

*Archives militaires  
et créations artistiques  
des prisonniers politiques espagnols  
sous le franquisme :  
entre fiction et réalité historique*

L'HISTOIRE DE L'ESPAGNE a été jalonnée par des périodes dictatoriales, caractérisées par des répressions sociopolitiques sans précédent aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. De tous les régimes qui ont marqué les esprits dans ce pays, le franquisme est sans doute celui qui se démarque le plus, notamment à travers les profonds stigmates laissés dans la société durant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle. Les souvenirs lugubres hérités de la politique qui avait suivi l'instauration de la dictature sont encore vivaces. Longtemps après la fin du régime, la *Ley de Recuperación de la Memoria Histórica* permet l'accès filtré aux archives militaires à certains chercheurs. L'autorisation quasi exclusive que nous avons obtenue aux Archives Militaires de Pampelune nous permet d'aborder avec sérénité l'analyse de certains aspects. Nous nous proposons donc d'étudier comment longtemps après la fin du franquisme, certaines images et les discours contenus dans les procès verbaux jouent un rôle de vecteur mémoriel en lieu et place des protagonistes véritables, notamment à travers les nombreux témoignages qui y sont contenus et qui participent activement à l'édification du patrimoine historique espagnol du XX<sup>e</sup> siècle.

Le sillon que nous venons de tracer nous conduira à l'étude et l'analyse de quelques procès verbaux. Les documents que nous nous proposons de décortiquer retracent des faits artistiques et sont en lien direct avec les

agissements de prisonniers politiques sous le franquisme. Par conséquent, il s'agira de jeter un regard non pas seulement artistique, mais plutôt historique et artistique à la fois sur les motivations réelles des détenus dans la conception des discours et la détention de certaines images.

Nous nous sommes donc posé la question de savoir si les discours et images contenus dans certains procès verbaux étaient l'émanation d'une simple fiction des détenus ou une couverture visant à dénoncer les conditions de détention et affirmer davantage leurs idéaux.

Dans l'optique de mener à bien cette réflexion, après avoir soigneusement sélectionné quelques dossiers, il s'agira essentiellement au cours de mon exposé de dégager des aspects fictifs et historiques, et ce à partir de quelques images, de rapports d'enquêtes politico-sociales et des interrogatoires.

Tout d'abord, sans vouloir faire la rétrospective du contexte historique espagnol, nous devons préciser que depuis l'invasion napoléonienne de 1808, l'Espagne était en proie à des crises profondes qui bouleversaient sans cesse l'échiquier politique national. Comme l'a si bien résumé Miguel Tuñón de Lara, les trois guerres carlistes, l'intervention constante de l'Armée dans la politique par le biais des « pronunciamientos » et l'aggravation des inégalités sociales vont constituer les éléments précurseurs d'une rupture sociale et les principaux détonateurs d'une montée en puissance des antagonismes sociopolitiques et économiques<sup>1</sup>.

L'épisode qui s'ouvre le 18 juillet 1936 sera donc la résultante de plusieurs facteurs, et sera caractérisé par des moments particulièrement douloureux pour les Espagnols de tous bords. Après trois ans d'affrontement, le camp nationaliste sort vainqueur le 1<sup>er</sup> avril 1939. À partir de cette date symbolique, les armes vont se taire à titre officiel. Mais le conflit va laisser d'importants stigmates, tant sur le plan socio-idéologique que culturel. Car les trois années de guerre ont été le cadre propice d'une activité culturelle sans précédent, visant aussi bien les villes que les lieux d'affrontement stratégique. En effet, républicains et nationalistes vont faire connaître leurs idées et leurs consignes en recourant à l'agitation et à la propagande démesurée, donnant ainsi une place prépondérante à la communication visuelle<sup>2</sup>. La fin des hostilités ouvrira de façon inéluctable le boulevard à la politique d'enfermement, déjà en pleine gestation tout au long du conflit dans les zones sous contrôle nationaliste, à l'exemple de la Navarre.

---

<sup>1</sup> Miguel Tuñón de Lara, *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*, *Historia de España*, Vol. VIII, Barcelona, 1983.

<sup>2</sup> Xavier Barral i Altet, et al., *L'art espagnol*, Paris, Bordas, 1996, p. 454.

À partir de 1939, les déferlements dans les prisons espagnoles vont augmenter de façon exponentielle. La nécessité pressante de juger ces prétendus «bandidos rojos» avait poussé les nationalistes à déclencher le rouleau compresseur de l'appareil répressif judiciaire. Par conséquent, alors qu'en juillet 1936 la population carcérale espagnole était de 12 000 personnes, en 1940 certains évoquent le nombre de 700 000 prisonniers ; les autorités franquistes se limitant, quant à elles, à donner le chiffre de 300 000 détenus, composés en majorité de républicains<sup>3</sup>. Au milieu des prisonniers qui vont croupir dans les geôles, on retrouve un mélange de talents. À partir de papier de fortune et de matériaux complètement dérisoires, certains vont s'adonner à des activités artistiques, peut-être avec l'intention de laisser une trace dans l'histoire. Nous saisissons donc cette opportunité pour préciser que les images et écrits qui vont constituer le socle de notre analyse ne sont pas les oeuvres d'artistes de la trempe de Dalí, Mirò, Picasso et autres. Elles sont réalisées dans des circonstances bien particulières. Ce sont donc quatre images que nous avons retenues. Elles nous serviront de levier dans la relation que nous voulons établir entre fiction et réalité historique au sein des prisons et l'image qu'elles renvoient de la société espagnole de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Les trois premières images<sup>4</sup> (qui apparaîtront en aval et que nous analyserons au fur et à mesure) sont de Cándido Fraile<sup>5</sup>, prisonnier politique détenu au pénitencier de El Dueso, situé dans la ville de Santoña, dans la province espagnole de Santander. La dernière image vient de Pere Català Pic, intitulée *Écrasons le fascisme!*<sup>6</sup> et réalisée en 1936. À tour de rôle, nous ferons une analyse et une interprétation de la présence et de l'impact de ces documents dans l'univers carcéral franquiste.

Tout d'abord, rappelons qui était Cándido Fraile. Mécanicien d'aviation en fonction sur la base militaire de Cuatro Vientos de Madrid, il choisit délibérément de défendre les couleurs républicaines lorsque la guerre civile éclate le 18 juillet 1936. Après de longues batailles menées auprès des républicains, il sent le vent tourner en faveur des nationalistes. Il franchit alors la frontière en février 1939 pour rejoindre la France, où il séjournera

---

<sup>3</sup> Rafael Torres Mulas, *Los esclavos de Franco*, Madrid, Oberon, 2001, p. 30.

<sup>4</sup> Cándido Fraile s'en était servi comme carte postale pour écrire à sa famille exilée en France.

<sup>5</sup> Avec l'accord de M. le professeur Antoine Fraile, les dessins reproduits ici font partie du corpus qu'il étudie dans son HDR *Maquis et Justice militaire (1944-1945) image personnelle et mémoire collective* (en ligne) <[http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/35/88/PDF/Inedit\\_pour\\_HAL.pdf](http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/35/88/PDF/Inedit_pour_HAL.pdf)> (consulté en janvier 2011).

<sup>6</sup> Cette affiche datée de 1936 avait été émise par la Generalitat de Catalunya, via le Comisariado de propaganda. Elle se trouve actuellement à l'Institut Valencien d'Art Moderne (Valence-Espagne). Voir aussi Xavier Barral i Altet et al., *op. cit.*, p. 454-455.

jusqu'à la Libération. En octobre 1944, les Alliés sont sur le point de vaincre le nazisme et le fascisme européens. Franco ayant été un proche collaborateur de ces régimes, les espoirs d'une entrée des Alliés sur le sol espagnol et d'un renversement du nouveau régime nationaliste voient le jour parmi les républicains.

Dans l'optique de servir d'appui local aux futures troupes Alliées, en octobre 1944 Cándido Fraile fait partie des quelques milliers de maquisards espagnols qui vont franchir clandestinement la frontière des Pyrénées pour tenter de renverser par les armes le régime du général Franco. Une fois sur le territoire espagnol, c'est dans la vallée du Roncal que Cándido Fraile et ses compagnons d'armes vont livrer un combat inégal face à l'armée nationaliste, placée sous les ordres du tristement célèbre général Yagüe. A l'issue de cette bataille, une centaine de combattants vont être arrêtés puis jugés, dont Cándido Fraile lui-même. Il sera condamné à 20 ans de réclusion pour « rébellion militaire », au cours des procès qui seront célébrés les 26, 27 et 28 juillet 1945 à Pampelune. Quelques mois après, il sera à nouveau jugé pour ses agissements du 18 juillet 1936 et condamné à 12 années supplémentaires. À partir de ce moment, l'homme purge sa peine au pénitencier de El Dueso, à Santoña, dans la province espagnole de Santander, jusqu'à sa libération anticipée en 1955, pour cause de maladie. En 1959, Cándido Fraile meurt des suites d'une tuberculose, aggravée par des problèmes intestinaux. Cependant, bien avant sa mort, Cándido Fraile avait eu le temps d'écrire à sa famille restée exilée en France, sur des cartes postales dont les images avaient été réalisées par ses propres soins. Lesdits documents sont une série de dessins originaux à la plume, réalisés sur du papier carton léger, avec quelques touches appliquées au crayon de couleur et portant au verso un petit texte d'accompagnement. On note par ailleurs un trait simple mais sûr, qui renvoie à une certaine maîtrise de la création artistique. En revanche, il nous est impossible d'affirmer avec exactitude si le motif est original ou simplement recopié. Depuis sa cellule, et ce à partir de 1949, Cándido Fraile crée des images qui vont à présent nous servir de cordon ombilical dans le lien qui nous voulons établir entre fiction et réalité historique.

Il est impérieux de rappeler que les documents en notre possession ne sont pas des chefs d'œuvre, tout comme il est difficile de les classer dans la catégorie de véritable création artistique. Mais si nous soutenons avec Joseph Beuys que la création artistique est «la capacité qu'a l'homme à affirmer des énergies de liberté qui montent en lui, faisant ainsi de l'art une sorte de

science de la liberté »<sup>7</sup>, nos différentes images sont alors en parfaite adéquation avec la conception artistique.

La situation qui prévalait au sein des prisons espagnoles à partir du début de la guerre civile, et ce jusqu'à l'enracinement complet du franquisme, n'était pas de nature à laisser certaines âmes indifférentes. Suite aux nombreux dysfonctionnements et aux mesures draconiennes mises en place par les nationalistes, plusieurs détenus dotés de capacités artistiques et littéraires vont se laisser transporter par leur imagination, plongeant ainsi dans un monde fictif. Si telle était l'intention première de Cándido Fraile, la transplantation de ses images dans le contexte historique et leur confrontation avec des interrogatoires nous permettront de dégager une vision plus globale des circonstances historiques. Pour cela, nous commencerons par jeter un regard attentif sur le premier document intitulé *Le mécanicien destructeur*.

*Le mécanicien destructeur*- dessin de Cándido Fraile



---

<sup>7</sup> Joseph, Beuys et Volker, Harlan, *Qu'est-ce que l'art?*, Paris, éd. L'Arche, 1992, p. 19-20.

L'image du « mécanicien destructeur » est la première d'une série datée de 1949. Elle représente un bébé qui tape sur une grosse roue dentée avec un marteau. Tout en bas de la carte nous pouvons lire « España-Santander-Dueso », c'est-à-dire les indications sur son lieu de détention. Bien évidemment, ces indications contrastent fortement avec l'expression « Felicidades », située en amont de la carte postale. Autre détail, nous observons en arrière-plan la Tour Eiffel.

Cette image peut donc implicitement symboliser cette France de la liberté et des droits de l'homme ; une France incarnée par sa magnifique capitale Paris, ville où tout peut devenir possible, même les rêves les plus insolites. Une France devenue d'ailleurs la destination de choix des émigrés espagnols.

C'est donc avec une finesse particulière que cette représentation renvoie dans une certaine mesure au rêve de prisonniers politiques républicains de s'évader et d'échapper aux sévices et travaux rudes imposés aux détenus. Des détenus justement incorporés au sein des « Batallones de trabajadores », et dont la tâche ardue peut se refléter dans ce geste du bébé qui tient dans sa main un gros marteau qui demande beaucoup d'effort physique, en comparaison avec sa corpulence.

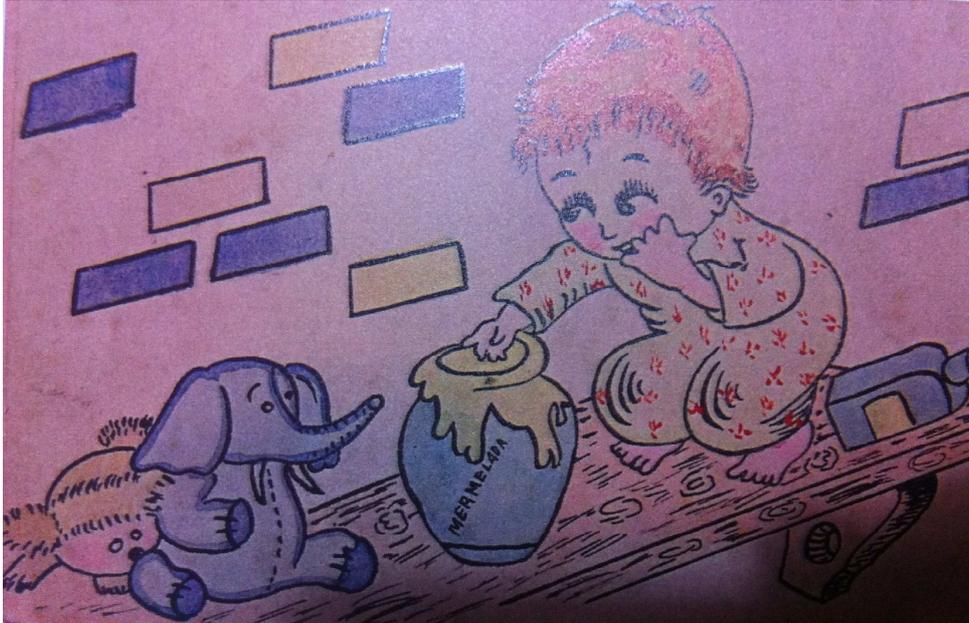
En effet, les conditions de vie des prisonniers étaient insupportables dans les prisons espagnoles. À tel point que même les soldats nationalistes, punis pour simple insubordination, optaient pour la désertion afin d'y échapper. Si ces cas n'étaient pas monnaie courante dans l'univers carcéral espagnol, certains prisonniers, toute configuration confondue, vont faire office d'exception à la règle. Ce sera le cas de Pedro Capella Novell, lequel, dans sa déclaration du 14 novembre 1939, après sa désertion et après avoir été appréhendé, résumera les raisons de son geste en des propos bien précis : « Apenado por la dolencia del estómago ; no tenía costumbre a los trabajos a que le imponían »<sup>8</sup>.

Cette image est donc symbolique, dans la mesure, où sans le dire, elle nous plonge dans une réalité incontestable de l'univers carcéral franquiste, celle des tâches ardues imposées aux détenus. De plus, la première partie de cette anecdote de Pedro Capella Novell nous renvoie à un tout autre aspect, celui de la misère et de la malnutrition dans les prisons franquistes ; un aspect qui peut parfaitement bien s'interpréter dans la deuxième image qu'il nous faut maintenant évoquer.

---

<sup>8</sup> Archives Militaires de Pampelune, chemise 1, dossier 26, « José Artigas Marcolet et six autres, désertion ».

La gourmandise-dessin de Cándido Fraile.



La deuxième image de Cándido Fraile a pour titre « La gourmandise ». Elle est bien plus touchante dans la mesure où elle représente un enfant innocent, entouré de ses peluches, qui met la main dans un pot de confiture. Le décor est fort intéressant, avec un mur contenant seulement quelques traces de couleurs, un banc qui de loin ressemble fort à un lit. Bref, un décor qui est bien loin des vicissitudes de la vie carcérale.

Si l'on s'emploie à interpréter cette image au premier degré, elle peut en toute adéquation renvoyer à l'époque bénie de l'insouciance, où il suffit de tendre la main pour assouvir non sa faim, mais tout simplement le plaisir de manger. Mais l'enfant se trouve sur une sorte de banc en bois vissé au mur ; comme un rappel de la condition carcérale, pour signifier qu'il faut dépasser le sens superficiel de ce dessin pour le relier à la condition du dessinateur, emprisonné et affamé. En effet, nous savons que l'abondance d'aliments dans les prisons espagnoles n'était pas monnaie courante. Et le phénomène ne touchait pas seulement le monde carcéral, mais l'ensemble de la société espagnole de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un souci de parer à la pénurie alimentaire, Negrín, sur instruction des nouvelles autorités, ira jusqu'à recommander la consommation de lentilles à l'ensemble de la population

espagnole, à cause de leur forte valeur nutritive. Par conséquent, si nous procédons à un retournement dialectique, l'évocation du concept de gourmandise dans une ambiance de pénurie alimentaire peut être synonyme de famine. De nombreuses études ont montré que la misère et la malnutrition étaient le cheval de Troie qui accompagnait la répression judiciaire<sup>9</sup>. Cette situation était d'ailleurs connue de tous, mais personne ou presque n'osait en parler dans les prisons. Les seuls qui osaient s'y aventurer publiquement étaient quelques soldats nationalistes déserteurs, qui, lorsqu'ils étaient appréhendés et conduits devant le Tribunal Militaire, n'avaient aucun scrupule à dénoncer les conditions scandaleuses dans lesquelles vivaient les détenus. C'est dans cette optique que se défendit José Artigas Marcolet.

Selon lui, l'idée d'une désertion et une évasion vers la France lui vint à partir du 2 novembre 1939 au soir. Les motivations réelles de son geste venaient du fait que l'Espagnol moyen avait du mal à se nourrir convenablement sur son propre territoire. Il ajoutera par ailleurs qu'au cours de ses nombreuses missions en tant que soldat nationaliste, il était imprégné de détails sur le manque de vivres, sur les détentions effectuées à l'encontre des personnes d'idéologie contraire au franquisme. De plus, son enthousiasme pour la désertion avait pour élément catalyseur une affiche publicitaire sur la sous-alimentation. En effet, lors d'une mission qui le conduisit à Madrid, les conditions de vie des populations locales avaient entraîné la mise en place de panneaux publicitaires avec les écrits de «Menos Franco y más pan blanco»<sup>10</sup>.

Au-delà de la répression physique et alimentaire, incarnée respectivement par les travaux rudes et la privation d'aliments, un autre facteur plus symbolique apparaît dans la troisième image de Cándido Fraile, c'est celui de la répression morale et idéologique. Nous allons essayer de décoder cette image, qui a pour titre « Le prisonnier ».

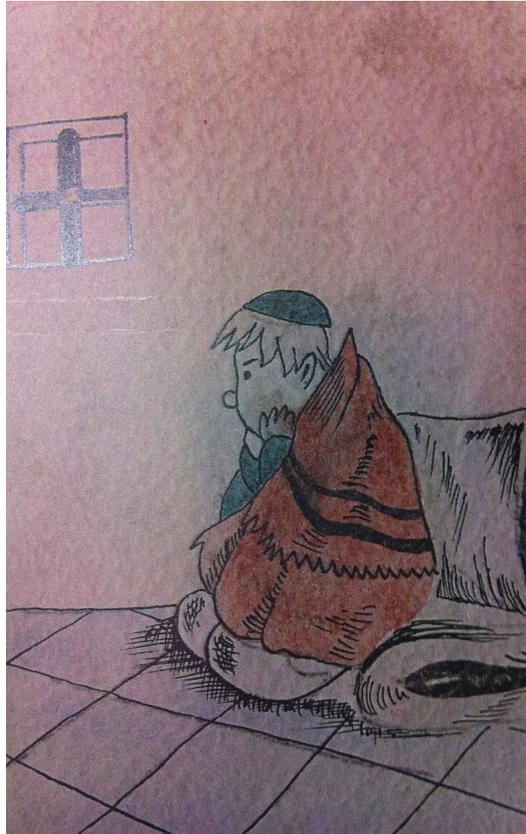
---

<sup>9</sup> Santiago Vega Sombria (coord.), *De la esperanza a la persecución : la represión franquista en la provincia de Segovia*, Barcelone, Crítica, 2005, p. 292.

<sup>10</sup> Archives Militaires de Pampelune, chemise 1, dossier 26, « José Artigas Marcolet et six autres, désertion ».



Le prisonnier- dessin de Cándido Fraile.



C'est un autre dessin très saisissant, encore plus sobre et tout aussi évocateur. Le dessin représente un mur blanc, une fenêtre avec des barreaux qu'on pourrait confondre avec une croix et un petit personnage assis, portant un chapeau et protégé du froid par une couverture. L'homme semble attendre, pensif, dirigeant un regard continu vers un hors champ clairement explicité dans le texte qui figure au verso : « En estas Pascuas y Año Nuevo tan llenos de promesas quiero estar muy cerca de vosotros representado en mi modesta y humilde pero cariñosísima felicitación ».

Si nous poussons à l'extrême l'interprétation de cette image, on peut y voir un détenu isolé, à genoux, avec des sourcils froncés, une barbe légère et une couverture rapiécée de couleur rouge, cette couleur rouge symbole de l'idéologie républicaine à laquelle ils étaient tous assimilés et qui avait été à l'origine de tant de désarroi. Le prisonnier se sert de cette couverture pour se protéger des aléas de la nature, en l'occurrence du froid. Mais cette couverture

à la couleur rouge peut parfaitement s'interpréter comme une protection républicaine, une autre forme pour lutter contre l'endoctrinement idéologique dont la plupart des détenus faisait l'objet. Bref, autant d'expressions de la répression morale et physique, de l'ennui et de la pauvreté extrême qui sévissaient dans les geôles.

La position du prisonnier dans cette image est la métaphore de la condition sociale de l'ensemble des détenus. Une condition sociale qui renvoie non seulement à l'isolement et à la solitude, mais aussi et surtout au musèlement des consciences de prisonniers politiques républicains. Car même si nous sommes ici dans une espèce de dérision qui ne dit pas son nom, il n'en demeure pas moins que ces images sont l'illustration de la réalité historique dans les prisons nationalistes espagnoles.

En effet, il est primordial pour nous de souligner qu'à partir d'avril 1939, les effectifs carcéraux espagnols seront pléthoriques. Par conséquent, pour parer à tout risque de débordement et d'évasion massive, comme ce fut le cas avec « la Fuga de San Cristóbal »<sup>11</sup>, les prisonniers seront répertoriés et placés par groupes de 5. L'objectif de ce dispositif consistait à ce que les détenus se surveillent entre eux. Ainsi donc, quiconque tentait de s'évader dans le groupe mettait systématiquement le reste en danger de mort. Car les nationalistes vont s'atteler à fusiller sans jugement et sans vergogne tous les membres du groupe restant lorsque l'un d'entre eux venait à s'évader. Les propos du détenu Julián Ribas Ahijón sont la parfaite illustration d'une situation qui poussait plus d'un à l'isolement et entraînait plus de dénonciations des complots. Il dira à ce propos : « Les dijeron cuando llegaron al Batallón, que los colocaban en grupos de cinco, para que se vigilaran de unos a otros y si se escapaba alguno del grupo los restantes serían fusilados »<sup>12</sup>.

À côté de cette ambiance glauque, nous devons mettre l'accent sur le fait qu'il était formellement interdit d'aborder des sujets socio-politiques ; de même, la fréquentation entre prisonniers dans leurs cellules était interdite<sup>13</sup>. En somme, avec une législation complètement hors norme, tous les ingrédients

---

<sup>11</sup> L'évasion massive de 795 prisonniers politiques et de guerre du Fort de San Cristóbal (en Navarre) avait eu lieu le 22 mai 1938 à 20 heures. Les détenus vont s'évader dans un air de révolte populaire. Le rapport d'enquête dont nous avons eu connaissance précise que les effectifs pléthoriques avaient favorisé les conditions de l'évasion. Voir Archives Militaires de Pampelune, chemise 1, dossier 5, « Évasion massive de 795 prisonniers du Fort de San Cristóbal ».

<sup>12</sup> Archives Militaires de Pampelune, chemise 10, dossier 659 ; « Ribas Ahijón Julián, évasion de prisonniers de guerre ».

<sup>13</sup> Santiago Vega Sombria, *Op. cit.*, p. 322.

du musèlement dans son sens étymologique du terme étaient réunis. Le transfert de sens par substitution analogique nous permet donc de saisir les réalités sociales qui abondaient dans les geôles espagnoles et que Cándido Fraile n'avait plus qu'à utiliser pour construire sa fiction.

Au regard donc de tout ce qui précède, retenons de façon globale que les images de Cándido Fraile ne sont certes pas des chefs d'œuvre, mais ce sont des images fictives très justes et saisissantes, qui nous ont permis de mettre en évidence cette oscillation entre passé, fiction et mémoire historique. Voilà donc trois images réalisées dans une ambiance lugubre mais qui à vue d'œil respirent une sorte de légèreté et de joie de vivre d'un bonheur qui était interdit aux prisonniers politiques. Il est frappant de noter à quel point ces dessins, excepté celui du prisonnier, sont imprégnés de fraîcheur, d'humour et d'optimisme. Peut-être était-ce une façon pour son auteur de dire que malgré les vicissitudes de la prison tout allait bien. Cette conception des choses l'aidait certainement à supporter les maux qu'il endurait, tout en profitant de la même opportunité pour dénoncer de façon subreptice les réalités tangibles et palpables du monde carcéral franquisme auquel il était soumis.

Ainsi donc, à partir d'une interprétation et d'un point de vue historique, nous avons pu nous rendre compte qu'à travers ces images fictives on pouvait établir un lien direct avec des faits socio-politiques et économiques. Ces trois éléments nous ont permis de cerner des aspects liés non seulement aux sévices, aux travaux rudes et à la malnutrition, mais aussi et surtout à l'isolement, la solitude et la privation de parole et de communication. Tous ces aspects que nous venons d'évoquer étaient des facteurs propices à l'implantation de la frustration et au rejet de tout compromis.

Sans la moindre intention calculée dans ce sens, la politique de privation de communication menée par les phalangistes avait probablement libéré des énergies favorables à la création artistique chez des détenus. Aragon ne disait-il pas : « Il est certain que le merveilleux naît du refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré »<sup>14</sup>.

La réalité nouvelle née de la victoire nationaliste avait libéré des énergies qui ne pouvaient plus se contenir et allaient défier les symboles du national-catholicisme au sein de ses propres installations. En effet, loin des images quasi douces et simplistes de Cándido Fraile, l'affiche de Pere Català

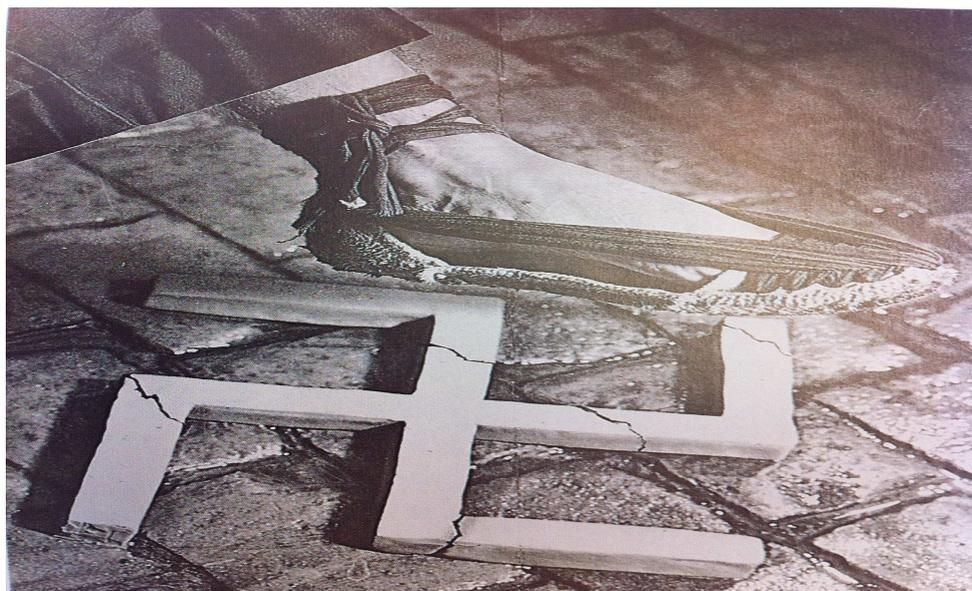
---

<sup>14</sup> Louis Aragon cité dans Anne-Marie Dubois, *De l'art des fous à l'œuvre d'art. 1900-1939, du réalisme au fantastique*, Paris, vol. II, Éditions Édite, 2008, p. 8.

Brice Landry Mbogna

Pic est une attaque satirique et d'une virulence inouïe contre les symboles du national-catholicisme, que les républicains assimilent au fascisme et qui mérite aussi une attention toute particulière.

*Écrasons le fascisme !* - dessin de Pere Català Pic.



L'image de Pere Català Pic a une force de communication extraordinaire. Elle met en scène un pied géant, symbole de la force des républicains et l'idéologie de gauche qui s'y attachait, en train de piétiner et briser en morceaux la croix gammée, symbole indéniable du fascisme en pleine gestation en Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle. Loin d'être une fiction, l'image renvoie au combat idéologique des forces antagoniques gauche-droite en présence sur le territoire européen, dont la première répercussion tangible et palpable sera observée en Espagne avec l'éclatement de la Guerre civile en 1936. Cette affiche, datée justement de 1936, avait été émise par la Generalitat de Catalunya, via le « Comisariado de propaganda »<sup>15</sup>.

Il est opportun de mentionner que dans les campagnes de dénigrement, Église catholique et les nationalistes seront dans la même ligne de mire. Car, depuis juillet 1937, le Congrès International d'Intellectuels Antifascistes, qui s'était tenu à Valence sous l'égide du gouvernement républicain qui s'y était

---

<sup>15</sup> Xavier Barral i Altet et al., *op. cit.*, p. 454-455.

réfugié pour des raisons de sécurité<sup>16</sup>, avait libéré des énergies antifascistes sans précédent. Les discussions et l'endoctrinement renforcés par cet événement avaient propulsé le sentiment antifasciste au plus haut point. Les républicains avaient atteint un tel paroxysme idéologique que les phalangistes avaient du mal à le leur ôter.

Par conséquent, à côté de la lutte antifasciste, les républicains avaient fait de la lutte anti-ecclesiastique un autre crédo. N'oublions pas qu'en Espagne, l'Église catholique et le pouvoir central ont toujours formé depuis des lustres un couple indéniable, indissociable et indissoluble<sup>17</sup>. Car cette dernière avait été le fer de lance spirituel de la Reconquête puis le cheval de Troie par lequel l'absolutisme royal avait pris ses marques en Espagne.

Ainsi donc, l'exacerbation née des politiques répressives issues de la complicité intrinsèque entre l'Église catholique et le nouveau régime aura des effets à la limite dévastateurs au sein des prisons. Une certaine résistance idéologique tentera de voir le jour de façon subreptice dans certaines geôles<sup>18</sup>. L'objectif consistera à défier le couple nationaliste-catholique à l'intérieur de son propre domaine de prédilection, à savoir les prisons spécialement aménagées pour accueillir les résistants républicains. À ce propos, le révérend Martín Torrent lui-même reconnaîtra explicitement l'audace et l'entêtement des républicains à vouloir défier les nationalistes dans un terrain qui ne leur était pas propice, lorsqu'il dira : « La derrota desilusionada y el claro desengaño de unas masas excitadas a la rebeldía pretendiendo desterrar toda idea de Dios y de Patria, empiezan a llenar y colmar la capacidad de todos los establecimientos penitenciarios »<sup>19</sup>.

Dans cette perspective presque suicidaire pour les détenus, d'aucuns n'hésiteront pas à véhiculer leurs idéaux à l'intérieur des centres de détention, soit pas le biais des conversations, soit par la diffusion de petites affiches publicitaires. Ce sera le cas avec cette image de Pere Català Pic.

En effet, au milieu de cet univers dans lequel la vie dépendait parfois des humeurs des bourreaux, l'affiche réalisée par Pere Català Pic sera pour certains républicains endurcis le dernier rempart contre le programme nationaliste d'endoctrinement auquel ils étaient soumis. L'excès de zèle d'un

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> Michelle Vergniolle-Delalle, *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 17.

<sup>18</sup> Nous notons la même attitude chez certains détenus dans les prisons provinciales de Navarre, Santander et Segovia.

<sup>19</sup> Martín Torrent, *¿Qué me dice usted de los presos?*, Alcalá de Henares, Talleres penitenciarios, 1939, p. 25.

grand nombre de détenus républicains poussera même plusieurs d'entre eux à s'extérioriser, allant jusqu'à profaner des images religieuses et tourner l'armée nationaliste en dérision. Ce fut le cas de Miguel Barrio González, dont l'attitude ne laissera plus planer aucun doute sur son antipathie vis-à-vis des nationalistes et de l'Église. Les éléments du rapport d'enquête résumeront la situation de façon claire, nette et précise : « Hace burla de los cuadros que hay en las compañías (propaganda) y en la misa hace burla de los Santos y del cura »<sup>20</sup>.

La création artistique sous sa forme la plus simple ici, c'est-à-dire l'affiche publicitaire, continuait de contrecarrer le franquisme et ses tentacules à l'intérieur même de son domaine de prédilection, et ce malgré le fait que toute communication sur des sujets sensibles était formellement interdite. Par conséquent, pour parer à cette situation qui devenait de plus en plus périlleuse pour le programme d'endoctrinement à outrance mis en place par les phalangistes, une note circulaire viendra freiner cet élan des détenus, en stipulant : « Se prohíbe terminantemente entren en los departamentos y celdas otros reclusos que no fueran sus ocupantes, exigiendo la consiguiente responsabilidad a los infractores de esta disposición »<sup>21</sup>.

En définitive, la focalisation que nous venons de faire sur la création artistique des prisonniers politiques sous le franquisme renvoie beaucoup plus à une réalité historique qu'à une simple fiction. En effet, elle nous a permis de déceler et de confronter plusieurs faits réels, liés tout aussi bien aux agissements idéologiques des détenus dans les geôles qu'aux mesures proportionnelles prises par les franquistes pour calmer les ardeurs. Cela nous a permis d'interpréter et de comprendre un autre aspect de la violence politique sous le franquisme, cette violence qui pendant des années ne s'est représentée qu'à travers des témoignages oraux et très peu d'écrits, les images quant à elles se faisant rares, très rares. En essayant de d'établir une relation entre fiction et réalité historique, nous avons voulu toucher d'une autre manière la réalité saisissante du franquisme des prisons espagnoles.

Par conséquent, loin de cette idée de simple fiction, les images qui ont constitué notre corpus ne sont pas que fictives pour la plupart d'entre elles, elles renvoient *de facto* à la lutte idéologique et à une dénonciation des conditions de vie des détenus. Ainsi donc, on comprend aisément que l'Armée nationaliste, bénie par la sainte Église, tenait les cartes du nouveau régime.

---

<sup>20</sup> Archives Militaires de Pampelune, chemise 10, dossier 662, « Manuel Romero Torres, rébellion militaire ».

<sup>21</sup> Santiago Vega Sombria, *op. cit.*, p. 322.

Mais ce n'est pas pour autant que les quelques paradigmes de la nouvelle orientation franquiste faisaient l'unanimité au sein des détenus.

Après avoir perdu le combat des armes, certains républicains audacieux voulaient focaliser leurs énergies dans le domaine idéologique à l'intérieur même des centres de détention. Les prisonniers politiques qui s'adonnaient à ce genre d'activité au péril de leur vie étaient d'une audace et d'une témérité incommensurables. Mais dans un monde aussi fermé que celui des prisons franquistes, un tel projet quasi utopique était une peine perdue d'avance, car le général Franco lui-même s'était attelé à ce que tout soit « atado y bien atado ». C'est en cela qu'il convient de préciser que ces images sont autant de témoignages qu'il nous appartenait d'exhumer. En cherchant à établir un lien entre fiction et réalité historique, nous avons voulu mettre en rapport des données fictives et des faits ponctuels émanant des processus généraux. En essayant de lire l'histoire à travers ces quelques images, l'objectif primordial était une fois de plus de mettre l'accent, sous un autre angle, sur une période encore souvent mal appréhendée.

**Brice Landry Mbogna**  
**Université d'Angers**

## BIBLIOGRAPHIE

Archives Militaires de Pampelune.

BARRAL I ALTET, Xavier et al., *L'art espagnol*, Paris, Bordas, 1996.

BEUYS, Joseph et HARLAN, Volker, *Qu'est-ce que l'art?*, Paris, L'Arche, 1992.

DUBOIS, Anne-Marie, *De l'art des fous à l'œuvre d'art. 1900-1939, du réalisme au fantastique*, vol. II, Paris, Éditions Édite, 2008.

TORRENT, Martín, *Qué me dice usted de los presos*, Alcalá de Henares, Talleres penitenciarios, 1939.

TORRES MULAS, Rafael, *Los esclavos de Franco*, Madrid, Oberon, 2001.

TUÑON DE LARA, Miguel, *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*, Historia de España. Vol. VIII, Barcelona, 1983.

VEGA SOMBRÍA, Santiago, *De la esperanza a la persecución : la represión franquista en la provincia de Segovia*, Barcelone, Crítica, 2005.

VERGNIOLE-DELALLE, Michelle, *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*, Paris, L'Harmattan, 2004.