

## Préface

LES CONTRIBUTIONS RÉUNIES PAR MARION LE CORRE-CARRASCO sous le titre « la création artistique à l'épreuve de l'histoire » sont le fait de jeunes chercheurs, doctorants ou nouveaux docteurs pour la plupart, spécialistes de l'histoire de l'image et de l'histoire des intellectuels, deux domaines qui connaissent un important renouvellement dans les études hispanistes aujourd'hui. On leur sait gré d'avoir donné à cette question ambitieuse des réponses nuancées et nourries d'exemples pris, pour l'essentiel, au vingtième siècle espagnol. La réflexion sur les formes de l'engagement intellectuel et artistique constitue un véritable fil rouge de l'ouvrage. Pépita Villanueva et Denis Vigneron s'interrogent sur l'héritage de deux intellectuels, tirillés entre la politique, la presse et la littérature : un modeste semeur de rébellions, comme aimait à se définir Blasco Ibáñez et une figure controversée des avant-gardes, le fasciste Ernesto Giménez Caballero. Les articles suivants passent en revue des formes variées de l'engagement : des œuvres d'art, comme *Sueño y mentira de Franco* de Picasso ou *El ajusticiamiento como tema (pinturas de género histórico)* de Equipo crónica ; des dessins de Cándido Fraile; des documentaires, comme *Picasso* de Simon Schama ou *Los caminos de la memoria* José Luis Peñafuerte, enfin des revues comme *El Papus*. Qu'elle soit conçue en solitude ou au sein d'une collectivité soudée autour d'un projet politique, l'œuvre à la croisée de l'histoire et de l'art est d'abord, comme le montre Gabriel Sevilla, l'expression d'une intentionnalité et d'un dialogue avec le lecteur. L'allusion historique dans l'œuvre d'art crée un rébus, ou dessine en creux un sens, laissant une large place à l'interprétation.

Marion Le Corre-Carrasco justifie, dans son avant-propos, le choix d'une période très étendue, qui embrasse de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au temps présent. La coupure introduite par la guerre civile n'en ressort que davantage. La

guerre et la répression qui s'ensuivit fournirent à la société et à la culture espagnoles leur propre expérience de blocage dérilictoire. Ce que Theodor W. Adorno, et à sa suite, Georges Molinié ont considéré comme un deuil de la culture postérieur à la Shoah et à l'horreur des camps, trouve, en Espagne, un équivalent dans le conflit fratricide. Auschwitz a ébranlé durablement la confiance que l'homme dépose en l'art et en son pouvoir de conciliation, depuis la preuve, par l'extermination, de l'inefficacité du langage. En Espagne, quelque chose vient contrebalancer ce qu'Alberti nomme, dans *Capital de la gloria*, la « blessure mortelle des mots » : c'est la répression, qui, depuis la loi de censure de 1938, apporte au discours d'opposition au régime son impérieuse raison d'être.

Dans les articles portant sur la guerre civile et le franquisme, l'art se définit non comme performance, mais comme exercice des libertés : libre cours de la vitupération, dans *Sueño y mentira de Franco* de Pablo Picasso, étudié par Malika Amrane ; liberté de l'ironie, comme le montrent les dessins du prisonnier Cándido Fraile, commentés par Brice Landry ; liberté de langage malgré la menace des attentats pour Carlos Jiménez, comme le rappelle Marine Lopata. Les dix-huit cartes postales qui constituent les deux planches de *Sueño y mentira de Franco* se présentent comme une approche du monstrueux par les mots et par l'image. Il ne s'agit pas uniquement de diaboliser Franco, mais de penser l'inhumain à travers le dessin du corps et de le dire à mots tronqués. Le poème en prose de Picasso pose la question du rapport entre l'art et l'invective : des noms, amoncelés, sans lien syntaxique, sans la respiration que pourrait introduire la ponctuation. Le poème et le tableau ont le même titre : ils ont une même significativité. La forme même de la carte postale constitue une adresse, ainsi qu'un ancrage dans le présent de création ou d'écriture.

La majorité des articles ci-joints portent sur des œuvres qui associent l'image visuelle et l'écrit : le dessin, la bande dessinée, le documentaire. Le heurt du mot et de l'image est un des ressorts de l'ironie : l'art dénonce un mensonge en rapprochant ce dont la coexistence est intolérable : dans « España. Una, grande y libre », cette affiche de « morale » publique, « No al desnudo », au-dessus du corps d'un homme sauvagement brutalisé, puis brûlé avec de l'essence par des nazis, dénonce la duplicité d'un régime policier. Le mensonge est parfois aussi le tissu dont est faite l'imagination créatrice, comme dans ce dessin d'enfant gourmand, à la fois rassurant et sarcastique, envoyé par Cándido Fraile, emprisonné, à sa famille, ou encore cette carte de vœux faite par le prisonnier où le mot « Felicidades » s'étale au-dessus d'un enfant-forçat.

L'antiphrase est un mode privilégié de réponse artistique à l'histoire. La forme artistique est alors une symétrie, qui donne à la contestation ordre et finalité. Le lecteur a les éléments pour reconstituer, grâce à l'allusion, un sens en creux, le cœur négatif de l'œuvre d'art. En épingleant la contradiction entre deux discours ou deux images, l'œuvre souligne la pertinence du rapprochement. La justesse, en l'occurrence la parfaite adéquation de l'œuvre à son temps, n'est-elle pas la finalité d'un art qui cherche, dans les formes mineures, de nouvelles voies d'expression ? Une interprétation de ces œuvres qui ignorerait leur rôle de dénonciation serait-elle légitime ?

Si l'antiphrase consiste à retrancher, la citation réitère, et c'est une des formes essentielles d'allusion à l'histoire dans le langage artistique ; elle permet la réappropriation de l'événement historique ou de l'œuvre d'art, comme le montrent les documentaires sur *Guernica* analysés par Jaime Céspedes. Quand José Luis Rodríguez Zapatero assiste à l'inauguration, en 2004, de la coupole de Barceló à l'ONU de Genève, sa visite évoque, selon Gabriel Sevilla, le moment où la Deuxième République offrit à la Société Des Nations les fresques murales de Sert, dans le même bâtiment qui accueillera plus tard l'œuvre de Barceló : le politique s'empare de l'art pour repenser l'histoire ; à Genève, un même espace accueille les fresques de Sert et la coupole de Barceló, involontairement unies dans l'histoire politique de l'Espagne.

La citation peut aussi être revendiquée par les artistes qui la mettent au service d'une cause. La série *El ajusticiamiento como tema*, d'Equipo crónica, cite à la fois *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* d'Antonio Gisbert, et *El tres de mayo* de Goya. Le souvenir des tableaux de Goya et de Gisbert accable les responsables de l'exécution de Julián Grimau, fusillé en 1963 malgré les protestations internationales. La référence à Goya et au tableau de Gisbert, choisi à juste titre pour illustrer la couverture de ce volume, inclut l'événement historique dans un récit, à la manière d'une citation. Le spectateur est invité à ramener le passé au moment présent, à en donner une interprétation à double foyer, à la fois documentaire –la justesse– et « monumentaire » –l'émotion esthétique. Alors que s'est opéré ce que Marion Le Corre-Carrasco nomme la sécularisation de l'art, l'histoire cesse d'être un accessoire de la création pour devenir une transcendance de substitution.

**Zoraida CARANDELL**  
**Université de Paris III Sorbonne nouvelle**

