

Le regard exhumé : Pour une nouvelle vision de la photographie espagnole dans ses rapports à la Guerre Civile

Antonio ANSÓN

Université de Zaragoza

Résumé : Peu ou prou, la Guerre Civile espagnole a donné son rythme à l'histoire et à la culture jusqu'à nos jours. Dans le domaine de la photographie, on peut distinguer trois étapes : après-guerre, transition et démocratie, qui correspondent à trois générations de photographes, incarnées par les figures des parents, enfants et petits-enfants. Chacune de ces trois générations interprète la Guerre Civile respectivement à partir du silence, de l'oubli et de la mémoire. Un groupe de photographes prétend, pour la première fois et par substitution, accomplissant ainsi un saut générationnel des grands-parents aux petits-enfants, redonner voix au silence.

Mots-clés : Histoire de la Photographie espagnole. Guerre Civile espagnole. Silence. Oubli. Mémoire. Après-guerre. Transition politique. Démocratie. AFAL. Nueva Lente.

Resumen: De una forma u otra, la Guerra Civil española ha marcado el pulso de la historia y de la cultura hasta nuestros días. En términos fotográficos, pueden distinguirse tres etapas: postguerra, transición y democracia, correspondientes a tres generaciones de fotógrafos que desempeñan el papel de padres, hijos y nietos. Cada una de estas tres generaciones interpreta la Guerra Civil desde el silencio, desde el olvido y desde la memoria. Una serie de fotógrafos se propone, por primera vez y de forma vicaria, realizando un salto generacional de abuelos a nietos, restituir la voz al silencio.

Palabras clave: Historia de la Fotografía española. Guerra Civil española. Silencio. Olvido. Memoria. Postguerra. Transición política. Democracia. AFAL. Nueva Lente.

Nous défendons ici la thèse d'un découpage de l'histoire de la photographie espagnole du XX^e siècle basée sur l'empreinte de la Guerre Civile comme marqueur d'identité générationnelle. De la fin de la Guerre Civile à nos jours, se sont succédées trois générations de photographes, nés respectivement autour de 1940, 1950 et 1960, qui correspondent à trois concepts nettement délimités : Silence, Oubli et Mémoire. Ces trois étapes correspondent à l'après-Guerre Civile, à la Transition et à la démocratie en Espagne, trois périodes vécues successivement par ceux qu'on appellera les grands-parents, les enfants et les petits-enfants, qui tous, d'une façon ou d'une autre, subissent les conséquences d'un conflit qu'aucun d'entre eux n'a connu directement. Les premiers, les parents, devenus adultes en pleine dictature, se tairont pour des raisons évidentes. Il est important de considérer, cependant, que notre objectif est de proposer et de définir des tendances générales, toujours traversées de particularités qui font exception, sans pour autant invalider l'hypothèse dans son ensemble. Quoi qu'il en soit, comme nous le verrons par la suite, les lignes générationnelles, esthétiques et idéologiques que nous dessinons contiennent suffisamment d'éléments communs pour comprendre quelle était la situation de la photographie à chaque moment historique où elle se manifeste.

Cette première génération franquiste « grandit avec la peur de savoir, de s'intéresser, de faire preuve de curiosité. Elle grandit sans passé¹ », écrit Victor Alba. Dans les foyers espagnols, jusque dans les années 60, et alors que le franquisme a perdu de sa rigueur initiale, le plus important était de ne pas s'exprimer, de ne faire aucune espèce d'allusion et, au final, de se taire. « Naturellement – poursuit Victor Alba – une fois arrivée à l'âge adulte, cette génération qui n'avait reçu aucune réponse à des interrogations qu'elle ne fit et ne se fit d'ailleurs pas, ne put transmettre à ses enfants, élevés entièrement pendant le franquisme, ni valeurs, ni histoire, ni expérience. Celle-ci se résumait à enseigner qu'en se taisant et en ne posant aucune question on vivait en paix et en toute tranquillité² ». Dans cette Espagne de survivants, dominait ce que Stephanie Sieburth, dans sa récente étude *Survival Songs*³, qualifie très justement de stratégie du camouflage. Vivre était alors comparable à une mise en scène permanente. Il fallait dissimuler, faire comme si de rien n'était. Dans la vie publique, jusque dans les années 70, la consigne était de ne pas s'exprimer clairement. Se taire. La période de la Transition perpétua cette mise en scène de la dissimulation, faisant comme s'il ne s'était jamais rien passé.

La seconde génération, celle des enfants, grandit en tournant le dos à la guerre, le regard tourné ailleurs. Ils veulent oublier, abandonner les « pellicules et l'odeur rance » du passé, pour diriger leur attention au-delà de leurs frontières. La transition politique et l'oubli historique deviennent les mots d'ordre de la survie et du bond en avant qui doit transformer les Espagnols en général, et les artistes en particulier, en citoyens d'un monde frénétiquement moderne. Préparés par des conditions socio-économiques et politiques favorables, et disposant des moyens idoines, ils aspirent à sortir, à connaître, à s'internationaliser. Curieusement, c'est à la troisième génération, celle des petits-enfants, que va échoir la mission de se remémorer une blessure que leurs grands-parents furent obligés de passer sous silence et que leurs parents décidèrent d'enfouir dans les tombeaux de l'oubli.

1 ALBA, Víctor, *Todos somos herederos de Franco*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 45.

2 *Ibid.*

3 SIEBURTH, Stephanie, *Survival Songs. Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*, Toronto University Press, 2014, p. 26-37.

Pour quelles raisons les deux premières générations, celle du Silence et celle de l'Oubli, ne se penchèrent-elles pas, dans leurs œuvres, sur les événements qui venaient d'avoir lieu ou sur ceux qu'ils étaient directement en train de vivre ? Pourquoi, à l'inverse, la troisième génération (celle de ceux qui sont nés dans les années 1960) fait-elle preuve d'un intérêt constant et plein d'empathie, aussi bien pour les individus impliqués dans la guerre que pour les conséquences de leurs actions. C'est à l'ancien chef du gouvernement, José Luis Rodríguez Zapatero, né – ce n'est pas un hasard – en 1960, à qui l'on doit une loi sur la mémoire historique. Il symbolise en ce sens toute une génération porteuse de cet intérêt nouveau, jusqu'alors timoré, pour ne pas dire étouffé, mais sans doute à l'état latent dans la société espagnole tout entière.

La génération du Silence et celle de l'Oubli

Le vecteur ou porte-voix emblématique de la génération photographique du Silence est la revue d'Almeria, AFAL. De son côté, la génération suivante privilégie les pages de la revue *Nueva Lente* pour mettre en scène son amnésie et sa soif de modernité. Quant à la génération de la Mémoire, plutôt que de s'incarner dans un groupe de photographes organisés autour d'un programme ou d'une publication spécifique, elle se caractérise par un ensemble de personnalités œuvrant de manière indépendante, sans contact ou presque les uns avec les autres – ce qui ne les empêche pourtant pas de se retrouver autour du même besoin d'affirmation revendicative, dont l'objectif est de rendre compte, en la conjuguant au présent, de la souffrance bâillonnée des victimes.

La génération du Silence est incarnée par des photographes qui, à l'exception de Paco Gómez, âgé de dix-huit ans quand éclate le conflit, sont alors au seuil de l'adolescence, voire encore des enfants : Joan Colom et Catalá Roca ont quatorze ans, Gonzalo Juanes treize et Cualladó onze. Les autres, Masats, Maspons, Francisco Ontañón, Pérez Siquier, Schommer, Virxilio Vieitez, sont plus jeunes encore. Miserachs, lui, naît en 1937. À part Julio Ubiña et Schommer qui, dès le départ, abordent la photographie de manière professionnelle, et un cas particulier comme Masats qui s'installe à Madrid comme reporter-photographe, tous les autres font leurs premiers pas en amateurs, gagnant leur vie dans des activités qui n'ont rien à voir avec la photographie (employés de banque, enseignants, agents d'assurance, médecins ou professions libérales). C'est seulement récemment que leur travail accédera à la reconnaissance et eux-mêmes seront surpris d'être considérés comme des artistes. Comme le signale très justement Horacio Fernández dans son ouvrage *Variaciones en España* (1900-1980), « ils n'avaient pas la moindre ambition artistique, un terme galvaudé par les prétentieux photographes amateurs des sociétés⁴ » (entendez : photographiques), sans pour autant avoir renoncé à une curiosité pour tout ce qui touchait au monde de la photographie, évidemment dans les limites imposées par l'autarcie culturelle de l'époque.

À propos de la photographie espagnole des années cinquante, les historiens insistent presque tous, en en faisant un lieu commun, sur son caractère engagé ou revendicatif, qualifié fréquemment en outre de néoréaliste, en référence, tant sur le plan de l'esthétique que des idées, au

⁴ FERNÁNDEZ, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid, La Fábrica, 2004, p. 120.

mouvement cinématographique italien de l'immédiat après-guerre. En passant en revue les travaux réalisés par ces photographes dans les années cinquante, on peut en effet observer un portrait de la misère de l'époque. On n'y trouvera pas cependant les traces d'une quelconque critique sociale, certaines œuvres dégageant même un parfum accentué de pittoresque. Notable exception, le travail photographique que Carlos Saura réalise durant le tournage de *Carta de Sanabria*, auquel il participe en tant qu'assistant du réalisateur Eduardo Ducaý, recèle une forte dose de vision critique et d'exposition crue de la réalité. La dureté de l'existence qu'expriment ses portraits n'a rien à voir avec une quelconque préciosité formelle et renvoie directement, comme le signale Agustín Sánchez Vidal, à *Las Hurdes* de Luis Buñuel. Dans le texte que Mar Alberruche Rico consacre à la photographie espagnole de l'après-Guerre Civile et où elle affûte avec justesse le concept de « photographie misérabiliste⁵ » inventé par Juan Antonio Ramírez, plus pertinent que celui de néoréaliste, elle remarque que « à la différence des autres auteurs, la photographie «miserabiliste» de Saura est bel et bien conçue comme un document critique⁶ ».

Rafael Doctor répète, lui aussi, à propos de la génération AFAL, « qu'ils réalisèrent un travail cohérent, en résonance avec les courants extérieurs néoréalistes⁷ ». « Les photographes de AFAL – écrit Marie-Loup Sougez citant Pérez Piquier – ont proposé à leur époque une production subversive par le simple fait qu'ils faisaient le portrait de la réalité quotidienne de la société espagnole. Ils constituaient un courant humaniste qui dénonçait les problèmes sociaux, le poids de l'autoritarisme gouvernemental et ecclésiastique, le tout teinté d'un humour frôlant parfois le grotesque⁸ ». Dans son *Historia general de la fotografía*, elle souligne également la « politique de dénonciation⁹ » de AFAL. Toutefois, elle nous paraît beaucoup plus avisée lorsqu'elle déclare, lors de rencontres qui eurent lieu en 1993 autour de *Nueva Lente*, que « *a posteriori*, on donne un label de politisation, de volonté de réflexion ou même de rébellion à des gens qui, à l'époque, n'avaient pas la moindre couleur politique, qui n'étaient certes pas satisfaits de l'atmosphère sociale, mais qui en réalité ne faisaient que chercher des réponses sans bien savoir comment s'y prendre¹⁰ ».

Il est vrai qu'ici ou là, on peut retrouver certaines caractéristiques de l'esthétique néoréaliste, du fait même que les sujets photographiés reflètent la pauvreté, montrant des terres en friche et des terrains vagues, tels qu'on peut en voir dans les films néoréalistes italiens, toute une atmosphère très proche de celle que met en scène dans toute sa crudité sociale et morale le film *Surcos* de José Antonio Nieves Conde. Ce que les photographes dévoilent dans leurs images, c'est l'Espagne misérable de l'après-Guerre Civile, très loin cependant de l'univers sombre que Eugene Smith propose dans *A Spanish Village* de 1950, travail qui passa inaperçu à l'époque, comme de la violence contenue que renferment les clichés pris en Espagne par Cartier-Bresson, avant et après la guerre, et leur style brutal qui évoque la peinture de Gutiérrez Solana et qu'à aucun moment on ne rencontre dans les œuvres du groupe de photographes de AFAL.

5 ALBERRUCHE RICO, Mar, « Fotografía “pauperista” en la España franquista », Encuentro de críticos e investigadores, Centro Cultural de España en México, Traslántica, PhotoEspaña, www.phedigital.com/portal/es/archivos, 2010, s.p.

6 *Id.*, s.p.

7 DOCTOR RONCERO, Rafael, *Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1995, p. 19.

8 SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 447.

9 *Id.*, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 528.

10 *Id.*, in DOCTOR RONCERO, *Nueva Lente...*, *op. cit.*, p. 120.

On peut dire en résumé que la photographie espagnole des années cinquante évoque l'esthétique néoréaliste, mais en aucun cas son contenu idéologique. Nous partageons à ce sujet l'opinion que Laura Terré¹¹ avance dans une étude longue et détaillée consacrée à AFAL ; il y est clairement souligné l'absence de trace néoréaliste dans la photographie espagnole de cette époque. « Au lieu d'essayer de transmettre du sens et un savoir sur la société afin de prendre part à sa transformation – écrit à ce propos Horacio Fernández – les nouveaux photographes des années cinquante se contentent de la documenter¹² ».

Si on ne trouve aucune trace de critique sociale, et encore moins d'allusion quelconque à la Guerre Civile et à ses prolongements, c'est tout simplement que c'était alors impossible. L'histoire visuelle espagnole des années cinquante est une chronique du silence. Il s'agit d'une photographie qui se tait dans une société qui elle-même se tait. Le roman de Luis Martín Santos *Tiempo de silencio*, publié en 1962, ou encore le chapitre éponyme tiré de *Nueve cartas a Berta* (1966) de Basilio Martín Patino, constituent une métaphore illustrant l'esprit et la lettre de la mise en images de cette période.

Les photographes de la deuxième génération, sauf exceptions, naissent dans les années cinquante. Ce ne sont déjà plus ces amateurs qui pratiquaient la photographie sur le temps laissé libre par leurs emplois de la banque ou du commerce. Ils possèdent une formation universitaire, le plus souvent aux Beaux-Arts, en Sciences de l'Information ou en Histoire de l'Art. Les photographes de *Nueva Lente* ne cherchent pas à être des photographes, mais des artistes, professionnels qui plus est, et nombre d'entre eux d'ailleurs accéderont à une renommée internationale jusqu'alors inconcevable.

Les photographes espagnols des années soixante-dix portent leurs regards bien au-delà de leurs frontières. Ils se rendent régulièrement dans la ville d'Arles, où ils font connaître leurs œuvres durant le célèbre festival de photographie, dont Joan Fontcuberta sera le directeur artistique en 1996 ; ils exposent dans des galeries et des musées en Europe et aux Etats-Unis. Ils sont les premiers artistes de la démocratie. Leur propos n'est plus documentaire, comme l'était encore celui de leurs aînés ; leurs préoccupations sont plutôt d'ordre esthétique : les diptyques de Rafael Navarro ; les collages de Jorge Rueda ; le discours fictionnel de Joan Fontcuberta en collaboration avec Pere Formiguera pour la narration de *Fauna* ; l'érotisme, le sexe, les corps explicites de Miguel Oriola. L'Espagne troque le noir et blanc de l'après-guerre pour une vision du pays bariolée, dont Pablo Pérez Mínguez se charge de tirer le portrait. Ce sont les heureuses et prometteuses années soixante-dix, celles de la Movida, celles où l'Espagne n'est plus différente mais meilleure. La réalité en général, et celle de l'Espagne en particulier, a cédé le pas à une pratique artistique qui se définit elle-même comme une réflexion embrassant la problématique culturelle occidentale à partir de son histoire de l'art. Grisaille, précarité, manque d'information, silence, tout cela appartient à un passé. Oublier pour vivre, la guerre et ses conséquences, que non seulement on ne nomme pas, mais qui à présent importent peu, n'intéressent pas.

Les préoccupations de la génération *Nueva Lente* sont de nature esthétique. Même les images les plus irrévérencieuses dénotent une volonté de rébellion qui dépasse le simple cadre local et participe des courants de la contre-culture occidentale du moment. Relève photographique, *Nueva Lente* ne s'engage pas davantage que la génération précédente dans les événements sociaux ou

11 TERRÉ ALONSO, Laura, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956/1963*, Sevilla, Photovisión, 2006, p. 67-75.

12 FERNÁNDEZ, Horacio, *Variaciones...*, op. cit., p. 120.

politiques que traverse le pays, sans parler de la réalité de la Guerre Civile qu'absolument rien, de près ou de loin, dans les travaux de ces photographes, ne rappelle ou ne signale. « L'attitude avant-gardiste portée par *Nueva Lente* – analyse finement Enric Mira – est absolument apolitique, dans un pays qui pourtant est en train de vivre une période de crise politique majeure¹³ ». La transition politique espagnole et la transition photographique partagent la même volonté, consciente et préméditée, d'oublier. Du jour au lendemain, le pays, ses hommes politiques et ses artistes en tête, prennent le train de la modernité, certains alors même qu'il est déjà en marche, pour se rendre sans escale à la fête de la démocratie.

Il faut attendre la Loi 52/2007 du 26 décembre 2007, promulguée par le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero, pour que soit enfin légitimée une interrogation qui va bien au-delà de la photographie et dont se sont fait l'écho, depuis des années, à travers différentes propositions, les travaux d'un ensemble de photographes appartenant à la génération de la Mémoire. La plupart d'entre eux sont nés dans les années 60 et, de ce fait, possèdent une connaissance de la Guerre Civile par procuration, héritée non de leurs parents, mais de leurs grands-parents. Cette transmission, d'ailleurs, s'est faite d'une manière souterraine et précaire. C'est sans doute une des raisons qui expliquent le besoin impérieux de ces photographes de donner à voir un sentiment qui s'exprime certes sous des formes diverses, mais toutes mues par une volonté de restituer la mémoire du passé.

La génération de la Mémoire

Les photographes de la Mémoire font partie de la dernière génération ayant une conscience directe de la dictature, puisqu'ils assistent à la mort de Franco au début de leur adolescence, à l'âge où on est susceptible d'être informé. Ils assistent, d'autre part, en tant que spectateurs passifs, à la naissance de la démocratie, car ils n'ont pas l'âge encore de pouvoir voter aux premières élections démocratiques. Quatre ans plus tard, la première génération de la démocratie qui se rendra aux urnes ne connaîtra de la dictature que ce qu'en rapportent les livres d'histoire, et l'expérience directe du Franquisme aura alors définitivement vécu.

Martí Llorens entreprend dans *Memorias revolucionarias* (1995), publiées sous forme de livre par les éditions Mestizo quatre ans plus tard, un double saut périlleux. Double parce que double réécriture. D'une part, il a consacré une bonne partie de son travail photographique et de son enthousiasme d'enquêteur à une guerre qui le concerne et qu'il connaît grâce au récit qui lui en est parvenu depuis deux générations. Sa mémoire est ainsi une mémoire prêtée et réinventée, transformée en matière visuelle de son propre récit personnel. Le second saut dans le vide de *Memorias revolucionarias* de Martí Llorens réside dans le fait de superposer un imaginaire à un autre, car ce que Llorens présente comme des photographies documentaires de la guerre civile, astucieusement tirées et assimilées à du matériel photographique ancien, est constitué en réalité de prises de vue du tournage à Barcelone du film de fiction *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda. La mémoire de Martí Llorens est une reconstruction, dont l'objectif est de faire sens et d'expliquer – ce qui n'enlève rien à

13 MIRA, Enric, *La Vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1991 p. 64.

sa validité, à son authenticité, puisqu'elle répond au fond à la nécessité de retrouver un espace perdu, qui à présent s'incarne – on ne saurait mieux dire –, prend forme, corps et visibilité sur les supports photographiques que Llorens élabore avec pour seule intention de comprendre le présent en matérialisant visuellement un passé imaginé plus que vécu.

Monserrat Soto a réalisé la vidéo-installation *Secreto 1. Las fosas comunes de la guerra civil española* (2004), incluse dans son projet *Archivos de archivos* (1998-2006). Dans le catalogue qui accompagne l'exposition au Centre d'Art La Panera (2006), on peut voir des photographies de l'exhumation d'une tombe, ainsi que des portraits des membres de la famille ayant apporté leur témoignage. On assiste, là encore, à un saut d'une ou deux générations, comme principal moteur de la création : *Secreto 1* commence par une lettre que Monserrat Soto a adressé à l'Association pour la récupération de la mémoire historique, dans laquelle elle sollicite des informations à propos de son grand-père probablement enterré dans la fosse commune de Villamayor de los Montes, village de la Province de Burgos. Dans sa vidéo-installation, l'artiste préfère à l'approche purement documentaire, une esthétique qui met en scène, par le recours aux caches et aux images fixes couleur sépia, la fantasmagorie de la mémoire. Les enfants de Pablo Pérez Cuesta, grand-père de Monserrat Soto, y racontent en voix off l'histoire de leur père. Sur le mode du refrain visuel, le portrait d'une des filles, Máxima, mère de la photographe, d'abord vue de dos, allongée à même le sol de la fosse, puis de face, rythme du début à la fin la succession des images. L'épilogue est donné par une voix récitant un poème très simple qui répète, comme un écho tragique : « Ces fosses sont celles du silence ». La vidéo-installation se referme alors sur le portrait frontal de Máxima qui fixe l'objectif en silence.

Ellos y nosotros (2006) est le fruit d'un travail ambitieux, signé Sofía Moro, réalisé sur dix ans et où, pour la première et pour la dernière fois, défilent en alternance, devant l'objectif, à la fois les vainqueurs et les vaincus de la guerre. La photographe a tiré de chacun d'eux un portrait sobre accompagné de témoignages émouvants qui permettent de replacer le personnage dans son contexte, proposant ainsi, d'une même guerre, les visions des camps opposés. Il n'est pas anodin que, dans son prologue, l'auteure évoque également, comme point de départ de son intérêt pour le sujet, l'histoire de son propre grand-père qui participa à un conflit, dit-elle, dont on ne parlait jamais à la maison. Le titre même de l'œuvre fait référence au double point de vue narratif porté par les voix des vaincus et des vainqueurs. Cet intitulé distancié souligne encore, si nécessaire, les émotions vives des acteurs du conflit et la démesure de l'affrontement armé. Le livre *Ellos y nosotros*, unique en son genre, retranscrit dans un même espace les témoignages oraux de ceux qui prirent part à la guerre, qu'ils l'aient perdue ou gagnée.

Le photographe Pedro Pérez Esteban et l'écrivain José Giménez Corbatón ont consacré ensemble trois ouvrages à la Guerre Civile. Le premier, *Cambriles* (2006), s'intéresse, sur le mode journalistique, à un groupe d'hommes qui, fuyant la menace républicaine, se réfugient dans cette grotte devenue mythique où ils fondent la « Société de la Caverne », destinée à offrir une couverture aux « taupes » de la conspiration en territoire républicain. Les livres suivants, *Morir al raso* (2009) et *Memoria difusa* (2011), ont une approche plus artistique. Pérez Esteban y propose un parcours en images des lieux du conflit en se focalisant sur des détails, tels que des graffitis ou des objets divers, comme s'il s'agissait de silencieux fétiches guerriers, tandis que l'écriture littéraire de Giménez Corbatón fait office de bande-son à ce diptyque de la mémoire.

Dark is the Room Where We Sleep (2007-2008) de Francesc Torres est un reportage sur l'exhumation, à Villamayor de los Montes, d'une fosse commune où furent enterrés durant la Guerre Civile des fusillés républicains. L'œuvre se présente sous forme d'une installation composée de photographies et d'une vitrine dans laquelle a été placée symboliquement une montre retrouvée sur un des cadavres. Francesc Torres combine la portée documentaire de la photographie, d'une part, enregistrant le processus d'excavation à l'aide de plans rapprochés, par exemple celui d'une balle de fusil, ou de vues générales des familles présentes autour de la fosse, et la valeur métonymique, d'autre part, de l'objet-temps de la montre assignée à la place symbolique de souvenir d'un temps arrêté et non rattrapable, mais rendu ici présent, voire restitué, du moins à la mémoire des vivants. L'ensemble de l'installation s'apparente à un sanctuaire dont le centre et l'autel seraient ce temps détenu et réhabilité, figuré par la montre, et objet de recueillement.

Comme l'indique l'artiste elle-même, le projet « *Cartografías silenciadas* souhaite donner à voir les lieux emblématiques de la répression : camps de concentration, colonies pénitentiaires militarisées et emplacements où les hommes furent fusillés en masse pendant et après la Guerre Civile¹⁴ ». Ana Teresa Ortega photographie ces espaces d'une manière qu'on pourrait qualifier d'aphone. Chaque lieu se présente dans une sorte de mutisme éloquent, comme si la seule réponse possible face à la mémoire douloureuse résidait dans l'absence de toute parole. Photographier sans rien ajouter ni retrancher, photographier sans rien dire. Le soin extrême des tirages, les cadrages austères, la beauté des espaces vides, dépeuplés, froids... tout cela concourt à couper le souffle du spectateur, comme si celui-ci était en train d'assister, en direct, à un événement exceptionnel, qui ne saurait être raconté ou transmis, mais seulement vu et vécu en silence.

Adrián Alemán, dans son œuvre *Socius* (2013), entend superposer littéralement le passé et le présent afin de donner un sens à chacun d'eux, sans doute parce que c'est seulement dans cette confusion visuelle qu'il est possible de comprendre le sens profond de ce que passé et présent rappellent et, en même temps, transcendent. Des vues en apparence tranquilles de la fosse de San Andrés, à Tenerife, dissimulent une des plus grandes tragédies de la Guerre Civile : à cet endroit précis furent enterrés des centaines de condamnés entre juillet 1936 et février 1937. *Socius* renseigne sur la banalité de la souffrance. Les paysages maritimes idylliques sont les cartes postales de l'horreur. Car c'est dans la normalité des choses que l'abominable se manifeste de la façon la plus désincarnée et la plus terrifiante. Un même cadre par où défilent bateaux et saisons, aubes, crépuscules et nuits de mort. Ce qui caractérise le mieux le travail de Adrián Alemán, c'est le terme de réserve. Devant ses photographies, qui sont d'une grave et grande retenue, le spectateur est à la fois surpris et ému, aussi bien par ce qu'elles montrent que par ce qu'elles pourraient, devine-t-il, occulter. Il s'agit moins d'une démonstration explicite que d'une invitation à imaginer, d'où la force et la tension qui se dégagent de chacune des images.

Forats de bala (2009) de Ricard Martínez est un travail sur l'identification par l'installation, sur les lieux mêmes des prises de vue initiales, de reproductions grandeur nature des photographies les plus emblématiques que Agustí Centelles a réalisées durant les combats de rue à Barcelone pendant la guerre. C'est ainsi que les piétons circulent, de manière symbolique, au milieu des images. Dans une sorte de *memento*, les photographies de Centelles, réinterprétées par Ricard Martínez, font coïncider le temps présent des passants et le présent des combats dans les rues qu'ils parcourent

14 ORTEGA, Ana Teresa, *Cartografías silenciadas*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, s.p.

au quotidien sans savoir ce qui s’y déroula des décennies plus tôt. Les photographies, disposées de telle sorte qu’elles jouent avec la perspective en se confondant avec les décors du passé et du présent, mettent alors en place, et en scène, une sorte de palimpseste temporel. L’action paraît traversée par une lecture verticale qui synthétise les plans spatio-temporels en faisant revivre l’histoire tout en renvoyant les citadins d’aujourd’hui à un passé endormi, mais prêt à s’éveiller à chaque coin de rue.

En 2011, Juan Vicente Aliaga organise pour le Centre d’Art La Panera une exposition qui présente quelques-unes des œuvres commentées ici, ainsi que celles d’autres artistes qui, chacun à leur manière, se sentent également investis de la tâche de ranimer le souvenir de la Guerre Civile. Les œuvres de Francesc Abad, Joan Brossa, Marcelo Expósito, Rogelio López Cuenca, Ana Navarrete, Pedro G. Romero, María Ruido, Fernando Sánchez Castillo, mêlent l’installation à une approche documentaire attachée à la répression des vaincus et dont la chronique familiale constitue l’origine de la nécessité de sauvegarder et d’exprimer son dénominateur commun.

Le travail de Gervasio Sánchez, dans sa série *Desaparecidos* (2011), généralise la problématique de la violence en regroupant témoignages et images provenant de différents théâtres de conflits armés en Amérique latine, en Asie et en Europe, incluant les récits de disparus de la Guerre Civile espagnole. Chaque victime pose sobrement et de manière frontale, en tenant dans ses mains le portrait d’un proche disparu. Dans un langage proche du photojournalisme, le propos de Gervasio Sánchez n’est pas seulement de montrer objectivement le désarroi des victimes, c’est un acte de revendication pour le droit des familles à connaître la vérité. Les portraits et les enregistrements matérialisent les traces de cette violence qui ne manque pas de se manifester dans l’exercice de la mémoire.

Avec *Desvelados* (2011), Clemente Bernad réalise un reportage sur les exhumations de corps d’un grand nombre de fosses communes dans divers endroits d’Espagne. Bien que les lieux, les fosses et les familles soient à chaque fois différents, c’est comme s’il s’agissait toujours, devant la même fosse unique, de la même émotion partagée. La mise en pages de l’ouvrage ne répond ni à un ordre chronologique ni à un regroupement géographique. Cette chronique, au contraire, se présente comme un récit unique se déroulant au présent sous les yeux du lecteur. Le choix d’imprimer les images à fond perdu contribue à intensifier leur contenu dramatique, notamment les portraits des familles des victimes, créant un univers qui enveloppe le spectateur et le submerge. La narration prend la forme d’une alternance d’images entre, d’une part, le processus d’exhumation et les détails d’objets retrouvés, et, d’autre part, les réactions des proches qui assistent aux travaux d’excavation. L’atmosphère générale qui s’en dégage est lourde et épaisse, ponctuée cependant de prises de vue plus larges qui ressemblent presque à des paysages, apportant à la narration des respirations bienvenues. De très gros plans montrant des restes humains et des crânes la bouche grande ouverte se répètent comme un refrain lugubre. La crudité de certaines images, par exemple les os d’un doigt portant encore une alliance, ou une main tenant un portrait ancien imprimé sur céramique, est atténuée par une présentation esthétique soignée. La plupart des acteurs de cette expérience douloureuse sont des femmes au regard absent, debout au bord de la fosse ou agenouillées devant les restes d’un proche affleurant la terre, rendant encore plus poignantes et nécessaires la recherche et la sauvegarde de la mémoire.

Pour finir, le photographe Alexis W., originaire de l’île de El Hierro aux Canaries, dans sa dernière édition de *La ventana indiscreta*, intervient dans le quartier madrilène de Chueca en installant sur les balcons des immeubles des images montées dans des caissons lumineux, qui par

leur présence dans l'espace urbain invitent les habitants et les passants à une réflexion sur les rapports qu'entretiennent passé et présent. S'y instaure un dialogue entre les portraits en noir et blanc de fusillés de la guerre civile et les portraits en couleur de leurs descendants qui ont les yeux bandés. Ce dispositif joue sur trois niveaux de lecture : d'abord, la violence mise en scène depuis le présent, qui réactualise la mémoire douloureuse de la perte ; ensuite, le geste symbolique de l'oubli représenté par le regard voilé des petits-enfants des victimes ; enfin, un hommage à la déesse de la justice aux yeux bandés. Toutes les personnes qui se souviennent sont des femmes, dépositaires de l'héritage douloureux de la guerre. L'une d'elles, explique l'auteur, s'est mise à réciter de mémoire, au moment de la prise de vue, la lettre que son père lui écrivit avant d'être fusillé et qu'elle mit vingt ans à ouvrir.

Conclusion

Dans son essai *Family frames*, la penseuse américaine Marianne Hirsch propose le concept de « post-mémoire ». Partant de son expérience personnelle, elle analyse le traumatisme de persécution et l'exil de sa propre famille et de toutes les familles juives qui trouvèrent refuge aux États-Unis durant la Deuxième Guerre mondiale. En s'appuyant sur les photographies de son album de famille et en partant du principe de deuil nécessaire, induit par les pages mêmes de tout album, vis-à-vis des individus représentés sur les clichés et de leurs histoires de vie, personnelles et historiques, Hirsch identifie la mémoire aux survivants de l'Holocauste et la « post-mémoire » aux enfants de survivants. Elle avance la notion de « post-mémoire » comme exercice de reconstruction imaginaire de l'expérience de vie : « “post-mémoire” est une forme de mémoire puissante et très particulière, précisément parce que sa connexion avec son objet, ou sa source, n'est pas médiatisée par le rassemblement des souvenirs ou des faits, mais par une implication et une création imaginaires¹⁵ ».

Il est important de préciser qu'aucun des photographes mentionnés ci-dessus ne prétend faire de l'histoire, bien que leurs travaux, de façon formelle, aient parfois recours aux registres des archives. Il s'agit dans tous les cas d'un exercice créatif qui met l'accent sur les victimes, auxquelles sont rendus la parole, le corps et l'identité d'êtres humains. « Repenser la vérité – indique en ce sens Reyes Mate – signifie ne pas réduire la réalité à des faits, autrement dit, c'est reconnaître comme partie prenante de la réalité les sans-noms, les non-sujets, les victimes et les vaincus de l'histoire¹⁶ ». La fiction comme le documentaire, en tant que vecteurs de réflexion, sont les outils qui rendent visible et palpable ce silence, auquel nous faisons allusion, et dans tous les sens du terme : silence vital et silence historique.

Tous ces travaux partagent la même volonté de reconstruire, réincarner, replacer et réparer, à partir du présent, le silence des victimes. « Il n'est pas question de rendre justice – précise Reyes Mate – mais de reconnaître que sans mémoire de l'injustice il n'y a pas moyen de parler de justice¹⁷ ». Peut-être, comme le signale H. Rosi Song, ce besoin croissant et impérieux de recouvrer une mémoire

15 HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, London, Harvard University Press, 1997, p. 24.

16 MATE, Reyes, *La Herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae, 2008, p. 176.

17 *Id.*, p. 169.

de substitution est-il dû à « l'absence de cadre officiel pour la mémoire privée et ses traces, ce qui expliquerait la quantité d'objets, et en particulier de photographies de famille, participant à la création d'archives alternatives de la Guerre Civile espagnole, au fur et à mesure qu'ils sont rendus publics¹⁸ ». Dans le même ordre d'idées, on retrouve dans la plupart de ces travaux photographiques le besoin d'écrire une histoire en minuscules, une histoire basée sur le témoignage.

Le découpage de l'histoire de la photographie espagnole du XX^e siècle est structuré autour des concepts de Silence, d'Oubli et de Mémoire. Il s'agit de trois attitudes esthétiques différentes face à un même événement traumatique, elles-mêmes conditionnées par les circonstances historiques échues à chaque génération. Le silence, l'oubli ou le besoin de mémoire sont des formes de survie à la fois artistique et existentielle, si toutefois on peut séparer les deux.

La génération de la Mémoire ne rassemble pas tous les photographes de cette séquence historique. En revanche, ceux qui en font partie sont les seuls qui dans l'histoire de la photographie espagnole du XX^e siècle se sont intéressés et ont décidé de prendre le témoin d'un legs qui, sautant une génération, exige une réponse au traumatisme collectif de la Guerre Civile. La génération de la Mémoire s'inscrit dans l'histoire de la photographie espagnole comme une anomalie nécessaire, par le fait qu'elle offre une visibilité à ce que Reyes Mate décrit comme « ce qui n'a pas de nom, ce qui n'est pas parvenu à être, en d'autres termes, ce qui a échoué, ce qui a été projeté dans l'insignifiance¹⁹ », donnant ainsi un sens et un corps à l'impensable. Le silence et l'oubli ont été des moyens de survie. Et c'est aussi pour vivre et survivre que la génération de la Mémoire se souvient.

Mes remerciements à Agustín
Sánchez Vidal, Ana Teresa Ortega et Martí
Llorens pour leur aide inestimable.

Bibliographie

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza, 1996.
- ALBA, Víctor, *Todos somos herederos de Franco*, Barcelona, Planeta, 1980.
- ALBERRUCHE RICO, Mar, « Fotografía “pauperista” en la España franquista », Encuentro de críticos e investigadores, Centro Cultural de España en México, Traslántica, PhotoEspaña, www.phedigital.com/portal/es/archivos, 2010.
- DOCTOR RONCERO, Rafael et all., *Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*. Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1995.
- FERNÁNDEZ, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid, La Fábrica editorial, 2004.

18 SONG, H. Rosi, « Visual Fictions and the Archive of the Spanish Civil War », *MLN*, 2014, p. 372.

19 MATE, *op. cit.*, p. 164.

- HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, London, Harvard University Press, 1997.
- MATE, Reyes, *La Herencia del olvido*, Madrid, Errata Naturae, 2008.
- MIRA, Enric, *La Vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1991.
- ORTEGA, Ana Teresa, *Cartografías silenciadas*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- SIEBURTH, Stephanie, *Survival Songs. Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*, University of Toronto Press, 2014.
- SONG, H. Rosi, « Visual Fictions and the Archive of the Spanish Civil War », *MLN*, 2014, 129, 2. p. 367-390.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2011.
- (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- TERRÉ ALONSO, Laura, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956/1963*, Sevilla, Photovisión, 2006.