

Equipo crónica, la réinterprétation de la peinture d'histoire à la lumière du franquisme

Introduction

NOUS ALLONS ICI NOUS INTÉRESSER à deux œuvres d'Equipo Crónica, peintes en 1974. Remarquons tout d'abord qu'à cette date, Rafael Solbes et Manolo Valdés n'ont pas créé de séries complètes comme ils le faisaient depuis 1967. Les séries constituent habituellement une réflexion sur un thème et celles-ci s'achèvent lorsque la réflexion picturale leur semble complète. D'un point de vue formel, les tableaux dont nous allons parler, regroupés sous le nom *El ajusticiamiento como tema (pinturas de género histórico)* appartiennent à une série partielle¹. Entre fin 1974 et début 1975, ils ont créé quatre séries sur des thèmes différents, regroupant un total de 21 tableaux. Solbes et Valdés considèrent eux-mêmes ces séries comme partielles dans la mesure où les thèmes qu'elles contiennent n'ont pas été traités dans leur totalité. Cette incapacité passagère à créer des séries complètes serait due en partie à une importante crise entre les membres de l'Équipe. Ils auraient même envisagé de cesser le travail en commun. Cette crise s'est produite au moment de l'exposition rétrospective qui leur était consacrée à Paris pour les 10 ans de leur formation. Elle correspond aussi à un moment politique et historique fondamental pour l'Espagne, avec la fin du Franquisme qui approche à grand

¹ José Carlos Suárez Fernández, *Equipo crónica : crónica de un equipo (1964-1981)*, Thèse doctorale soutenue en 1991, non publiée, Université de Barcelone, p. 535.

pas, ressentie notamment par l'assassinat de Carrero Blanco en décembre 1973 et la première hospitalisation de Franco en juillet 1974. C'est ainsi dans une période d'une importance majeure pour l'Espagne qu'Equipo Crónica vit un passage délicat, dû probablement à un questionnement sur leur devenir dans une Espagne plus démocratique. N'arrivant pas, à ce stade, à former des séries complètes, les tableaux de cette période pourront cependant trouver un écho dans d'autres séries postérieures. La série partielle qui nous intéresse ici, *El ajusticiamiento como tema*, en est un bon exemple, car le thème sera développé, avec une mise en œuvre fort différente, dans la série *El paredón* de 1976.

El ajusticiamiento como tema est composée de 6 tableaux qui, s'appuyant sur des œuvres reconnues de l'histoire de l'art, représentent des exécutions. Ils reprennent ainsi l'exécution de *Torrijos sur une Plage de Malaga*, de Gisbert et *El garrote vil* de Ramón Casas, deux tableaux que nous allons étudier plus en détail. Dans les autres tableaux, Solbes et Valdés s'appuient sur *Le massacre en Corée* de Picasso, *l'Auto da fe* de Francisco Ricci ou encore *L'exécution de Maximilien* de Manet. Dans cette série, notre choix s'est porté sur deux œuvres en particulier, intitulées *Torrijos y 52 más*² et *Ver y Oír*³.

À partir de ces tableaux, en ayant à l'esprit l'œuvre d'Equipo Crónica dans son ensemble ainsi que le contexte particulier de l'Espagne de ces années, nous pouvons nous demander, en prenant au mot le sous-titre de cette série partielle *pinturas de género histórico*, si la peinture d'Equipo Crónica a pu atteindre le rang de peinture d'histoire.

Pour tenter de répondre à cette question, nous nous appuyerons sur les deux tableaux sus-mentionnés, *Torrijos y 52 más* et *Ver y oír*. Par ce biais, nous reviendrons sur le concept de peinture d'histoire et sa prospérité au XIX^e siècle. Nous mettrons ensuite ces caractéristiques en lien avec le milieu des années 70 et les créations d'Equipo Crónica. Cela nous amènera enfin à nous interroger sur la conscience historique du groupe valencien.

La peinture d'histoire, genre majeur du XIX^e siècle

Fidèle à ces pratiques intericoniques, Equipo Crónica s'appuie, pour ces deux tableaux, sur des œuvres connues, choisies en fonction d'une unité

² *Torrijos y 52 más*, Equipo Crónica, série *El ajusticiamiento como tema (pinturas de género histórico)* 1974, technique mixte sur toile, 181,5 cm x 220 cm, Collection Université de Valencia-Donation Jesús Martínez Guerricabetia, in Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Catalogue raisonné*, Valencia, IVAM, 2nde éd., 2002, p. 277.

³ *Ver y oír*, Equipo Crónica, série *El ajusticiamiento como tema (pinturas de género histórico)* 1974, acrylique et sérigraphie sur toile, 140 cm x 112 cm, collection privée, Valencia, in Michèle Dalmace, *op. cit.*, p. 281.

thématique, renforcée par l'unité chronologique des œuvres-source. Montrant leur volonté d'une reconnaissance de la part du spectateur pour que l'intericonicité fonctionne de manière fluide, ils choisissent ici des peintures majeures du XIX^e siècle espagnol.

Intéressons-nous à l'œuvre-source du tableau *Torrijos y 52 más* qui est *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en una playa de Málaga*⁴, peint en 1888 par Antonio Gisbert, peintre reconnu proche du Parti Libéral de Práxedes Mateo Sagasta. Ce tableau, emblématique de la peinture d'histoire du XIX^e siècle, est considéré par José Luis Díez comme l'un des grands manifestes politiques de l'histoire espagnole de la peinture. Il fut commandé deux ans plus tôt par le Gouvernement de Sagasta pour honorer la mémoire de José María Torrijos, Capitaine Général de la région de Valence pendant le Triennat libéral. Comme nous le savons, Torrijos et ses 52 collaborateurs ont tenté un débarquement visant à rétablir l'ordre libéral en Espagne, contre Ferdinand VII. Mais ils furent capturés puis exécutés sans jugement le 11 décembre 1831 pour « haute trahison ». Dans ce tableau, Gisbert a recours à une technique académique. Son dessin clair est associé à une composition simple, mais néanmoins très soignée. Le moment choisi par le peintre pour représenter cette page de l'Histoire d'Espagne est d'une grande tension émotionnelle. Au premier plan, quatre fusillés gisent au sol, rappelant les fusillés du *Tres de mayo* de Goya. Les corps sont ici en partie hors champ grâce à un point de vue vraisemblablement inspiré de la photographie. Au deuxième plan, s'alignent Torrijos et ses autres « collaborateurs », en position digne et frontale, unis face à la mort qui les attend. On peut reconnaître, aux côtés de Torrijos, don Manuel Flores Calderón, ex-président des Cortès, le colonel López Pinto ou encore l'ancien ministre de la Guerre Fernández Golfín⁵. S'affairant autour des condamnés, les moines qui leur bandent les yeux apparaissent comme des complices actifs du régime qui a décidé du sort des libéraux. Au troisième plan, dans un alignement hiératique, les militaires attendent les ordres pour lâcher une seconde salve mortelle. Ils nous apparaissent avec une indétermination qui rappelle, elle aussi, celle des bourreaux du *Tres de Mayo*. De cette façon, ce tableau s'inscrit ostensiblement dans la lignée de ce qui est probablement le plus grand tableau d'Histoire du XIX^e siècle.

⁴ *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en la playa de Málaga*, Antonio Gisbert Pérez, 1888, huile sur toile, 390 cm x 600 cm, Casón del Buen Retiro, Madrid.

⁵ Carlos Reyero, *La pintura de historia en España, esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 158.

Gisbert peint un épisode important du libéralisme espagnol qui mérite, pour cette raison, d'entrer dans l'Histoire. Cette peinture montre la Grande Histoire à travers des personnages reconnaissables, ayant lutté pour la liberté et qui, bien que sommairement condamnés à mort par un Ferdinand VII absolutiste, se confrontent dignement à leur sort car ils savent qu'ils portent les valeurs de la liberté. Tel est le message didactique, moral et politique de ce tableau.

Remarquons que la mort est un des motifs fondamentaux de la peinture d'Histoire⁶. Entre les différentes formes de mort représentées, celle de la mort « annoncée » comme condamnation occupe une place importante. À propos des représentations de ces exécutions, Carlos Reyero affirme que plus le condamné apparaît comme impuissant face à son bourreau, plus la souffrance du spectateur sera grande. Plus il sera sensible, donc, au message délivré par l'œuvre qu'il contemple. Nous garderons cela à l'esprit lorsque nous aborderons les œuvres d'Equipo Crónica. Dans ce sens aussi, le tableau de Gisbert est paradigmatique de la peinture d'Histoire du XIX^e siècle. Identifiables, les protagonistes renvoient à un événement censé être connu des spectateurs. Cette reconnaissance possible entraîne une proximité entre les personnages et les spectateurs. Dès lors, la cause de ces « héros » devient exemplaire et se charge ainsi d'une transcendance historique capitale.

Le deuxième tableau qui nous intéresse ici, choisi comme œuvre-source par Equipo Crónica pour le tableau *Ver y Oír* est aussi une peinture qui, dans la lignée de la première, est engagée contre un pouvoir. Il s'agit du *Garrote vil*⁷, peint en 1894 par Ramón Casas. L'artiste catalan représente une exécution par garrot à Barcelone⁸. Précisons qu'entre 1892 et 1894 il fut procédé à trois exécutions sur cette place, alors qu'il n'y en avait pas eu depuis 1875⁹. Par ces informations, nous pouvons affirmer que ce tableau s'inscrit dans l'actualité de son temps, d'autant plus que le condamné a pu être identifié comme Isidre Monpart, exécuté pour assassinat en janvier 1892. Rappelons que Casas est considéré comme le chroniqueur des événements qui ont lieu à Barcelone à la charnière des XIX^e et XX^e siècles¹⁰.

⁶ *Ibid.*, pp. 180-187.

⁷ *El garrote vil*, Ramón Casas i Carbó, 1894, huile sur toile, 127 cm x 166 cm, Musée Reina Sofia, Madrid.

⁸ Il est procédé à cette exécution dans le patio de Corders, adossé à la prison barcelonaise de la rue Amelia.

⁹ Bernard Bessière, Christiane Bessière, *La peinture espagnole*, Paris, Éditions du temps, 2000, p. 133.

¹⁰ Nous pensons à son tableau *La carga*, 1899-1903, huile sur toile, 298 cm × 470,5 cm Museo Comarcal d'Olot.

Avec *El Garrote vil*, qui relate un événement contemporain, nous pouvons voir l'évolution qu'a subi la peinture d'Histoire à la fin du XIX^e siècle. Le nombre de tableaux traitant de thèmes d'actualité a, en effet, fortement augmenté vers la fin du siècle. Les représentations du présent sont devenues, semble-t-il, plus fréquentes que celles du passé. Ce phénomène a poussé la critique à redéfinir le concept de peinture d'Histoire dont les limites sont devenues de plus en plus difficiles à cerner. Carlos Reyero affirme que les thèmes sociaux ont déplacé les thèmes historiques comme s'ils constituaient une autre forme d'Histoire¹¹.

Pour ce tableau, le thème s'inscrit toujours dans celui de « la mort annoncée », la condamnation, que nous avons présenté auparavant comme l'un des thèmes essentiels de la peinture d'histoire. Un autre point commun avec le tableau de Gisbert est l'aspect « photographique » de la mise en scène, qui se traduit ici par un point de vue à la fois plongeant et panoramique¹². Sur la place barcelonaise reproduite avec soin, les protagonistes se répartissent en trois cercles enchâssés. Le premier cercle est essentiellement formé par les spectateurs venus assister à l'exécution publique. Ce vaste cercle est refermé dans le fond par les militaires. Le deuxième cercle, moins dense que le premier, est composé des membres de la police montée qui assurent l'ordre. Dans ce deuxième plan, les religieux vêtus de noir forment eux aussi un large cercle autour du condamné. Ils sont, comme chez Gisbert, des éléments essentiels de la mise en scène. Enfin, sur l'estrade, les membres de l'administration pénitentiaire et le bourreau préparent le condamné à mort.

Cette représentation pourrait, par la proximité temporelle entre le moment où la scène a eu lieu et sa représentation picturale, être considérée comme une chronique sociale. Cette idée pourrait être renforcée par l'absence de transcendance historique apparemment imputée aux faits mis en peinture et l'anonymat du condamné à mort, figure certes centrale mais trop éloignée pour être reconnue par le spectateur du tableau. Cependant, cet anonymat du condamné à mort peut faire du tableau de Casas une œuvre dotée d'une valeur supérieure à la simple chronique sociale. Cela peut en effet être interprété comme une volonté de ne pas personnaliser la mise à mort représentée. L'attention se concentre alors sur le fait même de mettre à mort

¹¹ Carlos Reyero, « Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX », in José Luis Diez (coord.), *La Pintura de historia del siglo XIX en España*, Museo nacional del Prado Madrid, 1992, p. 66.

¹² Bernard Bessière, Christiane Bessière, *op.cit.*, p. 135.

un être humain. Cette décontextualisation est renforcée par le titre qui reste général¹³. Au-delà du témoignage, ce tableau acquiert ainsi une valeur universelle par la réflexion éthique et humaniste qu'il propose.

Par le choix qu'ils ont fait, Solbes et Valdés considèrent ce tableau comme une peinture d'histoire. Nous pourrions justifier ceci par la prise en compte du présent, des événements sociaux en cours et la volonté de leur conférer une importance pour conduire à une réflexion ample sur des phénomènes plus généraux et problématiques que le simple fait divers. À partir de l'application de la peine de mort dans l'Espagne de la fin du XIX^e siècle, Casas invite à réfléchir sur la valeur exemplaire qui est conférée à cette pratique ainsi que sur le spectacle mis en scène et visible par tous.

Peinture d'histoire et intericonicité chez Equipo Crónica

Comme nous le savons, les pratiques intericoniques sont centrales dans la production d'Equipo Crónica. Dans cette série partielle, elles sont précisées par le sous-titre donné : *pinturas de género histórico*. Leur choix a été de se centrer non plus sur un artiste ou une œuvre en particulier, mais sur un genre qui eut une place importante dans l'histoire de la peinture espagnole, avec une optique précise : l'application de la peine de mort. Dans cette mini série, Equipo Crónica choisit des œuvres-source peintes entre 1683¹⁴ et 1951¹⁵. Les deux peintures auxquelles nous nous intéressons plus particulièrement ont pour œuvre-source des tableaux de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le recours à l'intericonicité s'est « purifié » dans ces tableaux par rapport aux séries antérieures dans la mesure où le nombre de procédés est réduit. Un seul tableau sert de base à chaque nouvelle production. Leur mise en regard, dans une perspective picturale, met en relief la réflexion des Valenciens sur ce genre historique et son évolution au XIX^e siècle.

Étudions plus en détails *Torrijos y 52 más*. Notons tout d'abord que le titre reprend le nom de l'homme politique sur le point d'être exécuté, comme cela était le cas chez Gisbert. Equipo Crónica reproduit ici l'œuvre-source de façon assez fidèle. Les différences entre l'œuvre-source et l'œuvre d'accueil sont dues à la technique employée par les Valenciens. L'acrylique, qu'ils utilisent en aplats, confère à leur création une esthétique proche des œuvres pop art, et contribue à la simplification du dessin.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Auto de fe en la plaza Mayor de Madrid*, Francisco Ricci, 1683, huile sur toile, 277 cm x 438 cm, Musée du Prado, Madrid.

¹⁵ *Massacre en Corée*, Pablo Picasso, 1951, huile sur contreplaqué, 110 x 120 cm, Musée national Picasso, Paris.

Leur tableau peut se diviser en deux moitiés horizontales. Dans celle du bas, la scène peinte par Gisbert est fidèlement reproduite et la composition est respectée. Dans la moitié supérieure, nous avons 52 fiches identiques sérigraphiées, représentant les fiches d'information policière des individus condamnés qui comportent les classiques photos de face et de profil, l'état civil et les empreintes digitales. Ces éléments sont assez représentatifs de cette série où Equipo Crónica a essayé d'instaurer un « réalisme documentaire ». Ils considèrent, à cette époque, que les images doivent certes être capables de rendre compte d'un événement, mais elles doivent aussi le documenter. Pour augmenter l'effet d'objectivité, ils reproduisent en trompe l'œil les feuillets dactylographiés du dossier judiciaire du protagoniste ainsi que l'entrée « T » d'un répertoire où doivent être accumulées les informations le concernant. À tout cela s'ajoute l'étiquette devant figurer en couverture du dossier, apposée en trompe l'œil, à cheval entre le cadre et le tableau sur laquelle est écrit *Torrijos y 52 más*. Tous ces éléments de réalisme documentaire mettent ironiquement en image une répression bureaucratique, minutieuse. Ces éléments, en particulier les fiches policières avec les photos et les pages dactylographiées, sont des allusions claires à l'Espagne contemporaine, dans laquelle la condamnation au peloton d'exécution pouvait encore être prononcée, notamment par les juridictions militaires. Rappelons que Julián Grimau avait été fusillé une dizaine d'années auparavant et que, lors des procès de Burgos, le conseil de guerre avait prononcé six peines de mort -qui furent finalement converties en peines de prison-. Mais l'émoi provoqué dans toute l'Europe par cette affaire est visible en filigrane derrière ce tableau. Le raccourci entre la fin du XIX^e siècle et les années 70 est frappant si nous actualisons cette phrase de Jacinto Octavio Picón qui, à propos du tableau de Gisbert dit « En este cuadro está retratado [...] aquel tiempo en que había igual castigo para el robo que para el delito de liberalismo¹⁶ ». Le lien avec le présent de création est d'autant plus tentant que les sérigraphies de la partie supérieure peuvent être mises en relation avec la série d'Andy Warhol de 1964 dans laquelle il a sérigraphié les fiches policières de condamnés à mort américains.

Le second tableau qui nous intéresse ici présente pour sa part bon nombre de différences formelles avec le premier, bien que des liens importants puissent être tissés entre les deux. Le tableau source de Ramón Casas y est cité onze fois, en noir et blanc dans des cases qui configurent une composition globale plutôt verticale. Le jeu d'Equipo Crónica consiste à donner l'illusion d'un enregistrement filmique de la scène. Les onze reproductions rappellent

¹⁶ Javier Octavio Picón, in José Luis Díez, *op. cit.*, p. 448.

celles captées en moins d'une demie seconde par la bande *kodak* reproduite en trompe l'œil. En si peu de temps rien n'a évolué dans la mise en scène soignée et solennelle de l'exécution publique par garrot. Le garrot est la seconde modalité de mise à mort existante en Espagne. Elle fut instaurée sous Ferdinand VII et ce n'est qu'en 1978, avec l'abolition de la peine de mort en Espagne, qu'elle fut abolie. Une fois encore, Equipo Crónica actualise un tableau antérieur en le mettant en rapport avec une pratique restée contemporaine. L'actualisation du tableau de Casas se fait aussi par le recours aux techniques modernes de l'image. Ici c'est l'illusion filmique (obtenue par le recours à l'image photographique) qui inscrit la scène dans le contexte des années 70. De plus, le transistor en surimpression dans la partie basse du tableau confirme cet ancrage de l'image dans une réalité contemporaine. L'effet produit est celui d'une dissociation entre l'image et le son qui peut lui être associé, conduisant à une réflexion sur les manipulations que peut subir l'image médiatisée. Celle que créent les Valenciens est à notre sens une allusion limpide au NODO. Il n'est nul besoin de chercher longtemps pour trouver la trace de telles scènes dans l'Espagne franquiste. Le 2 mars 1974, soit peu de temps avant la réalisation de ce tableau, était exécuté à la prison « Modelo » de Barcelone l'anarchiste Salvador Puig Antich par garrot. Le même jour, Heinz Ches mourrait de la même façon à la prison de Tarragone. Reprenant la réflexion de Casas sur la condamnation à mort et sur sa mise en scène comme spectacle, Equipo Crónica actualise le tableau source et la réflexion qu'il initiait. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'exécution est toujours vue comme une sanction exemplaire et elle continue à s'exhiber ; les peintres valenciens vont jusqu'à reproduire la propagande élaborée autour de ces exécutions. La reprise d'un tableau du siècle précédent, par l'actualisation, est aussi une manière ironique d'affirmer que le régime franquiste est rétrograde. Cela semble exprimé avec d'autant plus de force que les fondements du pouvoir sont restés les mêmes depuis ceux mis en scène par Gisbert et Casas car l'armée et l'Église ont été, sous Franco, des appuis essentiels.

Au-delà de l'aspect référentiel, un réseau de correspondances se tisse entre ce tableau et d'autres créations de la même époque. Nous pensons à la sérigraphie de trente *Jocondes* juxtaposées qu'a réalisée Warhol en 1963. L'effet obtenu, semblable à une planche contact photographique, était proche du rendu de *Ver y Oír*. Par cette création, Warhol prenait acte de la banalisation de l'œuvre d'art par sa diffusion à grande échelle. De leur côté, Solbes et Valdés prennent acte de la banalisation de la peine capitale et invitent à la réflexion sur sa présentation comme un fait d'actualité et un spectacle audiovisuel.

Les références picturales convoquées dans ces tableaux permettent certes des réflexions sur la création en instaurant un dialogue avec l'histoire de l'art et la peinture d'histoire. Cependant, nous ne suivrons pas Ricardo Marín Viadel lorsqu'il affirme que, dans cette série, nous ne voyons pas des personnages ni des exécutions mais des peintures¹⁷. Nous nous appuyons sur une entrevue de 1980 dans laquelle Equipo Crónica affirme que « la actividad pictórica tiene relación con el contexto en el que se produce ». Ils ajoutent que « la crítica no va en el sentido de las obras que se reutilizan sino en el de la contemporaneidad. [...] Nuestro intento más bien trata de abordar los contenidos desde una perspectiva crítica o, lo que es lo mismo, inmerso en el proceso histórico »¹⁸. Ces déclarations confirment l'omniprésence, derrière des thèmes picturaux, de la réalité contemporaine et, partant, de l'inscription consciente de l'Equipe dans un processus historique.

La conscience historique chez Equipo Crónica

Avant d'aller plus loin, mettons notre analyse en perspective avec la production artistique de la première période franquiste. Dans un premier temps, le régime cherchait visiblement à imposer sa version de la victoire¹⁹. L'attention historique du régime était alors orientée vers les années impériales. De cette façon, les événements historiques les plus notables étaient représentés dans une optique visant à relier le présent à un passé glorieux dont le régime se voulait le dépositaire. Quelques années plus tard, avec les œuvres que nous venons de commenter, nous pouvons affirmer que c'est un passé moins glorieux qu'Equipo Crónica met en lien avec le présent. La référence historique est chez eux un moyen de réflexion sur le présent. Ce qui les intéresse, depuis le milieu des années 60, c'est la version mythifiée de l'histoire espagnole comme impulsion vers une compréhension du présent²⁰. Equipo Crónica choisit toujours des faits contemporains qui, avec le temps, confirmeront l'importance historique que semblait avoir pressenti le groupe. C'est ainsi qu'ils se sont penchés sur le célèbre tableau de Vélasquez, *La rendición de Breda* –un classique de la peinture d'histoire–, en l'actualisant sous le titre *La rendición*

¹⁷ Ricardo Marín Viadel, *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2002, p. 120.

¹⁸ « La política, el arte, la profesión, el medio, la militancia, los partidos, la imagen, la vanguardia, la ola derechista que nos invade, la pintura: la práctica de la pintura. Entrevista con el Equipo Crónica », *Nuestra Bandera*, n°102, Madrid, janvier-février 1980, p. 59.

¹⁹ Javier Pérez Rojón, José Luis, Alcaide, « Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia », in José Luis Díez *op. cit.*, p. 106.

²⁰ Valeriano Bozal, *Historia del arte en España*, vol. II, Madrid, Istmo, 1972, pp. 226-227.

de Torrejón²¹. Peu de temps auparavant, ils avaient travaillé à partir du *Guernica* de Picasso. Ce qui les intéresse dans le *Guernica*, c'est bien sûr sa charge symbolique. C'est aussi le rang d'icône universelle atteint par le tableau et la perte de sens qui guette la peinture reproduite jusqu'à satiété. Toutes ces réflexions prennent corps dans la série *Guernica 1969* autour d'une actualité, celle des discussions engagées par le régime pour faire venir le tableau en Espagne. Le recours à l'Histoire et à la peinture d'histoire est ainsi une façon de dénoncer les manipulations du régime sur le plan culturel. Ironiquement, ils n'omettent pas non plus, dans cette série, d'évoquer ses cruels agissements lors de la Guerre Civile. L'actualité est aussi présente et transcendée par une réflexion picturale dans la série *El paredón* de 1976. Dans cette série, est reproduit dans chaque tableau, à la même place, un feuillet de calendrier marquant la date du 27 septembre. Nous comprenons qu'il s'agit du 27 septembre 1975, date des exécutions de cinq militants du FRAP et de ETA. Dans *El Paredón*, la réflexion picturale est primordiale, par les jeux systématiques mis en place et l'instauration d'un *documentalisme symbolique*²². Cependant, cela permet aussi d'instaurer une distance entre les faits et leur mise en peinture qui leur confère une transcendance picturale et historique.

Ainsi, leur création aborde des questions comme la place sociale de l'art, sa relation avec le changement social, et elle le fait en les mettant toujours en lien avec des faits concrets. Cela confère à leur vision une transcendance historique qui leur permet de dépasser le stade de la chronique sociale. Rappelons que la proximité temporelle des faits n'est pas un obstacle à la création d'une peinture d'histoire. Carlos Reyero indique que des événements contemporains peuvent dépasser le stade de la chronique sociale et posséder une charge historique plus profonde²³. En essayant de préciser ce que peut être la peinture d'histoire, il indique, dans ces mêmes pages, qu'il s'agit de celle qui représente des faits concrets relatés dans des livres d'histoire. Au moment où peint Equipo Crónica, les faits que nous venons d'évoquer n'étaient évidemment pas encore entrés dans les livres d'histoire. Cependant, tout laisse penser qu'ils avaient l'intuition qu'un jour ils y entreraient. Ils démontrent ainsi avoir une forte conscience historique du présent. Nous entendons par cette expression, qui pourrait sembler paradoxale, la conscience de vivre des

²¹ *La rendición de Torrejón*, Equipo Crónica, série *Autopsia de un oficio*, 1971, acrylique sur toile, 200 cm x 200 cm, collection particulière, Barcelone, in Michèle Dalmace, *op. cit.*, p. 143.

²² L'expression est de Ricardo Marin Viadel, *op. cit.*, p. 133.

²³ Carlos Reyero, *La pintura de historia...*, *op. cit.*, p. 10.

moments primordiaux appelés à entrer dans l'Histoire du pays, la conscience de vivre un moment historique particulier.

Passé et présent cohabitent donc dans la peinture d'Equipo Crónica, par les œuvres-sources choisies et leur adaptation formelle et contextuelle à une réalité contemporaine. La réflexion qui en découle, la conscience historique qu'ils démontrent avoir du monde qui les entoure, traduisent bien cette volonté de faire entrer le présent dans la mémoire politique, sociale et collective du pays. Leur contribution à l'évolution nécessaire de la société passe par cette volonté d'universaliser la « mémoire du présent ». Par ce biais, s'instaure dans leur peinture une dialectique entre reconnaissance et universalisation. Ainsi, elle ne cesse de se situer socialement, politiquement et, par conséquent, historiquement²⁴. Tout agit dans leur création, malgré les évolutions qu'elle connaît jusqu'en 1981, comme s'ils savaient que les faits qu'ils décidaient de mettre en peinture, ces expériences vécues, seraient appelés à devenir Histoire.

Conclusion

Au terme de cette analyse des liens entre Equipo Crónica et la peinture d'histoire à une période clé de l'Espagne contemporaine, nous pouvons affirmer que Solbes et Valdés ont essayé d'appartenir à cette Histoire qu'ils vivaient en prenant leur époque en main »²⁵. Par ce biais, ils tendent à la société espagnole un miroir déformé par l'histoire de l'art. Ce miroir rend toutefois un reflet pertinent des époques successives qu'a traversées la société espagnole dans son ensemble. Au-delà de leur rôle de peintres, il ne fait pas de doute qu'ils ont aussi fait office d'historiens, si l'on met en relation leur production avec ce qu'affirme Ángel Viñas : « lo que el historiador produce se basa en un permanente diálogo entre el pasado y el presente »²⁶. Cette fusion entre présent et Histoire au sens large nous conduit à affirmer que la peinture d'Equipo Crónica est une peinture d'histoire rénovée qui s'est elle-même sans cesse renouvelée.

²⁴ Voir à ce propos Fabrice Parisot « Mémoire culturelle et mémoire sociale dans la peinture d'Herman Braun Vega », pp. 216-224, in *Image et mémoire*, actes du 3^e congrès international du GRIMH, Publication du GRIMH/GRIMIA, Lyon, 2003, pp. 203-224.

²⁵ L'expression est d'Alain Joffroy in Marie Louise Sgring, « 1960-1980. Critique politique, critique de l'image, contestation et détournement », p. 352, in Jean-Paul Ameline (coord.), Harry Bellet (coord.), *Face à l'Histoire, 1933-1996, L'artiste moderne devant l'évènement historique*, Paris, Editions du Centre Pompidou/Flammarion, 1996, pp. 350-357.

²⁶ Ángel Viñas, « Reflexiones sobre la economía española durante el franquismo », in Alberto Reig Tapia (coord.), José Luis de la Granja Sáinz (coord.), Ricardo F. J. Miralles Palencia (coord.), *Manuel Tuñón de Lara y la historiografía Española. Siglo XXI*, Madrid, 1999, p. 200.

Leur rapport à l'Histoire est une des facettes de la question de l'engagement en art qui jalonne toute leur création. Approchée sous différents angles, cette question ne trouve pas de réponse définitive. Toutefois, s'ils ont pu traverser les époques et survivre aux importants changements politiques et sociétaux qu'a connus l'Espagne pendant ces années-là, c'est que leur création n'était pas purement oppositionnelle. Ils ont su combiner et doser différemment, selon les époques, les engagements sociaux, historiques et artistiques dans leur peinture. Ainsi, leur création est à inscrire dans un double mouvement d'universalisation. Une universalisation spatiale, à comprendre dans le cadre d'un mouvement plus large, né avec une première génération de « peintres de l'Histoire », isolés jusqu'à ce que les événements de la fin des années 60 poussent les artistes européens à un rôle plus actif²⁷. Mais aussi une universalisation thématique propre, lorsque les événements ne sont plus aussi adverses. Inscrits moins directement dans l'immédiateté du présent, la peinture d'histoire devient, dans leur dernière série *-Lo público y lo privado-*, un moyen explicite de s'interroger sur l'engagement de l'artiste dans une perspective plus philosophique, moins imprégnée par l'urgence du changement immédiat²⁸. Ce qui pourrait sembler être un désengagement vis-à-vis du présent et de l'Histoire contemporaine est sans doute, au contraire, un moyen de lui résister, de lui survivre en élargissant les perspectives. Toujours liée à l'Histoire, l'histoire de l'art leur a permis de faire évoluer leur réflexion et de faire face aux circonstances de leur époque ainsi qu'à ses changements.

Yannick CHAPOT
Université Jean Monnet, Saint-Étienne
CELEC-GRIAS, EA3069 école doctorale 3LA n°484

²⁷ Marie Louise Sgring, *art. cit.*, p. 353.

²⁸ Parallèlement à des autoportraits de Rembrandt ils reprennent de différentes façons, dans cette série restée inachevée, *Le radeau de la Méduse*, de Géricault.

Bibliographie

- BESSIÈRE, Bernard, BESSIÈRE, Christiane, *La peinture espagnole*, Paris, Éditions du temps, 2000.
- BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo, vol. II, 1972.
- DALMACE, Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2nde éd., 2002.
- DÍEZ, José Luis (coord.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo nacional del Prado, 1992.
- MARÍN VIADEL, Ricardo, *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2002.
- PARISOT, Fabrice, « Mémoire culturelle et mémoire sociale dans la peinture d'Herman Braun Vega », in *Image et mémoire*, actes du 3^e congrès international du GRIMH, Bron, Publication du GRIMH/GRIMIA, 2003.
- REYERO, Carlos, *La pintura de historia en España, esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.
- SGRING, Marie Louise, « 1960-1980. Critique politique, critique de l'image, contestation et détournement », in Jean-Paul Ameline (coord.), Harry Bellet (coord.), *Face à l'Histoire, 1933-1996, L'artiste moderne devant l'évènement historique*, Paris, Editions du Centre Pompidou/Flammarion, 1996.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos, *Equipo Crónica : crónica de un equipo (1964-1981)*, Thèse doctorale soutenue en 1991, non publiée, Université de Barcelone.
- VIÑAS, Ángel, « Reflexiones sobre la economía española durante el franquismo », in Alberto Reig Tapia (coord.), José Luis de la Granja Sáinz (coord.), Ricardo F. J. Miralles Palencia (coord.), *Manuel Tuñón de Lara y la historiografía Española*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- « La política, el arte, la profesión, el medio, la militancia, los partidos, la imagen, la vanguardia, la ola derechista que nos invade, la pintura: la práctica de la pintura. Entrevista con el Equipo Crónica », in *Nuestra Bandera*, n°102, Madrid, janvier-février 1980.

