalité. *Post hoc, ergo propter hoc* (Groensteen, 2011, p. 36).

Autrement dit, la succession spatiale des vignettes dans la planche et l'album est lue en termes de succession temporelle ; cette dernière est elle-même investie d'un lien de causalité : de ce fait, le montré devient intelligible, logique, légitime.

L'une des stratégies mises en place pour déjouer ce que jusqu'ici nous avons qualifié de processus d'aplanissement et, somme toute, de rationalisation du récit des grands traumatismes peut consister à tirer parti précisément du double régime du langage et de l'image en bande dessinée. Les deux principes, en effet, de fragmentation et de suite

peuvent être mis en tension, jouant ainsi, dans la lecture, entre l'arrêt et la continuité. C'est ce que Benoît Peeters met en lumière quand il qualifie la vignette d'image en déséquilibre, écartelée entre son désir d'autonomie et son inscription dans le récit : « La bande dessinée repose, à chaque instant, sur une tension entre le récit et le tableau. Le récit qui, englobant l'image dans une continuité, tend à nous faire glisser sur elle. Et le tableau qui, l'isolant, permet qu'on se fixe sur elle » (Groensteen, 1999, p. 101).

Nous allons donc tâcher de mettre en lumière les procédés qui, dans *Malos Tiempos*, contredisent ou contrarient une lecture - exclusivement - linéaire, tout ce qui, par rapport à une dynamique narrative, institue des résistances ou invite à d'autres parcours visuels que ceux de la transitivité. Notre hypothèse est que l'œuvre, si elle permet de raconter, d'intégrer, de dépasser le traumatisme de la guerre, déconstruit également sa logique, et ce par deux biais essentiels. Tout d'abord, elle accorde parfois une place de choix à la plastique (à l'« effet tableau ») sur la progression narrative. Ce qui n'implique absolument pas une esthétisation, bien au contraire. Malos Tiempos sait ménager des « arrêts sur image » : pour ne pas oublier, elle impose des sortes d'images prégnantes. D'autre part, et c'est l'approche que nous allons ici privilégier, elle rend possibles différentes lectures, des parcours visuels et logiques tressés: la lecture linéaire et progressive se voit traversée par d'autres regroupements ou enchaînements, obéissant ainsi à cette mise en réseau des images qui structure notre lecture de la bande dessinée. De ce fait, nous sommes invités à instituer d'autres cheminements de pensée : nous montrerons que le récit, en mettant à mal la logique consécutive et causale, déconstruit toute possible justification.

Le sens de la lecture : la série Diente por diente

Nous avons donc choisi de nous intéresser à ce que nous pouvons appeler une minisérie, au sein de l'album 1, cette « suite » de 3 épisodes, qui regroupe ¿Quién viene de madrugada? (épisode 5), El asesino parlanchín (épisode 9), et Diente por diente (épisode 12).

Remarquons que, dans la construction générale de *Malos Tiempos*, cette suite est exceptionnelle. Il s'agit en effet de personnages que le lecteur ne connaît pas, ne reverra plus (non comme Marcelino, ou des membres de son entourage le plus proche, que nous

serons amenés à recroiser parfois au sein des quatre albums). Giménez construit ici une trame ou suite narrative entre ces trois épisodes, alors que jusque-là les *historietas* se suivaient seulement en fonction d'une logique chronologique ou sans lien autre que la répétition des scènes d'exécutions, soulignant leur caractère aléatoire (c'est le sujet même de l'épisode 7 : *La docena*), dans un effet d'accumulation, de surenchère de morts et de violence. Ici au contraire, nous avons affaire à un ensemble cohérent, dont les tenants et les aboutissants sont reconstruits par le lecteur, au fur et à mesure qu'il reconnaît les personnages et reconstitue la trame narrative, par-delà les épisodes qui séparent l'acte un, deux puis trois de cette suite que nous avons appelée ici *Diente por diente*, pour reprendre le titre de sa chute.

Résumons brièvement de quoi il s'agit.

L'épisode 5, ¿Quién viene de madrugada?, a été évoqué plus haut. Nous y voyons, sur le modèle de Requiem por un campesino español, comment don Román, dans le rôle de Paco el del Molino sera exécuté, en zona nacional par des phalangistes, après avoir été dénoncé par ses anciens amis/associés, et en présence du curé de la paroisse, Don Belisario, dans le rôle de Mosén Millán.

Dans l'épisode 9, *El asesino parlanchín*, nous retournons à Zamora, *zona nacional*: dans une taverne, un soldat, seul au comptoir, entend les vantardises d'un phalangiste, attablé plus loin et connu sous le nom de Malasangre, qui raconte comment il prend plaisir à humilier et emmener ses victimes « en promenade » pour leur tirer une balle dans la tête. Jusqu'à ce que, entre deux anecdotes, il cite le nom d'un des hommes qu'il a ainsi liquidés : don Román. Le soldat, ayant reconnu le nom de son père, se précipite sur Malasangre et le roue de coups, avant de sortir son arme pour le tuer. Alors intervient la patronne de la taverne : « Basta de sangre, ¿Nos vamos a matar entre nosotros ? ». Le soldat, dans un effort sur lui-même, quitte la taverne, abattu, laissant la vie sauve au phalangiste.

Enfin, l'épisode 12, *Diente por diente*, nous ramène une nouvelle fois à Zamora *zona nacional*. Il s'agit du dernier épisode de l'album. Le même soldat circule en voiture sur une route avec un compagnon d'armes. Ils croisent Malasangre et le soldat raconte brièvement que c'est là l'assassin de son père. L'autre alors le pousse à la vengeance : «¡Si ese hombre hubiera matado a mi padre, desde luego no estaba ahora ahí, paseándose tan tranquilo! » / «¿Y qué quieres que haga? » / «¿Usted no lo sabe? ¿No

lo sabe? ¡No tiene usted sangre en las venas…! ». Il stoppe alors la voiture, descend et abat Malasangre. C'est là l'ultime vignette de l'album, ce qui lui confère une fonction de clôture symbolique : on y voit, dans une case à bord perdu, l'homme à terre, dans une mare de sang qui s'échappe de sa tête.



Illustration 0: Diente por diente, cases finales³

Plusieurs dispositifs visuels et narratifs méritent d'être soulignés.

En premier lieu, à l'ouverture de ¿Quién viene de madrugada?, nous trouvons une scène de charnier, avec la représentation de cadavres de civils, tous exécutés d'une balle dans la tête. L'image, nous allons le voir, soulève la question de l'ordre de la lecture. Notons qu'il s'agit de cases obéissant à un format et un découpage différents de ceux jusqu'alors utilisés, en rupture donc avec la régularité générale de l'album. Dans l'ensemble des quatre tomes de Malos Tiempos en effet prévaut la formule de trois strips d'égale hauteur, composés de vignettes rectangulaires, majoritairement au nombre de deux ou trois. Ici, le strip du haut se trouve divisé en deux dans le sens horizontal, étirant la scène en longueur, épousant surtout l'horizontalité des corps qui jonchent le sol. L'emplacement de ces quatre vignettes pose problème. De qui s'agit-il? Où sommes-nous? Quelle est la fonction de ce tableau dans la séquence narrative? Il se

³ Les illustrations sont publiées avec l'autorisation de Carlos Giménez.

situe comme dans un « avant », ou un « en dehors » de l'action, qui n'a pas encore débuté. La localisation géographique (*Zamora, zona nacional*) n'est donnée en effet par le récitant qu'à la cinquième case, les personnages et les dialogues, qui mettent en branle l'action, n'apparaissent quant à eux qu'à la case six. Le lecteur ne peut que s'interroger : d'où viennent ces images qui déstructurent la narration visuelle et instaurent un désordre renforcé par l'inconnue du titre ¿Quién viene?



Illustration 1 : ¿Quién viene de madrugada? cases d'ouverture

Cette *historieta* relate, nous l'avons vu, l'histoire de l'exécution de don Román, action sur laquelle se termine cet épisode relativement long (six planches) : on entend, à l'avant-dernière case, le bruit des détonations, sans jamais assister visuellement à la scène, sans jamais voir le corps. L'*historieta* s'achève donc sur un refus de montrer

l'image finale. Cette élision visuelle prend tout son sens si l'on considère que, somme toute, la scène a déjà été vue, lue, à l'ouverture. En effet, cette image manquante fait jouer, précisément par la frustration qu'elle instaure, notre mémoire visuelle, nous invitant, nous obligeant à nous reporter, pour clore l'épisode et donner sa chute à la narration, aux premières cases, celles des exécutions, celle des corps allongés, une balle dans la tête. La conséquence, en somme, l'image finale, tient lieu de et occupe le lieu de la cause, puisqu'elle est offerte comme image inaugurale. On le voit, cette disposition qui d'abord a instauré un arrêt visuel, en vient à retourner la logique consécutive et le sens de la lecture.

Cette problématique de la cause traverse l'ensemble de *Malos Tiempos*, et tout particulièrement le premier album. Elle permet de désigner une responsabilité, une culpabilité qui se fait jour au-delà du traitement d'équivalence appliqué, comme nous l'avons évoqué, à l'ensemble des victimes, quel que soit leur camp. En effet, face à, ou parallèlement à la structure alternée, qui établit un va-et-vient entre les deux zones où, même si elles s'opposent, les souffrances sont identiques, nous voyons se déployer une autre structure séquentielle, une autre grille de lecture qui interroge les causes, nous fait remonter aux origines. C'est ce que nous pouvons appeler une sorte de narrativité à rebours. Voyons de plus près comment, visuellement, s'affirme d'abord cette égalité de toutes les victimes (*nacionales* et *rojos*) devant les massacres, puis comment, dans une sorte de tressage des lectures, se fait jour ce questionnement sur les causes.

Il existe dans un certain nombre d'historietas une stratégie visuelle et narrative qui consiste à terminer un épisode sur une mort annoncée, qui n'est donnée à voir qu'à l'épisode suivant, c'est-à-dire lorsque nous avons changé de page, mais surtout de zone. C'est le cas pour *Perro mundo* ou pour *Los guapos también lloran*. Nous prendrons comme exemple le premier. Nous sommes dans une des nombreuses historietas dont le thème central sont ces paseos synonymes d'exécutions sommaires. Nous nous situons en zone « rouge » : des miliciens perquisitionnent chez l'habitant et, dans le dernier strip emmènent en paseo un homme, qu'ils sont allés chercher à son domicile. Ses enfants pleurent et sa femme supplie.

C'est sur cette image que se clôt l'épisode et que se termine la planche. Quand nous tournons la page, nous trouvons, à l'ouverture, les premières cases, tout à l'horizontale,

de ¿Quién viene de madrugada? que nous avons analysées plus haut, à savoir des corps d'hommes exécutés, que l'on ne peut identifier.



Illustration 2 : montage de la dernière case de *Perro mundo* et des premières cases de ¿Quién viene de madrugada?

C'est-à-dire que dans la progression de notre lecture, cette scène, ces corps, dont nous avons souligné qu'ils se trouvaient « hors zone », sont immédiatement perçus comme la suite, la conséquence de la case précédente (« ¡¡No me lo maten!! »), après la triple ellipse (entre deux cases, deux planches, deux récits) et le saut de la page tournée.

Le lecteur établit ainsi, spontanément, une continuité entre les deux camps : nous sommes dans deux zones, deux pages, deux histoires différentes, mais c'est toujours « la même histoire » : les exécutions, l'arbitraire, la violence contre les civils. On peut véritablement parler ici de franchissement des frontières, d'établissement d'un continuum narratif par-delà les zones *roja* ou *nacional* : des « deux côtés », c'est la même chose. Cette disposition en effet dit non seulement l'inextricable enchaînement et répétition des *paseos*, des vengeances, mais, surtout, invite à transgresser la division entre les deux zones : la première image de ¿Quién viene de madrugada? est pour ainsi

dire en facteur commun aux deux épisodes, l'un à Madrid, zona roja, l'autre à Zamora, zona nacional, puisqu'elle fonctionne à la fois comme fin de l'un et début de l'autre. Qui plus est, la répétition du procédé dans l'ensemble de l'album finit par brouiller les divisions entre les histoires et les espaces, suggérant une indifférenciation entre les deux camps, où les populations partagent le même statut de victime.

Cette stratégie a cependant d'autres fonctions. En effet, en faisant se chevaucher fin et début, en désorganisant la logique consécutive, Giménez semble poser ici la question du pourquoi ? Car cet enchaînement entre les épisodes se double de la technique dont nous avons déjà parlé, à présent à l'intérieur de chaque épisode, à savoir l'appréhension de la ou d'une scène d'exécution à l'ouverture même de l'histoire. C'est le cas pour trois historietas: Perro mundo, ¿Quién viene de madrugada?, La docena. Cette disposition, nous l'avons vu, instaure une lecture à rebours où, arrivés à la fin de l'épisode, nous sommes pour ainsi dire ramenés au début, soit parce que la fin nous est refusée (exemples 1 et 2), soit parce que l'image finale rappelle, avec des procédés de découpage panoramique ou de gros plan, celle qui est donnée à l'ouverture (exemple 3).



Illustration 3: La docena: cases d'ouverture



Illustration 4 : La docena : cases de clôture

Nous pouvons dire, suivant Thierry Groensteen qui réfléchit aux notions d'advenu et d'énoncé/énonçable, que lorsque la structure spatiale – donc temporelle – des cases est altérée, celle du sens l'est aussi. Pour reprendre succinctement la distinction entre énoncé et énonçable, rappelons que :

La bande dessinée n'existe comme forme narrative satisfaisante qu'à la condition d'admettre que, malgré que l'énonciation soit discontinue et la monstration intermittente, le récit ainsi produit forme, lui, une totalité ininterrompue et intelligible. Le « blanc » entre deux vignettes [...] est le lieu d'une articulation idéelle, d'une conversion logique, celle d'une suite *d'énonçables* (les vignettes) en un *énoncé* unique et cohérent (le récit) (Groensteen, 1999, p. 133-134).

De façon plus précise, cet « énoncé unique et cohérent » se traduit la plupart du temps, dans le système de lecture de la bande dessinée tel que nous l'avons spécifié au début de cette étude, en termes d' « advenu » : la successivité des vignettes (l'énonçable) dans l'espace de la planche, convertie en successivité temporelle et causale, invite le lecteur à imaginer ce qui s'est passé (l'advenu), à traduire ce qu'il ne voit pas en un énoncé résultatif et porteur de sens. Mais il faut pour cela que soit respectée la logique temporelle consécutive :

La notion d'advenu ne prend son sens que si le temps a passé. Nous sommes déportés vers la suite des événements, et il nous faut raccrocher cette suite à ce qui a été lu précédemment; dans la perspective narrative classique, qui est celle de la logique de l'action, ou, pour le dire autrement, d'une chaîne événementielle régie par la causalité, l'opération de lecture consiste à inférer, à partir de ce que nous voyons, quel(s) phénomène(s) est (sont) advenu(s). *Aventure*, en français,

adventure, en anglais, sont des mots qui viennent du latin adventura, lui-même dérivé d'advenire et forgé pour désigner, précisément, les « choses qui doivent arriver » (Groensteen, 2011, p. 37).

Quel énoncé peut-on alors proposer lorsque la logique temporelle et causale est subvertie ou s'affirme comme problématique? C'est toute la question du sens qui se trouve ainsi soulevée : « Le recours à la notion de signifié est nécessaire toutes les fois que la lecture en termes d'advenu est une aporie ». » (Groensteen, 2011, p. 39). C'est peut-être là la stratégie mise en place par Giménez pour refuser de concéder aux images et événements qu'il montre, les horreurs de la guerre, ce statut de « choses qui doivent arriver ». En déconstruisant leur enchaînement logique, il questionne leur « nécessité », réfute toute justification, qui plus est toute légitimation.

La lecture « à rebours » que proposent de nombreux épisodes, et particulièrement la suite que nous avons identifiée, invite ainsi à soulever la question des causes, des origines, par-delà une approche tragique, ici réfutée, qui tendrait seulement à souligner la fatalité ou l'absurdité de la guerre. En effet, une « logique » semble parcourir l'album, celle de l'enchaînement et la surenchère des violences, celle que Marcelino qualifie de *sangre por sangre*. Ainsi, dans l'avant dernière *historieta*, *El frutero*, nous assistons au dialogue suivant entre Marcelino et sa femme Lucía, qui se désole de tant de morts et des exactions commises dans les deux camps :

Pero los nuestros abusan y asesinan igual que ellos... / Marcelino: Todas las guerras son terribles. Una vez en guerra la gente se vuelve salvaje... La violencia engendra violencia... me matan... ¡pues yo mato! ¡Sangre por sangre! Es la locura de la guerra. ¡La guerra nos convierte a todos en asesinos! Pero nosotros no empezamos esta guerra... ¡Ellos la empezaron! Todos los muertos... ¡Los de los dos bandos! ¡Que se los apunten a los que empezaron esta maldita guerra! ¡Ellos son los responsables de todos los muertos! ¡Ellos la empezaron! ¡¡Maldito sea el que empieza una guerra!! (Giménez, 2007, p. 52).

Nous le voyons, la seule explication du *sangre por sangre* est refusée par Marcelino, qui désigne clairement ceux qui portent la responsabilité de cette mécanique. Cette insistance sur l'origine est un des fils directeurs de l'album, et institue une ligne de partage entre ceux qui ont commencé la guerre, les attaquants, et ceux qui se défendent, et, plus largement, entre ce tome 1 et les trois suivants, exclusivement centrés sur Madrid assiégé et la résistance, civile et armée, face aux agressions.

Au sangre por sangre est ainsi substituée cette autre « logique » de la remontée vers les causes, cette « logique » des images liminaires que sont les scènes de massacres et de la série que nous avons nommée Diente por diente. Nous l'avons vu, c'est une stratégie vectorielle de lecture à rebours qui s'y développe. Le lecteur ne connaît pas les personnages, il les reconnaît, a posteriori – dans l'épisode 2 –. Par ailleurs, ce même épisode 2 nous offre la mise en dialogue de ce qui s'est produit lors de l'épisode 1 : ainsi, visuellement, narrativement, nous revenons en arrière, sommes ramenés, par-delà les 3 historietas qui séparent El asesino parlanchín de ¿Quién viene de madrugada?, en arrière, au début. Il en va de même pour le lien entre l'épisode 3, Diente por diente, et le 2 : ici encore, le récit, mis en dialogue, de ce qui s'est produit dans ¿Quién viene de madrugada? nous oblige à rebrousser chemin, à effectuer une sorte d'enjambement, à rebours, et remonter vers cette cause première d'où découle tout ce qui suit. Il est significatif que le titre du tout dernier épisode soit Diente por diente. En effet, il s'agit de la deuxième partie du dicton « Œil pour œil, dent pour dent ». Si ce refrán exprime la mécanique de la vengeance, Giménez, en taisant le début de la formule, oblige son lecteur à la reconstituer mentalement. C'est donc une nouvelle fois ce lien de causalité qui est mis en relief: plus que l'enchaînement, c'est l'origine qui importe, et nous devons, pour reconstituer la formule, remonter, une nouvelle fois, en arrière, à la première partie du proverbe : ojo por ojo.

Que s'est-il passé au commencement ? Par quoi tout a commencé ? Telle semble être la question lancinante qui parcourt, à rebours, la narration de *Malos Tiempos*.

Conclusion

Replacé dans le cadre d'une relecture des antagonismes, et dans le contexte culturel et historique de sa parution, *Malos Tiempos* met donc en place une vision de la guerre qui réunit les victimes, permet la mise en récit et, de ce fait, le dépassement des traumatismes, mais désigne clairement les coupables. Cette approche, c'est ce que nous avons essayé de démontrer, s'exprime par une construction visuelle et narrative qui tout à la fois progresse, dépasse les clivages et les divisions entre les camps, et régresse, nous ramenant toujours à la question de la responsabilité du déclenchement de la guerre, et à ces images inaugurales que sont les massacres de civils. Une façon de dire, peut-

être, qu'au commencement, hors de toute justification, il y a eu assassinat, celui de la République.

Il s'agit d'une mécanique de lecture qui, pour reprendre notre questionnement initial, nuit donc à toute « justification », à tout « aplatissement ». Au contraire il y a une épaisseur, une densité qui peu à peu s'institue par ces remontées répétées dans la chronologie et dans le temps de la lecture. Les images emmagasinées par le lecteur, cette survivance mémorielle des pages déjà tournées jouent comme preuve à charge. L'événement traumatique devient compréhensible, transmissible, mais non et de moins en moins justifiable.

Malos Tiempos a été souvent rapproché des Desastres Goya, dont le titre original était Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Cependant, le double régime de lecture que nous avons essayé d'analyser est spécifique à Giménez. S'il est vrai qu'il se situe du côté des victimes et nous donne à voir, dans une progression consécutive, l'enchainement de la violence, cette narration transitive est toujours traversée par une remontée vers les causes et les coupables. Cette problématique de la cause a été soulignée par la critique lors de la parution du premier tome : « Un testimonio que se atreve, sin partidismos, a denunciar las barbaridades que los dos bandos hicieron: "Una vez empieza la guerra, el miedo nos convierte a todos en asesinos", dice Giménez, "pero sin olvidar quiénes fueron los causantes" (Pons, 2007). Giménez, comme l'a fait Goya dans de nombreuses gravures des Desastres, joue de la confusion spatiale entre planches et zones, englobant ainsi les victimes, des deux côtés, et rappelant la part d'aléatoire qu'il y eut dans la répartition des rôles aux premiers temps de la guerre :

[...] Los personajes de 36-39. Malos tiempos [...] son los vecinos de la calle, aquellos que vivían tranquilamente y que se encontraron con una guerra que no habían pedido, que se vieron involucrados contra su voluntad en bandos que no habían inventado. "La española" fue una guerra confusa, no eras de una ideología, sino de donde te pillaba. Si estabas en Valladolid, eras franquista, y en Madrid, rojo. Y si te pillaba mal, la habías jodido. Nadie sabía realmente lo que era. (Pons, 2007)

Mais, tout à la fois, il institue un questionnement chrono/logique : la temporalité que nous pouvons appeler cursive et qui suit le déroulement historique ou événementiel (36-39), étant sans cesse croisée avec une temporalité à contre-sens, induite par les

techniques narratives que nous avons étudiées. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre ce *voy adelante y atrás en el tiempo* cité au début de cette analyse. Quoiqu'il en soit, l'œuvre répond à l'engagement humain et idéologique professé par Carlos Giménez : « En estos álbumes sobre la guerra de España – un conflicto entre fascistas y demócratas, por decirlo rápidamente – créanme, he hecho tremendos esfuerzos por ser objetivo, ¡objetivo! Que nadie me pida que sea neutral ante el fascismo. » (Giménez, 2011 p. 17-18)

BIBLIOGRAPHIE

- CORRADO, Danielle, 2011, « Carlos Giménez : la bande dessinée pour mémoire », in ALARY, Viviane et MITAINE, Benoît (coord.) Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme, Genève, Georg Editeur, coll. L'Equinoxe, p. 207-223.
- GIMÉNEZ, Carlos, 2007, 36-39 Malos Tiempos I, Barcelona, Ediciones Glenat.
- —, 2008, 36-39 Malos Tiempos II, Barcelona, Ediciones Glenat.
- —, 2008, 36-39 Malos Tiempos III, Barcelona, Ediciones Glenat.
- —, 2009, 36-39 Malos Tiempos IV, Barcelona, Ediciones Glenat.
- —, 2011 *Todo 36-39 Malos Tiempos*, Barcelona, Debolsillo.
- —, 2011, «Puntualizaciones y reconocimientos del autor», *in* GIMÉNEZ, Carlos, *Todo 36-39 Malos Tiempos*, Barcelona, Debolsillo, p. 15-20.
- GROENSTEEN, Thierry, 1999, Système de la bande dessinée, Paris, PUF.
- —, 2011, Système de la bande dessinée 2, Paris, PUF.
- MARTIN, Antonio, 2011, «El tiempo de los asesinos», in GIMÉNEZ, Carlos, *Todo 36-39 Malos Tiempos*, Barcelona, Debolsillo, p. 365-374.
- MATLY, Michel, 2018, El cómic sobre la guerra civil, Madrid, Cátedra.
- MITAINE, Benoît, 2011, « Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009) », in Cahiers de la Méditerranée, 83, p. 227-236
- PINILLA, Ramiro, 2011, «El tiempo enterrado», in GIMÉNEZ, Carlos, *Todo 36-39 Malos Tiempos*, Barcelona, Debolsillo, p. 7-14
- PONS, Álvaro, 2007, «El horror de la guerra civil a golpe de viñeta», *in El País*, 25-XI, Madrid.
- SABBAH, Jacqueline, 2018, « L'imaginaire visuel de la Guerre civile espagnole : 36-39. Temps mauvais de Carlos Giménez ou comment tourner la page, sans oublier. », in CHANTE Alain, MARIE Vincent, MELIANI Valérie et REGIMBEAU Gérard (dir.), Bande dessinée in extenso : d'autres intermédialités au prisme de la culture visuelle, Paris, Éd. Le Manuscrit. Savoirs, coll. Graphein, p. 81-101.
- TOUTON, Isabelle, 2010, « La bande dessinée de témoignage sur la Guerre civile et ses prolongements en Espagne : de l'enfermement traumatique à la construction de l'événement », in BRETON, Dominique et GOMEZ VIDAL, Elvire (eds.), Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains, Bordeaux, PUB, p. 401-423.

Au-delà de la dualité : repenser les antagonismes de l'Espagne contemporaine (XIX ^e – XXI ^e siècles)	317
L'ANTAGONISME ET SON DÉPASSEMENT	

ESCÁNDALO Y LITERATURA: LA MODERNIDAD DE SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR (1931/33) DE MIGUEL DE UNAMUNO

Andreas Gelz Université de Freiburg

Resumé

Le scandale, concept qui oscille entre une signification religieuse traditionnelle d'un côté et séculaire de l'autre – le scandale comme élément de l'opinion publique et mécanisme de l'autoréflexion de la société – cristallise grand nombre des antagonismes qui caractérisent le développement de l'Espagne contemporaine. La littérature est, à cet égard, non seulement un média de la représentation du scandale, mais constitue, de manière performative, un élément de sa dynamique et peut être considérée elle-même comme scandaleuse. Notre article est une réflexion, à partir de l'exemple de *San Manuel Bueno, mártir* (1931/1933) de Miguel de Unamuno, de ce que l'on peut appeler une «poétique du scandale». En mettant en scène un prêtre blasphémateur qui ne croit pas mais qui se sacrifie pour son village et que l'Église veut béatifier, Unamuno établit un le scénario d'une ambivalence idéologique, une coprésence de discours traditionnellement incompatibles, au-delà d'une vision conflictuelle de l'« intrahistoria » espagnole.

Mots-clés: Scandale – littérature – modernité – Miguel de Unamuno – San Manuel Bueno, mártir

Resumen

El escándalo, concepto que oscila entre una concepción religiosa tradicional y un sentido secular, es decir el escándalo como elemento de la opinión pública y como un mecanismo de autorreflexión de la sociedad, cristaliza muchos de los antagonismos que caracterizan el desarrollo de la España contemporánea. La literatura, a este respecto, no solo es el medio privilegiado de la representación del escándalo, sino que, de manera performativa, forma parte de su dinámica y puede llegar a ser considerada ella misma como escandalosa. Nuestro artículo reflexiona con el ejemplo de *San Manuel Bueno, mártir* (1931/33) de Miguel de Unamuno, sobre lo que se puede llamar una «poética del escándalo». Al poner en escena a un sacerdote blasfemo que no cree pero que se sacrifica por su pueblo y que la Iglesia quiere beatificar, Unamuno establece un escenario de ambivalencia ideológica, una copresencia de discursos tradicionalmente incompatibles, más allá de una visión conflictiva de la «intrahistoria» española.

Palabras clave: Escándalo – literatura – modernidad – Miguel de Unamuno – San Manuel Bueno, mártir

Abstract

The scandal, concept which oscillates between a traditional religious and a secular meaning – i.e. the scandal as an element of the public opinion and a mechanism of social self-reflection – crystallizes the antagonisms defining the development of contemporary Spain. Literature, in this regard, is not only the privileged media of the representation of scandal, but also, in a performative way, part of its dynamic and can even be considered itself as scandalous. Our paper reflects, through the example of *San Manuel Bueno, mártir* (1931/33) from Miguel de Unamuno, on what can be called «the poetics of scandal». Staging a blasphemous priest who does not believe but is to be willing to sacrifice himself for his village and whom the Church is ready to beatify, Unamuno establishes a scenario of ideologic ambivalence, a copresence of discourses traditionally incompatible, well beyond a conflictive vision of the Spanish «intrahistoria».

Keywordsd: Scandal – literature – modernity – Miguel de Unamuno – San Manuel Bueno, mártir ISSN 1773-0023

Si hablamos del escándalo nos referimos, según el historiador Frank Bösch, a «puntos de culminación [...], en los que se condensan múltiples discursos y actos», a «conflictos de valor [...] que constituyen, consolidan o transforman reglas éticas e interpretaciones» (Bösch, 2009, p. 4-5, traducción A.G.). Es una definición del escándalo que va mucho más allá de su definición tradicional como un cierto conflicto, que, por su binarismo o dualismo ideológico o religioso, reduce la complejidad de una determinada situación histórica o social y puede llegar a orientar al público constituyendo una especie de historia elemental de la sociedad. Insiste más bien en el enredo y la simultaneidad de los acontecimientos que constituyen el escándalo, las reacciones múltiples que provoca y la obligación de reconstruirlo para los que se ven implicados en él – en el sentido de la paradoja expresada por Maurice Blanchot en su artículo «Le récit et le scandale»: el escándalo se nos escapa mientras que nosotros no nos podemos escapar de él (Blanchot, 1959, p. 261). Pone de relieve el proceso de telling y retelling de historias múltiples y conflictivas, que explica y fomenta a la vez el escándalo. El escándalo, ¿no presenta más bien, en vez de una «historia a efecto disciplinario», una ambigüedad comunicativa, la confrontación de saberes cuya legitimad y normatividad se pone en entredicho, una paradójica forma de representación que subvierte toda representación, incluso «los límites de lo decible» (Bösch, 2009, p. 14, traducción A.G.)?

Y si hablamos de representación del escándalo hablamos de literatura. En efecto, la literatura no solo es el medio privilegiado de la representación del escándalo, sino que, de manera performativa, forma parte de su dinámica y puede llegar a ser considerada ella misma escandalosa. Ambos, el texto literario y el escándalo se pueden considerar como fenómenos de comunicación social con características comunes como la producción de una pluralidad semántica, de un conflicto de interpretaciones.

Al analizar el papel de lo que se puede llamar una poética del escándalo y su importancia para entender la historia de la España moderna, hay que tener en cuenta que en el contexto español, la noción misma del escándalo oscila, hasta bien entrado el siglo XX, entre un sentido secular – el escándalo como elemento de la opinión pública y como un mecanismo de autorreflexión de la sociedad – y una concepción

religiosa tradicional que, además, parte de un axioma, de una norma, de un dogma no accesible a la discusión pública y crítica. Según esta visión, el escándalo consiste en la presunta ofensa a dicha norma religiosa, entre otros, por fenómenos de modernización y secularización de la sociedad.

La idea de una poética del escándalo implica que la articulación literaria del escándalo no se concibe tan solo como una cuestión de contenido, sino también como el efecto de ciertas estructuras o dinámicas literarias. Quiero insistir en lo que sigue, continuando con la idea del telling y retelling como proceso fundamental del escándalo, en la figura de la repetición como elemento básico de la estructura narrativa del escándalo. Para esta dimensión y funcionalización de la repetición conocemos ejemplos religiosos, en el sentido de una puesta en escena textual de la repetida seducción o tentación escandalosa. Un ejemplo bíblico sería la murmuración blasfematoria de los israelitas que durante el éxodo de Egipto se quejan varias veces y elevan su voz contra Dios, quien después de satisfacerlos reiteradamente termina por castigarlos. Otro ejemplo sería la triple negación de Jesús por Pedro. Ese mismo concepto de murmuración continúa determinando la literatura española de la temprana modernidad. Al analizar los entrelazamientos entre escándalo y literatura, nos topamos en muchos textos del siglo XVI al siglo XVII con el concepto de murmuración (Gelz, 2013). La murmuración constituye en esta época un escándalo, un pecado de boca o pecado de lengua (Guillemont, 2004, p. 281-90). Pero el escándalo se da tal vez menos por los contenidos heterodoxos difundidos en actos de murmuración. La murmuración constituye más bien una especie de límite comunicativo, dentro del cual se debe desarrollar toda articulación literaria ante el constante peligro de fundirse con la propia murmuración (cf. Cipión en el Coloquio de los perros [1613] de Cervantes considerando el cuento «filosófico» de Berganza como un mero velo de la murmuración advirtiéndolo: «¡No murmures!»). La murmuración se mantiene. quizá sorprendentemente, como un reto en la incipiente República Literaria del siglo XVIII (Gelz, 2012). En este momento crucial para una emancipación comunicativa bajo el signo de la Ilustración y la constitución progresiva de un espacio público, la prensa periódica, para dar un ejemplo, tenía que seguir defendiéndose de la acusación de murmuración, pues a esta se equiparaba su labor de difundir noticias. Pone en tela de juicio su legitimidad y su función social describiéndolas con un vocabulario con connotaciones religiosas como una forma de maledicencia o, incluso, de escándalo (cf. títulos de periódicos paradójicos como *El Murmurador imparcial y observador desapasionado de las locuras y despropósitos de los hombres*, publicada en Madrid por Nipho en 1761).

La funcionalidad de la repetición en estos casos es la de profundizar y generalizar el escándalo a través de un efecto de acumulación, de un clímax como analogía retórica, de una dinámica escandalosa que, después de omitir múltiples ocasiones de arrepentimiento, legitima la penitencia divina. Ese esquema, más allá de la problemática de la murmuración, lo encontramos también en la literatura española en general si pensamos en la repetición y multiplicación de los abusos de Don Juan del que se exige reiteradas veces el arrepentimiento antes de que se lo castigue, o en la estructura episódica y más de una vez escandalosa de la novela picaresca.

En el siguiente análisis interesa la aplicación de este tratamiento del escándalo en la literatura del entrante siglo XX, al ejemplo concreto de una novela de Miguel de Unamuno, filósofo, escritor, filólogo clásico y rector de la Universidad de Salamanca; mascarón de proa del republicanismo político de la España del primer tercio del s. XX y uno de los escasos intelectuales españoles de definida configuración europea. Unamuno publicó *San Manuel Bueno, mártir* en 1933, tres años después de la caída del dictador General Primo de Rivera y del propio regreso triunfal del escritor de su exilio en Francia, un año después de que hubiera proclamado la Segunda República en Salamanca y de haber sido nombrado rector de forma vitalicia; tres años también antes de su muerte, acaecida después de que Franco lo destituyera como rector y lo mantuviera bajo arresto domiciliario.

San Manuel Bueno, mártir nos ofrece un ejemplo interesante de la representación del escándalo. En el primer plano de esta novela, seguimos la vida ejemplar del sacerdote Don Manuel, que a causa de su actuación en su pueblo se ve venerado como un santo; se discute incluso su beatificación póstuma. El recurso narrativo más importante del texto biográfico, que parece inscribirse en la tradición hagiográfica cristiana, escrito por una joven del pueblo después de la muerte del santo, es la repetición y la amplificación de la representación de los actos de caridad del preclaro sacerdote que demuestran el carácter excepcional y piadoso de su vida grata a Dios. Se mencionan en ese sentido las obras de Don Manuel en el lugar situado al borde del lago al que acuden los necesitados

en la noche de San Juan, el «milagro de su voz», las «curaciones sorprendentes», todo ello origen de su nueva capacidad milagrosa para transmitir el conocimiento incluso al tonto del pueblo («que parecía milagro que las hubiese podido aprender») (Unamuno, 2000, p. 120). El punto álgido de esta cadena de acontecimientos así como la más clara evidencia de la obra carismática de Don Manuel es la conversión realizada ante los ojos de todos, durante la celebración de una misa, del hermano de la narradora, Lázaro, indiano que ha vuelto al pueblo después de una larga estancia en Latinoamérica y conocido por sus manifestaciones anticlericales:

[A Don Manuel] le pareció *un ejemplo de la oscura teocracia* en que él suponía hundida a España. Y empezó a barbotar sin descanso todos los viejos lugares comunes anticlericales y hasta antirreligiosos y progresistas que había traído renovados del Nuevo Mundo (Unamuno, 2000, p. 136).

El sentido profundo de la vida del sacerdote se vuelve todavía más inequívoco por la introducción, a través de la figura de Lázaro, del escándalo en la novela, incluyendo por lo tanto un aparente binarismo ideológico en el texto que por su dualismo refuerza cada vez más una posición ideológica determinada en detrimento de la contraria; el escándalo parece actuar por lo tanto como una de esas historias elementales con función orientadora mencionadas más arriba. La introducción del escándalo en la novela y su confrontación con la vida ejemplar del sacerdote, en el sentido de un conflicto abierto entre dos facciones ideológicas opuestas, aparentemente fiel a la tradición literaria de la España del siglo XIX, sitúa este texto a primera vista en una tradición literaria y cultural de conflictos ideológicos bien castiza – Unamuno confiere al escándalo, por así decirlo, una dimensión intrahistórica; describe una cultura del escándalo que es al mismo tiempo una especie de cultura de la violencia. Todo el texto de Unamuno es un modo de tomar posición frente a esta cultura del escándalo y de la violencia, de reaccionar por vía literaria a esquemas literarios propios a la mediatización del escándalo, pues reconoce que el papel de la literatura va mucho más allá de la simple descripción objetiva del escándalo para llegar a convertirse en una parte de los conflictos que escandalizan al público.

Sin embargo, el duelo que espera el público entre Lázaro y Don Manuel, entre el ateo y el sacerdote no tiene lugar, más bien es Lázaro quien termina por convertirse,

influenciado por el ejemplo reiterado de Don Manuel, por su ejemplaridad y después de haber conversado varias veces con el sacerdote.

Y ya en el pueblo se fue formando, no sé cómo, una expectativa, la de una especie de duelo entre mi hermano Lázaro y don Manuel, o más bien se esperaba la conversión de aquél por éste (Unamuno, 2000, p. 137 sq.).

Con este primer elemento de la trama, Unamuno presenta al lector un desenlace a primera vista muy ortodoxo del escándalo. La primera comunión de Lázaro será considerada por los habitantes del pueblo lógicamente como un acto de reinserción social y con ello de anulación del escándalo. Esta forma canónica de resolución del escándalo, sin embargo, proporciona solo una aparente solución que a lo largo del transcurso de la novela será por su parte sometida de nuevo al escándalo.

Para este propósito, Unamuno usa en mi opinión tres estrategias textuales, cuya funcionalidad, en lo que sigue, se analizará al ejemplo de San Manuel Bueno, mártir, estrategias textuales que pueden ser entendidas como representativas de una poética del escándalo. Primero, Unamuno neutraliza, de una forma que a mi parecer no se había visto hasta la fecha en la historia de la literatura española, la diferenciación básica yacente en el escándalo entre ortodoxia y heterodoxia al intentar literariamente su equiparación aporética. En segundo lugar, Unamuno multiplica la representación de formas histórico-literarias tradicionales de la gestión del escándalo, sometidas a revisión a partir del contexto de esta ambivalencia fundamental postulada por Unamuno. Ambos procesos contrarrestan tanto cualitativa como cuantitativamente la función tradicional del escándalo, particularmente en la reproducción de los límites existentes entre la ortodoxia y la heterodoxia. Un tercer proceso textual se encuentra en el desplazamiento de la lógica del escándalo (el esquema secuencial de la transgresión de una norma, de su denuncia o divulgación y su condena pública), del nivel de la acción (su escenificación intradiegética era típica de las numerosas novelas de tesis, en el ambiente cargado ideológicamente de la España de la segunda mitad del siglo XIX), hacia diferentes niveles de ficcionalidad o niveles metatextuales que permiten una reflexión del propio escándalo.

Quisiera comenzar el análisis de estas tres estrategias con la que, en mi opinión, es la estrategia literaria más importante de Unamuno, el acercamiento entre ortodoxia y heterodoxia. Y es que el olor del escándalo rodea también la vida misma del sacerdote

Don Manuel. En un sentido porque la presentación de su biografía en el texto, biografía realizada en el contexto del ansiado proceso de canonización, se ve orientada implícitamente hacia el escándalo y hacia la constituyente diferencia fundamental entre ortodoxia y heterodoxia; en ese sentido la evidencia de la santidad de Don Manuel presupone el escándalo como su opuesto y en consecuencia la sospecha se integra en el texto como dispositivo inquisitorio.

Parece que el ilustrísimo señor obispo, el que ha promovido el proceso de beatificación de nuestro santo de Valverde de Lucerna, se propone escribir su vida, una especie de manual del perfecto párroco, y recoge para ello toda clase de noticias. A mí me las ha pedido con insistencia, ha tenido entrevistas conmigo, le he dado toda clase de datos, pero me he callado siempre el secreto trágico de don Manuel y de mi hermano. Y es curioso que él no lo haya sospechado. Y confio en que no llegue a su conocimiento todo lo que en esta memoria dejo consignado. Les temo a las autoridades de la tierra, a las autoridades temporales, aunque sean las de la Iglesia (Unamuno, 2000, p. 166).

Sin embargo, Unamuno no se detiene simplemente en la construcción de un vínculo de correspondencia implícita entre ortodoxia y heterodoxia, ni tampoco en la representación de un escándalo latente y con ello de una multiplicación virtual de acontecimientos potencialmente proclives al escándalo; de hecho, va más allá al situar el escándalo en el centro mismo de la por otra parte aparentemente ejemplificadora biografía del santo. Si decimos que este recurso narrativo principal que consiste en la descripción repetida de actos caritativos, constituye un modelo narrativo de origen religioso para subrayar la ejemplaridad de los actos de Jesucristo, de santos y mártires que le han seguido, aparentemente tan unívoco en su sentido moralizador y edificante, y que se vuelve todavía más inequívoco por la introducción del escándalo en esta novela, escándalo que se diluye por la conversión del escandalizador, hay sin embargo una segunda interpretación de esa figura de repetición ejemplar. Se trata de una interpretación que subvierte la dimensión ejemplar de la vida de Don Manuel sin que haya escándalo público, pero que, en un segundo plano, constituye a su vez y paradójicamente un auténtico escándalo, cuya revelación corre a cargo de la literatura, de la ficción en la ficción representada por el texto hagiográfico de Ángela (como elemento de la novela de Unamuno). Consiste en el hecho de que Don Manuel, el sacerdote, y lo sabe tan sólo la narradora Ángela y su hermano Lázaro, no cree en la

resurrección¹. Incluso, como dice en un acto de blasfemia todavía más agudo, ni siquiera cree que Jesucristo haya creído en ella.

Ni el pueblo, como potencial público del escándalo y como metonimia de la sociedad española, ni el obispo como guardián de la norma religiosa son conscientes de esa ambivalencia, por lo que el escándalo público está ausente en el nivel de la trama principal – este nivel ficcional en el que se reafirman comúnmente los valores religiosos y el dogma en la literatura española del s. XIX a través de la escandalización de comportamientos aparentemente heterodoxos –; y de acuerdo con Lázaro así debe continuar siendo:

- -¡Pero esa comunión tuya ha sido un sacrilegio! -me atreví a insinuar, arrepintiéndome al punto de haberlo insinuado.
- ¿Sacrilegio? ¿Y él, que me la dio? ¿Y sus misas?
- ¡Qué martirio! -exclamé.
- Y ahora –añadió mi hermano- hay otro más para consolar al pueblo. [...]
- Y el pueblo -dije-, ¿cree de veras? (Unamuno, 2000, p. 143.)

Lázaro recrea al sacerdote y a sí mismo en figuras de un espacio situado entre la ortodoxia y heterodoxia:

- Él me curó de mi progresismo. Porque hay, Ángela, dos clases de hombres peligrosos y nocivos: los que convencidos de la vida de ultratumba, de la resurrección de la carne, atormentan, como inquisidores que son, a los demás para que, despreciando esta vida como transitoria, se ganen la otra, y *los que no creyendo más que en este...*
- Como acaso tú... -le decía yo.
- Y sí, y como don Manuel. Pero no creyendo más que en este mundo esperan no sé qué sociedad futura y se esfuerzan en negarle al pueblo el consuelo de creer en otro... (Unamuno, 2000, p. 160 sq.).

Esta estructura narrativa del texto de Miguel de Unamuno – la superposición de dos esquemas literarios de estructura idéntica pero de una valorización diametralmente opuesta – la inscripción del escándalo religioso en el seno de la representación de la ejemplaridad religiosa – resulta muy interesante porque en vez de tomar partido, como lo han hecho tantas veces Pérez Galdós, Alarcón y otros autores más, frente a la violencia de este dualismo ideológico de escandalización mutua, utiliza la repetición de la figura de la ejemplaridad tanto como la del escándalo para afirmar la indistinción

.

¹ «Y al llegar a lo de 'creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable' la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba» (Unamuno, 2000, p. 123).

progresiva entre ellos. ² Utiliza Unamuno el esquema del escándalo, destinado aparentemente para distinguir el bien del mal, para, por el contrario y paradójicamente, conducir ortodoxia (aparente) – la vida ejemplar de Don Manuel, la conversión de Lázaro – y heterodoxia (velada) una contra la otra hasta que al final, contrariamente a lo que se consideraba su funcionalidad, heterodoxia y ortodoxia lleguen a ser indiscernibles, incluso intercambiables. Esta dinámica textual *escandalosa* es tan fuerte que en su proceso pone en entredicho hasta la misma base cristiana del juicio ético sobre el comportamiento de Don Manuel, porque al fin y al cabo la diferenciación ética entre el actuar bien o mal ya no coincide con el dualismo religioso entre ortodoxia y heterodoxia. Y esa dinámica nivela otras diferencias categoriales de una moral cristiana, que se batían sobre esa diferencia fundamental, como la situada entre santidad y escándalo religioso, diferencia que implosiona sucesivamente. Al presentar al lector un escándalo que pasa desapercibido en una supuesta cultura del escándalo, Unamuno da prueba de una ironía transcendental que resta, por lo tanto, importancia a una distinción que, para algunos, ha determinado la evolución histórica de la España moderna.

Desde esta perspectiva, la novela se amplía hacia un comentario histórico-literario, hacia una genealogía de las formas de escenificación literaria de los escándalos religiosos a la que Unamuno accede como a un paradigma histórico y la cual es procesada y problematizada a nivel sintagmático. Me gustaría brevemente abordar algunas de estas formas de reescritura del escándalo como la segunda estrategia textual de Unamuno, con el fin de abrir la novela del autor a la historia de España y de su literatura.

Respecto a la figura de Lázaro, Unamuno se refiere no solo a una figura religiosa en la que se materializa la cuestión de la resurrección posibilitada por la fe, y con ello la cuestión sobre los milagros así como sobre la conversión; Unamuno en realidad se refiere también a una figura tradicional presente desde la Edad Moderna en la historia de la literatura y de la cultura española, la figura del *indiano*. Esta figura de la remigración española desde Latinoamérica, ha sido considerada dentro de la historia de la literatura a partir del s. XVII como la personificación del escándalo, como una figura

² V. el comentario de Butt acerca de la ejemplaridad moral del texto de Unamuno: «The novel [...] is in some ways a tentative, hesitant and what Unamuno would call an exemplary (*ejemplar*) work - i.e. it offers a particular instance or case of human behavior but in many ways suspends judgment on it» (Butt, 1981, p. 10).

de la ilegitimidad, con un origen desconocido, una riqueza oscura, y representante durante mucho tiempo de una cierta lógica económica dentro del mundo discursivo de la novela española anclada en una sociedad durante mucho tiempo estamental (Gelz, 2015). La identificación del *indiano* con Lázaro bajo el signo de la vuelta y del retorno que se puede encontrar también en otras novelas del s. XIX, como por ejemplo en El escándalo (1875) de Antonio de Alarcón, puede constituir una figura de transgresión marcadamente escandalosa, que hace imposible su regreso a la sociedad española; sin embargo, por el contrario, también puede definir a una figura clásica de la resolución del escándalo a través del re-nacimiento y la reintegración del marginado social en aquella sociedad de índole religiosa. Esta es precisamente la solución que Alarcón había propuesto en su novela y que Unamuno ahora modifica significativamente con la tan solo aparente conversión de Lázaro, con el énfasis puesto en la ambivalencia de la figura del indiano como un personaje que es español y al mismo tiempo es marginalizado como forastero, cruzándose así paradójicamente ortodoxia y heterodoxia a través de la identidad y la alteridad del personaje, percibida esta como fuertemente escandalosa. Un destino al que otros protagonistas de la literatura española del s. XIX sucumben; probablemente el más famoso de todos ellos es el protagonista de la obra de teatro del Duque de Rivas, Don Álvaro o la fuerza del sino del año (1835), fuente literaria de la ópera de Verdi, La fuerza del destino. Don Álvaro, el indiano, intenta escapar a su violento destino tomando el hábito de monje y, sin embargo, encuentra la muerte arrojándose desde un precipicio adoptando, a modo de autoestigma, el rol del diablo.

Por otra parte, con la ya mencionada conversión de Lázaro se invoca otra forma histórico-cultural y literaria de la terminación del escándalo. A este respecto, un texto emblemático sería, por ejemplo, el *Don Juan* de Zorrilla de 1844, y especialmente el desenlace inusual de la obra que trastoca toda la tradición del personaje mítico-literario. En ella, Don Juan, encarnación del escándalo, se convierte a la fe *in articulo mortis* y, por lo tanto, su muerte no representará su condenación sino por el contrario su salvación. Una salvación que, sin embargo, en el caso de Unamuno, como acabo de indicar, será relativizada pues está administrada por un cura sacrílego, dedicado a una 'causa santa', que en realidad en el sentido puramente religioso no lo es. De nuevo, ortodoxia y heterodoxia se aproximan.

Entonces –prosiguió mi hermano– comprendí sus móviles y con esto comprendí su santidad; porque es un santo, hermana, todo un santo. No trataba, al emprender ganarme para su santa causa –porque es una causa santa, santísima—, arrogarse un triunfo, sino que lo hacía por la paz, por la felicidad, por la ilusión si quieres, de los que le están encomendados; comprendí que si les engaña así—si es que esto es engaño- no es por medrar. Me rendí a sus razones, y he aquí mi conversión (Unamuno, 2000, p. 142).

No solo la conversión, incluso el mismo sacramento de la confesión, que en la novela de Alarcón *El escándalo* había servido todavía para reintegrar la realidad viciosa en un horizonte ideológico cristiano – el protagonista le cuenta a un sacerdote su vida marcada por los pecados y al final éste le da la absolución – y revocar el escándalo del realismo, o de la realidad social imperante, se transforma bajo la pluma de Unamuno. El confesionario como lugar de absolución, como lugar del escándalo y de su revocación, ya no obedece a este esquema tradicional. Cuando San Manuel bueno encuentra a la narradora todavía muy perturbada hasta en sus mismas creencias por la revelación del secreto de éste, y cuando se confiesa a ella, es Ángela quien hace la pregunta sobre la verdadera autoridad en el confesionario: «¿quién era el juez y quién el reo?» (Unamuno, 2000, p. 145), y quien al final le absuelve en un acto ilegítimo y aparentemente escandaloso:

-Tienes razón, Angelina, no sé ya lo que me digo; no sé ya lo que me digo desde que *estoy confesándome contigo*. Y sí, sí, hay que vivir, hay que vivir.

Y cuando yo iba a levantarme para salir del templo, me dijo:

-Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, *me absuelves?*

Me sentí como penetrada de un misterioso sacerdocio, y dije:

-En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, *le absuelvo, padre* (Unamuno, 2000, p. 146).

En segundo lugar, es el texto biográfico sobre Don Manuel mismo el que se nos presenta como una confesión de Ángela («esta confesión íntima de mi experiencia de la santidad ajena»). Callando el escándalo que constituye el secreto de Don Manuel al obispo que le había pedido información biográfica acerca del sacerdote, quiere Ángela aliviar su conciencia dejando consignada la vida de Don Manuel y la suya propia en el papel, es decir en el texto de su memoria: «Ni sé si estoy traspasando a este papel, tan

blanco como la nieve, mi conciencia, que en él se ha de quedar, quedándome yo sin ella»³.

Transforma, pues, como vimos en el caso de la conversión y de la confesión, categorías tradicionales (y su representación en la historia literaria española) que cobran un significado nuevo y secular, como, para dar otro ejemplo, la categoría del mártir, figura que se inscribía históricamente hablando en la lógica del escándalo y la de una persecución violenta pero que, en el texto de Unamuno, se convierte en alguien que no se preocupe con la vida del más allá, y lleva a cabo una especie de autosacrificio sin misión metafísica y sin adversario ideológico.

El epíteto San Manuel bueno, mártir en el título de la novela constituye dentro de esa lógica un punto culminante, que aparentemente canoniza no sólo al personaje sino a todo un sistema de exclusión e inclusión capaz de otorgar papeles sociales (como el del mártir) y de constituir una identidad social y religiosa en cuya base se encuentra el escándalo. Pero el título representa no sólo un punto final y culminante de todo un proceso ideológico llevado a cabo en el texto mismo sino también, aparentemente, una especie de integración intertextual del texto unamuniano en una genealogía sobre todo decimonónica de héroes literarios del escándalo religioso que parecen anunciar títulos como, entre otros, el de Ángel Ganivet, El escultor de su alma, Pedro Mártir : drama místico en tres autos: de la fe, del amor y de la muerte, 1898; Enrique Pérez Escrich, El mártir del Gólgota (1863-64), La Esposa Mártir: Novela de costumbres, 1865. Transformando esta tradición a través de la redefinición de la noción de mártir y por lo tanto la de escándalo, Unamuno da por interrumpida su continuidad ideológica tanto como su forma estética y poetológica.-Lo mismo es válido para la noción de héroe cristiano si pensamos en la alegría melancólica de Don Manuel que se interpreta en el texto como una «forma temporal y terrena de una infinita y eterna tristeza que con heroica santidad recataba a los ojos y los oídos de los demás». La noción militante de heroísmo que podemos seguir hasta la idea medieval del miles Christianus viene aquí a su término, no solo por convertirse actividad en pasividad, sino por no justificar el sufrimiento con argumentos transcendentales.

³ Otro motivo escandaloso de su texto biográfico sobre Don Manuel consiste, para algunos críticos, en el supuesto deseo erótico de Ángela: «In addition to indications that don Manuel is both a surrogate father and the object of Ángela's desire, there are signs that she sees him as her child, preoccupied as she is with his falling into danger without her» (Bacarisse, 1991, p. 64 sq.).

La culminación de esta estrategia narrativa de Unamuno representa sin embargo la equiparación implícita de Don Manuel con la figura de Jesucristo; se trata de una forma de exageración del *imitatio Christi* en la que la creencia en Dios y la falta de fe coinciden:

¡Y cómo sonó entonces aquel «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?», el último que en público sollozó Don Manuel! (Unamuno, 2000, p. 153).

Y cuando en el sermón de Viernes Santo clamaba aquello de: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?», pasaba por el pueblo todo un temblor hondo como por sobre las aguas del lago en días de cierzo de hostigo. Y era como si oyesen a Nuestro Señor Jesucristo mismo, como si la voz brotara de aquel viejo crucifijo a cuyos pies tantas generaciones de madres habían depositado sus congojas (Unamuno, 2000, p. 121).

La provocación del público de la época, y de este modo me gustaría introducir y analizar la tercera estrategia narrativa de Unamuno, se basa paradójicamente en la anulación del ya mencionado escándalo en el texto, así como en la fragmentación del público, es decir del pueblo. Una estrategia narrativa que, mediante la introducción de visiones incompatibles y aparentemente contingentes sobre el sacerdote, hace que las diferentes versiones de su biografía se mantengan desconectadas unas de las otras – a saber, la versión oficial, corroborada por el Obispo, la versión de Lázaro, la de Ángela, así como la del editor ficticio del manuscrito de Ángela, el mismo Unamuno.

Al renunciar a la sanción pública de Don Manuel, se traslada la valoración del carácter escandaloso de las acciones del sacerdote en la novela, hacia el nivel de una interpretación individual de los diferentes protagonistas, así como extraliterariamente hacia el nivel de una recepción crítica de la novela de Unamuno, que al renunciar a una representación pública del escándalo, ella misma paradójicamente aparece como escandalosa.⁴ Nos encontramos así en la novela de Unamuno con un debate de índole

⁴ V. otro análisis de la multiplicación, interna a la novela, de diferentes lectores de la historia de Manuel: «Manuel is a performer with a double audience that consists, on the one hand, of at least two intimates who, when hints are dropped, are aware both of Manuals' secret and of the people's incomprehension. Thanks to the confession, on the other hand, the fictive villagers' ignorance is the historical readers' information» (Zahareas, 1984, p. 19). El desdoblamiento de la biografía de Don Manuel en la novela constituiría «a radical mode of rereading ecclesiastical (and, in general, most 'official') discourses » (Zahareas, 1984, p. 20). El lector se convierte, en esa perspectiva, en el observador de la construcción social, así como de la deconstrucción de la figura de un santo, y, por lo tanto, de la construcción y deconstrucción del discurso religioso. Para lograr este fin Unamuno incluso se sirve, según Butt, de paradojas enunciativas: «Ángela lives on for many years in the village, and finally consigns the strange

literaria que se refiere a esquemas narrativos históricos o tradicionales del escándalo religioso que en ese momento y de esa forma, es elevado del nivel de objeto a un nivel metatextual y reflexivo. En este sentido el texto de Unamuno se sitúa en el umbral mismo en el que las ideas religiosas sobre la norma y su implementación se pueden reelaborar de forma comunicativa.

Y ahora, al escribir esta memoria, esta confesión íntima de mi experiencia de la santidad ajena, creo que don Manuel Bueno, que mi san Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en la desolación activa y resignada. [...] Y es que creía y creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escrudiñaderos designios, les hizo creerse incrédulos. Y que acaso en el acabamiento de su tránsito se les cayó la venda. ¿Y yo, creo? (Unamuno, 2000, p. 165).

Queda abierta la cuestión de si con el escándalo de Don Manuel y Lázaro al final se trata solo de una «astucia» de la fe – al fin y al cabo los dos solo han creído que no creen –, de un «juego santo» como describe Ángela el comportamiento de Don Manuel, y de si esta «astucia» de la fe puede acabar por transformar el escándalo en un testimonio de fe, o de si más bien se trata de una última argucia literaria en la que la cuestión sobre fe o incredulidad como base de las buenas obras de Don Manuel es, en un cierto sentido, ya indiferente.

El texto pone en escena, por lo tanto, no el conflicto entre dos tendencias religiosas e ideológicas, sino la duda que supera toda creencia en las diferencias ideológicas y discursivas fundamentales, lo cual ha llevado a algunos lectores de este texto a confundir duda y escándalo religioso. Se trata de una duda que lleva no siempre a la reflexión (estética) sino a la acción, la de Don Manuel, en una reactualización secular del « hay que obrar bien » barroco que a su vez constituía ya una respuesta al escándalo existencial y ontológico de la existencia del hombre en el mundo.

story to writing, hoping paradoxically that it will never be seen by the Church authorities» (Butt, 1981, p. 22).

^{−¿}Cuál es nuestro pecado, padre?

^{-¿}Cuál? -me respondió-. Ya lo dijo un gran doctor de la Iglesia Católica Apostólica Española, ya lo dijo el gran doctor de La vida es sueño, ya dijo que «el delito mayor del hombre es haber nacido».

⁻Ese es, hija, nuestro pecado: el de haber nacido.

^{−¿}Y se cura, padre?

-¡Vete y vuelve a rezar! Vuelve a rezar por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte... Sí, al fin se cura el sueño..., y al fin se cura la vida..., al fin se acaba la cruz del nacimiento... *Y como dijo Calderón, el hacer bien, y el engañar bien, ni aun en sueños se pierde*... (Unamuno, 2000, p. 154 sq.).

En numerosos pasajes de su novela Unamuno retoma la imagen del sueño como metáfora central de Calderón, especialmente cuando D. Manuel habla de la vida de los feligreses de su parroquia y en general de la existencia humana:

- No te aflijas, Ángela, y sigue rezando por todos los pecadores, por todos los nacidos. *Y que sueñen, que sueñen.* ¡Qué ganas tengo de dormir, dormir sin fin, dormir por toda una eternidad y sin soñar!, ¡olvidando el sueño! (Unamuno, 2000, p. 156 sq.).
- Y hasta nunca más ver, pues se acaba este sueño de la vida... (Unamuno, 2000, p. 156).
- Tú, Ángela, reza siempre, sigue rezando para que los pecadores todos sueñen hasta morir la resurrección de la carne y la vida perdurable... (Unamuno, 2000, p. 157).

¿Es que sé algo? ¿es que creo algo? ¿Es que esto que estoy aquí contando ha pasado y ha pasado tal y como lo cuento? ¿Es que pueden pasar estas cosas? ¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño? ¿Seré yo, Ángela Carballino, hoy cincuentona, la única persona que en esta aldea se ve acometida de estos pensamientos extraños para los demás? (Unamuno, 2000, p. 166).

Y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que sólo soñé –o mejor lo que soñé y lo que sólo vi–, ni lo que supe ni lo que creí. No sé si estoy traspasando a este papel, tan blanco como la nieve, mi conciencia que en él se ha de quedar, quedándome yo sin ella. ¿Para qué tenerla ya...? (Unamuno, 2000, p. 166

Es interesante que el sueño aquí, y así lo demuestra la secuencia de las citas textuales, cambia sucesivamente de una problemática religiosa a otra antropológica de lo imaginario, de la narración y de la escritura; tal vez se trate de una última variante de la disolución de la problemática sacral en la profana, que sitúa, en el centro del texto unamuniano, ya no la certeza de la fe como motor del escándalo religioso sino la duda y su equivalente literario como un antídoto; percibido éste por ciertos lectores de la época como escándalo cuando realmente se trata de una puesta en escena de paradojas, aporías y situaciones de indecidibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BACARISSE, Pamela, 1991, «Will the Story Tell? Unamuno's San Manuel Bueno, Mártir», in id. (ed.), Carnal Knowledge: Essay on Flesh, Sex and Sexuality in Hispanic Letters and Film, Pittsburgh, Tres Ríos, p. 55-71.
- BLANCHOT, Maurice, 1959, «Le récit et le scandale », in Le livre à venir, Paris, Gallimard, p. 260-262.
- BÖSCH, Frank, 2009, Öffentliche Geheimnisse. Skandale, Politik und Medien in Deutschland und Großbritannien, 1810-1914, München, Oldenbourg.
- BUTT, John, 1981, Miguel de Unamuno: San Manuel Bueno, Mártir, London, Grant & Cutler
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2001, Novelas ejemplares, GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.), Barcelona, Editorial.
- GELZ, Andreas, 2012, «El pensador como "murmurador público": el escándalo de los semanarios morales y la esfera pública en la España del siglo XVIII», *in* ERTLER, Klaus-Dieter, LEVIER, Alexis y FISCHER, Michaela (éds.), *Regards sur les spectateurs*, Periodical Essay Feuilles volantes Moralische Wochenzeitschriften Fogli moralistici Prensa moral, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 213-225.
- −−2013, «El murmurador y la murmuración en la obra de Cervantes», *in Iberoromania*, Berlin, t. LXXIX, p. 165-177.
- 2014, «Überlegungen zu einer Poetik des Skandals am Beispiel von Miguel de Unamunos San Manuel Bueno, m\u00e4rtir (1931/1933)», in Gelz, Andreas, H\u00fcser, Dietmar y Ru\u00e4-Sattar (eds.), Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplin\u00e4re Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression, Berlin, De Gruyter, p. 167-184.
- -- 2015, «La presencia del indiano en la historia literaria y cultural de España (con especial atención a la novela *Tormento* de Benito Pérez Galdós)», *in* BOSSHARD, Marco T. y GELZ, Andreas (eds.), *Return Migration in Romance Cultures*, Freiburg, Rombach, p. 173-185.
- GODOY GALLARDO, Eduardo, 2001, «El trasfondo bíblico en San Bueno, Mártir de Miguel de Unamuno», *in Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, t. LVIII, p. 19–34.
- GORDON, M., 1986, «The Exclusive Self: Narrative Method and Its Implications in San Manuel Bueno, Mártir», *in Hispanic Review*, 54, p. 147–161.
- GUILLEMONT, Michèle, 2004, «Verbo humano y castigos divinos en algunos "exempla" del siglo XVI: ¿Una "oralidad" acorde con la ética contemporánea de la palabra?», in LERNER, Isaías, NIVAL, Robert y ALONSO, Alejandro (eds.), Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II: Literatura española, siglos XVI y XVII, Cuesta, Newark, p. 281-290.
- KRÖMER, Wolfram, 1983, «Unamunos "San Manuel Bueno, Mártir" und die Erzähltechnik des Romans des metaphysischen Zweifels», *in* Dieter Kremer (ed.), *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburg, Buske, p. 59–68.
- ORRINGER, Nelson, 1985, «Saintless and Its Unstudied Sources in San Manuel Bueno, Mártir», in BOUDREAU, Harold y GONZÁLEZ-DEL-VALLE, Luis (eds.), Studies in Honor of Sumner M. Greenfield, Lincoln, Soc. of Sp. & Sp.-Amer. Studies, p. 173–185.

UNAMUNO, Miguel de, 2000, San Manuel Bueno, mártir, ed. VALDÉS, Mario, Madrid, Cátedra.

ZAHAREAS, 1984, «Unamuno's Marxian Slip: Religion as Opium of the People», in Journal of the Midwest Language Association, 17, p. 16–37.

PÈL & PLOMA ET L'ESPAGNE CULTURELLE OFFICIELLE : UN ANTAGONISME RÉGÉNÉRATEUR (1899-1903)

Sarah Jammes Université Sorbonne Nouvelle CREC (EA 2292)

Récumé

Cet article s'intéresse à l'idée de dépassement des antagonismes comme promesse de progrès, à travers la revue artistique illustrée barcelonaise *Pèl & Ploma* (1899-1903). Après avoir défini dans un premier temps les différentes esthétiques hétérodoxes que défendent dans leur revue le peintre Ramon Casas et le critique d'art Miquel Utrillo, ce travail s'attache à démontrer que l'opposition de cette publication à l'Espagne académique est en réalité une manière pour la revue de participer à la renaissance d'un pays tout entier et de l'ouvrir aux avant-gardes qui annoncent les grands bouleversements artistiques du XX^e siècle.

Mots clés : Pèl & Ploma – antagonismes – peinture – avant-gardes – académisme

Resumen

Este artículo se interesa en la idea de superación de los antagonismos como promesa de progreso, a través de la revista artística ilustrada barcelonesa *Pèl & Ploma* (1899-1903). Tras haber definido en un primer tiempo las diferentes estéticas heterodoxas que defienden en su revista el pintor Ramón Casas y el crítico de arte Miquel Utrillo, este trabajo se dedica a demostrar que la oposición de esta publicación a la España académica es en realidad una manera para la revista de participar en el renacimiento de un país en su totalidad y de abrirlo a las vanguardias que van anunciando los colosales cambios artísticos del siglo XX. Palabras clave: *Pèl & Ploma* – antagonismos – pintura – vanguardias – academicismo

Abstract

This article takes an interest in the idea of overcoming the antagonism as promess of progress, through the illustrated artistic magazine from Barcelona, *Pèl & Ploma* (1899-1903). After define, firstly, the different heterodox esthetics that defend in their review the painter Ramón Casas and the critic Miquel Utrillo, this work focuses on the demonstration that the opposition of this publication to the academic Spain is, in fact, a way for the magazine to participate in the rebirth of all the country and to open it to the avant-garde that announces the big artistic revolutions of the XXth century.

Key words: *Pèl & Ploma* – antagonism – painting – avant-garde – academism

La revue artistique et littéraire illustrée *Pèl & Ploma* – en français « Poil » du pinceau et « Plume » de l'écrivain –, publiée à Barcelone entre 1899 et 1903, reflète l'époque charnière à laquelle elle appartient. Elle s'inscrit en effet au cœur de la période

fin-de-siècle lors de laquelle s'affrontent en Espagne deux forces antagoniques : d'un côté, le système politique, industriel, économique et culturel hégémonique et pas moins décadent de la fin du XIX^e siècle, de l'autre, les élans régénérateurs d'une partie de la population tournée résolument vers l'avènement d'un XX^e siècle prometteur de progrès. L'Espagne est au croisement de deux siècles, de deux époques et *Pèl & Ploma* paraît dans cette époque de transition soumise à de nombreuses tensions et mutations.

Les fondateurs de *Pèl & Ploma*, les peintres catalans Miquel Utrillo (1862-1934) et Ramon Casas (1866-1932), refusent dans leur revue cette Espagne hégémonique de plus en plus étrangère aux innovations du reste de l'Europe. Aussi, nous nous proposerons dans ce travail de comprendre précisément dans quelle mesure *Pèl & Ploma* s'oppose, d'un point de vue exclusivement artistique et littéraire, à l'Espagne traditionaliste de son temps.

Pour ce faire, nous observerons, dans un premier temps, que *Pèl & Ploma* promeut des esthétiques artistiques et littéraires « hétérodoxes » qui entrent en conflit direct avec la tradition académique défendue par l'Académie des Beaux-Arts. Cette confrontation entre le Madrid académique et les artistes avant-gardistes prendra des allures de bataille à l'occasion d'événements culturels de grande envergure que rapporte la publication.

Toutefois, la notion d'antagonisme dans *Pèl & Ploma* demande à être nuancée et dépassée. Nous démontrerons, dans une seconde et dernière partie, que le rassemblement des forces contraires dans ses colonnes présente en réalité un objectif patriotique, puisqu'il est question d'intégrer dans une nouvelle modernité européenne non seulement la Catalogne mais aussi l'ensemble de l'Espagne alors rétrograde.

Affrontements entre Pèl & Ploma et l'Espagne culturelle traditionaliste

Nous nous centrerons tout au long de cette étude sur le domaine des arts et des lettres pour déterminer les divers antagonismes existant entre *Pèl & Ploma* et l'Espagne traditionaliste et hégémonique d'alors. Aussi nous commencerons par définir en quoi consiste la vie culturelle espagnole officielle de cette période.

La culture hégémonique espagnole à l'aube du XX^e siècle

Voici ce qu'affirme Carlos Serrano dans son article «1900 o la difícil modernidad » à propos de l'état de la culture en Espagne à cette époque : «[...] [S]on las tradiciones y los hábitos, más que muchas innovaciones, lo que configura todavía la cultura española de 1900, asfixiante y hostil a los mismos que intentan renovarla» (Salaün et Serrano, 1991, p.196).

Pèl & Ploma appartient donc à une époque où la vie culturelle espagnole se montre réticente devant l'idée d'innovation. À cela s'ajoutent des enjeux commerciaux auxquels se soumet une grande partie du monde des arts et des lettres au carrefour des XIX^e et XX^e siècles¹. C'est par exemple l'époque où le théâtre conservateur bat son plein, en particulier le *género chico* – malgré le début de son déclin en 1900².

Cette hégémonie d'une culture stagnante et complaisante vis-à-vis du public se manifeste également dans le domaine des arts plastiques, soumis aux préceptes de l'Académisme.

L'académisme est la mise en pratique d'un ensemble de principes esthétiques et artistiques édicté par l'institution de l'Académie qui élabore ainsi un art rationnel, théorique et récalcitrant à toute originalité ou subjectivité de l'artiste. L'art académique est donc un art « orthodoxe » auquel doit se soumettre la communauté artistique du XIX^e siècle qui souhaite faire carrière et se fonde notamment sur l'imitation d'œuvres antiques, sur une hiérarchie des genres, sur le primat du dessin ainsi que sur la soumission de l'œuvre d'art à un sujet – le plus souvent spectaculaire et conforme aux goûts du public bourgeois – et à une finalité – moralisatrice, édifiante, patriotique, etc. D'un point de vue technique, l'art académique exige une exécution minutieuse, très détaillée, dite « finie », qui dissimule toute trace du processus créatif comme les traces de la brosse ou du pinceau, ou encore comme des morceaux d'un bloc de pierre non travaillés par le sculpteur.

Le caractère officiel et hégémonique de l'art académique se maintient dans l'Espagne de la dernière décennie du XIX^e siècle et de la première du XX^e, tout particulièrement à Madrid, période pendant laquelle persiste une alliance solide entre le

¹ «Si bien el carácter comercial de los espectáculos no es, en rigor, nada nuevo, parece obvio que en los diez últimos años se ha intensificado [...]. En el terreno del espectáculo la Modernidad presenta un aspecto más borroso, más problemático; el lastre de los hábitos sociales, comerciales y estéticos prevalece indiscutiblemente sobre las innovaciones y la revisión» (Salaün et Serrano, 1991, p. 131-132).

² «[...] [E]l teatro está sometido fundamentalmente a las leyes y a los lastres de un mercado tradicional, de ideología conservadora, y 'aun así' rentable [...]. Las innovaciones no pasan de los balbuceos o van a parar a callejones sin salida [...]» (Salaün et Serrano, 1991, p. 143).

pouvoir politique central pour ne pas dire centraliste, l'institution académique et les expositions organisées par cette dernière. Rappelons toutefois que les théories académiques ne sont pas uniquement représentées dans la capitale du royaume mais aussi dans sa périphérie. Depuis 1850, il existe à Barcelone une Académie des Beaux-Arts – la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* ou *Llotja* – qui dirige jusqu'en 1900 l'École des Beaux-Arts de la ville. Le poids qu'exerce l'institution académique sur la vie culturelle catalane est manifeste encore durant les premières années du xx^e siècle.

Or, malgré cette apparente homogénéité culturelle, qu'entend préserver l'Académie, de fortes tensions surgissent au sein de l'Espagne entre les deux dernières décennies du XIX^e siècle et la première du XX^{e 3}. Les dogmes défendus par l'Académie des Beaux-Arts connaissent une crise remarquable : une confrontation souvent violente s'établit entre les représentants de l'art officiel et les tenants de nouvelles avant-gardes internationales.

L'Europe fin-de-siècle et les révolutions artistiques et littéraires

Tout au long du XIX^e siècle, et notamment lors des dernières années, les arts et les lettres européens connaissent des périodes de ruptures entre des groupes d'artistes et l'art officiel. La citation suivante résume le contexte européen trépident au sein duquel *Pèl & Ploma* voit le jour : « [...] [E]ntre 1815 et aujourd'hui, en presque deux siècles, métamorphoses et ruptures, réminiscences et résurrections, loin de se succéder selon un ordre chronologique linéaire, s'entrechoquent, se superposent, s'affrontent, se brisent les unes contre les autres [...] » (Dagen et Hamon, 2011, p. 13-14). C'est ainsi que les dernières années du XIX^e siècle sont en Europe aussi bouillonnantes que chaotiques : de nouvelles conceptions esthétiques refusant l'enseignement des Beaux-Arts cherchent à s'imposer au risque parfois de s'opposer entre elles.

En somme, la sécession artistique de la fin du XIX^e siècle, qui servira de fondements aux avant-gardes du siècle suivant, naît d'un antagonisme, celui de rejeter et de dépasser

³ «Por un lado, unas minorías escasamente numerosas que están en armonía con la cultura europea [...], a veces incluso a la vanguardia de ella, y que, en cualquier caso, emprenden audaces búsquedas; por otro, la inmensa mayoría del país varada en el inmovilismo mental y en el conformismo cultural: ésta es la imagen bipolar que España ofrece de sí misma a muchos intelectuales y artistas del momento. El historiador apenas puede hacer otra cosa que confirmar este panorama [...]» (Salaün et Serrano, 1991, p.197).

les dogmes orthodoxes de l'art officiel. Elle peut être définie comme un mouvement hétérodoxe, comme un « contre-mouvement » :

Il y a donc eu dans la seconde moitié du XIX^e siècle [...] un mouvement général de la peinture, une force non dogmatique qui l'a poussée dans cette direction que nous identifions après coup comme étant le moderne. Mais ce mouvement, s'il est à la fin le plus fort et s'il représente la plénitude de ce qui se creuse pour l'art comme destin [...], est tout entier une opposition, et il n'est aucunement majoritaire : ce sont au contraire des minorités, de petits groupes d'avant-garde au départ honnis par le public et par l'ensemble des corps professionnels du monde de l'art, qui ont donné consistance à ce qui s'est révélé par la suite, et de façon quasi inexorable, comme le seul devenir ouvert de la peinture. Et cette cassure [...] est en soi un trait fondamental de l'époque, quelque chose de nouveau, qui appartient en propre à la modernité. [...] Des contre-mouvements, dont celui des préraphaélites anglais est le plus significatif, mais aussi la mouvance générale [...] de ce qu'on appelle le symbolisme sont les bassins de réception et les lieux d'articulation de ces tendances [...]. (Bailly, 2007, p. 310 et 312).

Cette période charnière apparaît donc comme celle de l'élaboration de la « modernité », substantif né précisément au cœur de ce XIX^e siècle mais qui s'avère bien ambigu et polémique, chaque peintre ancien ayant eu une modernité comme l'affirmait Baudelaire. Or, il n'en demeure pas moins que l'essence même de la modernité est l'antagonisme, l'opposition, si l'on en croit la définition qu'en donne Anne Souriau, « [...] [L]a modernité est précisément opposition et conscience d'une rupture » (Souriau, 2010, p.1075)⁴, ou encore Sébastien Rongier:

[...] [L]e substantif *modernité* [...] inaugure un questionnement esthétique et politique et désigne une conscience temporelle de la rupture. La modernité [...] est avant tout la conscience aiguë et douloureuse d'une liberté et d'une autonomie en rupture radicale avec les conventions et les catégories anciennes. (Morizot et Pouivet, 2007, p. 299)⁵

C'est ainsi que les ateliers d'artistes se muent en laboratoires dans lesquels ces créateurs semblent repartir de zéro pour ne cesser par la suite d'expérimenter de nouvelles techniques et esthétiques : ainsi, par exemple, Paul Cézanne (1839-1906) offre au tournant des XIX^e et XX^e siècles non des œuvres « finies » mais des études qui donnent à voir ses réflexions, ses explorations personnelles ainsi que son geste libéré de tout précepte ; ou encore Paul Gauguin (1848-1903) qui tente de s'affranchir des

_

⁴ Les italiques sont dans le texte original.

⁵ Les italiques sont dans le texte original.

conventions picturales occidentales caressant le rêve de retrouver un art originel, primitif, sauvage ; les hommes de lettres identifiés au Symbolisme révolutionnent eux aussi l'art en le libérant des conventions, comme, notamment, la poésie qui adopte, entre autres, le fameux vers libre.

Et précisément, *Pèl & Ploma*, qui existe durant cette époque charnière, va devenir la tribune d'artistes qui œuvrent pour implanter les nouvelles conceptions de l'art en rupture avec les conventions académiques. Entrons donc dans les pages de ce journal « sécessionniste » et observons ses engagements et révoltes en ces temps d'élaboration de la Modernité.

Les sécessions de Pèl & Ploma

Périphérie catalane avant-gardiste vs capitale officielle

Immédiatement nous observons que *Pèl & Ploma* est une revue d'art et de lettres créée non à Madrid, mais à Barcelone. Or, c'est précisément dans la périphérie espagnole que les avant-gardes internationales s'implantent le plus rapidement durant cette période :

[...] [E]l poder político, en el XX temprano, seguía primando un arte oficial que tenía sus reales en Madrid, sin advertir que la serie de novedades artísticas que paralelamente se producían en algunos lugares de lo que desdeñosamente llamaban 'provincias' era realmente lo que más enjundia tenía. Los artistas periféricos que aún participaban de vez en cuando en las masivas exposiciones oficiales de Madrid habían de ver normalmente cómo las obras convencionales de otros pintores y escultores más digeribles por el aparato oficial les pasaban delante en la carrera por alguna medalla. Esto, hay que decirlo, producía la indignación de algunos intelectuales clarividentes radicados en la capital, como Pío Baroja [...]. (Fontbona, 1993, p. 104).

La création du journal *Pèl & Ploma* démontre que la périphérie catalane rivalise avec la capitale officielle en matière d'initiatives culturelles. La Catalogne s'émancipe de la politique culturelle madrilène, phénomène présent dans le reste de l'Europe de cette même période. Plus précisément, il se retrouve dans des territoires qui, comme la Catalogne, furent autrefois autonomes voire indépendants avant d'être rattachés à la nation dont ils dépendent en cette fin de XIX^e siècle.

Aussi sommes-nous face à un processus de décentralisation et d'émancipation culturelles vis-à-vis du discours officiel de la capitale. Selon nous, la Barcelone représentée dans *Pèl & Ploma* est précisément celle qui cherche à devenir un centre intellectuel à part entière et qui se détourne de la culture unitaire et unique défendue par le gouvernement d'un Madrid centraliste et académique, soit une Barcelone que nous pourrions qualifier de sécessionniste, tant sur le plan esthétique que sur celui de la politique culturelle. Cette volonté catalaniste voire nationaliste de faire reconnaître les particularités catalanes dans la revue de Utrillo et de Casas se traduit également par le choix stratégique des idiomes.

La revue est majoritairement rédigée en langue catalane, le castillan représentant un pourcentage faible. Analysons les chiffres suivants :

Année de parution	Total Articles/Textes	Articles en castillan	Articles en catalan
Année 1 (1899-1900)	320	8 (2,5 %)	304 (95 %)
Année 2 (1900-1901)	167	5 (≈ 3 %)	157 (94 %)
Année 3 (1901-1902)	233	14 (6 %)	207 (≈ 89 %)
Année 4 (1903)	210	22 (≈ 10,5 %)	175 (≈ 83,5 %)

Tableau 1 Proportion des articles rédigés en castillan et en catalan dans Pèl & Ploma

Bien que la proportion des textes écrits en langue castillane va augmentant au fil des années de la revue, le catalan, lui, demeure incontestablement majoritaire. Ce phénomène linguistique nous apparaît comme un élément de confrontation entre le groupe peliplomesque et l'État centraliste.

Ce schisme entre *Pèl & Ploma* et le Madrid officiel se confirme dans le choix des esthétiques défendues dans la revue de Miquel Utrillo et de Ramon Casas, opposées aux goûts traditionnels de l'Espagne de cette période.

Pèl & Ploma, une tribune des mouvements culturels « hétérodoxes »

La revue bruxelloise *L'Art Moderne* (1881-1914), héraut des nouvelles esthétiques du tournant du siècle et liée aux groupes les « XX » et « La Libre Esthétique », fait référence explicitement dans l'un de ses numéros de 1900 à *Pèl & Ploma*. Le périodique barcelonais y est défini comme étant une publication engagée dans l'avant-garde

artistique : « [...] *Pel e Ploma* combat vaillamment à l'avant-garde » (*L'Art Moderne*, 1900, p.147). C'est ce que nous allons démontrer dans les lignes suivantes.

Ramon Casas et Miquel Utrillo partagent le point commun d'avoir suivi, plus ou moins longtemps, une formation académique. En effet, bien que nous ne connaissions pas la date, nous savons que Miquel Utrillo a intégré pendant une année l'École des Beaux-Arts de l'Académie de San Fernando de Madrid. Quant à Ramon Casas, il s'est formé au début des années 1880 dans l'atelier parisien du peintre académique français Carolus-Duran (1837-1917).

Malgré cette formation, les deux fondateurs de *Pèl & Ploma* marquent une rupture avec l'enseignement traditionnel, se tournant vers les innovations esthétiques de leur temps, jusqu'à fréquenter des lieux de dissidence.

Miquel Utrillo, très jeune déjà, est en lien avec les esthétiques avant-gardistes antitraditionnelles, ses parents côtoyant les Félibres provençaux et Stéphane Mallarmé. Puis, prenant le chemin contraire des élèves que les institutions officielles envoient à Rome, Utrillo, à l'instar d'autres artistes sécessionnistes, se rend à Paris, alors capitale effervescente des arts où l'on débat des nouvelles conceptions artistiques, toutes contraires à l'art conformiste. Lors de divers séjours parisiens, Utrillo fréquente de nombreux cabarets et centres où s'élabore l'avant-garde et se côtoient des artistes qui participent aux révolutions de l'art contemporain dans différents domaines artistiques – Erik Satie, Suzanne Valadon, Jean-Louis Forain, etc.

Lors de la décennie 1890, Casas séjourne à nouveau à Paris et vit quelques temps aux côtés de Utrillo ainsi que du peintre catalan Santiago Rusiñol. Ensemble, ils vivent la bohème montmartroise, en résidant notamment au Moulin de la Galette. Casas se rend également à l'Académie de la Palette, placée sous le signe de la rupture face aux enseignements officiels. À titre d'exemple, les élèves de cette Académie reçoivent les conseils de différents peintres, parmi lesquels Eugène Carrière (1849-1906), Henri Gervex (1852-1929) ou encore Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), lesquels appartiennent à la Société Nationale des Beaux-Arts, une société qui, bien que modérée, s'est créée en 1890 suite à un désaccord au sein de l'institution académique.

Par conséquent, Ramon Casas et Miquel Utrillo participent à l'avènement des nouvelles conceptions anti-académiques en Catalogne dès les années 1890, engagement

qu'ils maintiennent dans les pages de leur périodique peliplomesque. Quelles sont donc ces esthétiques anti-académiques ?

Utrillo est le principal théoricien de la revue, comme l'atteste le fait que c'est lui, et non le peintre Casas, qui énonce sa « théorie esthétique ». Celle-ci se construit précisément sur une opposition aux préceptes de l'Académie. Voici sa conception :

Concrètement, ma théorie esthétique, qui est vieille comme le monde, est la suivante : l'œuvre essentiellement picturale doit puiser tous ses éléments *de la couleur et du dessin uniquement* : la part de littérature qu'elle peut contenir doit être diffuse et non pas clairement ni concrètement expliquée [...].⁶

Il ressort de cette citation un fort rejet d'un élément pourtant déterminant chez les peintres de salon : la primauté accordée au sujet. Utrillo défend dans *Pèl & Ploma* l'idée que l'œuvre picturale doit reposer exclusivement sur le dessin et la couleur, autrement dit sur le trait et la tache, et en aucun cas ne doit être narrative ni spectaculaire comme peut l'être la traditionnelle peinture d'histoire. Celle-ci représente des sujets mythologiques, religieux et littéraires où l'artiste, selon Utrillo, fait alors non plus office de peintre mais d'illustrateur.

Cet anti-académisme, ce refus des esthétiques routinières et artificielles se manifeste également dans des productions littéraires de *Pèl & Ploma*, notamment dans la poésie de Rafael Nogueras i Oller, dont la revue publie un poème, « Dorm ». Là, paraît l'esthétique anti-académique de l'inachevé, l'utilisation de signes graphiques (points de suspension, ligne horizontale) ainsi que le refus des vers brillants réservés traditionnellement à la dernière strophe.

Des peintres défendus par *Pèl & Ploma* s'avèrent aussi faire l'objet de scandales auprès de la communauté artistique officielle espagnole, à l'instar du peintre et dessinateur expressionniste catalan Isidre Nonell (1873-1911), que Miquel Utrillo présente en ces termes dans les pages de *Pèl & Ploma* :

Nonell [...] anéantit inlassablement, sans pitié, les réputations artistiques les plus [...] épuisées sous le poids des médailles, procédé qui ne l'empêche pas de faire son chemin en art, mais qui soulève contre lui toutes les haines d'une grande ville,

⁶ «Concretament, la meva teoria estètica, que és vella com el temps, és la següent: l'obra essencialment pictòrica deu treure tots els seus elements *del color i del dibuix unicament*: la part de literatura que contingui l'ha de contenir *infusa* i no clara i concretament explicada [...]» (Utrillo, 1900c, p. 2). L'orthographe des citations en catalan est celle qui apparaît dans les textes originaux.

[...] chaque fois qu'il remplit un mur en nous montrant dans sa belle horreur décorative, l'image de nos pauvres frères [...].

Utrillo montre son admiration pour le talent de cet artiste dont le travail apparaît clairement transgressif et dont les œuvres appartiennent aux esthétiques « hétérodoxes » de la peinture catalane. Rappelons que son art est apprécié à l'international par des mécènes qui ont eux-mêmes défendu les œuvres révolutionnaires d'un Rodin ou encore d'un Cézanne : nous pensons aux marchands de tableaux Ambroise Vollard (1868-1939) et Paul Durand-Ruel (1831-1922).

Nonell appartient à un groupement artistique nommé *Colla del Safrà* – « groupe du safran » –, qui, hostile aux pratiques et canons académiques, peignent la banlieue barcelonaise et adopte l'esthétique de l'esquisse. D'autres membres de ce groupe sont défendus par *Pèl & Ploma* qui diffuse certaines de leurs œuvres, parmi lesquels Joaquim Mir, Ricard Canals et Ramon Pichot.

D'autres esthétiques menaçant l'hégémonie académique sont présentes dans *Pèl & Ploma*, mais celle qui se dégage de manière significative est le Symbolisme littéraire et artistique.

Comme un héritage des liens que sa famille établit avec Stéphane Mallarmé lors du premier exil en France (1866-1867), Miquel Utrillo s'identifie pleinement au courant européen du Symbolisme encore à l'époque de *Pèl & Ploma*. Et en effet, la revue reproduit dans ses pages des œuvres d'artistes et d'écrivains de diverses nationalités identifiés au Symbolisme.

Parmi les Français, retenons le sculpteur Auguste Rodin, qui révolutionne l'art de la sculpture en s'opposant à un certain nombre d'éléments propres à la sculpture traditionnelle – par exemple, Rodin simplifie les formes, pratique le « *non finito* », représente des corps brisés et privilégie une esthétique fondée sur la suggestion.

Parmi les symbolistes allemands, mentionnons l'écrivain et dramaturge Gerhard Hauptmann, dont *Pèl & Ploma* reproduit un fragment traduit en catalan de *La Cloche engloutie*. Cette pièce, publiée en 1896, est identifiée au Symbolisme.

⁷ «En Nonell [...] destrossa incansablement, sense pietat, les reputacions artístiques més [...] xafades sota'l pes de les medalles, procediment que no'l detura de fer el seu camí en art, però que regira contra d'ell tots els odis d'una gran ciutat, [...] cada vegada qu'omple una paret ensenyant-nos en son hermós horror decoratiu, l'imatge dels pobres germans nostres [...]» (Utrillo, 1902, p. 225).

La publication barcelonaise dédie également une partie de ses pages à l'artiste belge William Degouve de Nuncques. Celui-ci est un collaborateur de *Pèl & Ploma* et l'une des grandes figures du Symbolisme belge dans la décennie 1890. L'art de Degouve de Nuncques est anticonventionnel, à tel point que lors d'une exposition en janvier 1902 de ses œuvres dans la galerie Parés de Barcelone, ses tableaux exposés engendrent un affrontement dans le milieu artistique barcelonais. Dans son article, Miquel Utrillo insiste sur l'antagonisme que produit cette exposition entre les tenants de l'art officiel et les générations avant-gardistes :

Les effets produits au sein du microcosme artistique barcelonais par l'exposition des œuvres de Degouve [...] [:] des peintres [...] s'indignèrent non des éloges, [...] mais de la réflexion, même dirons-nous de la méditation que provoqua parmi de nombreux artistes véritables l'œuvre du peintre étranger et du succès obtenu [...]. Le jour où débuta l'Exposition de ce peintre, [...] tandis que les santons de la peinture tressaillaient de colère [...], la jeunesse et les hommes mûrs, encore pleins de vie, contemplaient le souffle d'une vision nouvelle qui emplissait la salle de chez Parés. Cela était ce qui excitait le plus la douleur des fakirs assoupis dans le moule usé par l'habitude [...].

La nouveauté de la peinture de Degouve met en avant le schisme artistique qui se produit alors en Espagne et plus particulièrement en Catalogne, territoire qui se divise en deux camps : d'un côté, la Catalogne avant-gardiste défendue par les générations engagées dans l'avènement des nouvelles esthétiques européennes, de l'autre, la Catalogne académique et conservatrice. *Pèl & Ploma* prend ouvertement fait et cause pour le premier camp, celui du renouveau, ce qui l'amènera à livrer diverses batailles au cœur même de ses pages.

Les affrontements entre les artistes officiels et les artistes de Pèl & Ploma

Il apparaît dans la revue plusieurs exemples d'affrontements opposant les personnalités de *Pèl & Ploma* aux tenants de l'art officiel de Madrid. Nous retiendrons ceux que nous jugeons les plus significatifs.

⁸ «Els efectes produits en el microcosmos artístic barceloní per l'exposició de les obres den Degouve [...] [:] pintors [...] s'indignaren sinó de les alabances, [...] de la reflexió, fins direm meditació que provocà entre molts artistes verdaders l'obra del pintor estranger, i del éxit obtingut [...]. El dia en que comensà l'Exposició d'aquell pintor, [...] mentre els santons de la pintura s'escruixien d'ira [...], la jovenalla i els homes fets, encara plens de vida, anaven contemplant l'alenada de visió nova qu'omplia la sala de Can Parés. Això era lo que més picava el dolor dels fakirs [sic] ensonyats dintre del motllo gastat per l'ús [...]» (Utrillo, 1903, p. 38).

Tout d'abord, à la fin de la première année de parution de *Pèl & Ploma*, Miquel Utrillo publie un article sur l'Exposition Universelle de Paris de 1900, événement international qui occupe un grand nombre de pages du périodique. Dans ce texte, Utrillo explique qu'il existe dans tous les domaines artistiques de son temps deux voies nettement opposées : d'une part, celle de « l'art conventionnel », de l'autre, celle de « l'art véritable » (Utrillo, 1900d, p.2). La première voie, qu'il réprouve, correspond à la formation et à la carrière qu'offrent les milieux académiques. Cette voie se fonde sur la tradition des récompenses et des médailles et est réservée aux élèves qui se défendent de toute originalité afin d'assurer la pérennité de la tradition académique. Utrillo qualifie les représentants officiels de bureaucrates et de politiciens dépourvus de connaissances artistiques⁹, comme si la sphère académique n'était qu'une administration au service de l'État et privée d'une véritable dimension artistique. La seconde voie – dans laquelle s'engage ouvertement *Pèl & Ploma* – est celle de la création artistique libre et spontanée qui ne bénéficie d'aucun appui officiel.

Par ailleurs, une personnalité entre en conflit avec les artistes avant-gardistes présents dans *Pèl & Ploma*, revue à laquelle, paradoxalement, cette même personnalité participe un temps : il s'agit du sculpteur valencien Mariano Benlliure (1862-1947). Celui-ci prononce un discours d'entrée à la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* le 6 octobre 1901, intitulé « El anarquismo en el arte », qui s'en prend ouvertement à l'avant-garde artistique. Voici un fragment de son texte dans lequel il blâme sévèrement l'impressionnisme – soit l'ensemble du Modernisme espagnol de ce début du XX^e siècle – qu'il associe péjorativement au mouvement politique et social de l'Anarchisme :

Al anarquismo artístico van derechamente los que se llaman *impresionistas*. El resultado de sus obras es el mismo resultado demoledor, caótico, que producen en la sociedad con sus actos destructores los partidarios de la anarquía, no teóricos, sino de acción. [...] El impresionismo es criminal, porque a fuerza de querer nutrirse en ideas nuevas y originales, que a menudo sólo tienen la originalidad y novedad de lo extravagante, de lo neurótico, mata la verdad en el Arte. (Benlliure, 1901, p. 9-10)

^{9 «[...] [}I]l faudrait que ceux qui distribuent les faveurs fussent des hommes pourvus d'une connaissance artistique de premier ordre, en plus des conditions bureaucratiques et politiques qu'ils peuvent avoir»; «[...] [S]eria precis que els que distribueixen els favors fossin homes d'una il·lustració artística de primer ordre, a més de les condicions burocràtiques i polítiques que puguin tenir» (Utrillo, 1900b, p. 2).

Ce discours montre l'utilisation fréquente chez les tenants de l'art académique d'un lexique psychiatrique pour définir l'art moderniste comme un art de déséquilibrés. Ce texte provoque l'indignation d'un grand nombre d'artistes et d'écrivains comme Manuel Machado dans son article « El arte y los artistas. Benlliure, académico » (Machado, 2000, p. 263-273). À ce discours répond aussi Miquel Utrillo dans un manifeste signé par d'autres artistes. Dans *Pèl & Ploma*, Utrillo fait une référence ironique, quoiqu'allusive, à ce discours au numéro 82 de novembre 1901 (Utrillo, 1901c, p. 189).

Enfin, parmi les affrontements les plus violents dans *Pèl & Ploma* citons celui lié à l'Exposition Universelle de 1900 à Paris. Durant la première année de parution de *Pèl & Ploma*, Miquel Utrillo mène en effet dans ses pages une véritable campagne dénonçant les agissements de l'Académie madrilène qui cherche à évincer de cet événement international la plupart des artistes avant-gardistes espagnols. Plus précisément, dans l'article « L'honor i la gloria (La pintura a l'Exposició de Paris) », du numéro 34 de *Pèl & Ploma*, Utrillo dénonce les décisions prises par le jury officiel espagnol chargé de sélectionner les toiles pour l'Exposition Universelle. Ce jury parvient en effet à réduire, disons même à censurer, la présence des peintres espagnols qui s'inscrivent dans les nouveaux mouvements esthétiques, comme Rusiñol, Casas ou encore Ignacio Zuloaga:

À l'Exposition de Paris de cette année, il s'est déjà produit tout ceci : l'on gâche à Rusiñol l'ensemble de l'Exposition en lui retirant quatre tableaux des six qu'il y envoyait. L'on fait part officiellement à Casas qu'il ne peut envoyer le tableau qu'il faisait spécialement pour l'occasion [...]; l'on refuse à Zuloaga, l'un des cinq ou six peintres péninsulaires indiscutables, le tableau qui obtint une première médaille lors de la dernière exposition qui avait eu lieu ici [Veille de la corrida] [...]. Nous, depuis bien longtemps, nous prévoyions déjà ce qui se passerait, mais notre cri d'avertissement désintéressé ne pouvait rien face à la paresse, l'indifférence, la timidité, la mésentente [...] de nos collègues. 10

En plus de dénoncer le parti pris du jury qui évince des artistes présents dans *Pèl & Ploma* et pourtant déjà reconnus à l'international comme Casas et Zuloaga, Utrillo s'oppose simultanément à la passivité de l'ensemble de la communauté artistique

^{10 «}A l'Exposició de París d'enguany, ja ha passat tot lo següent: an en Rusiñol li esguerren el conjunt de l'Exposició traient-li quatre quadros, de sis que n'hi enviava. An en Casas li participen oficialment que no pot enviar el quadro que feia expressament [...]; an en Zuloaga, que és un dels cinc o sis pintors peninsulars indiscutibles, li refusaren el quadro que meresqué primera medalla a l'última exposició d'aquí [...]. Nosaltres, desde molt abans, ja prevéiem lo que succeiria, mes res podia l nostre desinteressat crit d'avís davant de la peresa, l'indiferencia, l'apocament, la desunió [...] de part dels nostres companys d'ofici». (Utrillo, 1900a, [p.2-3]).

espagnole. Au contraire, *Pèl & Ploma* se montre comme très active dans sa lutte contre l'hégémonie et le sectarisme d'un Madrid académique.

Aussi, cet engagement de *Pèl & Ploma* nous invite à définir ce périodique comme une « petite revue ».

Pèl & Ploma, une « petite revue » catalane

L'homme de lettres et fondateur de revues français, Rémy de Gourmont (1858-1915), regroupe sous l'appellation de « petites revues » un ensemble de périodiques qui voient le jour en France durant les années 1880 et 1890. Il s'agit de revues, souvent de très courte durée, qui représentent les nouvelles conceptions artistiques et littéraires du moment – *La Plume, La Revue Blanche, Mercure de France, L'Ermitage*, etc. Ces « petites revues » représentent une forme de dissidence par rapport aux arts officiels. Elles accueillent généralement dans leurs pages de jeunes artistes et écrivains, à l'instar d'André Gide et d'Alfred Jarry, et s'identifient le plus souvent au Symbolisme. Tous ces éléments se retrouvent dans *Pèl & Ploma*, qui, de cette manière, se présente comme une « petite revue » barcelonaise.

Ce qui pourrait confirmer notre hypothèse, selon laquelle *Pèl & Ploma* est une « petite revue » avant-gardiste européenne, est le fait que cette publication s'inspire de nombreuses revues étrangères dont certaines sont tout justement des « petites revues » françaises, comme *La Plume* ou encore *L'Ermitage*.

Par ailleurs, la présence dans *Pèl & Ploma* de l'humour est un point commun qu'elle partage avec ce type de périodiques étrangers anti-académiques. Nous retrouvons par exemple cet humour dans le ton comique d'un grand nombre d'images que publie Casas avec, au-dessous, une légende cocasse, ou encore dans l'utilisation de pseudonymes amusants – Milà del Sol, El del Galliner, Julius Utrillius, etc. Mais ce rire, dans un premier temps potache, se montre bien souvent empreint d'une dimension subversive qui remet en question les conventions culturelles en vigueur. Nous pensons tout particulièrement à un article parodique de Utrillo se moquant de la presse officielle espagnole. En effet, il informe le lecteur que Casas séjourne à Paris pour poursuivre son travail artistique. Il fait cette annonce en opposant, dans le même article, le style de *Pèl & Ploma* à celui de la presse castillane : « En termes de *gacetilla* : *Ha salido para París nuestro particular amigo el genial pintor Don Ramón Casas*. En termes de *Pèl &*

Ploma: Casas est parti à Paris pour travailler à loisir et augmenter, dans peu de temps, les attraits de notre hebdomadaire »¹¹. Ce parallélisme fait ressortir de manière ironique la rhétorique boursoufflée et obséquieuse de la presse nationale qui accorde une dimension sensationnelle à un événement en apparence anodin. Au contraire, Pèl & Ploma utilise, nous le voyons, une écriture spontanée, pragmatique et très proche de la langue courante, ce qui marque une rupture avec la presse traditionnelle espagnole d'alors. Ce style est un autre argument qui permet de définir Pèl & Ploma comme une « petite revue » européenne qui participe à la mise en place d'un nouveau type de presse.

En étant une « petite revue » qui lutte contre l'hégémonie des conceptions traditionalistes et tout particulièrement contre les milieux académiques officiels de Madrid, *Pèl & Ploma* présente dans ses pages une certaine pluralité. Or, c'est cette hétérogénéité qui demande à nuancer la force des antagonismes dans les pages de la revue.

Dépassement des antagonismes : une revue en faveur d'échanges culturels régénérateurs

La revue blâme précisément le caractère discriminant et homogène de l'art académique qui exclut tout artiste s'affranchissant des préceptes imposés par les Beaux-Arts. Il ne s'agit donc pas pour *Pèl & Ploma* d'adopter ces mêmes agissements en éliminant un système pour en imposer un autre qui sera obligatoirement de parti pris, mais de prendre le contrepied de cette pensée binaire afin d'adopter une démarche tout à fait avant-gardiste qui cherche à mettre en avant l'hétérogénéité des artistes et à allier les contraires pour créer du nouveau, un art original et libre de tous dogmes.

Une revue sans programme ni esprit d'école

Pendant ses quatre années d'existence, la revue *Pèl & Ploma* n'énonce aucun mot d'ordre définissant sa marche à suivre : « Nous, nous n'avons formulé aucun

¹¹ «En termes de gacetilla: *Ha salido para París nuestro particular amigo el genial pintor Don Ramón Casas*. En termes de *Pèl & Ploma*: En Casas se n'ha anat a París per a treballar de gust i augmentar dintre poc les atraccions del nostre semmanari». (Utrillo, 1900b, [p. 2]) [Dans notre traduction, nous avons nous-mêmes choisi de mettre en italique le terme castillan « gacetilla »].

programme concret dans aucun de nos 71 numéros publiés jusqu'à maintenant; nous [...], nous éprouvons de la sympathie pour tout type de mouvements [...] »¹².

En somme, l'unique programme de *Pèl & Ploma* réside dans son absence même de programme et dans son indépendance idéologique. C'est une manière pour la revue de refuser une attitude discriminante et arbitraire dont sont victimes les artistes et écrivains qu'elle défend dans ses colonnes. *Pèl & Ploma* n'est nullement l'organe d'une école artistique et littéraire en particulier.

Les fondateurs de *Pèl & Ploma* garantissent une liberté totale à leurs collaborateurs qui ne se soumettent à aucune contrainte extérieure. Par exemple, le premier numéro de *Pèl & Ploma* annonce clairement que les œuvres iconographiques reproduites dans la revue ne correspondent pas à des commandes passées aux artistes, mais au travail créatif librement réalisé par ceux-ci et que les directeurs de la revue choisissent de diffuser. Contrairement aux préceptes imposés par l'art officiel, l'artiste n'est pas un exécutant dont l'activité créatrice se limite à des normes et au goût du public, mais un créateur qui pense son art.

Si nous acceptons d'ajouter le sens de « rivalité » au terme « antagonisme », nous pouvons affirmer aussi que les fondateurs de *Pèl & Ploma* revendiquent fermement la présence de forces antagoniques comme étant des forces de renouveau. C'est ce que démontre la présence de Picasso dans les pages du périodique.

La rivalité entre avant-gardes dans Pèl & Ploma

Pablo Ruiz y Picasso (1881-1973) est très présent dans le périodique illustré barcelonais, qui publie plusieurs de ses dessins ainsi que la toute première critique – fort élogieuse – dont il fait l'objet, signée Miquel Utrillo. Picasso est parfaitement intégré dans les milieux avant-gardistes catalans, fréquentant « Els Quatre Gats » et le *Cau Ferrat* de Rusiñol. Mais Picasso est beaucoup plus jeune que les fondateurs de *Pèl & Ploma*: lorsqu'il paraît dans les pages du périodique, il est tout juste âgé de vingt ans, quand Utrillo et Casas s'acheminent vers la quarantaine.

Observons maintenant le numéro 65 de *Pèl & Ploma* : la revue reproduit sur la page de couverture un portrait très réaliste que Ramon Casas fait de Santiago Rusiñol. Rappelons que Casas est à son époque le grand représentant de l'art du portrait – en

¹² «Nosaltres no hem formulat cap programa concret en cap dels nostres 71 números publicats fins ara; nosaltres [...] sentim simpaties per a tota classe de moviments [...]» (Utrillo, 1901a, p. 2).

marge bien sûr des milieux officiels –, ayant réalisé dans sa carrière des centaines de portraits au fusain de ses amis ou des personnalités qu'il a rencontrées. Cette production, qui a offert une grande notoriété à Casas, est assurément connue de Picasso qui va à son tour se lancer, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, dans la réalisation d'une série de portraits au fusain, à l'instar de Casas qu'il reconnaît ainsi comme l'un de ses maîtres. Si nous revenons au numéro 65 de *Pèl & Ploma*, nous pouvons imaginer le contraste surprenant qui saisit le lecteur de cette période lorsque celui-ci tourne la page de couverture et découvre une petite vignette dessinée par Picasso donnant à voir un portrait du même Santiago Rusiñol. Mais, là, le modèle se distingue du dessin de Casas : le dessin frôle la caricature et Rusiñol y est représenté de manière beaucoup plus sombre et incisive.

En somme, il est clair que Picasso, en s'inscrivant dans la lignée de Casas en tant que dessinateur de portraits, cherche non seulement à l'égaler mais aussi et surtout à le dépasser. La revue *Pèl & Ploma* est parfaitement consciente de cette rivalité qu'elle met en avant à travers la mise en page de ce numéro 65 : les fondateurs de la revue, parmi lesquels Casas lui-même, acceptent et protègent cette transition générationnelle, cette toute nouvelle génération d'artistes novateurs, dont Picasso, qui pourtant remettent en question la dimension avant-gardiste des œuvres que ces mêmes fondateurs avaient créées dans les années 1890. Nous en arrivons à la conclusion que cette rivalité, cet antagonisme entre les avant-gardes elles-mêmes, est vue par *Pèl & Ploma* comme une arme permettant de dépasser les limites existantes de l'art et de continuer à inscrire l'Espagne dans un processus de renouveau.

Observons maintenant comment la tolérance artistique de *Pèl & Ploma* va jusqu'à introduire dans ses pages des représentants de l'orthodoxie académique.

L'art académique dans Pèl & Ploma

Il apparaît au cœur même de *Pèl & Ploma* des antagonismes qui s'entrechoquent et qui peuvent s'avérer dans un premier temps déconcertants. Il peut être en effet paradoxal que *Pèl & Ploma* accueille dans ses pages des artistes de l'art officiel.

En effet, le numéro 88 de mai 1902 publie la transcription de la conférence sur l'art contemporain du Catalan Rafael Domenech (1874-1929), professeur à l'École des Beaux-Arts de Valence et donc représentant de l'académisme espagnol dont il enseigne

vraisemblablement les préceptes, ce que nous invite à affirmer le fait que bien plus tard, en 1922, il est nommé académicien « *de número* » de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid.

Le numéro 64 du 15 novembre 1900 publie un dessin d'un autre représentant de l'art officiel, cette fois au niveau international : l'artiste belge Albrecht de Vriendt, ami de Casas et de Utrillo, et qui vient alors tout juste de décéder. De Vriendt est essentiellement un peintre d'histoire, directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers depuis 1891 et membre de différentes académies allemandes.

La question que nous nous posons alors est comment la revue *Pèl & Ploma*, pourtant résolument tournée vers les avant-gardes de son époque et catégoriquement opposée à une Espagne académique et traditionaliste, peut intégrer dans ses pages des tenants de la peinture académique.

En regardant de plus près le contenu des textes ou bien des éléments de leur carrière, nous nous rendons compte que ces académiciens ne sont nullement hostiles aux évolutions esthétiques de l'art, mais que, au contraire, ils y contribuent. Finalement, cet antagonisme se résout en une volonté commune de favoriser l'avènement du renouveau des arts et des lettres espagnols. C'est ce qui explique que ces deux personnalités sont accueillies dans les colonnes de *Pèl & Ploma*.

Plus précisément, nous expliquons la présence de Rafael Domenech par l'intérêt que celui-ci porte aux nouvelles techniques et esthétiques comme l'Impressionnisme et le Symbolisme. Il affirme, lors de la conférence transcrite dans *Pèl & Ploma*, que son époque est en train de vivre une véritable révolution artistique et littéraire dont il est clairement partisan : « [...] [E]l que existe una evolución en el arte contemporáneo, es innegable [...]. Es que el arte tradicional no nos satisface; no podemos expresar con él cuanto hay en el fondo de nuestra conciencia moderna, y buscamos un nuevo arte para nuestra nueva vida » (Domenech, 1902, p. 369). Domenech est donc un représentant de l'Académie espagnole, certes, mais tout aussi ouvert aux évolutions esthétiques.

En ce qui concerne De Vriendt, il apparaît lui aussi comme un académicien progressiste qui participe à la reconnaissance des révolutions esthétiques qui s'opèrent en Espagne. En tant que membre du jury de l'Exposition des Beaux-Arts de Barcelone en 1898, il a fortement influencé les autres membres de ce jury pour permettre à Ignacio Zuloaga d'obtenir une médaille d'or pour sa toile *Antes de la*

corrida, cette même toile que refusera plus tard le jury espagnol d'admission de l'Exposition Universelle de 1900.

En somme, l'apparent antagonisme est dépassé dans *Pèl & Ploma* qui publie les artistes, quelles que soient leurs conceptions, comptant parmi les artisans de l'art moderne.

En outre, cet antagonisme initial entre l'art officiel et *Pèl & Ploma* se voit également dépassé par le fait que la revue partage des références communes avec l'institution académique, en particulier en ce qui concerne les grands maîtres du passé.

Pèl & Ploma et l'art ancien

Les fondateurs Utrillo et Casas partagent avec le Madrid artistique institutionnel une grande admiration pour la peinture espagnole ancienne.

Tout d'abord, Utrillo et Casas témoignent de leur engouement pour Diego de Velázquez. Nous pensons que c'est une volonté de leur part d'avoir publié le premier numéro de la revue en juin 1899, lors du tricentenaire de la naissance de Velázquez, baptisé en juin 1599 : nous supposons qu'il s'agit d'une manière d'inscrire le périodique dans la lignée du peintre du Siècle d'Or. Par ailleurs, bien connue est l'influence qu'exerce sur Ramon Casas le maître andalou. Santiago Rusiñol manifeste aussi tout au long de sa carrière une grande admiration pour le peintre Le Greco, également présent dans *Pèl & Ploma*.

Comment expliquer que *Pèl & Ploma*, revue indéniablement avant-gardiste, se fasse l'écho des maîtres du passé, à l'instar de l'Académie espagnole ?

En réalité, l'antagonisme à partir duquel se construit *Pèl & Ploma*, à savoir avantgarde *vs* Espagne académique, paraît bien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Lisons ce fragment d'un article rédigé par Miquel Utrillo dans *Pèl & Ploma*:

[...] [U]ne revue artistique, ne prétendant rien diriger, ni ne rien régénérer, ni ne renverser aucun ministre, ni même accomplir aucune mission éducatrice, peut tout à fait vivre sans programme officiel, ainsi que, nous, nous vivons, [...] en cherchant, en espérant et en désirant l'arrivée d'un nouveau *siècle d'or* de nos arts et de nos lettres – tout en notant avec une intime satisfaction dans les colonnes de notre hebdomadaire les noms, les œuvres, les événements ou les livres qui – sortant de la monotonie de la vie actuelle – semblent prophétiser cette arrivée ¹³.

¹³ «[...] [U]na revista artística, sense pretensions de dirigir res, ni de regenerar res, ni d'aterrar cap ministre, ni tan siquiera [sic] de desempenyar [sic] cap missió educadora, pot ben bé viure sense ISSN 1773-0023

Au regard de cette citation, nous proposons l'idée suivante : si *Pèl & Ploma* s'intéresse aux grands maîtres anciens espagnols, comme Velázquez ou encore Le Greco, c'est parce qu'en s'inspirant de ces grands noms qui ont marqué une rupture révolutionnaire avec la tradition artistique de leur époque, les hommes de *Pèl & Ploma* peuvent à leur tour prétendre à créer une nouvelle ère artistique sous le signe de la Modernité du xx^e siècle. Comme Velázquez, les peintres de *Pèl & Ploma* choquent lorsqu'ils revendiquent dans leurs œuvres l'esthétique de l'inachevé que pratiquait déjà le maître andalou et qu'a mise à l'écart l'Académisme. C'est aussi pourquoi les fondateurs ne rejettent pas radicalement certains préceptes académiques, comme la primauté du dessin. Il n'est nullement question de faire table rase du passé mais de préserver les éléments de rupture pouvant contribuer à la création d'un nouvel âge d'or des lettres et des arts nationaux.

Pèl & Ploma s'engage en somme dans la régénération – non en tant que mouvement politico-social du « regeneracionismo » – des arts et des lettres nationaux, ce qui nous amène à définir la revue comme une entreprise culturelle engagée dans le renouveau d'une Espagne rétrograde.

Pèl & Ploma, une revue régénératrice et patriotique

Pèl & Ploma choisit d'établir un dialogue intellectuel avec le reste de l'Espagne – même académique. La revue n'exclut nullement cette Espagne comme nous le démontrent ses points d'abonnement situés à Madrid, sa diffusion et sa réception dans le territoire espagnol non catalan ainsi que la création de son édition castillane – laquelle ne comptera que quinze numéros au total, parus entre juin 1900 et janvier 1901.

Au lieu de se couper du reste de l'Espagne pour ne se soucier que de la périphérie catalane, les fondateurs de *Pèl & Ploma* dépassent cette opposition en cherchant à réunir dans leur revue des forces culturelles progressistes qui promettent de projeter l'Espagne au cœur de la modernité culturelle européenne de son temps. Ils s'engagent en effet à extraire l'Espagne traditionnelle de son isolement culturel, dénoncé par divers intellectuels, comme l'Argentin José León Pagano, collaborateur de *Pèl & Ploma*:

programa oficial, com vivim nosaltres, [...] buscant i esperant i desitjant l'arribada d'un nou *sigle daurat* de nostres arts i nostres lletres – tot apuntant amb íntima satisfacció en les columnes del nostre setmanari els noms, les obres, els aconteiximents [*sic*] o ls llibres que – sortintse de la monotonia de la vida actual – semblan profetitzar dita arribada». (Utrillo, 1901b, p. 3-4)

« Pero también creía [yo] que la región catalana, como parte integrante de la nacionalidad española, había caído en el letargo de que tanto se ha hablado en Europa, y experimentaba el depresivo estado que trae consigo toda desmoralización. Y nada de eso » (Pagano, 1901, p. 4). Aussi la revue est-elle un pont qui relie les progrès artistiques et littéraires internationaux à l'ensemble de la nation espagnole.

Plusieurs éléments nous permettent de confirmer la dimension patriotique de *Pèl & Ploma*, tout particulièrement un texte écrit par l'intellectuel et philosophe catalan Pompeyo Gener. Dans ce texte, paru en 1900 en version castillane dans le périodique *Vida Nueva*, Gener définit un groupement composé par ceux qu'il nomme les « *Supernacionals* » – « surnationaux », Gener étant très influencé par les théories de Nietzsche. Il explique que ces « Surnationaux », parmi lesquels il compte des hommes de *Pèl & Ploma*, se considèrent sans patrie, ne se contentant ni de la Catalogne soumise au pouvoir central de Madrid, ni du reste de l'Espagne conservatrice d'alors. Ils aspirent à créer une « patrie supérieure », que nous supposons être une Espagne moderne et fédérale :

Comme j'ai été le premier à employer ce qualificatif des *surnationaux*, il me revient d'expliquer ce qu'il signifie et pourquoi il s'applique aujourd'hui au nombre croissant d'intellectuels catalans qui se regroupent autour de *La Setmana Catalanista*, de *La Sembra*, du cercle scientifique de l'*Ateneu* et à d'autres qui furent fondateurs de *L'Avenç* et de *Catalònia* ou qui se réunissent dans le 'ghetto artistique' de *Pèl & Ploma*. [...] Ils ne sont ni un parti, [...] ni même une école. [...] *Surnational* [...] revient à dire 'sans patrie actuelle et tendant à une patrie supérieure'. [...] Ainsi nous voulons la régénération de la Patrie. *Régénération*! Oui, nous acceptons le terme. [...] C'est pour cela que nous voulons créer une seconde fois la patrie; [...] nous désirons ardemment la formation d'une autre Espagne selon les libres et fortes traditions des divers peuples. Que chaque nation qui coexiste en elle [...] se manifeste et s'organise pour son développement supérieur. Que cesse l'uniformité, l'égalité, le troupeau, qui ne profite qu'à la tyrannie. [...] Nous ne sommes pas séparatistes.¹⁴

¹⁴ «Com que jo he estat el primer a fer servir aquest qualificatiu dels *supernacionals*, em pertoca a mi d'explicar el que significa i per què s'aplica avui al nombre cada dia més estès dels intel·lectuals catalans que s'agrupen al voltant de *La Setmana Catalanista*, *La Sembra*, la penya científica de l'Ateneu i altres que foren fundadors de *L'Avenç* i *Catalònia*, o que es reuneixen en el 'call artístic' de *Pèl & Ploma*. [...] No són un partit, [...] ni tan sols una escola. [...] *Supernacional* [...] equival a dir 'sense pàtria actual i tendint a una pàtria superior'. [...]. Així volem la regeneració de la Pàtria. *Regeneració*! Sí, acceptem la paraula. [...] Per això volem crear per segona vegada la pàtria; [...] anhelem la formació d'una altra Espanya segons les lliures i fortes tradicions dels diversos pobles. Que cada nació que en ella coexisteix [...] es manifesti i s'organitzi per al seu superior desenvolupament. Que cessi la uniformitat, la igualtat, el ramat, que només aprofita a la tirania. [...] No som separatistes». (Cacho Viu, 1984, p. 223-224; p. 226-227).

À partir de cette citation, nous considérons que *Pèl & Ploma* ne sépare pas la vie culturelle catalane de celle du reste de l'Espagne : la revue revendique la reconnaissance des spécificités propres à la Catalogne à l'intérieur du pays. Mais en même temps que la revue aspire à promouvoir la « *catalanidad* » de sa région d'origine, elle met en avant l'Espagne en faisant connaître son patrimoine artistique qui témoigne d'une richesse à la hauteur des autres puissances européennes de la fin du XIX^e siècle.

En somme, il s'agit non seulement de moderniser la Catalogne mais aussi de créer une autre Espagne, qui, comme le pense le catalaniste Valentí Almirall, tirera profit de la régénération catalane ¹⁵; de créer une Espagne européanisée et progressiste, à l'intérieur de laquelle les particularités culturelles ne s'excluent pas, mais s'unissent pour contribuer à la renaissance culturelle de l'ensemble du pays et à son rayonnement international. C'est donc pour cela que la pluralité est présente dans *Pèl & Ploma* qui prend le contrepied du sectarisme de l'académisme.

Précisément, cette tendance à vouloir reconnaître les différences, les antagonismes même, ainsi que le démontre la présence d'académiciens dans *Pèl & Ploma*, est une des caractéristiques essentielles du Modernisme. Le spécialiste Alberto Acereda cite et commente des propos tenus par Rubén Darío sur la vie culturelle espagnole :

Darío [...] entiende el Modernismo en el arte como el elemento capaz de unir las diferencias entre los temperamentos peninsulares pero nunca como elemento separador e irreconciliablemente excluyente. En esa labor incluye también el diálogo transatlántico con los países de Hispanoamérica: "La América española ha mandado también sus embajadores, y poco a poco se va formando más íntima relación entre ambos continentes, gracias a la fuerza íntima de la idea y a la internacional potencia del arte y de la palabra. (...) La unión mental será más y más fundamental cada día que pase, conservando cada país su personalidad y su manera de expresión". La visión de la Barcelona finisecular, por tanto, lleva a Darío a plantear un pensamiento de clara raíz política por la que en el conjunto de España cada provincia, cada región debe conservar su idiosincrasia para poder así formar 'la más grande España'. (Acereda, 2006, p.8-9)

Aussi, à partir de ces différents éléments, nous en venons à émettre l'hypothèse suivante : les fondateurs et la plupart des animateurs de *Pèl & Ploma* sont proches des idées de l'Ibérisme qui connaissent leur heure de gloire au XIX^e siècle. Dans un article paru dans la revue en ligne *Catalònia*, Jordi Pomés Vives définit « l'idéal ibérique »

¹⁵ «Catalunya, segons Almirall, s'havia de regenerar per regenerar al mateix temps Espanya»; « La Catalogne, selon Almirall, devait se régénérer pour régénérer en même temps l'Espagne» (Balcells, 2005, p. 697).

comme étant « un idéal qui avait pour projet d'unifier politiquement toute la péninsule, en formant une nation ibérique grande et plurielle. Le courant le plus politiquement modéré de ce républicanisme a été spécialement sensible aux aspirations ibéristes » (Pomes Vives, 2015, [p.1]). Puis, de rajouter la citation suivante que nous traduisons :

[...] [D]ès la fin du XVIII^e siècle, un courant politico-culturel important, nommé ibérisme ou nationalisme ibériste, commença à revendiquer le projet d'unir à nouveau politiquement toute la péninsule, tout en conformant une nation ibérique grande et plurielle. Le siècle d'or de ce mouvement fut le XIX^e. Et sans doute les républicains – ou peut-être, plutôt, les libéraux progressistes [...] – furent les principaux partisans et promoteurs de cette unité. 16

Nous savons que Miquel Utrillo a bénéficié d'une formation libérale progressiste par le truchement de son père, ce dont il a hérité comme l'atteste son engagement dans les avant-gardes artistiques. Par ailleurs, il est lié aux idées du krausisme, à l'instar du républicanisme modéré espagnol adepte des théories de l'Ibérisme. Peut-on alors assurer que Miquel Utrillo est un « ibériste » ? Rien ne nous permet de l'affirmer. Toutefois, bien qu'il ne soit pas question du Portugal dans *Pèl & Ploma*, nous pensons que la revue partage avec ce nationalisme ibériste progressiste la volonté de créer une nouvelle Espagne, une Espagne fédérale, dans laquelle les particularités de chaque territoire seraient reconnues.

Pèl & Ploma est une revue à l'image de son époque : une époque de transition marquée par des élans de ruptures desquels vont surgir les avant-gardes du XX^e siècle. Pèl & Ploma se fait le héraut en Catalogne de cette nouvelle modernité qui se forge dans le reste de l'Europe, ce qui l'amène à s'opposer à l'Espagne passéiste de son époque, imperméable aux grandes révolutions culturelles internationales et refermée sur elle-même. Toutefois, les fondateurs du périodique barcelonais prennent le contrepied de la pensée sectaire de l'art officiel pour refuser le parti pris et ouvrir leur revue à tous types de mouvements prometteurs de renouveau. Dans Pèl & Ploma, les différences s'unissent, les artistes rivalisent entre eux, les jeunes avant-gardes évincent les précurseurs et même la Catalogne s'unit au reste de l'Espagne dont elle rejette, pourtant,

¹⁶ «[...] [A] partir de finals del segle XVIII, un important corrent político-cultural, anomenat iberisme o nacionalisme iberista, va començar a reivindicar el projecte d'unir políticament de nou tota la península, tot conformant una gran i plural nació ibèrica. El segle d'or d'aquest moviment fou el XIX. I sens dubte van ser els republicans – o potser, millor dit, els liberal-progressistes [...] – els principals partidaris i impulsors d'aquesta unitat». [Consulté le 8.10.2015] (Pomes Vives, 2015, [p. 1]).

la pensée d'arrière-garde : il s'agit de régénérer d'un point de vue culturel le pays dans sa globalité.

Et cet objectif fort ambitieux se voit atteint en grande partie. *Pèl & Ploma* accorde une place notable à Picasso. Cet espagnol non catalan, originaire d'Andalousie, va en partie se former dans la Barcelone avant-gardiste de « Els Quatre Gats » et de *Pèl & Ploma*, s'éloigner de la formation académique pour finalement révolutionner les arts internationaux. En fait, plus que l'antagonisme, *Pèl & Ploma* et ses animateurs favorisent le mélange, la pluralité, l'échange, l'union des différences, véritables moteurs des révolutions.

BIBLIOGRAPHIE

- ACEREDA, Alberto, 2006, «La Barcelona finisecular. Hacia una redefinición del modernismo catalán», *in Crítica Hispánica*, vol.28, n°2, p. 125-146. http://www.albertoacereda.net/articulos/wp-content/uploads/2010/10/La-Barcelona-finisecular.pdf
- BAILLY, Jean-Christophe, 2007, *L'atelier infini*. 30 000 ans de peinture, Paris, Hazan. BALCELLS, Albert (dir.), 2005, *Història de Catalunya*, Barcelone, L'esfera dels llibres.
- BENLLIURE, Mariano, 1901, El Anarquismo en el Arte. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del excmo. señor don Mariano Benlliure el día 6 de octubre de 1901, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello.
- CACHO VIU, Vicente (dir.), 1984, Els Modernistes i el nacionalisme cultural (1881-1906), Barcelona, La Magrana.
- DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise (dirs.), 2011, Époque contemporaine XIXe-XXIe siècles, Paris, Flammarion, « Histoire de l'Art ».
- DOMENECH, Rafael, 1902, «La evolución del arte moderno. *Primera conferencia dada en el Ateneo Científico de Valencia*», in Pèl & Ploma, V.1902, Barcelone, n°88, p.369-376.
- FONTBONA, Francesc, 1993, «Cataluña en la dinámica centro-periferia del Arte español moderno», in Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española (1880-1918), catalogue de l'exposition «Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)», Barcelone, Àmbit Servicios Editoriales.
- MACHADO, Manuel, 2000, *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas* (1899-1909), Valence, Rafael Alarcón Sierra, Pre-textos.
- MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (dirs.), 2007, Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, Paris, Armand Colin.
- PAGANO, José León, 1901, «El Renacimiento de Cataluña y un escritor catalán supernacional (Fragmentos de los apuntes para un libro)», *in Pèl & Ploma*, 01.II, Barcelone, n°69, p. 3-6.

- POMÉS VIVES, Jordi, 2015, «*Per una Espanya encara més gran*: la proposta iberista de republicans possibilistes i reformistes a l'últim terç del segle XIX», *in Catalonia*, 1er semestre 2015, Paris, Université Paris-Sorbonne, n°16.
 - http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-16/
- SALAÜN, Serge et SERRANO, Carlos (dirs.), 1991, 1900 en España, traduction de María Concepción MARTÍN MONTERO, Madrid, Espasa-Calpe, «Espasa Universidad; 23».
- SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne (dir.), 2010, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige ».
- UTRILLO, Miquel, 1900a, «L'honor i la gloria (*La pintura a l'Exposició de París*)», in *Pèl & Ploma*, 20.I.1900, Barcelone, n°34, [p. 2-3].
- —, 1900 b, «En Ramon Casas se n'ha anat a París», *in Pèl & Ploma*, 3.03.1900, Barcelone, n°40, [p. 2].
- —— 1900c, «Sobre ls jardins den Rusiñol / An en Marquina, poeta», *in Pèl & Ploma*, 07.IV.1900, Barcelone, n°45, [p. 2].
- —— 1900d, «L'Exposició Universal de París», *in Pèl & Ploma*, 05.V.1900, Barcelone, n°48-49, p. 2-3.
- —— 1901a, «El Regionalisme a França», in Pèl & Ploma, 15.III.1901, Barcelone, n°72, p. 2.
- —— 1901b, «Noves & Velles», in Pèl & Ploma, 15.III.1901, Barcelone, n°72, p. 3-4.
- —— 1901c, «Noves & Velles. Ens en alegrem», in Pèl & Ploma, XI.1901, Barcelone, n°82, p. 189.
- —— 1902, «Nonell (*Amunt i crits*)», in Pèl & Ploma, I.1902, Barcelone, n°84, p. 225.
- —— 1903, «William Degouve de Nuncques», in Pèl & Ploma, II.1903, Barcelone, n°90, p. 38-41.
- [non signé], 1900, «Petite chronique», in L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature, 6.V.1900, n°18, année 20, p. 147.
 - http://digistore.bib.ulb.ac.be/2010/DL2864764 1900 f.pdf

Publicité et féminisme : un (faux) antagonisme ? La revue *Crónica*, les crèmes de beauté et les cosmétiques féminins (1930-1936)

Évelyne Ricci Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 CREC (EA 2292)

> La publicidad tiene género femenino. Susana de Andrés del Campo

Résumé

Les années 1930 sont des années d'essor de la presse et d'apparition de stratégies publicitaires innovantes, dont la revue *Crónica* est un parfait témoignage. Les publicités pour les cosmétiques féminins Tokalón et Nivea et les produits d'hygiène féminine et de contraception qui y sont publiées montrent le rôle joué par des marques étrangères dans la pénétration en Espagne d'une nouvelle image de la femme, moderne et libre. À travers ces publicités, ce sont de nouveaux modes de vie qui sont exposés aux yeux des Espagnoles, de nouvelles habitudes d'hygiène et de santé qui responsabilisent les femmes et leur confèrent un nouveau rôle. Si elle semble instrumentaliser la figure de la femme, par une sexualisation croissante de ses stratégies, la publicité joue aussi un rôle émancipateur, prouvant que les antagonismes trouvent en elle un support, mais aussi un dépassement.

Mots-clefs: Publicité – Presse – Genre – Seconde République – Cosmétiques

Resumen

Los años 1930 son años de desarrollo de la prensa y de la aparición de estrategias publicitarias innovadoras, como la atestigua la revista *Crónica*. Los anuncios publicitarios para los cosméticos femeninos Tokalón y Nivea y los productos de higiene femeninos y contraceptivos que aparecen en las páginas de la revista subrayan el papel de las marcas extranjeras en la penetración en España de una nueva imagen de la mujer, moderna y libre. A través de la publicidad, las españolas descubren nuevos modos de vida, nuevos hábitos higiénicos y sanitarios que las responsabilizan y les dan un nuevo rol en la sociedad. Si parece instrumentalizar la figura de la mujer con una sexualización creciente de sus estrategias, la publicidad desempeña un papel emancipador, demostrando que los antagonismos se apoyan en ella pero que ella, a la vez, permite superarlos.

Palabras clave: Publicidad – Prensa – Género – Segunda República – Cosméticos

Abstracts

In the 1930s the press flourished together with innovative advertising strategies, and the review *Crónica* is a perfect illustration of this. The advertisements for women's beauty products by Nivea and Tokalón and women's hygiene and contraception products which are published in this review show the role played

by foreign brands in the entry in Spain of a new image of the woman as a modern and free person. Through these ads, new lifestyles are displayed to Spanish women with new hygiene and health habits which make women aware of their responsibilities and give them a new role. If advertising seems to use the image of women through an increasing sexuality of its strategies, it also plays an emancipating role, showing that antagonisms can find in advertising a medium but also a way to go further. Key words: advertising – press – gender – Second Republic – beauty products

Source de première importance pour les historiens, la consultation de la presse réserve bien des découvertes et des enseignements pour les lecteurs et les chercheurs d'aujourd'hui qui y trouvent condensées en quelques pages des informations essentielles, et pourtant anecdotiques pour beaucoup, sur telle ou telle réalité historique. La lecture de ces journaux et revues d'autrefois permet d'approcher au plus près mille et un détails de ce qu'a pu être la vie quotidienne d'il y a plusieurs décennies, déclinée sous forme d'entrefilets, d'articles plus consistants, de reportages photographiques, d'interviews, mais aussi d'encarts publicitaires. Les historiens n'y accordent souvent qu'un intérêt mesuré, d'autant plus, semble-t-il, quand ils ont pour objets des produits (apparemment) aussi frivoles que les cosmétiques féminins. Les publicités pour ces crèmes de beauté qui promettent de garder un teint jeune et éclatant sont pourtant loin d'être anecdotiques. Moins futiles qu'on ne voudrait le croire, elles soulèvent un certain nombre de questions sur des enjeux à la fois historiques, culturels et sociaux qui trouvent dans ces produits de cosmétologie féminine une expression particulière. Ce qui se joue à travers les campagnes publicitaires qui occupent la revue Crónica tout au long de la Seconde République, c'est bien un questionnement sur les années 1930 et sur cet élan de modernisation qui se met en place, non sans tensions et divergences.

La République apporte dans son sillon nombre de réformes et de changements qui permettent aux citoyens espagnols, et en particulier aux femmes, de jouir de nouveaux droits et d'une plus grande reconnaissance, que l'on songe, bien sûr, à l'obtention du droit de vote, mais aussi à l'instauration du mariage civil et du divorce et à la reconnaissance de l'égalité des droits pour les deux conjoints dans le mariage ou, encore, aux mesures de protection sociale en cas de grossesse et à l'abolition des distinctions entre femmes et hommes pour accéder aux emplois publics. La presse se ressent elle aussi de ce mouvement de libéralisation et connaît au cours de la période un essor important, comme le secteur, moins connu des études hispanistes françaises, de la publicité. Elle entre dans une nouvelle ère, plus rationnelle et professionnelle qui

accompagne les débuts, encore balbutiants en Espagne, d'une société de consommation de masse, elle-même favorisée par la place croissante qu'occupent les classes moyennes dans la société et par l'urbanisation et les nouveaux modes de vie qui en découlent. Elle se voit également encouragée par l'évolution de l'économie espagnole qui entre dans une période de développement capitaliste accru. Si la publicité est le produit de ces changements qui ne vont pas sans frictions et contradictions, elle les reflète aussi à sa manière. Elle constitue en ce sens une vitrine intéressante des tensions qui, en ces années républicaines, habitent la société espagnole, tiraillée entre des forces contradictoires, comme les publicités pour les crèmes de beauté et autres cosmétiques et produits d'hygiène féminins parues dans la revue *Crónica* le montrent. Elles permettent, à travers cette perspective particulière, d'appréhender au plus près certains des antagonismes qui se font jour en cette période républicaine.

Ces publicités qui émaillent les pages de la revue se situent à l'intersection de phénomènes différents et complémentaires qui révèlent, d'une part, la place croissante accordée, en ces années 30, à la consommation et aux nouvelles formes de marketing, mais aussi à des nouveaux modes de vie qui ciblent, en particulier, un public féminin, plutôt jeune et urbain, appartenant aux classes aisées ou moyennes supérieures. Elles constituent une reconnaissance médiatique pour les femmes espagnoles à un moment où ces dernières se voient accorder de nouveaux droits. Mais ces encarts publicitaires dédiés aux cosmétiques féminins révèlent également une sexualisation croissante de la publicité. Sous l'influence de nouvelles méthodes de communication, ces annonces qui mettent en scène des femmes et font la promotion de produits leur étant exclusivement réservés sexualisent le message publicitaire, en s'adressant de manière particulière à elles et en respectant ce que l'on suppose être des traits de caractère spécifiquement féminins. Cela pourrait amener à y voir une forme de discrimination ou, en tout état de cause, d'instrumentalisation : la femme devient objet de la publicité, objet de marketing, servant à vendre et à mettre en avant un produit. Ces publicités de plus en plus normées et codifiées mettent, en outre, en scène un certain type de femme, très stéréotypé, qui est sans doute très loin de correspondre à la ménagère espagnole moyenne. On peut dès lors se demander dans quelle mesure cet essor publicitaire en direction des femmes révèle une instrumentalisation de la femme ou, au contraire, contribue à un phénomène d'émancipation ou, tout du moins, de reconnaissance d'un nouveau rôle de la femme. La femme représentée sur ces publicités est-elle une femme objet ou une femme émancipée ? Cela revient à se demander si la publicité sert les intérêts des femmes ou si elle se sert d'elles et si cet antagonisme parvient ou non à être dépassé.

La revue *Crónica*, dont le premier numéro paraît en novembre 1929, est une des plus importantes revues de l'époque en termes de tirages : elle atteint 200 000 exemplaires, un tirage équivalent aux grands titres de la période, comme celui de sa rivale *Estampa*, mais inférieur, par exemple, à Mundo gráfico, autre référence de la période. C'est une revue hebdomadaire qui sort le dimanche, appartenant au groupe éditorial Prensa gráfica, qui diffuse certains des titres aux plus grands tirages de l'époque, comme La Esfera, Mundo Gráfico, Nuevo Mundo, Elegancias, La Novela Semanal, Aire Libre ou Cinegramas. Au format tabloïd, elle s'inspire des modèles de magazines étrangers (américains, français ou allemands notamment) et, comme eux, insère de très nombreuses photos qui occupent souvent des pages entières et sont imprimées en héliogravure, un gage de qualité. La revue demeure pourtant bon marché (elle coûte 20 centimes, contre 30 pour Mundo Gráfico, 50 pour Nuevo Mundo et 1 peseta pour La esfera), pour un nombre de pages qui progressivement passe de 16 à 40. Pour ce prix, Crónica propose des rubriques très diverses, habituellement sous forme de reportages ou d'interviews, aussi bien sur des thèmes d'actualité que sur la politique, les spectacles, les célébrités et le sport, sans oublier les pages plus spécifiquement dédiées à un lectorat féminin, sur la mode, la beauté et l'habituel courrier des lectrices. Il ne s'agit pas pour autant d'une revue féminine, car on trouve également des rubriques sur le football ou la tauromachie, s'adressant plutôt à un public masculin, séduit à n'en pas douter par une autre des spécificités de Crónica, l'insertion habituelle dans les pages de la revue de photographies ou de dessins (mais ils sont moins nombreux) de nus féminins, devenant au fil des années, sous couverts de photos artistiques, de plus en plus osés, reflétant ainsi le mouvement d'érotisation du corps féminin habituel notamment sur les scènes des théâtres tout au long des années républicaines. L'importance accordée au contenu graphique et la forme même de la revue font de Crónica un magazine moderne, pleinement inscrit dans son époque et innovateur même par certains aspects, dont la gestion des espaces publicitaires. Aux côtés des rubriques habituelles des petites annonces (les fameux anuncios clasificados), on trouve, c'est bien moins fréquent à

l'époque, des publicités qui peuvent occuper jusqu'à des pages entières et qui démontrent une volonté de faire correspondre leur contenu à celui des articles au regard desquels elles sont insérées, notamment dans le cas de publicités destinées aux femmes. Devenu normal aujourd'hui, ce procédé est encore très peu fréquent à l'époque. C'est ainsi le cas dans le numéro du 18 novembre 1934, où deux publicités pour des parfums (*Narcisse bleu* et *Tabú*) encadrent un article sur la mode féminine et les tailleurs d'hiver pour femmes, avec un effort de mise en page clair et cohérent.



Illustration 1 *Crónica*, 18-XI-1934

La publicité de la revue est gérée par l'agence de presse *Publicitas*, une agence suisse, la première agence étrangère à s'être installée en Espagne, à Barcelone, en 1898, sous son nom original, Haussenstein & Vogler. L'agence qui a déménagé quelques années plus tard à Madrid a à sa charge la publicité des grandes revues de l'époque, un secteur alors en plein essor, quantitativement mais aussi qualitativement. Si les

publicités sont de plus en plus nombreuses dans la presse, c'est surtout une nouvelle conception de la publicité qui émerge alors. Les années 1910 et surtout les années 1920 et 1930 représentent une période de professionnalisation et de modernisation de l'activité publicitaire, très influencée par des modèles étrangers, notamment venus des États-Unis. Cette nouvelle approche de la publicité correspond à un phénomène de modernisation plus générale des moyens de communication, mais elle s'explique aussi par le travail d'un homme, Pedro Prat Gaballí, considéré comme le maître de la publicité moderne en Espagne (Santi Barjau, 1999, p. 89-105). Cette figure, peu connue aujourd'hui si ce n'est des spécialistes, est pourtant très intéressante pour son apport au renouveau de la publicité en Espagne, mais aussi pour ses multiples facettes. Né en Catalogne en 1885, diplômé de commerce, mais aussi poète, il publie dans quelquesunes des revues catalanes les plus importantes de l'époque, comme Catalunya Artística, Art Jove, Joventut ou La Cataluña. L'événement déterminant dans sa carrière de (futur) publicitaire est la découverte tout à fait fortuite d'un magazine américain, System, consacré aux techniques commerciales et publicitaires, une lecture qu'il complète très vite par d'autres, notamment lors d'un voyage qui le mène à New-York et l'incitera à implanter et développer ces techniques totalement inédites en Espagne. On voit se dessiner là deux traits intéressants : d'une part, le rôle joué par l'étranger, notamment ici les États-Unis et la Suisse, dans la pénétration de la modernité en Espagne, aspect que l'on retrouvera dans les publicités qui nous intéressent, mais également la figure de passeur de cet homme qui apparaît comme un canal de diffusion de la modernité en Espagne, que ce soit au travers de ses lectures, de ses voyages ou bientôt de son école de publicité et de ses propres écrits. Les premiers cours sur la publicité sont donnés en Espagne en 1915, à la Chambre de Commerce de Barcelone, qui organise, à l'initiative de Prat Gaballí, une série de cours intitulés Clases de enseñanza mercantil, incluant notamment un cours sur la publicité « scientifique » dont il est l'auteur. C'est le début de sa longue activité de divulgation de cette dimension scientifique de la publicité, qui rompt avec la conception plus artisanale et intuitive qui dominait jusqu'alors, et que Prat va exposer dans une série d'articles, dans une revue, Fama, qu'il fonde en 1919, et dans deux ouvrages fondamentaux pour la publicité moderne : Una nueva técnica: la publicidad científica (1917), Publicidad Racional (1934). Une conception innovante des pratiques publicitaires qu'il met également en pratique par son travail à la tête de son

agence de publicité, Fama, qu'il dirige quelques années, et surtout, à l'étroite collaboration qu'il noue avec l'entreprise de parfumerie Gal, dont il coordonne toutes les campagnes publicitaires entre 1921 et 1928, grâce à la direction de l'agence Veritas de l'entreprise. Cela lui permet de développer cette nouvelle approche de la publicité, définie comme une véritable technique, selon des critères scientifiques et rationnels.

La publicité, considérée comme une activité professionnelle à part entière, est désormais conçue selon une approche systémique. Elle constitue un élément au sein d'un système plus ample qui vise à une action, la vente d'un produit, selon la définition qu'il en donne en 1915 : « una técnica y que consiste ésta en la íntima fusión de elementos científicos y artísticos para ejercer una acción determinada y obtener un resultado económico .» (Andrés del Campo, 2004, p. 223). Pour parvenir à ce résultat économique, la publicité doit être vue comme une technique obéissant à une méthode scientifique qui repose sur quatre points, résumés dans l'acronyme AIDA: atención, interés, deseo, acción. Il s'agit de susciter l'attention, d'éveiller l'intérêt, puis de faire naître le désir, pour ainsi provoquer l'action finale, l'achat. Il est pour cela important de définir précisément la cible de la campagne publicitaire, afin d'adapter sa stratégie et obtenir les effets recherchés. Pour motiver l'achat des produits de cosmétique féminine, dont Prat Gaballí devient très vite le spécialiste grâce à sa collaboration avec l'entreprise Gal, il faut donc prendre en compte la spécificité de la cible féminine à laquelle ces produits s'adressent. Prat Gaballí prend ainsi conscience très rapidement du rôle fondamental que jouent les femmes dans l'achat de produits, qu'ils leur soient destinés ou qu'ils soient destinés à un homme (un mari, un parent) dont elles influencent l'achat. La femme doit donc être au cœur du processus publicitaire, puisque c'est elle qui lit les publicités et qui décide de l'achat, ce qui l'amène à dire dans un ouvrage de 1934 :

Se ha dicho que si de súbito el sexo débil dejase de ver o leer anuncios, la publicidad comercial perdería nueve décimas partes de su eficacia; lo que equivale a afirmar que nueve décimas partes de las sumas invertidas en propaganda gráfica han de contar con el eterno femenino en el camino de su rendimiento (Rodríguez Martín, 2007, p. 396).

Si le rôle et l'influence de la femme sont reconnus, ce qui revient à lui accorder une fonction sociale, cette dernière est pourtant réduite à une promesse de rentabilité, les femmes ne semblant éveiller l'intérêt que pour les bénéfices économiques qu'elles seraient susceptibles de produire, une segmentation du public qui ne serait donc pas sans contradiction. Il est important, une fois défini le rôle de la femme dans la stratégie publicitaire, de savoir ce que l'on entend précisément par cet « eterno femenino » et de se mettre d'accord sur les stratégies à adopter pour le captiver. La notion de séduction est essentielle, car il est avant tout nécessaire de susciter le désir. Pour cela, il apparaît indispensable de créer une campagne publicitaire qui place le sentiment au cœur de sa stratégie. Et c'est là qu'interviennent ces notions de psychologie sur lesquelles la publicité moderne se bâtit à l'initiative de Prat Gaballí : pour séduire la femme et la convaincre donc d'acheter le produit mis en avant, il faut l'impressionner, faire appel à ses sentiments, pour que la notion de nécessité qui doit guider l'acte de vente (on achète un produit dont on a besoin) soit substituée par celle de désir (on achète un produit que l'on désire, que l'on en ait besoin ou non). C'est ce que recommande Octave-Jacques Gérin, qui joue lui aussi un rôle fondamental dans le développement de la publicité en France, dans cet ouvrage de 1918, *Précis intégral de publicité*, traduit en espagnol dès 1925 :

Quelle que soit la proposition [...], vous ne devez pas perdre de vue l'élément féminin. Lorsqu'elle n'achète pas en personne, la femme influe sur les achats, et une proposition n'est sûre qu'autant qu'elle emporte l'approbation féminine. En conséquence, chaque fois que possible, faites allusion à la femme. Touchez-la, tant dans ses désirs que dans ses sentiments (Gérin, 1935, p. 57).

La femme se définissant, selon les critères psychologiques à l'œuvre dans la publicité, par sa douceur et sa sensibilité, ce sont ces sentiments qu'il faut éveiller pour la convaincre, comme Prat Gaballí ne cesse de le répéter :

Partiendo de la base de que la mujer ama la claridad, el detalle, la expresión gentil que produce una sensación suave o despierta un sentimiento y recordando siempre que es sobre todo el estímulo de su exquisita sensibilidad lo que más le incita a la acción, tendremos un punto de partida para evitar que nuestros anuncios sean rechazados por aquella (Rodríguez Martín, 2007, p. 396).

La sensibilité féminine, si importante pour ces publicitaires, doit être associée à des sentiments précis que la publicité va rapidement ériger en stéréotypes et que l'on retrouve dans un grand nombre de campagnes publicitaires pour les cosmétiques. La femme est ainsi vue comme un être sensible, obsédée par la peur de perdre sa beauté et

sa jeunesse, sésame de son pouvoir de séduction, mais aussi de la sauvegarde de sa position sociale.

Hemos dicho que la mujer obra frecuentemente impulsada por sus sentimientos. En materia de artículos de uso personal, esos sentimientos serán substancia tan íntima como el de conservación de la belleza, el del temor de perderla, el de gustar, el de lucir, etc.; y es evidente que para presentar apelaciones de publicidad que tengan eficacia en dicho sentido, será necesario considerar con sumo cuidado que la mujer se sienta influida por el ambiente social en que vive y por las costumbres que este engendra (Prat Gaballí, 1934, p. 52).

On voit se dessiner ainsi un stéréotype féminin associé à un type de comportement et de psychologie, mais aussi à un type social, ce qui est novateur. La publicité agit en quelque sorte comme un facteur de distinction sociale, au sens où Bourdieu pourrait l'entendre. À une position ou à une classe sociale correspond donc un type de publicité qui vise à la définition et à la conservation de ce statut social et de genre. L'image que, sous l'influence de ces nouveaux canons médiatiques, la publicité transmet de la femme des années 1930 a tout d'un stéréotype, mais elle n'en demeure pas moins significative des attentes et des aspirations projetées sur elle. L'image de la femme ainsi définie pourrait s'apparenter à une sorte de fantasme social, dont il faut se demander s'il contribue à enfermer la femme dans un modèle inaccessible ou si, au contraire, il ne contribue pas plutôt à la libérer d'une situation sociale encore ancrée, dans cette Espagne des années républicaines, dans bien des anachronismes.

L'analyse des publicités pour les produits cosmétiques publiées dans la revue *Crónica* permet d'apporter une réponse nuancée à cette question, plus optimiste sans doute qu'une première approche pourrait le laisser penser. Les stéréotypes hantent ces annonces publicitaires, il n'y a aucun doute là-dessus : elles peignent une image de la femme futile et superficielle, souvent sans nuance et toujours soumise aux diktats de la mode et, surtout, à la nécessité de plaire, comme les publicités pour les produits Tokalón ne cessent de le souligner. Mais elles permettent aussi sans doute de transmettre une autre image de la femme.

Tokalón, dont le nom vient du mot grec qui signifie le beau, est une marque de cosmétiques suisse, qui existe encore aujourd'hui. Les premières publicités pour ces produits semblent apparaître dans la presse espagnole au début des années 1910. La

première mention publicitaire en est faite, pour autant que l'on puisse en avoir la certitude, dans la revue Mundial Magazine, en décembre 1912, quelques mois après ce qui semble être la première apparition dans la presse française, dans Le Matin, en avril 1912. La marque obtient progressivement une audience grandissante et les publicités pour ses crèmes de beauté et ses poudres pour le teint aux mille vertus sont omniprésentes dans la presse des années 1930, comme le montre l'étude de *Crónica*. Ce sont les publicités les plus présentes dans la revue avec celles pour le savon Heno de Pravia et on peut compter plusieurs apparitions différentes de ces publicités dans chacun des numéros. Ces annonces publicitaires jouent sur deux des ressorts habituels de la publicité féminine, intimement liés : la beauté (et la peur de la perdre sous l'effet du temps) et l'amour (et, là aussi, la peur de le perdre sous l'effet d'une beauté fanée en raison du vieillissement). Ces publicités n'échappent donc pas aux stéréotypes, présentés même de façon caricaturale quelquefois. Elles ont, néanmoins, ceci de particulier que ces deux dimensions sont déclinées sous des formes très diverses qui se renouvellent sans cesse. Il est très rare, en effet, que la même publicité soit reproduite d'un numéro à l'autre, la stratégie publicitaire de la marque reposant, à la fois, sur un renouvellement constant et sur l'exploitation du même modèle. Plus originale encore semble-t-il est la composition de ces publicités, souvent d'assez grand format¹, concues comme des mises en scène d'anecdotes, toujours construites autour du pouvoir de séduction apporté par ces crèmes et ces poudres qui apparaissent souvent comme des produits aux vertus magiques permettant de charmer ou reconquérir l'homme aimé.

D'une publicité à l'autre, l'image de la femme se voit ainsi déclinée en différents archétypes, depuis celle, la plus fréquente, qui veut conquérir un bon parti ou qui est parvenue à séduire un millionnaire, celle qui attire les regards par la transparence de son teint ou celle qui l'emporte sur sa rivale toujours grâce à la beauté de son teint, jusqu'à la mère de famille que ses enfants et son mari supplient de rester jeune (la présence des enfants étant très inhabituelle). Plus rare est celle qui comprend trop tard malheureusement qu'elle aurait dû utiliser ces fameux filtres d'amour Tokalón pour retenir l'homme qu'elle aime. On trouve même, dans le numéro du 21 avril 1935, cette

⁻

¹ Voir, par exemple, la page 24 du numéro du 11 octobre 1931, où le tiers inférieur de la page est occupé par une publicité pour la poudre Tokalón, qui promet un « teint de 200 000 pesetas », alors que dans la partie supérieure droite, on trouve une publicité… pour l'agence publicitaire Publicitas (*Crónica*, 11-10-1931, p. 24).

publicité représentant un toréador, Fernando Domínguez, qui explique doctement sa fascination pour les femmes au teint « clair, frais et juvénile », que seule la crème Tokalón est capable de leur apporter. Il y a là une double originalité, à ne pas recourir aux habituelles représentations féminines (ni photo, ni image de femmes dans cet encart), mais aussi à faire appel à une personnalité connue.



Illustration 2 *Crónica*, 18-II-1934



Illustration 3 *Crónica*, 14-II-1934

ISSN 1773-0023



GRATIS: Por convenio especial formalizado con los preparadores, todas las lectoras de este periódic puedes abros obtener un nuevo Estuche de Belleta de Lujo, contentendo los productos siguientes: U tubo de Crema Tokalón Biocel, Alimento del cutis, corcr rosa, para la noche antes de acostarse; un tub de Crema Tokalón bianca ; sin grasa), para la mañana; una cajita de Polvos Tokalón, con espuma de cima (indiquen el matis que deseen) y muestras de cutarto maticos de polvos en boga. Se debe mandar presentas o, 90 en sellos de o, 30 para los gastos de porte, embalaje y otros, a productos T. K., Sección 22-6/12 Diagonal, 388, Barcelona.

Illustration 4 *Crónica*, 18-II-1934



Illustration 5 Crónica, 21-IV-1935

ISSN 1773-0023

Aujourd'hui, ces stratégies publicitaires prêtent à sourire, tant le trait semble grossi, excessif, voire caricatural, comme dans cette publicité parue dans le numéro du 16 juin 1935, qui voit une mère de famille, une mégère au teint brouillé et aux traits déformés par la colère, souligner avec véhémence son désaccord avec une fameuse actrice de cinéma qui prétend que « aucun homme ne vaut la peine que l'on se batte pour le garder ». Si des maris s'intéressent à d'autres, ces épouses délaissées pour des femmes à la peau plus éclatante doivent s'interroger : « ont-elles au moins l'idée de se regarder dans un miroir et de se demander si elles n'ont pas une part de responsabilité dans ce qui leur arrive ? », demande la publicité, avant d'expliquer qu'il est naturel qu'un homme admire une peau claire, au teint velouté, que la crème de nuit Tokalón promet comme gage de réconciliation conjugale.



Illustration 6 *Crónica*, 16-VI, 1935



Illustration 7 *Crónica*, 29-I-1933

Pour stéréotypées qu'elles nous paraissent aujourd'hui, ces publicités n'en demeurent pas moins relativement originales pour l'époque, comme le montre, par exemple, le recours à des compositions qui reprennent les codes de la bande dessinée, tel qu'on peut le voir dans ce numéro de janvier 1933, dans lequel deux amies d'enfance, Pepita et Clarita, échangent leur secret de beauté, la poudre Tokalón, qui leur permet de danser toute la nuit ou de jouer au tennis tout l'après-midi sans voir leur teint se brouiller. L'innovation de ces publicités tient également aux stratégies marketing mises en place, comme, notamment, l'invitation à essayer les produits gratuitement ou contre une somme modique.

Devenues habituelles, ce sont des stratégies novatrices pour l'époque, importées de l'étranger, qui visent ainsi à fidéliser la cliente et à la retenir. Ces publicités pour les produits Tokalón constituent des exemples significatifs de ces nouvelles techniques publicitaires, qu'il s'agisse de la convocation d'une (supposée) psychologie féminine, des messages didactiques qu'elles distillent (c'est un des traits récurrents de la publicité pour ces cosmétiques : on ne les met pas seulement en scène, on détaille leurs spécificités et leurs promesses), de la mobilisation de nouvelles techniques de composition ou des stratégies de marketing sur lesquelles elles reposent. Certes, la

femme Tokalón est une femme habitée par la peur de vieillir et l'obsession de plaire. Elle n'en demeure pas moins, dans cette Espagne des années 1930, une femme moderne, qui prend soin d'elle, qui a le pouvoir également de décider de son propre destin amoureux et conjugal, moins soumise qu'on ne pourrait le croire aux diktats de la domination masculine : l'homme plie face au pouvoir de séduction des femmes qui utilisent ces produits. Alors qu'elle perdait « l'amour de son mari », l'utilisation de la poudre compacte Tokalón, qui combine mousse de crème et poudre libre pour une meilleure tenue, a permis à la femme de cette publicité parue en mars 1933 de voir son conjoint lui déclarer à nouveau à quel point elle était magnifique. Cette autre, Dolores Ribera, âgée pourtant de 35 ans selon cet encart de juillet 1935, a pu séduire le fiancé d'une jeune femme qui en avait seulement 19 (les stéréotypes ont la vie longue, on le voit), grâce à la crème Tokalón, on s'en serait douté.



Illustration 8 *Crónica*, 21-VII-1935

La femme Tokalón appartient, de toute évidence, à un niveau social plutôt aisé et elle évolue même parfois, au gré des campagnes publicitaires, dans le grand monde peuplé par les stars de cinéma et les célébrités. Ces publicités vendent du rêve, mais elles mettent en scène également de nouveaux modes de vie, de nouvelles habitudes culturelles et sociales auxquelles elles familiarisent les lectrices espagnoles. Si on

devine que beaucoup de ces femmes ne travaillent pas, quelques-unes, pourtant, ont un emploi, comme cette secrétaire (une profession pas si fréquente finalement) qui finit par épouser un riche industriel dans une publicité de juin 1934 qui reprend les codes sentimentaux des romans à l'eau de rose. Alors qu'elle n'avait pas la possibilité de s'acheter des tenues luxueuses, l'utilisation des produits Tokalón matin et soir lui a permis d'avoir ce teint de rêve qui a su séduire cet homme. Dans cette autre publicité parue en février 1935, les lectrices se voient expliquer que, faute d'une peau parfaite, au teint éclatant, « beaucoup de femmes ont perdu la probabilité de réaliser un grand mariage » ou « de réussir dans les affaires », une mention bien moins habituelle qui accorde à la femme cette possibilité de réussite. On lui reconnaît ainsi une forme de protagonisme dans la société qui, pour stéréotypé qu'il soit, n'en n'a pas moins le mérite de montrer que d'autres modes de vie, d'autres modèles de conduites sociales peuvent exister. Il y a sans doute là une forme de dépassement de l'apparent antagonisme entre publicité et féminisme que ces campagnes publicitaires pour les produits Tokalón auraient pu laisser supposer.

Cela est encore plus vrai pour d'autres publicités qui, elles aussi, à la même période vantent les mérites de produits cosmétiques d'une marque étrangère, Nivea, ce qui est loin d'être insignifiant. Cette marque allemande née en 1911, voit ses premières publicités paraître dans la presse espagnole en juin 1931, au moment de l'expansion internationale de la marque et de la diversification de ses produits. Nivea emploie des stratégies différentes de celles de Tokalón: elle n'a recours ni aux stéréotypes conjugaux et sentimentaux qui définissent sa concurrente, ni à la peur du vieillissement. Ses publicités qui incluent toujours une photographie (alors que les femmes des publicités Tokalón sont majoritairement représentées par des dessins) et qui occupent souvent une pleine page de la revue basent leur message sur la présentation du produit, inconnu il y a peu encore en Espagne, à la différence de Tokalón, et sur son composant phare, l'Eucerit, un émulsifiant récemment mis au point qui permet un mélange stable de l'eau et des lipides, dont la découverte est à l'origine de la création de la marque. Elles prodiguent également abondance de conseils de protection dermatologique, insistant sur la nécessité de protéger sa peau du soleil et des intempéries, quelles que soient les saisons. La marque, encore peu connue, construit en effet toute sa stratégie publicitaire sur les concepts de soin, de protection et de beauté, synonymes de vitalité et de bien-être. Les femmes sont les premières protagonistes de ces publicités dans lesquelles les hommes sont plus rares. On trouve quelques figures de maîtresses de maison, assez classiques, représentées dans leur foyer s'adonnant à des tâches domestiques dans des publicités qui promettent de garder des mains belles et souples, même pour celles qui ont souvent les mains dans l'eau. Mais, plus habituellement, la femme Nivea est une femme souriante et pleine de vitalité, représentée en plein air (c'est un slogan récurrent de ces publicités), s'adonnant à des activités sportives et de loisir. On voit ainsi ces femmes se livrer au fil des saisons à des activités très modernes pour l'époque : quand elles ne skient pas, comme dans ces encarts publicitaires publiés en janvier 1932 ou 1935, en pleine saison de sports d'hiver, elles prennent allègrement le soleil, heureusement protégées par les bienfaits des crèmes Nivea. Dès leur première apparition dans Crónica, le jour du solstice d'été de 1931 (un hasard?), la crème et l'huile Nivea sont immédiatement associées à ce message préventif et didactique, apprendre à protéger sa peau du soleil, couplé à un moment de plaisir : «¡Aprenda Vd. a tomar baños de sol! » (Crónica, 21-06-1931). Vêtue d'un pantalon clair, la femme représentée sur la photo prend voluptueusement le soleil, les yeux mi-clos, adossée à un coussin moelleux.



Illustration 9 *Crónica*, 21-VI-1931

ISSN 1773-0023

On la retrouve au fil des mois observant l'horizon sur une pleine page, lisant au soleil ou appuyée contre le mât d'un bateau, mais profitant toujours des rayons du soleil dont elle sait se protéger.



Illustration 10 *Crónica*, 20-IX-1931

Quand elle n'est pas seule, mais c'est la situation la plus fréquente, faisant d'elle une femme libre et sans entraves, on la trouve parfois accompagnée d'un enfant qui, comme elle, dore sa peau au soleil, sans jamais pourtant rester inactif. Une publicité parue en janvier 1932 la montre au bras d'un homme : couverts par un parapluie, ils protègent leur peau des rigueurs météorologiques avec la crème Nivea qui leur garantit une peau souple et éclatante, quelle que soit la saison.



Illustration 11 *Crónica*, 3-I-1932

Comme Tokalón, les publicités Nivea appliquent des méthodes de marketing innovantes, puisqu'elles proposent elles aussi des échantillons gratuits, que les lectrices peuvent obtenir en remplissant un coupon présent dans l'annonce.

Les différences sont nombreuses, pourtant, entre les deux marques. Les femmes Nivea, toujours blondes comme le veut sans doute l'origine allemande de la marque, et toujours représentées par des photographies, sont jeunes et souriantes et, surtout, elles respirent la vitalité et la joie de vivre. Ces publicités reposent en effet sur un certain hédonisme : les femmes qui y sont mises en scène semblent toutes profiter pleinement de la vie et ressentir un plaisir décomplexé face aux activités de plein air auxquelles elles s'adonnent, notamment au soleil. Il y a une indéniable sensualité dans ces publicités, d'autant que, bronzage oblige, ces femmes sont représentées au fil des années en tenues de plus en plus décolletées et en maillots de bain de plus en plus moulants, comme le montrent ces deux publicités pleine page des printemps 1935 et 1936. La première souligne clairement les courbes de la femme, tandis que dans la seconde, toujours vêtue d'un maillot de bain, la femme est photographiée alors qu'elle enduit son visage de crème, les yeux mi-clos et le front relevé, dans une pose voluptueuse qui dit tout le plaisir qu'il y a à prendre le soleil protégée par la crème Nivea.



Illustration 12 *Crónica*, 19-V-1935



Illustration 13 Crónica, 31-V-1936

ISSN 1773-0023

À travers ces figures de femmes, c'est une société du loisir et du plaisir qui est mise en scène, une société moderne où la femme apparaît émancipée du poids des liens conjugaux contraignants. Il n'y a là l'expression de nulle jalousie, pas plus que de la peur de perdre l'attention de son conjoint ou de l'obligation de le reconquérir par des poudres magiques, comme dans les publicités Tokalón. La femme Nivea est presque toujours également émancipée des exigences professionnelles. Cette femme oisive n'en est pas moins active et on la représente même, en novembre 1931, en train de conduire, ce qui n'est pas habituel à l'époque. La femme représentée dans ces publicités Nivea est à l'image de cette Ève moderne qui fait timidement son apparition en Espagne en ces années 1930, sous l'impulsion notamment des lois de la République et sous l'influence de modèles étrangers que la publicité et les autres médias comme le cinéma, retransmettent. À travers ces publicités, ce sont de nouveaux modes de vie qui sont exposés aux yeux des lectrices et lecteurs espagnols, de nouvelles habitudes d'hygiène et de santé qui responsabilisent les femmes et leur confèrent un rôle actif. Certes, la femme est considérée comme un vecteur de consommation, elle intéresse les publicitaires pour l'acte d'achat qu'elle est susceptible de réaliser ou de provoquer. Néanmoins, au-delà de leurs enjeux économiques, ces publicités constituent un canal de diffusion et d'information qui profite aussi aux femmes, en leur accordant une reconnaissance nouvelle. Elles prouvent que la publicité et l'émancipation de la femme ne sont pas nécessairement antagoniques. Mais elles montrent aussi le rôle joué par des marques étrangères, notamment Nivea, dans la pénétration en Espagne d'une nouvelle image de la femme, moderne et libre, véhiculée par la publicité, dont la femme est l'objet, mais aussi le sujet actif.

Un effet d'émancipation qui n'est pas visible seulement à travers les publicités pour les crèmes de beauté et autres huiles de bronzage. Il l'est aussi à travers d'autres produits de santé spécifiquement féminins qui occupent, timidement encore, les pages de la revue *Crónica*. Il s'agit des protections féminines, des serviettes hygiéniques de la marque Kotex, une marque venue des États-Unis cette fois, appartenant à l'entreprise Kimberly-Clark, la première à commercialiser, en 1920, des serviettes jetables. Les publicités pour ces produits font leur apparition dans la presse espagnole au milieu des années 20 et on les retrouve dès les premiers mois de 1930 dans la revue *Crónica*. La marque a recours à deux formes de publicité différentes, la première, plus habituelle

dans les premiers mois, est constituée d'un encart d'assez grand format (il peut occuper jusqu'au quart d'une page) qui montre le dessin de femmes et présente les bienfaits du produit, sans qu'il ne soit jamais question de la fonction en soi de l'objet, mais seulement de ses vertus (confort, commodité, discrétion, etc.) et de son prix. Les autres publicités pour la marque, plus fréquentes celles-ci, sont d'une taille très réduite, d'à peine quelques centimètres carrés et pourraient même passer inaperçues pour un œil non averti : insérées dans un coin inférieur ou supérieur de la page, elles représentent le dessin d'une boîte de Kotex, accompagné d'un très court texte informatif, sur le nouveau prix du produit, 4 pesetas pour une boite de 12.



Illustration 14 *Crónica*, 6-VIII-1933

La présence plus fréquente de cet encart à la taille très réduite montre que la présentation du produit, devenu familier depuis ses premières apparitions durant l'été 1930, n'est plus nécessaire, l'information importante étant désormais le prix. L'usage de ces protections féminines est sans doute devenu aussi plus courant. Le discours sur l'objet en lui-même demeure quant à lui extrêmement discret et seule la boîte qui le ISSN 1773-0023

contient apparaît, le contenu étant toujours invisible. Nulle mention non plus aux règles ou aux menstruations, et plus que la protection offerte par le produit, c'est son côté pratique qui est mis en avant. Les stratégies publicitaires déployées par la marque Kotex, avant que d'autres concurrentes, nationales cette fois, comme Celus, les reprennent à leur compte, démontrent une banalisation, qui demeure certes encore timide, de ces protections féminines. Pour pudique que puisse paraître leur message, elles ont le mérite de rendre moins tabou également, en les normalisant, les règles et de donner à ce sujet, habituellement passé sous silence à l'époque, une nouvelle visibilité publique qui rejaillit sur les femmes elles-mêmes. Elles montrent qu'un nouveau rapport au corps féminin, à sa sexualité et à ses fonctions procréatives se fait jour en conquérant les espaces publicitaires de ces revues.

Cela est encore plus vrai pour d'autres produits que l'on voit apparaître à partir de 1933 dans les pages de *Crónica*, des pilules mystérieuses, du nom de Femi ou Victoria, dont les agences publicitaires n'ont pas les mêmes pudeurs pour vanter les vertus, ce qui en dit sans doute beaucoup sur leur utilité. L'usage de ces « perles » (c'est sous ce nom qu'elles sont présentées) est recommandé, en effet, aux femmes en cas d'aménorrhée, elles leur promettent un retour de règles rapide et sans péril, permettant d'éviter des conséquences plus fâcheuses, comme l'encart publié dans le numéro du 29 juillet 1934 l'explique : « Madame, souvenez-vous que les fameuses Perles "Femi" font réapparaître rapidement et sans danger les règles qui ont disparu. Les Perles "Femi" sont les seules qui vous permettent d'éviter des préjudices plus importants aux conséquences déplorables » (*Crónica*, 29-VII-1934).



Illustration 15 *Crónica*, 29-VII-1934

Le produit est vendu par correspondance, contre 14,50 pesetas, à envoyer en recommandé à une adresse barcelonaise, à un mystérieux destinataire, du nom de Bastard. Il est diffícile aujourd'hui de savoir exactement quelles sont ces pilules et si les vertus qui leur sont reconnues sont exactes ou non. On peut s'interroger notamment sur les effets abortifs qui semblent être promis, sans que le mot ne soit évidemment jamais prononcé. Des informations disponibles sur le site de la Faculté de Pharmacie de l'Université de Barcelone, liée au Musée de la Pharmacie Catalane qui conserve des médicaments anciens, précisent la composition de ces pilules². Chacune contient 0,02 g d'oxalate de fer, 0,01 g de petroselinum sativum, 0,01 g d'Aloe ferox, et 0,01 g de gentiane lutea. De tous ces composants, qui relèvent de la phytothérapie, à part le premier, l'oxalate de fer, qui ne serait qu'un simple excipient, le petroselinum sativum, le nom savant du persil, semble être le plus intéressant. Les traités de phytothérapie moderne montrent en effet que l'huile essentielle de persil, une plante emménagogue facilitant le flux menstruel, est efficace pour tous les problèmes liés aux appareils génitaux : « elle stimule l'utérus, provoquant les règles, réduisant les douleurs

ISSN 1773-0023

_

² http://www.ub.edu/pharmakoteka/node/27313, page consultée le 25-03-2019.

menstruelles et permettant de lutter contre la stérilité féminine » (Lacoste, 2014, p. 323). Le persil aurait ainsi un effet abortif, comme sans doute l'aloe, ce qui expliquerait les promesses de ces annonces publicitaires.

Mais plus que leurs résultats, impossibles à évaluer, et qui, au vu de la composition, semblent plutôt inoffensifs, c'est la présence de ces publicités dans la revue qui interpelle. Si l'on trouve assez habituellement, mais toujours discrètement, dans la presse de l'époque des publicités pour des moyens de contraception masculins ou des traitements pour les maladies vénériennes, les références à ce qui pourrait s'apparenter à des méthodes féminines (si tant est qu'il s'agisse de véritables méthodes contraceptives ou abortives) sont, elles, beaucoup plus rares. Très surprenante également, surtout si l'on songe aux publicités pour Kotex, est la mention qui est faite dans ces encarts publicitaires, en caractères typographiques de plus en plus voyants, de ce qui demeure un tabou féminin, la menstruation. Si la référence à une grossesse non désirée est évoquée avec une extrême discrétion et par euphémisme, à l'inverse, au fil des mois, le mot « reglas » s'affiche de plus en plus ouvertement dans les pages de la revue sur ces publicités pour les produits Femis : d'abord très discret, lors de sa première apparition en mars 1933, à l'intérieur d'un très court encart de quelques centimètres carrés à peine, le substantif occupe ensuite une place croissante et acquiert une visibilité de plus en plus grande et l'annonce en vient à occuper, en février 1936, le tiers supérieur d'une page, démontrant une libéralisation des discours publicitaires liés à la santé féminine et à la sexualité, qui est sans doute le signe d'une relation aux corps qui évolue.



Illustration 16 *Crónica*, 2-II-1936

Si les corps se dénudent de plus en plus librement tout au long de la Seconde République, que ce soit sur scène ou dans la presse, la mention à la sexualité féminine est moins habituelle quant à elle, surtout quand il s'agit d'y faire référence à travers la menstruation, un sujet qui demeure tabou pour certains. Qu'il soit de plus en plus présent dans les pages de cette revue révèle une évolution certaine des mœurs, non seulement à travers ce qui semble être une progression affichée des moyens contraceptifs, mais aussi une revendication indirecte de la sexualité féminine. À travers la mention des troubles menstruels ou de l'existence même des règles, c'est l'activité génitale des femmes qui est ainsi déclarée. En ce sens, la publicité joue un véritable rôle émancipateur : par le biais de cette fonction informative, elle propose aux femmes des solutions pour faire face apparemment à des grossesses non désirées, même s'il est permis de douter de l'efficacité de ces méthodes. Néanmoins, la figure féminine présente n'est plus celle de la mère, mais celle d'une femme à qui l'on reconnaît une sexualité non génitrice. Ce n'est pas la moindre des vertus émancipatrices de la publicité.

Des produits de consommation les plus frivoles aux mystérieuses pilules aux vertus abortives, la publicité reflète donc les changements qui s'emparent de la société espagnole de la Seconde République et qu'elle favorise pour certains. Tout en considérant la femme comme une consommatrice, sous l'angle d'enjeux économiques et de marketing, et en la réduisant parfois à des stéréotypes psychologiques et sentimentalistes de genre, la publicité contribue sans aucun doute à leur émancipation en mettant en avant une image de la femme moderne, plus libre, plus active et plus hédoniste et en transmettant d'autres images de modes de vie, venus pour beaucoup de l'étranger. Elle montre que l'Espagne est entrée dans une ère de consommation de masse et dans une globalisation croissante de son économie. Mais elle prouve également que les antagonismes trouvent dans la publicité un reflet, mais aussi un dépassement, en offrant derrière ce recours à des publicités genrées et stéréotypées pour certaines, une autre vision de la femme tournée, elle, vers l'avenir et vers de nouveaux modes de vie. Alors que la Constitution a reconnu en 1931, dans son article 25, que le sexe ne représente plus un privilège juridique, ces publicités jouent des images de genre pour favoriser à leur manière ce mouvement féministe et lui donner une autre visibilité.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÉS DEL CAMPO, Susana de, 2004, Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República española: Crónica y Blanco y Negro, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral.
- BARJAU, Santi, 1999, «Els Inicis del pensament publicitari: Pere Prat Gaballí, Rafael Bori i el Publi-Club: la teoria i la pràctica de la publicitat racional a Catalunya entre 1915 i 1939», in Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics, 10, p. 89-105.
- GÉRIN, Octave-Jacques, 1935 [1918], Précis intégral de publicité, Paris, Dunod.
- GONZÁLEZ MESA, Isabel María, 2010, «El espejo mágico: la sociedad española de la II República según la publicidad de la revista *Crónica* (1931-1936) », *in Revista Mediterránea de Comunicación*, p. 195-212 (page consultée le 11-II-2019) : https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/15829/1/ReMedCom_01_11.pdf
- LACOSTE, Sophie, 2014, Ma bible de la phytothérapie, Paris, Leduc.s.
- PRAT GABALLÍ, Pedro, 1934, Publicidad Racional, Barcelona, Juventud.
- RODRIGUÉZ MARTÍN, Nuria, 2007, «La imagen de la mujer en la publicidad gráfica en España en el primer tercio del siglo XX», in AMADOR CARRETERO, María Pilar, ROBLEDANO ARILLO, Jesús y RUIZ FRANCO, María del Rosario (coords.), Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología, Madrid, Archiviana.
- —, 2008, «Jóvenes, modernas y deportistas: La construcción de nuevos roles sociales en la España del primer tercio del siglo XX a través de la publicidad», in NICOLÁS MARÍN, María Encarna y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (coords.), Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

La Guerre civile espagnole dans le théâtre d'Ignacio Amestoy : vers un dépassement des antagonismes ?

Claire Dutoya Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 CREC (EA 2292)

Résumé

Gernika, un grito. 1937 (1996), El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones (2003) et ¡No pasarán! Pasionaria (1994), pièces du dramaturge espagnol contemporain, Ignacio Amestoy, constituent un corpus intéressant afin d'étudier la façon dont l'antagonisme politique et idéologique constitutif de la Guerre civile espagnole se traduit dans le texte théâtral. Pour représenter le bombardement de Guernica et la figure historique de la Pasionaria, Amestoy construit des cadres spatiotemporels propices à instaurer une distance réflexive par rapport au passé représenté. Excepté la Pasionaria, les personnages apparaissent comme des victimes malgré elles d'un conflit et donnent ainsi corps à une vision antihéroïque, bien que non dépourvue de manichéisme, de la guerre. La constitution de l'antagonisme politique apparaît profondément liée à la définition de l'identité des personnages : l'évolution historique et l'ancrage basque des pièces remettent en question le caractère rigide de l'opposition guerrière pour en saisir les nuances mais aussi, en un sens, l'opacifier.

Mots-clés : Guerre civile espagnole – théâtre – Histoire – mémoire – antagonismes

Resumen

Gernika, un grito. 1937 (1996), El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones (2003) y ¡No pasarán! Pasionaria (1994), obras del dramaturgo español contemporáneo, Ignacio Amestoy, constituyen un corpus interesante para estudiar la manera como el antagonismo político e ideológico constitutivo de la Guerra civil española se traduce en el texto teatral. Para representar el bombardeo de Guernica y la figura histórica de la Pasionaria, Amestoy construye unos marcos espacio-temporales propicios para instaurar una distancia reflexiva respecto al pasado representado. Excepto Pasionaria, los personajes aparecen como víctimas a pesar suyo de un conflicto y crean una visión antiheroica, aunque no desprovista de maniqueísmo, de la guerra. La constitución del antagonismo político aparece profundamente vinculada con la definición de la identidad de los personajes: la evolución histórica y el arraigo vasco de las obras cuestionan el carácter rígido de la oposición guerrera para entender sus matices pero también, en cierto sentido, enturbiarla.

Palabras clave: Guerra Civil – teatro – Historia – memoria – antagonismos

Abstract

Gernika, un grito. 1937 (1996), El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones (2003) and ¡No pasarán! Pasionaria (1994) by the contemporary Spanish playwright Ignacio Amestoy form an interesting corpus when analysing how the political and ideological antagonism, which is part and parcel of the Spanish Civil war, is conveyed through the dramatic text. In order to represent the bombing of Guernica and the historical figure of Pasionaria, Amestoy creates spatio-temporal frames that are

appropriate for establishing a reflexive distance in relation to the past. Except for Pasionaria, the characters appear as unwilling victims of the conflict and embody an antiheroic, though not devoid of Manichaeism, vision of the war. The construction of political antagonism is strongly related to the definition of the characters' identity: the historical evolution and the Basque setting question the strict characteristic of the warlike opposition in order to understand its nuances but also, somehow, to make it more opaque.

Key words: Spanish Civil war – drama – History – memory – antagonisms

Ignacio Amestoy est particulièrement sensible à la question des antagonismes dans sa théâtralisation de l'Histoire espagnole, comme le montre cette réponse à la question « ¿Cuál es tu intención en este teatro histórico? » 1:

Me interesa ese fenónemo de las dos Españas. En Ridruejo me interesó concretamente – también en otras piezas históricas – las propias contradicciones que están en el espíritu de esta España, esas contradicciones que las (*sic*) vivimos constantemente². (Amell, 2009, p. 77).

Ignacio Amestoy Eguiguren (1947) fait partie de ce que lui-même appelle, « la génération de 82 » (Amestoy, 1997, p. 3), celle des dramaturges nés dans les années 40 qui commencent à publier et représenter leurs œuvres au début des années 80, en pleine Transition démocratique. Ce dramaturge, d'origine basque, cultive un goût pour le théâtre historique qui l'amène à mettre en scène des événements et personnages emblématiques de l'Histoire de l'Espagne. La théâtralisation de l'Histoire prend forme notamment à travers la tragédie et la représentation de la Guerre civile qui occupe une part importante de sa production dramatique historique puisqu'elle concerne cinq œuvres : ¡No pasarán! Pasionaria (1993), Gernika, un grito. 1937 (1994), El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones (2003), Candela Guzmán, la Candela (2009) et La bandera de los tres colores (2009). Les trois premières pièces mettent en scène le bombardement de Guernica ou le personnage historique de Dolores Ibárruri, tandis que les deux dernières abordent la question de la mémoire de la Guerre civile. L'évocation de la Guerre civile passe par le souvenir d'enfants nés pendant la guerre ou d'arrières petits-enfants ne connaissant le conflit qu'à travers le récit qui leur en a été

¹ « Ouel est ton intention avec ce théâtre historique ? ».

² Citation d'Ignacio Amestoy. Pour cette citation et les suivantes, nous traduisons : « Ce phénomène des deux Espagnes m'intéresse. Chez Ridruejo, ce qui m'a intéressé concrètement – et également dans d'autres pièces historiques –, ce sont les contradictions mêmes qui sont dans l'esprit de cette Espagne, ces contradictions que nous vivons constamment ».

fait (monologue narratif dans *Candela*, jeu de rôles dans *La bandera de los tres colores*). Les trois pièces qui théâtralisent la Guerre civile sans passer, elles, par le filtre indirect du souvenir d'un personnage – ¡No pasarán! Pasionaria, Gernika, un grito. 1937 et El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones – constituent un corpus intéressant pour analyser la représentation des antagonismes idéologiques et politiques liés à cette guerre. La représentation de la Guerre civile allie dans ¡No pasarán! Pasionaria et Gernika, un grito. 1937 la théâtralisation de l'événement historique à des dispositifs théâtraux favorisant le recul temporel et analytique (distanciation, forme spectrale), ce qui conduit Antonia Amo Sánchez à répertorier ces deux pièces parmi le corpus plus large du « théâtre de la mémoire »³ (Amo Sánchez, 2012, p. 68).

Si l'on est habitué à l'antagonisme opposant le camp des Républicains à celui des Nationalistes, Amestoy choisit d'interroger et de mettre en doute le cloisonnement de chacun des deux termes de l'opposition, grâce à leur incarnation par les personnages de ses pièces. Au théâtre, cet antagonisme guerrier peut s'inscrire dans le cadre de l'analyse de Francisco Ruiz Ramón qui souligne que le mythe des deux Espagnes constitue l'une des thématiques privilégiées du théâtre historique espagnol au XXème siècle. Cette question idéologique liée à la représentation du pouvoir constitue au théâtre un enjeu esthétique à travers les choix formels et structurels. Francisco Ruiz Ramón voit dans la représentation théâtrale de cette dualité mythique la possibilité de déconstruire la violence de l'affrontement historique, de démasquer les deux faces d'une même unité (Ruiz Ramón, 1988, p. 175). Dans la lignée de cette analyse inspirée de l'étude des pièces historiques El engañao (1981), de José Martín Recuerda et De San Pascual a San Gil (1974), de Domingo Miras, l'opération de brouillage ou de ramification des antagonismes à laquelle se livre Amestoy pourrait constituer un instrument de démythification face à une lecture univoque et manichéenne de l'histoire de la Guerre civile, un instrument de réflexion sur la mémoire du conflit.

_

³ La caractérisation du « teatro de la memoria » proposée par Antonia Amo Sánchez s'appuie sur la définition thématique et esthétique de Wilfried Floeck dont elle synthétise ainsi les principaux traits : « politización, pluriperspectivismo de la verdad y subjetivismo, compromiso moral, fragmentación cronotópica e identitaria ; rechazo de la comprensión unívoca de la historia ; rechazo de la visión maníquea, universalista y didáctica de la generación anterior ; rechazo de la momificación o restitución arqueológica de la historia ; reconstrucción de la verdad y de una realidad colectiva » (Amo Sánchez, 2012, p. 62-63). L'intégralité de cet article ainsi que l'article original de Wilfried Floeck développent cette définition. Voir Floeck, 2006, p. 186-187 et p. 205-206.

Dans ¡No pasarán! Pasionaria, la défense de l'idéologie communiste par la protagoniste, Dolores Ibárruri, implique l'apparition d'autres contrepoints politiques et idéologiques (le capitalisme, le catholicisme, entre autres) différents du premier antagonisme évoqué entre Républicains et Nationalistes. Cette pièce est née, en 1993, d'un travail collectif entre le dramaturge qui a proposé un premier texte, le groupe Teatro Gasteiz et le metteur en scène Salvador Távora qui ont retravaillé et modifié le texte au gré des répétitions. Amestoy met en scène Dolores Ibárruri sous la forme d'un personnage fantomatique qui entreprend d'aller chercher le corps de son fils, Rubén Ruiz Ibárruri, mort en 1942 pendant la bataille de Stalingrad, pour le ramener au Pays basque, sa terre natale. À Stalingrad, début de l'itinéraire tragique, la Pasionaria assiste, en compagnie de Neire Falcón, fidèle amie de voyage, à la résurrection de son fils. Au cours de ce parcours aux accents oniriques et christiques, les trois personnages traversent sept stations qui constituent autant de rencontres humaines avec notamment un juge, un journaliste américain, Magdalena et Marta. Leur parcours s'achève par une scène de sabbat au Pays basque au cours de laquelle Rubén est jugé et exécuté.

Dans les deux autres pièces, Amestoy théâtralise le bombardement de Guernica. La tragédie *Gernika, un grito. 1937*, écrite en 1994 et représentée pour la première fois en 1995, se déroule les 25 et 26 avril 1937. Elle présente l'histoire d'amour entre Basili, habitante de Guernica, et Mikel, soldat républicain en permission dans le village pour jouer un match de pelote basque. Leur amour et leur projet d'exil à Cuba sont contrariés par le bombardement qui tue Mikel. Face à la mort injuste de l'être aimé, le personnage de Basili décide, à la fin de la pièce, de prendre les armes.

Amestoy considère la dernière œuvre, *El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones*, pièce brève publiée en 2003, comme une suite tragique de *Gernika, un grito. 1937*. Le 26 avril 1937, se rencontrent de façon fortuite, Nekane, jeune femme basque fuyant le village de Guernica, et Manfred, soldat allemand et chauffeur du lieutenant-colonel Von Richthofen. Nekane, aliénée par la douleur, confond Manfred avec son mari Lander, soldat républicain parti au combat. Malgré l'insistance de Manfred, elle persiste à voir en lui son époux et lui présente le corps carbonisé de leur enfant. Confronté à cette insupportable hallucination, Manfred tue Nekane et se suicide.

À travers ces trois pièces qui représentent le conflit prioritairement à travers des personnages de victimes ou de résistants, Amestoy traduit les antagonismes idéologiques et politiques par des antagonismes thématiques et formels, perceptibles dans la structure des œuvres et dans la construction de ses personnages. Loin de faire incarner un terme de l'antagonisme politique par un seul et unique personnage, Amestoy multiplie, superpose, ramifie les oppositions au sein du discours de ses personnages, ce qui laisse supposer que dans les trois pièces, la redéfinition des antagonismes – et peut-être leur dépassement – passe par un effet de brouillage de ces antagonismes.

Le rôle du cadre spatio-temporel dans la construction des antagonismes au théâtre

Le choix du cadre spatio-temporel est primordial dans la théâtralisation d'événements ou de personnages historiques. Alors que les faits historiques sont ancrés dans un espace et une temporalité précis, dans sa création, l'auteur de fiction – ici, le dramaturge – peut choisir de conserver ou non le cadre spatio-temporel des faits tel qu'il est décrit par les travaux des historiens. Dans les deux pièces qui théâtralisent le bombardement de Guernica, Amestoy choisit de préserver le village de Guernica et de situer l'action la veille et le jour du bombardement. Le titre de la pièce Gernika, un grito. 1937 indique déjà cette volonté de conserver le cadre référentiel de Guernica, ville symbolique du Pays basque et des horreurs de la Guerre civile. Les expressions « Gernika, la villa de las libertades vascas » et « la cuna de las libertades de los vascos » 4 (Amestov, 1996, p. 34-35) rappellent, dans le prologue, l'importance symbolique et non stratégique du village, formulée plus tard par le dialogue entre Mikel et Pedro. Quelques minutes avant le bombardement, à la phrase de Pedro « Estratégicamente Gernika no vale nada. »⁵, Mikel répond « Pero como símbolo, vale todo »6 (Amestoy, 1996, p. 76). Pour représenter ce village symbolique, Amestoy choisit de faire du tronc du chêne de Guernica le seul élément scénographique permanent du décor de la pièce. Le déroulement de l'action dramatique est sous-tendu par une opposition spatiale propre à la guerre entre le front et l'arrière. L'action se situe à l'arrière, à Guernica, espace de la vie des civils et espace de l'histoire d'amour entre Basili et Mikel. Le personnage de Txomin, oncle handicapé mental de Basili, considère qu'il s'agit d'un espace complètement préservé du conflit armé lorsqu'il déclare : « Pero

⁴ « Guernica, la ville des libertés basques » et « le berceau des libertés des basques ».

⁵ « Stratégiquement, Guernica ne vaut rien ».

⁶ « Mais comme symbole, elle vaut tout ».

aquí no llegan las guerras. Eso dice el tío Pedro. [...] »⁷ (Amestoy, 1996, p. 56). Cependant, la présence de personnages de soldats en permission, Mikel et son supérieur, le Commandant Elosegui, dans le village, rappelle aux autres personnages la proximité du front après le bombardement de Durango. Les dialogues témoignent de la difficile mise à distance de l'espace du front, étant donné l'urgence de la situation de guerre :

BASILI: ¿Cómo van las cosas?

MIKEL: ¿Dónde? BASILI: ¡Por el frente!

MIKEL: ¿Por el frente? ¡Ahora el frente está tan lejos! ¡Déjame que lo olvide veinticuatro horas! ¡Déjame que lo olvide para siempre!8 (Amestoy, 1996, p. 46)

Dès la scène de retrouvailles, au début de la pièce, la fougue de l'histoire d'amour est contrariée par la proximité du front, puis définitivement mise en échec par le bombardement, auquel le lecteur-spectateur assiste au cours de la scène 7. Il tue Mikel et vient donc perturber la séparation claire entre l'espace à priori préservé de l'arrière et l'espace du conflit et du front. En déplaçant la limite entre ces deux espaces, c'est la distinction entre civils et soldats qui est profondément bouleversée par le bombardement. Amestoy ne traduit pas seulement spatialement la confusion déjà introduite par le bombardement historique. Il la renforce puisqu'après la mort de Mikel, Basili, civile qui était sur le point de s'exiler, fait le choix de prendre les armes, bouleversant ainsi les catégories tranchées dessinées par le début de la guerre. Dans El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones, Amestoy situe également l'action dramatique pendant le bombardement du 26 avril 1937, « en una pequeña y maltrecha carretera cercana a la emblemática Gernika, que se puede distinguir al fondo. »9 (Amestov, 2003, p. 2). Nekane et Manfred se rencontrent à mi-chemin entre Guernica et la colline depuis laquelle le lieutenant-colonel Von Richthofen observe le bombardement. Leur rencontre accidentelle interrompt leurs déplacements, mouvement de fuite pour Nekane ou mouvement obéissant aux ordres de son supérieur pour Lander: l'espace de la route acquiert une signification symbolique comme entre-deux

⁷ « Mais les guerres n'arrivent pas jusqu'ici. C'est ce que dit l'oncle Pedro [...] ».

⁸ « Basili : Comment ça se passe ?/ Mikel : Où ça ?/ Basili : Sur le front !/ Mikel : Sur le front ? Il est bien loin maintenant, le front ! Laisse-moi l'oublier l'espace de vingt-quatre heures ! Laisse-moi l'oublier pour toujours ! ».

^{9 «} sur une petite route en piteux état, proche de l'emblématique Guernica, que l'on peut apercevoir au fond ».

suspendu fournissant un cadre au face-à-face entre le désespoir de la civile et la désorientation du soldat.

Dans ¡No pasarán! Pasionaria, en revanche, Amestoy construit une « aventura fantasmal »¹⁰ (Amestoy, 1994, p. 101), en plaçant le personnage/fantôme de Dolores Ibarruri dans le présent de la représentation et en situant son action dans un espace complètement flou. Le dramaturge fait référence à des espaces précis (Stalingrad, Minsk, Prague, Strasbourg, Paris) mais la progression entre chacun de ces espaces est extrêmement rapide. Les didascalies situent l'action dans un espace vide. Les espaces traversés sont donc exclusivement construits par le dialogue et par les rencontres avec d'autres personnages. La récurrence du terme « recorrido » et la progression spectaculaire des personnages permettent d'insister davantage sur le parcours que sur chacun des lieux traversés. Si l'on suit l'assimilation appuyée de la Pasionaria à la Vierge Marie, de Rubén au Christ rédempteur du communisme, cette itinérance, essence même de l'action dramatique, n'est autre qu'un chemin de croix aux multiples stations (Stalingrad et le soldat russe, la rencontre avec le juge, l'émission de radio émise depuis Minsk, l'interview avec le journaliste américain William Verónica, l'épreuve de la tentation à Paris, la rencontre avec l'Archevêque de Paris et l'archange, et enfin la scène de sabbat au Pays basque).

Dans les trois pièces, Amestoy choisit les espaces où se déroule l'action en fonction de leur dimension symbolique, voire mythique, emblématiques de la Guerre civile pour les œuvres qui théâtralisent le bombardement, emblématiques du communisme ou de leur rapport avec le communisme dans ¡No pasarán! Pasionaria. Le dramaturge navigue entre précision spatiale permettant de contextualiser le conflit et les antagonismes, en leur donnant un cadre basque par exemple, et pouvoir symbolique des espaces choisis favorisant la prise de distance par rapport aux antagonismes incarnés par les personnages, et l'universalisation du conflit.

Dans des pièces historiques, la théâtralisation des événements et/ou des personnages historiques implique de représenter depuis le moment présent, celui de la représentation ou de la lecture, des faits passés avec un recul plus ou moins important, selon la date des faits théâtralisés. Dans le cas des trois pièces étudiées, le lecteur-spectateur, qui connaît les faits historiques mis en scène, sait par avance que Guernica sera bombardée ou que

¹⁰ « une aventure fantomatique ».

le personnage de la Pasionaria et celui de son fils sont destinés à mourir. Dès le prologue de *Gernika, un grito. 1937*, aucun suspens n'est ménagé quant au déroulement des faits historiques puisque l'actrice jouant le rôle de Basili rappelle que « El 25 de abril de 1937 es la víspera del bombardeo de Gernika »¹¹ (Amestoy, 1996, p. 34). Un peu plus loin dans la même réplique, elle poursuit : « BASILI : [...] Gernika, la villa de las libertades vascas, va a ser masacrada por la Legión Condor que manda el general Hugo Speerle, responsable de todas las fuerzas alemanas en España, a las órdenes directas de Franco. Como se ha sabido »¹² (Amestoy, 1996, p. 34).

La dernière phrase met en évidence la distance temporelle et historiographique qui existe entre les événements historiques passés et le récit de ces événements pris en charge par les acteurs jouant le rôle des personnages. Le prologue et le dispositif métathéâtral de recul qu'il met en place, grâce aux acteurs interprétant les personnages, créent un ancrage spatio-temporel et instaurent une fatalité par rapport à l'action qui va être jouée sur scène. Cette fatalité est renforcée par le dramaturge grâce au personnage de María, la grand-mère de Basili, et à ses talents de sorcière. La première scène s'ouvre sur une intervention énigmatique et prophétique de María qui rappelle l'issue tragique de l'action déjà évoquée dans le prologue : « MARÍA: El cántaro del pozo está tocando a muerto. Las campanas de la iglesia están tocando a muerto. Todo suena a muerte en esta tierra. »¹³ (Amestoy, 1996, p. 37). Tout au long de la pièce, se multiplient les signes annonciateurs de la tragédie, allant des présages envoyés par la lune et la nature environnante en passant par la rencontre du jeune couple avec un vendeur de faux. Un tel renforcement de la fatalité a pour effet de concentrer l'attention du spectateur non sur le déroulement de l'Histoire, mais sur l'histoire des personnages, victimes du bombardement, et d'amplifier la tension au moment du bombardement lui-même.

Dans la pièce ¡No pasarán! Pasionaria, le prologue, au cours duquel interviennent les personnages de la Pasionaria et de Neire Falcón, assume des fonctions semblables, d'une part d'ancrage temporel et, d'autre part, de distanciation. Le dialogue inscrit l'action dans un présent de la représentation et paradoxalement dans une temporalité

¹¹ « Le 25 avril 1937 est la veille du bombardement de Guernica ».

¹² « BASILI : [...] Guernica, la ville des libertés basques va être massacrée par la Légion Condor que dirige le général Hugo Sperle, responsable de toutes les forces allemandes en Espagne, sous les ordres directs de Franco. Comme chacun sait ».

¹³ « MARIA : La cruche du puits sonne le glas. Les cloches de l'église sonnent le glas. Tout annonce la mort sur cette terre ».

complètement irréelle due à la présence fantomatique de Dolores Ibárruri revenant après sa mort :

PASIONARIA: ¿Qué día es hoy, Neire?

NEIRE: Hace cuatro años (o los años que se cumplan, en el momento de hacerse la representación, desde 1989, cuyo 12 de noviembre fallece Dolores Ibárruri en Madrid) que has muerto, Dolores...¹⁴ (Amestoy, 1994, p. 103)

Le voile de tulle noir qui couvre le corps de la Pasionaria et que Neire ôte, pendant le prologue, sert également à indiquer la nature fantomatique du personnage. La structure circulaire de l'œuvre est d'ailleurs marquée par cet accessoire retiré pendant le prologue et restitué pendant l'épilogue, pour indiquer la fin du parcours de Dolores Ibárruri. Le choix d'un fantôme pour incarner la Pasionaria permet d'introduire une distance temporelle entre son passé de militante républicaine et communiste et le présent de la représentation depuis lequel on connaît l'échec de l'idéologie communiste. Ce procédé interroge la mémoire que nous avons du personnage historique de la Pasionaria. Dans un article portant sur les spectres, la mémoire historique et l'oubli dans l'Espagne postfranquiste, José Colmeiro analyse le rôle de la mémoire historique dans la formation des identités collectives. Il s'intéresse plus particulièrement aux formes spectrales présentes dans la littérature et le cinéma espagnols contemporains, en soulignant le lien entre les figures de spectres et la difficile construction d'une mémoire historique. Il rappelle l'abondance de fictions littéraires historiques espagnoles dans lesquelles apparaissent des personnages de fantômes (¡Ay, Carmela!, de José Sanchis Sinisterra, ou El lápiz del carpintero, de Manuel Rivas, par exemple) et formule l'analyse suivante :

Ghosts, as embodiment of the past in the present, destabilize the accepted notions of history, reality, and self, and the clear demarcations that define them. Their here-but-not-here borderline existence, between the dead and the living, blurs the binary divide that constructs our perception of reality. Ghosts remind us that we need to confront our past if we want to move ahead and construct a better future ¹⁵ (Colmeiro, 2011, p. 32).

¹⁴« PASIONARIA: Quel jour est-on aujourd'hui, Neire? / NEIRE: Cela fait quatre ans (ou le nombre d'années écoulées au moment de la représentation, depuis 1989, année durant laquelle, le 12 novembre, Dolores Ibárruri meurt à Madrid) que tu es morte, Dolores...».

¹⁵ « Les fantômes, comme incarnations du passé dans le présent, déstabilisent les notions acceptées d'histoire, de réalité et de soi, et les limites claires qui les définissent. Leur existence à la limite entre l'être-là et l'absence, entre les morts et les vivants, brouille la division binaire qui construit notre perception de la réalité. Les fantômes nous rappellent que nous avons besoin de nous confronter à notre passé si nous voulons aller de l'avant et construire un futur meilleur ».

Théâtraliser Dolores Ibárruri sous la forme d'un fantôme, c'est donc rejeter une approche purement biographique et réaliste de la figure historique, mais aussi plus généralement, brouiller complètement les frontières entre réalité, histoire, fiction et mémoire. Ce choix théâtral induit le récepteur à un questionnement sur la construction de la mémoire historique de la Guerre civile et des grandes figures historiques. Le personnage de la Pasionaria formule clairement cette idée au cours de son parcours : « PASIONARIA: Neire, todos sabemos cómo van las cosas y hacia dónde. Aunque no sepamos qué es lo que ocurrió de verdad en el pasado. Sin duda, por eso hay que mirar más hacia atrás que hacia adelante, para descubrir por qué hemos llegado hasta aquí » ¹⁶ (Amestoy, 1994, p. 119).

Le procédé fictionnel du fantôme de la Pasionaria est renforcé par la présence de Rubén, son fils, sous la forme d'un personnage ressuscité, mort en 1942 et qui n'a donc pas assisté à l'échec de l'utopie communiste en Europe. Une telle configuration introduit un anachronisme dans les dialogues entre Rubén, défenseur fougueux et impétueux du communisme, et la Pasionaria, militante convaincue mais consciente des revers qu'a connus le communisme.

Aussi bien dans *Gernika, un grito. 1937* que dans *¡No pasarán! Pasionaria, Ignacio* Amestoy construit les cadres spatio-temporels de ses pièces en renforçant le recul entre passé et présent par des stratégies de distanciation par rapport aux faits représentés. Les prologues ont une fonction capitale dans le déploiement de ces stratégies et incitent le récepteur, dès le début des pièces, à ne pas se contenter de l'exotisme historique, mais à adopter une position réflexive par rapport aux faits représentés. La perception tout comme la construction des antagonismes idéologiques et politiques dépend du contexte spatio-temporel depuis lequel on les observe. Le recul temporel impliqué par la simple re-présentation théâtrale, renforcé par certains procédés littéraires (figure du fantôme, distanciation), renouvelle le regard sur les antagonismes. Le contexte d'écriture des pièces dans les années 90 pour *Gernika, un grito. 1937* et *¡No pasarán! Pasionaria* implique une plus grande liberté pour aborder la Guerre civile au théâtre et une

¹⁶ « PASIONARIA : Neire, nous savons tous comment les choses se passent et vers où elles vont. Bien que nous ne sachions pas vraiment ce qui a eu lieu dans le passé. C'est sans nul doute pour cela qu'il faut regarder davantage en arrière plutôt que vers l'avant, pour découvrir pourquoi nous sommes arrivés jusqu'ici ».

Des antagonismes révélés par leur incarnation ?

Dans les trois pièces, l'incarnation des antagonismes par les personnages implique des situations de confrontation plus ou moins directe destinées à mettre en doute la définition du camp dont ils font partie ou de l'idéologie qu'ils défendent. Les oppositions politiques et idéologiques s'expriment au théâtre de manière très aigüe à travers la situation de langage des personnages, c'est-à-dire au niveau du dialogue. La pièce El chôfer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones présente, à première vue, la configuration qui met le mieux en évidence la confrontation entre deux personnages: Nekane, jeune habitante de Guernica, fait face à Manfred, soldat nazi. Cependant, un premier déséquilibre apparaît dans cette situation de face-à-face car Amestoy ne fait pas le choix d'opposer, à travers le dialogue, un soldat républicain à un soldat allemand, mais une victime du conflit à un soldat allemand. L'opposition frontale est très vite dépassée par le refus de faire correspondre le personnage de Manfred au stéréotype du soldat ennemi, froid, sans scrupules et violent, et par l'hallucination de Nekane qui croit reconnaître son mari dans la personne du soldat. En effet, Amestoy construit le personnage de Manfred comme un soldat malgré lui, contraint d'effectuer son service militaire en Espagne pendant la Guerre civile. La didascalie qui précède la première intervention de Manfred brosse le portrait d'un homme cultivé, arrivé là par hasard: « Es un soldado joven. Es educado, demasiado educado para el momento. Parece como si le hubieran hecho un favor al colocarlo de chófer de algún importante personaje en vez de enviarlo al frente... Habla en un castellano correcto »¹⁷ (Amestoy, 2003, p. 2).

Manfred est un philologue qui étudiait la littérature espagnole en Allemagne et qui ne cesse de rappeler la violence et l'injustice de la guerre lorsqu'il déclare : « ¡A mí no me gustan las guerras! ¡Pero esto es una guerra! » ou « ¡Cómplice de la mayor locura!

¹⁷ « C'est un jeune soldat. Il est bien élevé, trop bien élevé pour le moment. On dirait qu'on lui a fait une faveur en le nommant chauffeur d'un personnage important au lieu de l'envoyer au front... Il parle dans un castillan correct ».

¡La guerra! » ¹⁸ (Amestoy, 2003, p. 3-4). La construction du personnage, auquel Amestoy confère une identité singulière malgré la brièveté de la pièce, conduit à rejeter toute vision héroïque de la guerre et du soldat. L'hallucination dont est victime Nekane, dès la première réplique, rend définitivement impossible l'assimilation du face-à-face à une véritable opposition. Les deux personnages ne sont pas considérés par rapport à leur possible appartenance à l'un ou l'autre des deux camps : le personnage de Nekane est avant tout caractérisé comme femme désespérée et mère endeuillée, et non comme femme d'un soldat républicain. Manfred, lui, ne fait preuve d'aucun engagement, ni d'aucune conviction par rapport à la cause qu'il est censé défendre. Ignacio Amestoy aborde la Guerre civile dans sa dimension individuelle, ce qui permet de dépasser une approche manichéenne du conflit et de l'aborder selon une perspective plus fine en se tournant vers « l'intra-histoire ».

Dans Gernika, un grito. 1937, les antagonismes entre Républicains et Nationalistes, et entre civils et soldats, marquent profondément la pièce non pas à travers le dialogue entre les personnages, mais grâce à la structure même de la pièce. L'ennemi nationaliste n'est pas incarné par un personnage. Il apparaît dans des passages narratifs prononcés par les acteurs jouant le rôle des personnages. La structure de la pièce fait alterner le dialogue qui donne corps à l'histoire d'amour de Basili et Mikel, avec des répliques narratives rendant compte de la progression et de l'organisation des troupes nationalistes. Pour mettre en place une telle structure, Amestoy s'inspire de l'effet de distanciation brechtien¹⁹ (Brecht, 1978, p. 40-42) en distinguant les personnages et les acteurs. Les personnages interviennent grâce au dialogue, et les acteurs désignés dans le texte par les expressions « Actriz que asumirá el papel de Basili », « Actor que hará de Mikel », « Actor de Txomin »²⁰, prennent en charge les passages narratifs et informatifs concernant les troupes ennemies. Le but d'un tel dispositif est d'inciter le spectateur à faire usage de son esprit critique par rapport à ce qui est représenté et d'éviter toute identification avec les personnages. Cinq scènes parmi les huit qui composent la pièce comportent des passages distanciés placés soit à la fin, soit au début de la scène. Ces

¹⁸ « Je n'aime pas les guerres ! Mais ça, c'est une guerre ! » ; « Complice de la plus grande des folies ! La guerre ! »

¹⁹ On pense en particulier à cette définition que donne Brecht lui-même : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. »

²⁰ « Actrice qui interprètera le rôle de Basili », « Acteur qui jouera Mikel », « Acteur interprétant Txomin ».

monologues au style distancié contrastent avec la tonalité prosaïque ou mélodramatique du dialogue :

ANA: ¿Venís a cenar o no? José (A Basili): Vamos.

(Entra José. Basili se queda en escena.)

ACTRIZ-BASILI: En la víspera del bombardeo, la ofensiva hacia Bilbao contaba en tierra con 60 batallones nacionales y 7 mixtos, los Flechas Negras, de italianos y españoles. Y por el aire, la Legión Cóndor, concentrada en Burgos, Vitoria y Soria, con un total de 3.000 hombres y 103 aparatos, alemanes e italianos, algunos el último grito. [...]²¹ (Amestoy, 1996, p. 45).

Cette réplique de l'actrice-Basili qui clôt la première scène met en évidence la nature narrative des passages distanciés qui confèrent ainsi une structure mixte à la pièce où contrastent dialogue dans la majorité du texte et narration dans les monologues. Lorsqu'elle caractérise la structure de la pièce, Michelle Evers parle de « subversion of melodrama » (Evers, 2003, p. 37) considérant que :

[...] the choice of Brecht deftly subvert the melodramatic tone of what would be an overly sentimental familial saga of Civil-War devastation without the thought-provoking distancing effect provided by the actors between scenes »²² (Evers, 2003, p. 40).

La réplique précédemment citée est aussi révélatrice de l'apparente objectivité introduite par ces passages au style documentaire. L'influence du théâtre documentaire est perceptible à travers la précision numérique, géographique et historique du discours contenu dans les monologues, prononcés sur un ton dépassionné. Les sources documentaires — contrairement à d'autres pièces d'Amestoy — ne sont pas aisément identifiables. Quelle que soit l'origine des sources, cette manière de structurer l'action dramatique donne l'impression au récepteur d'être en présence des deux parties de l'antagonisme, d'avoir à la fois le point de vue des victimes dont font partie les quelques soldats républicains de la pièce et le point de vue des attaquants (même s'ils ne sont pas incarnés). On pourrait être tenté de caractériser cette tragédie comme un « drama

« subversion du mélodrame » ; « [...] le choix de Brecht subvertit habilement le ton mélodramatique de ce qui serait une saga familiale du bouleversement de la Guerre civile beaucoup trop sentimentale sans le pouvoir réflexif de l'effet de distanciation assuré par les acteurs entre les scènes ».

²¹ « Ana : Vous venez dîner ou pas ?/ José (A Basili) : On arrive./ (José *sort*. Basili *reste sur scène*)/ Actrice-Basili : La veille du bombardement, l'offensive depuis Bilbao rassemblait comme moyens terrestres 60 bataillons nationaux et 7 mixtes, les *Flechas Negras*, d'Italiens et d'Espagnols. Et dans les airs, la Légion Condor, concentrée à Burgos, Vitoria et Soria, avec un total de 3000 hommes et 103 appareils, allemands et italiens, dont certains étaient dernier cri ».

histórico multiperspectivista » (Floeck, 2006, p. 186), c'est-à-dire comme une pièce historique qui tente de s'approcher de la réalité représentée par le biais de différentes perspectives, laissant au lecteur le soin de l'interprétation. Cependant, l'objectivité créée par le style documentaire des passages narratifs n'est qu'un trompe-l'œil. À l'intérieur de chacun des monologues, il est possible de déceler des indices d'un parti-pris en faveur du peuple basque. Un monologue de l'actrice-Basili, qui ouvre la scène 7, décrit les détails préparatoires aux deux bombardements dont les personnages subiront les conséquences au cours de la même scène :

Actriz-Basili: [...] Mientras suenan las campanas de las iglesias que convocan a los refugios, llega el primer contingente de aviones. Además de bombardear, se ametralla en el interior de la ciudad y en los caminos y colinas de alrededor. Los alemanes tenían « el gatillo fácil ». De seis y media hasta las ocho menos cuarto es la segunda oleada, al tiempo que se siguen ametrallando las carreteras [...]²³ (Amestoy, 1996, p. 72).

L'insinuation contenue dans la phrase « Los alemanes tenían "el gatillo fácil" » rompt l'illusion d'un récit qui se limiterait aux faits. Cette stratégie dramatique utilisée pour construire la présence de l'ennemi a pour conséquence de tomber dans un certain manichéisme opposant les bons et les mauvais. Amestoy ne nous donne donc pas deux versions des mêmes faits. Il construit un antagonisme asymétrique, finalement plus simplificateur dans la représentation du conflit que l'antagonisme présent dans *El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones*. Amestoy s'inscrit là dans une tendance plus générale de la dramaturgie de la mémoire puisque, comme le remarque Antonia Amo Sánchez afin de nuancer la définition de Wilfried Floeck, le théâtre de la mémoire des années 90-2000 ne rejette pas systématiquement le manichéisme, et n'est pas forcément animé d'une volonté de réconciliation nationale (Amo Sánchez, 2012, p. 63). Au contraire, il rappelle le caractère imprescriptible des crimes commis, et rejette l'indulgence.

Dans la dernière pièce du corpus, ¡No pasarán! Pasionaria, l'antagonisme n'est pas permanent étant donné la structure spatio-temporelle floue permettant de faire des va-et-vient entre passé et présent. Le fantôme de la Pasionaria, dans le présent, bénéficie

²³ « Actrice-Basili : [...] Alors que les cloches des églises appellent au refuge, le premier contingent d'avions arrive. En plus de bombarder, ils mitraillent l'intérieur de la ville et les chemins et les collines alentour. Les Allemands ont "la gachette facile". De six heures et demie à huit heures moins le quart, c'est la deuxième vague, et pendant ce temps-là on continue de mitrailler les routes ».

d'une distance temporelle pour appréhender l'idéologie qu'elle défend. La Pasionaria est confrontée, dès le début de son parcours, à l'effondrement du communisme, lorsqu'elle rencontre le soldat responsable du cimetière de Stalingrad (Amestoy, 1994, p. 107-108), qui lui demande si le PCE existe toujours et qui refuse d'être appelé « camarade ». Cela révèle le changement de position de l'idéologie communiste sur l'échiquier politique international. Placer la Pasionaria face à un ancien communiste qui a perdu ses illusions, c'est la confronter à la fin de l'utopie qu'elle a défendue toute sa vie et la placer dans une position inconfortable. L'attitude mi-agacée, mi-ironique du soldat est complétée par la transformation du célèbre slogan de la Pasionaria à la forme interrogative : « Pasionaria... ¿No pasarán? ». Face à tant d'hostilité, Neire Falcón met en doute les choix passés des dirigeants communistes en demandant : «¿Es que lo hemos hecho tan mal? »²⁴ (Amestoy, 1994, p. 108). Le personnage de la Pasionaria répond dans un premier temps par l'image végétale de la taille des arbustes à la croissance anarchique, et formule clairement, à la fin de la scène, la nécessaire adaptation du communisme à l'époque dans laquelle il est défendu. Loin d'abandonner le communisme, la Pasionaria se propose, à travers une autocritique et la reconnaissance des erreurs passées, de défendre une nouvelle version du communisme, plus adaptée au contexte espagnol contemporain, inaugurée par la mort rédemptrice de son fils Rubén. La suite de la pièce confirme cette confrontation de la Pasionaria à l'échec contemporain du communisme notamment lors de sa rencontre avec le journaliste américain, William Veronica. L'unique sursaut de l'idéologie communiste telle qu'elle était formulée pendant la Guerre civile, réside dans la reprise de fragments du discours historique prononcé par Dolores Ibárruri, le 19 juillet 1936 :

PASIONARIA: El Partido Comunista os llama a la lucha. Os llama especialmente a vosotros, obreros, campesinos, intelectuales, a ocupar un puesto en el combate para aplastar definitivamente a los enemigos de la República y de las libertades populares. ¡Viva el Frente Popular! ¡Viva la unión de todos los antifascistas! ¡Viva la unión de todos los antifascistas! ¡Viva la República del pueblo! ¡Los fascistas no pasarán! ¡No pasarán! ²⁵ (Amestoy, 1994, p. 127).

²⁴ « Avons-nous fait si mal les choses ? ».

²⁵ « PASIONARIA : Le Parti Communiste vous appelle à la lutte. Il vous appelle tout particulièrement vous, ouvriers, paysans, intellectuels, à occuper un poste dans le combat pour écraser définitivement les ennemis de la République et des libertés populaires. Vive le Front Populaire! Vive l'union de tous les antifascistes! Vive l'union de tous les antifascistes! Vive la République du peuple! Les fascistes ne passeront pas! Ils ne passeront pas! ».

Amestoy est, dans cette pièce également, influencé par le théâtre documentaire et reprend trois fragments authentiques (dont celui-ci) du discours du 19 juillet 1936. Ce choix peut s'expliquer par l'importance historique de ce discours attaché à la figure de Dolores Ibárruri dans la mémoire collective, mais aussi par une volonté de montrer l'écart entre les revendications communistes au début de la Guerre civile et la nécessaire adaptation du discours communiste dans un contexte contemporain. Il souligne aussi le contraste entre la définition claire de l'antagonisme Républicains versus Nationalistes pendant la Guerre civile et la redéfinition des antagonismes qu'implique la distance temporelle dans la pièce. À travers les répliques de la Pasionaria, l'antagonisme contre lequel se construit le communisme apparaît désormais plus flou : si la défense de la justice sociale est toujours au centre du discours du personnage, l'idéologie communiste se construit aussi bien contre le capitalisme, contre le socialisme espagnol que contre l'Église catholique. L'anachronisme qu'introduit le personnage ressuscité de Rubén met en parallèle la Pasionaria, en pleine autocritique, et Rubén, dernier représentant de l'idéologie communiste passée, à la fougue inaltérée. Ses répliques telles « ¡Hay que hacer frente a los fascistas! »²⁶ et le rappel de son passé de soldat pendant la Guerre civile et pendant la campagne de Russie témoignent d'un antagonisme frontal entre communisme et fascisme, désormais obsolète pour définir le communisme depuis la perspective du personnage de la Pasionaria. Ces choix dramatiques permettent de contourner la construction d'un antagonisme trop frontal dans la définition de l'idéologie communiste pendant la Guerre civile et présentent l'avantage d'une perspective rétrospective plus globale. Dans deux des pièces du corpus - ¡No pasarán! Pasionaria et El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones -, Ignacio Amestoy évite l'approche manichéenne dans la construction des oppositions qu'incarnent les personnages. Malgré leurs différences, les trois pièces convergent vers une représentation anti-héroïque de la Guerre civile : en théâtralisant le bombardement de Guernica, elles présentent des personnages de victimes dépourvus d'engagement politique, comme happés par le conflit. La pièce qui met en scène Dolores Ibárruri, héroïne et mythe républicain, interroge la construction même de la figure du héros dans l'Histoire et dans la mémoire collective. La théâtralisation de la Pasionaria avant tout

²⁶ « Il faut tenir tête aux fascistes! ».

comme figure maternelle, mère de Rubén et mère du communisme, renouvelle le regard sur le personnage historique.

Le brouillage des antagonismes, symptôme d'une identité en crise

La construction des antagonismes est aussi perceptible au niveau du personnage de théâtre lui-même et de son discours. À travers le discours de chacun des personnages, peut émerger une identité qui se définit par la reconnaissance de caractéristiques ou d'idéaux communs ayant une certaine permanence dans un groupe, qu'il soit social ou politique et idéologique. L'identité, aussi bien individuelle que collective, se définit par l'identification du même, mais aussi par opposition et par différence à un autre. En outre, la recherche de l'identité constitue l'une des préoccupations centrales du théâtre de la mémoire. Face au déclin des grands récits et à la remise en question des identités nationales, Wilfried Floeck rappelle le rôle de la mémoire et de la représentation du passé dans la construction d'une identité collective (Floeck, 2006, p. 190-191). Dans les textes d'Amestoy, la question de l'identité des personnages et de leur sentiment d'appartenance à un groupe est fondamentale pour comprendre la construction des antagonismes. Dans le contexte conflictuel de la Guerre civile, la définition de l'identité s'effectue avant tout par opposition à l'ennemi. Dans Gernika, un grito. 1937, ce procédé est particulièrement visible grâce aux répliques des soldats républicains, Mikel et le Commandant Elosegui, qui opposent la troisième personne du pluriel (« ellos »), pour désigner l'ennemi, à la première (« nosotros »), pour parler de leur camp : « COMANDANTE ELOSEGUI: A ellos, les están apoyando esos alemanes y los italianos con sus modernas fábricas de armas. Y a nosotros, ni los rusos, ni los ingleses, ni Madrid. »²⁷ (Amestoy, 1996, p. 63). Le constat de l'isolement des républicains est formulé, dans la bouche du commandant Elosegui, par une comparaison avec le camp ennemi, largement soutenu, et il se traduit syntaxiquement par un parallélisme de construction qui place en tête de phrase les pronoms personnels. Si l'opposition est clairement rendue par les propos du Commandant, personnage qui se caractérise uniquement par sa fonction militaire, elle est plus complexe dans les répliques de Mikel,

²⁷ « COMMANDANT ELOSEGUI : Eux, ils ont l'aide des Allemands et des Italiens avec leurs usines modernes d'armement. Et nous, ni les Russes, ni les Anglais, ni Madrid ».

personnage qui est construit non seulement par sa fonction militaire, mais aussi par l'histoire d'amour et par les liens qu'il entretient avec les gens du village :

MIKEL: Fueron a por Durango, a por la ciudad, a por la gente. No a por el Ejército republicano, a por sus soldados, a por los gudaris. Son unos cabrones. Y utilizaron la aviación alemana. ¡Contra población civil! Nos quieren masacrar. Y Madrid no nos apoya lo suficiente. Da la sensación de que los rusos nos han olvidado, de que la República nos ha abandonado, de que a los vascos nos han dejado solos. ¡Si los ingleses nos ayudaran! Pero las derechas ayudan a las derechas² (Amestoy, 1996, p. 47).

Cette réplique construit une opposition entre le camp nationaliste et le camp républicain, mais elle fait aussi apparaître l'actuelle confusion, (déjà perceptible spatialement), entre la catégorie des civils (« la ciudad », « la gente », la « población civil ») et celle de l'armée (« el Ejército republicano », « sus soldados ») qui perturbe l'opposition traditionnelle. La confusion introduite par le conflit entre population civile et militaires se traduit grâce au parallélisme de construction syntaxique et au rythme ternaire qui opposent la cible actuelle de l'ennemi à son ancienne cible. La deuxième partie de la réplique se centre sur les Républicains et sur leur isolement international dans le conflit et il est intéressant de constater que le personnage de Mikel identifie plus le « nosotros » à « los vascos » qu'aux Républicains. Cette identification est déjà signe de la particularité de la construction de l'antagonisme dans le contexte basque de la pièce et d'une ramification de l'opposition ou d'une superposition des antagonismes. La configuration de l'antagonisme et son altération se traduisent, dans le discours, par des parallélismes de construction aptes tant à rendre l'opposition qu'à la brouiller. Cette opposition est renforcée lexicalement par toute une déclinaison de substantifs désignant l'ennemi dans le discours des soldats républicains. Les expressions qui nomment l'ennemi contre lequel se construit l'identité des personnages, et notamment leur identité collective de Républicains, sont beaucoup plus nombreuses que celles utilisées pour caractériser leur propre camp. Les substantifs les plus récurrents pour caractériser l'ennemi vont de la simple mention de la nationalité (« esos alemanes »), en passant par la caractérisation fasciste et/ou politique (« los fachas », « los rebeldes », los

²⁸ « MIKEL : Ils sont venus pour Durango, pour la ville, pour les gens. Pas pour l'Armée républicaine, les soldats, les *gudaris*. Ce sont des salauds. Et ils ont utilisé l'aviation allemande. Contre la population civile ! Ils veulent nous massacrer. Et Madrid ne nous aide pas suffisamment. On a l'impression que les Russes nous ont oubliés, que la République nous a abandonnés, que, nous les Basques, nous sommes seuls. Si seulement les Anglais nous aidaient ! Mais les droites n'aident que les droites ».

« traidores ») jusqu'à des substantifs plus critiques voire injurieux traduisant la violence de l'opposition (« esos sicarios alemanes », « estos asesinos », « estos cabrones », « unos auténticos hijos de puta »)²⁹ (Amestoy, 1996, p. 63-76). Ce relevé non exhaustif permet de remarquer la désignation toujours collective de l'ennemi grâce à toutes les expressions au pluriel, prononcées soit par Mikel, soit par Pedro, les deux personnages les plus engagés politiquement par rapport au conflit en tant que soldat et ancien soldat mutilé. Comparé à la rareté des expressions caractérisant le camp républicain, la dépréciation de l'ennemi comme groupe et sa condamnation verbale sont le signe d'une construction d'une identité résistante avant tout en opposition par rapport à l'ennemi.

Dans *¡No pasarán! Pasionaria*, le même procédé de construction de l'identité communiste par opposition à un ennemi commun, le capitalisme, est à l'œuvre dans le discours de la Pasionaria et se traduit par une opposition entre les pronoms « nosotros » et « ellos » :

PASIONARIA: [...] Prefieren la corrupción de los socialistas a nuestro puño levantado. Por eso alimentan la parálisis de nuestros trabajadores, obreros y campesinos, con las migajas de sus grandes plusvalías. Mientras arrancan las industrias de nuestros pueblos, hundiéndonos en un futuro de miseria. Vendiendo al mejor postor – extranjero, claro – las industrias y factorías que habían sido levantadas con el ingenio y las manos de nuestros antepasados. Se han desmoronado las fronteras. El capital se universaliza y nadie controla ya su feroz fuerza exterminadora [...]³⁰ (Amestoy, 1994, p. 147).

Le contexte temporel contemporain focalise le discours de la Pasionaria sur la dimension politique et économique de la lutte communiste, hors du contexte de la Guerre civile. La construction syntaxique du discours place systématiquement les capitalistes comme acteurs et les communistes comme victimes de l'action capitaliste. Amestoy reprend la rhétorique du discours communiste plaçant l'ouvrier au centre de sa pensée, ainsi que ses symboles, dont celui du poing levé. Malgré le contexte dans lequel est prononcé le monologue, un lien est établi entre passé et présent pour dénoncer la

²⁹ La liste d'expressions données en exemple peut se traduire respectivement de la manière suivante : « ces Allemands » ; « les fachos » ; « les rebelles » ; « les traîtres » ; « ces sicaires allemands » ; « ces assassins » ; « ces salauds » ; « ces véritables fils de pute ».

³⁰ « PASIONARIA : [...] Ils préfèrent la corruption des socialistes à notre poing levé. C'est pour cela qu'ils nourrissent la paralysie de nos travailleurs, de nos ouvriers et de nos paysans, avec les miettes de leurs grandes plus-values. Pendant ce temps-là, ils arrachent les industries de nos villages, en nous condamnant à un futur misérable. En vendant au plus offrant – étranger, bien sûr – les industries et les usines que nos ancêtres avaient bâties de leur génie et de leurs mains. Les frontières se sont écroulées. Le capital s'universalise et personne ne contrôle plus sa terrible force exterminatrice. [...] ».

spoliation des travailleurs de leur outil de travail. Le ton du discours est donc plus dénonciateur que programmatique : tout au long de la pièce, l'identité collective communiste en crise cherche à se redéfinir en se positionnant par rapport à un ennemi, ici et le plus souvent, le capitalisme, mais dans d'autres scènes, le franquisme ou l'Église catholique sévèrement critiqués.

El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones constitue l'exception dans le corpus puisqu'ici l'identité des personnages n'est pas définie par rapport à leur appartenance à un groupe, et donc à leur opposition à un ennemi collectif. Comme l'action se noue autour de deux personnages qui ont plus en commun que les apparences ne le laissent deviner, l'ennemi fasciste apparaît à travers les conséquences humaines et matérielles du bombardement, dans le discours affolé de Nekane. Il est mentionné une seule fois par Nekane (Amestoy, 2003, p. 3) et évoqué par une des répliques de Manfred à travers la référence à son supérieur, le colonel Von Richthofen. Mais l'évocation à la troisième personne du singulier empreinte de désespoir rend impossible l'identification de Manfred au groupe fasciste :

MANFRED: ¡Soy el chófer del coronel alemán que ha planeado esa barbaridad! ¡Por orden de Hitler y Franco! El elegante teniente coronel Von Richthofen, el primo del Barón Rojo. ¡Y voy en su busca! ¡Está en lo alto de este monte, viendo su obra! Él está allí con su deportivo y su Estado Mayor. Yo le sigo [...]³¹ (Amestoy, 2003, p. 4).

La claire distinction entre l'antipathique lieutenant-colonel et la première personne du singulier exclut l'adhésion de Manfred à un groupe qui défendrait les mêmes valeurs. La pièce met en scène deux individus non représentatifs de l'un ou l'autre camp pendant le conflit.

Si l'identité individuelle et collective se construit par opposition à l'ennemi, persiste la question de la définition au sens positif de l'identité. Autrement dit, si d'un côté du « versus » se trouvent de façon identifiable l'ennemi nationaliste et/ou l'ennemi capitaliste, comment circonscrire le premier terme de l'antagonisme? Ou comment penser l'identité en dehors d'un antagonisme? Les pièces d'Amestoy sont loin de fournir une réponse claire à cette interrogation : le discours des personnages constitue le

³¹ « MANFRED : Je suis le chauffeur du colonel allemand qui a planifié cette barbarie! Sur l'ordre d'Hitler et de Franco! L'élégant lieutenant-colonel Von Richthofen, le cousin du Baron rouge. Et je vais le chercher! Il est en haut de cette montagne, en train de contempler son œuvre! Il est là avec sa voiture de sport et son État-Major. Je le suis [...] ».

symptôme d'une identité en crise, perturbée par l'Histoire ou par le conflit lui-même. Le dramaturge opère une superposition ou une ramification des antagonismes. C'est le cas dans la pièce *Gernika, un grito*, où Mikel ne se définit pas simplement comme soldat républicain, mais comme Basque puis comme soldat basque républicain. Cette caractérisation était déjà perceptible dans l'expression « a los vascos nos han dejado solos » (Amestoy, 1996, p. 47) à travers laquelle le personnage exprime avant tout son attachement à l'identité basque. D'autres répliques du personnage le confirment comme « MIKEL: Pero, al menos, el sábado fueron traidores españoles contra gudaris republicanos, no aviones alemanes contra monjas indefensas. » ³² (Amestoy, 1996, p. 63).

Le personnage de Mikel fait ici la synthèse entre une identité basque et une identité républicaine, qu'il oppose aux Nationalistes défenseurs d'une identité espagnole. Dans cette réplique, l'utilisation du terme basque « gudari », signifiant soldat, et de l'orthographe basque de Guernica (Gernika), dans toute la pièce écrite en espagnol, viennent renforcer le sentiment d'une appartenance basque. L'ancrage basque de la pièce ainsi que la présence de deux personnages de soldats républicains basques insèrent l'antagonisme conjoncturel du conflit dans un antagonisme identitaire durable entre Espagne et Pays basque. Le personnage du Commandant Elosegui renvoie au personnage historique de Joseba Elósegui³³ (1915-1990), militant du Parti Nationaliste Basque, soldat républicain à la tête de la seule unité républicaine qui se trouvait à Guernica le jour du bombardement. Cette référence pourrait tendre à renforcer la revendication d'une identité basque à travers les personnages de la pièce et à ramifier l'une des deux parties de l'antagonisme.

L'effet de confusion dans la construction des antagonismes provient aussi d'une réflexion sur la reconfiguration des antagonismes au cours de l'histoire du Pays basque qui trouble la compréhension que les personnages ont de la Guerre civile. Le personnage de José, frère de María, la grand-mère de Basili, a combattu aux côtés des Carlistes pendant la troisième guerre carliste, et établit un parallèle déroutant entre la troisième guerre carliste et la Guerre civile, lorsqu'il demande à Mikel : « José: [...]

³² « MIKEL : Mais, au moins, samedi, c'était les traîtres espagnols contre les *gudaris* républicains, et pas des avions allemands contre des bonnes sœurs sans défense ».

³³ Joseba Elósegui est aussi connu pour s'être immolé par le feu, le 18 septembre 1970, lors de l'inauguration du Championnat international de pelote basque, à laquelle assistait Franco.

¿Has matado a muchos liberales? / MIKEL: Ahora los liberales somos nosotros, abuelo³⁴» (Amestoy, 1996, p. 58). La perspective carliste introduite par le personnage de José et la réponse de Mikel révèlent l'évolution des antagonismes et leur complexité puisque José essaie de superposer, de façon inopérante, les catégories « Carlistes » et « Républicains ». Une telle superposition des antagonismes passé et présent a pour effet d'opacifier encore plus la construction de l'antagonisme propre à la Guerre civile et de brouiller le message politique. La crise identitaire et la perte de repères des personnages sont clairement formulées par Mikel :

Mikel: [...] No comprendo lo que es esta guerra. Los carlistas con las boinas rojas de nuestros abuelos, atacándonos a muerte. Los militares rebeldes, que no hace treinta años perdieron el último pedazo de su imperio, perdiendo nuestra Cuba a manos de los yanquis, ahora quieren someternos a todos como si fuésemos sus nuevos colonos, a Euskadi, Cataluña y todas las regiones, como si fuesen sus nuevas colonias. Y a nosotros, nos están estrangulando, con la colaboración de esos sicarios alemanes³⁵ (Amestoy, 1996, p. 68-69).

Ce résumé de la situation politique est révélateur d'une reconfiguration complexe des antagonismes historiques et politiques. La Guerre civile espagnole rend obsolète l'antagonisme passé entre carlistes et libéraux et le recompose en y ajoutant une opposition territoriale et identitaire entre les régions historiques et l'Espagne.

Ce procédé de superposition des antagonismes est également présent dans ¡No pasarán! Pasionaria. La confusion créée par l'évolution de la définition de l'identité communiste est accentuée par le parallèle constant qui est tissé entre le personnage de la Pasionaria comme mère et la Vierge, et entre Rubén et le Christ, auquel s'ajoute un nouveau parallèle pendant la dernière scène de la pièce intitulée « Muerte en el akelarre ». Au cours de cette scène, le personnage de la Pasionaria devient la reine du sabbat, présidant le chœur de sorcières qui participent à une cérémonie hétéroclite, à la croisée entre le miracle de la multiplication des pains, la trahison du Christ sur le mont des Oliviers, la rédemption du communisme et la cérémonie orgiaque du sabbat. La

 ^{34 «} JOSÉ : Tu as tué beaucoup de libéraux ? / MIKEL : Maintenant, les libéraux, c'est nous, grand-père. ».
 35 « MIKEL : Je ne comprends pas cette guerre. Les carlistes avec les bérets rouges de nos grands-pères nous attaquent jusqu'à la mort. Les militaires rebelles, qui il y n'a même pas trente ans ont perdu le

dernier bout de leur empire, en perdant notre Cuba aux mains des yanquis, veulent à présent nous soumettre comme si nous étions leurs nouveaux colonisés, le Pays basque, la Catalogne et toutes les régions, comme si c'étaient de nouvelles colonies. Et nous, ils nous étranglent, en collaborant avec ces sicaires allemands ».

dernière tirade de Rubén, avant sa mort, et les glissements thématiques montrent la confusion qu'introduit le dramaturge :

RUBÉN: [...] Me han obligado a volver. Como me han obligado a ser otro Cristo. Ha sido la Pasionaria, la que me ha traído a este Gólgota. La Pasionaria y el Partido. Y han sido, también, los explotadores, que están de nuevo, robando la vida, contagiando la peste, desnudando a los desnudos, alimentando con hambre a los hambrientos [...]. Así he llegado a mi tierra. De Moscú al Pirineo, pasando por Praga, Bruselas y el « pecaminoso » París. Sacando fuerzas de flaquezas, atormentado por la tentación y castigado por las caídas, aquí me tenéis, al final del recorrido, en este feliz akelarre, en esta sagrada cena, en este monte de los olivos, donde uno de los míos, antes de que el gallo cante, me negará tres veces, y otro me venderá, con un beso de traidor, por cuarenta monedas de plata imperial. [...]³⁶ (Amestoy, 1994, p. 145).

Son discours qui glisse du communisme au christianisme, qui juxtapose des scènes bibliques à une scène de rituel païen, se caractérise par un syncrétisme et un mélange délirant confondant tous les ennemis (« inquisidores », « nazismo capitalista »). Un tel amalgame peut se comprendre comme moyen d'insister sur la nécessité d'insuffler un nouveau souffle à une utopie communiste sur le déclin et de dépasser ainsi les antagonismes passés.

Enfin, dans *El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones*, l'antagonisme entre Républicains et Nationalistes semble inopérant à cause de la folie hallucinatoire de Nekane qui fait apparaître l'identité en crise des deux personnages. Nekane ne reconnaît pas son propre mari et Manfred se laisserait presque convaincre qu'il est le mari de Nekane et le père de son enfant. Le questionnement sur l'identité est révélé par la récurrence du verbe « ser » et l'anaphore de la phrase « ¡Yo no soy Lander! » (Amestoy, 2003, p. 2-4), prononcée par Manfred. Malgré l'insistance de Manfred, la folie de Nekane semble le faire douter de sa propre identité. Le trouble identitaire de Manfred se traduit par l'identification à un Yo/Lander et par son inclusion à une première personne du pluriel désignant la famille (Amestoy, 2003, p. 3). Manfred, tiraillé entre le désespoir de cette femme et la nécessité d'accomplir la mission qui lui a

³⁶ « RUBÉN : On m'a obligé à revenir. Comme on m'a obligé à être un nouveau Christ. C'est la Pasionaria qui m'a emmené jusqu'à ce Golgotha. Et ce sont aussi les exploiteurs qui, à nouveau, dérobent la vie, propagent la peste, dévêtissent les démunis, entretiennent la faim des affamés [...]. Ainsi je suis arrivé sur ma terre. De Moscou aux Pyrénées, en passant par Prague, Bruxelles et la "pécheresse" Paris. Redoublant d'efforts, tourmenté par la tentation et puni par les chutes, me voilà, à la fin du parcours, lors de ce joyeux sabbat, de cette cène sacrée, sur ce mont des oliviers, où l'un des miens, avant que le coq ne chante, me trahira trois fois, et un autre me vendra, d'un traître baiser, pour quarante pièces d'argent impérial [...] ».

³⁷ « Je ne suis pas Lander! ».

été confiée, paraît prêt à endosser une identité a priori aux antipodes de la sienne, celle d'un père et d'un soldat républicain. La construction de la pièce et du dialogue converge vers la disparition de tout antagonisme. Amestoy crée des personnages déboussolés par le bombardement et plus que jamais unis dans leur désespoir et dans leur mort, unique résolution de la tragédie individuelle. Dans les trois pièces, la construction ou la dissolution de l'antagonisme est liée à la manière dont les personnages définissent leur identité et leur appartenance à un groupe. Plus l'identité des personnages est floue, plus la construction de l'antagonisme semble se brouiller à travers la superposition des oppositions.

Au-delà de l'antagonisme entre deux camps, les deux pièces qui théâtralisent le bombardement de Guernica mettent en relief le caractère fratricide de la guerre et font émerger une prise de conscience chez les personnages : l'opposition idéologique et politique qui implique la division du peuple espagnol provient des classes dirigeantes. La représentation de la Guerre civile à travers des personnages dépassés plus qu'engagés dans le conflit permet d'esquisser une critique sociale de la guerre, perçue comme « la guerra de los señoritos »³⁸ (Amestoy, 1996, p. 44). L'image d'une guerre fratricide est formulée par le personnage de Basili lorsqu'elle répond aux dernières paroles de Mikel : « Esta es nuestra verdad, hoy, un día de abril de 1937, mientras media España devora a la otra media. Nuestra verdad es nuestro amor »³⁹ (Amestoy, 1996, p. 69). L'unique espoir de salvation réside dans un rêve d'amour fusionnel et sensoriel avec Mikel, un rêve vite balayé par la violence du conflit et la mort de Mikel. L'idéalisme de Basili est brisé par la réalité historique du bombardement et conduit finalement à son engagement dans le conflit armé.

Le caractère explicite de l'engagement du dramaturge par rapport à la représentation de l'antagonisme politique de la Guerre civile est intimement lié à la présence d'un dispositif théâtral de recul et à l'esthétique choisie. Parmi les trois pièces analysées, *Gernika, un grito. 1937,* grâce à son prologue distancié et sa structure mixte alliant théâtre documentaire et distanciation brechtienne, théâtralise la particularité de l'antagonisme guerrier au Pays basque. Ignacio Amestoy condamne sans équivoque la

³⁸« la guerre des fils à papa ».

³⁹ « La voilà notre vérité, aujourd'hui, un jour d'avril 1937, pendant qu'une moitié de l'Espagne dévore l'autre moitié. Notre vérité, c'est notre amour ».

responsabilité de Franco dans le bombardement tout en rendant hommage à la défense de l'identité basque. La superposition des antagonismes politique et identitaire au sein de laquelle la revendication identitaire basque prend le dessus correspond à une spécificité historique mise en lumière par Santiago de Pablo lorsqu'il analyse la position du PNV à l'égard de la République pendant la Guerre civile (2003, p. 121). La structure théâtrale choisie représente l'événement mais aussi la controverse historiographique qu'il a suscitée en rejetant tout relent néo-franquiste. Parce qu'il met en tension le temps représenté et le temps de la représentation, le dispositif théâtral inscrit le bombardement de Guernica et sa mémoire dans une durée historique. Dans Gernika, un grito. 1937, la théâtralisation s'éloigne de toute « équidistance » ⁴⁰ (Becerra Mayor, 2015, p. 203-204). Le cas de *El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones* est plus délicat. La représentation directe de l'événement, sans aucune stratégie de recul, met l'accent sur la face émotionnelle du bombardement tendant à faire des deux personnages des victimes malgré elles de la Guerre civile, et par conséquent à les placer sur un pied d'égalité. La confrontation entre deux personnages peu politisés brouille l'antagonisme politique, en particulier la représentation de l'ennemi. Amestoy livre un instantané tragique de la Guerre civile qui dénonce l'horreur de la guerre en général. La publication, en 2003, de El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones au sein d'une anthologie collective intitulée Teatro contra la guerra, destinée à protester contre la participation de l'Espagne à la Guerre d'Irak (Fox, 2006, p. 558 et Guzmán, 2012, p. 217), confirme la valeur universelle pacifiste qui est assignée à la représentation du bombardement de Guernica. Suivant ce gradient de l'engagement du dramaturge en fonction des procédés dramaturgiques choisis pour représenter la Guerre civile, ¡No pasarán! Pasionaria occupe une place médiane : le prologue, la forme spectrale de l'héroïne et l'introduction d'anachronismes, favorisent la prise de distance en faisant contraster l'antagonisme clair au sein duquel se construit le communisme en temps de guerre, et sa difficile définition dans le présent, afin de mettre en lumière le constat tragique de l'échec de l'utopie communiste sur le long terme. L'esthétique foisonnante et syncrétique de la pièce, qui superpose des antagonismes symboliques à

-

⁴⁰ David Becerra Mayor désigne par « equidistancia » le fait qu'un discours, en particulier littéraire, sur la Guerre civile puisse établir une symétrie entre les Nationalistes, rebelles menés par Franco, et les Républicains, défenseurs de la démocratie légitime.

l'antagonisme politique, trouble cette première ligne idéologique sans pour autant renoncer à livrer un hommage baroque à la Pasionaria.

Hormis dans El chôfer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones, la présence de stratégies de distanciation et la dimension métahistorique de certains passages sont la trace d'une volonté de placer le récepteur dans une position réflexive, complémentaire de sa réaction émotionnelle. La dramaturgie d'Amestoy rejoint ici l'une des caractéristiques principales du théâtre de la mémoire : dans l'évolution du modèle du théâtre historique vers le théâtre de la mémoire, la participation active du spectateur est nécessaire dans la recherche du sens (Floeck, 2006, p. 205). La mise en perspective historique des antagonismes, grâce à la métathéâtralité et aux stratégies de distanciation, fournit davantage de questions livrées à la réflexion du récepteur que de réponses. La représentation théâtrale de la Guerre civile démythifie l'ancienne lecture dominante des vainqueurs non pas pour en imposer une autre, mais pour mieux favoriser « una reflexión distanciada »⁴¹ sur la mémoire du conflit (Amo Sánchez, 2012, p. 67). Comme le souligne Manuela Fox, contrairement aux premières productions théâtralisant le conflit qui avaient pour but de proposer une autre lecture historiographique allant à l'encontre de la version hégémonique, la théâtralisation de la Guerre civile au XXIème siècle apporte des éclairages différents qui complètent la mosaïque mémorielle du conflit tout en créant des parallélismes avec le contexte politique et social contemporain (Fox, 2006, p. 559).

BIBLIOGRAPHIE

AMELL, Samuel, 2009, «Conversación con Ignacio Amestoy», in España contemporánea: revista de literatura y cultura, Ohio/Zaragoza, vol. 22, n° 1, p. 69-86.

AMESTOY, Ignacio, 1994, Dionisio Ridruejo. Una pasión española et ¡No pasarán! Pasionaria, Madrid, Fundamentos.
______, 1996, Gernika, un grito. 1937 et Betizu. El toro rojo, Madrid, Fundamentos.
______, 1997, «La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad», in Ínsula, n° 601-602, p. 3-5.
______, 2003, El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones, in VV. AA., Teatro contra la guerra, Madrid, AAT, p. 23-28.
_____, 2009, La bandera de los tres colores, in España contemporánea: revista de literatura y cultura, tome 22, n° 1, p. 87-98.

⁴¹ « une réflexion distanciée ».

- _____, 2010, *Candela Guzmán, La Candela*, Madrid, El teatro de papel. Primer Acto, p. 107-149.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia, 2012, «El teatro de la recuperación de la memoria histórica: zanjar el pasado abriendo las zanjas», *in Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, n° 17, p. 57-71.
- BECERRA MAYOR, David, 2015, *La Guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual.
- BRECHT, Bertold, 1978, Petit organon sur le théâtre, Paris, L'Arche.
- COLMEIRO, José, 2011, «Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain», in 452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature, n° 4, p. 17-34, en ligne, consulté le 01/02/2016, https://www.452f.com/index.php/josecolmeiro/
- DE PABLO, Santiago, 2003, «La guerra civil en el País Vasco: ¿un conflicto diferente?», in Ayer, Revista de historia contemporánea, Madrid, n° 50, p. 115-141.
- EVERS, Michelle, 2003, «Basque culture and the subversion of melodrama in Ignacio Amestoy's *Gernika un grito. 193*», *in Estreno*, vol. XXIX, n° 2, p. 37-41.
- FOX, Manuela, 2006, «El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI», *in* José Romera Castillo (coord.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, p. 549-563.
- FLOECK Wilfried, 2006, «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente», *in* José Romera Castillo (coord.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, p. 185-209.
- GUZMÁN, Alison, 2012, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, thèse doctorale sous la direction de M. Emilio de Miguel Martínez, Universidad de Salamanca.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, 1988, «VIII. El drama histórico», in Celebración y catarsis (Leer el teatro español), Murcia, Universidad de Murcia, p. 165-187.

Composition du comité de lecture de ce volume :

- ALARY, Viviane (Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand)
- BERGÈS, Karine (Université Paris Est-Créteil)
- CHAMPEAU, Geneviève (Université Bordeaux Montaigne)
- CHECA BELTRÁN, José (CSIC-Madrid)
- DURÁN, Fernando (Universidad de Cádiz)
- FRANCO, Marie (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)
- LAGET, Laurie-Anne (Université Paris Sorbonne)
- OLMOS, Miguel (Université de Rouen Normandie)
- RODRÍGUEZ INFIESTA, Víctor Alfonso (Universidad de Oviedo)
- SALAÜN, Serge (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)
- SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio (Universidad de Burgos)
- URÍA, Jorge (Universidad de Oviedo)

Table des matières

Tome I

Prologue, Mercedes García Plata-Gómez
L'ANTAGONISME : SES AVATARS ET SES DOMAINES
La poésie républicaine de la guerre d'Espagne entre éthique et esthétique, Melisse Lecointre
De «monumentos venerables» a «baluartes de la intolerancia»: confrontacione conceptuales sobre el patrimonio nacional en España (1833-1844), Ainhoa Gilarran Ibáñez
Lo político y los antagonismos sexuales en el Estado plurinacional posfranquista, Brico Chamouleau
Historia, memoria y otros antagonismos del periodismo asturiano contemporáneo: La Volde Asturias (1962-1986), Rubén Cabal Tejada
Comité de lecture Sommaire du tome II

Avertissement

Le contenu de ce volume relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive du CREC. Il peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve que cela soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur (CREC), le titre de la publication et le nom de l'auteur, ainsi que la référence ISSN. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

