

Ressusciter la lutte antifasciste : art, politique et mémoire de la guerre civile à l'Espagne contemporaine

Paula Barreiro López

Université Grenoble Alpes

Résumé

Prenant pour point de départ l'œuvre *Resurrección* de Núria Güell (2013), cet article aborde le rôle que les artistes contemporains ont assumé, en Espagne, dans la contestation du passé fasciste. Il traite les politiques de terreur mises en œuvre pendant et après la guerre civile, ainsi que la résistance antifasciste pendant la dictature, menée par le maquis, mais aussi par des artistes associés à des organisations d'extrême gauche. Enfin, il réintègre l'œuvre de Güell dans un contexte de création militant de son époque où l'on cherchait à réactiver l'antifascisme face aux survivances structurelles du franquisme dans l'Espagne contemporaine.

Resumen

Tomando como punto de partida la obra *Resurrección* (2013) de Núria Güell, este artículo estudia el papel que han asumido diferentes artistas contemporáneos en España en la contestación al pasado fascista. Trata también las políticas de terror aplicadas durante la Guerra Civil, así como de la resistencia antifascista durante la dictadura por parte de la guerrilla, pero también de artistas asociados a organizaciones de extrema izquierda. Por último, reintegra la obra de Güell en su contexto creativo militante, cuando se buscaba reactivar el antifascismo frente a las supervivencias estructurales del franquismo en la España contemporánea.

Paula Barreiro López es profesora de historia de arte contemporáneo en l'Université de Grenoble-Alpes/LARHRA et directrice de la plateforme Modernité(s) Décentralisée(s). Ses dernières publications sont Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco, 2021 et Atlantico Frío, 2019.

En 2013, dans le contexte militant de la Plateforme d'Artistes antifascistes, l'artiste catalane Núria Güell (Gérone, 1981) réalise le projet *Resurrección* [Résurrection], destiné à être présenté dans le cadre d'une exposition activiste collective au sein d'un espace autogéré du quartier ouvrier de Vallecás (Madrid¹). En évolution depuis cette date et jusqu'à 2015, l'œuvre aborde le processus d'oubli institutionnalisé du noyau fasciste du franquisme ainsi que la disparition de la mémoire de la lutte partisane mise en œuvre pendant la dictature, et surtout à partir de la transition démocratique².

Constituée de documents, d'une vidéo et d'archives photographiques, l'œuvre cible la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), une fondation créée en 1976 – quelques mois après la mort du général Francisco Franco survenue en novembre 1975 – pour défendre « la vérité, l'héritage » et « la mémoire » du dictateur espagnol³. Quarante ans plus tard, quand Güell développe ce travail, cette institution continue de conserver les archives de Franco – riches en documents personnels mais aussi publics –, de publier des livres et d'organiser des événements, avec le soutien financier de l'État espagnol jusqu'en 2004.

¹ Après cette présentation, le projet est entré dans l'espace institutionnel contemporain en intégrant des expositions collectives, en Espagne et à l'étranger. Ainsi, *Resurrección* a été exposée, entre autres, dans « Sebald Variations » au CCCB (2015), à l'ADN Galeria à Barcelone (2016) et, récemment, aux Abattoirs (Toulouse) dans le cadre de l'exposition « Picasso et l'exil ». À propos de l'œuvre d'art, voir <http://www.nuriaguell.net/projects/30.html> (consulté le 26 mai 2021). Voir aussi Núria Güell, *Resurrección*, Espagne (2013), journal publié dans le cadre de l'exposition « Picasso et l'exil », Les Abattoirs, Musée-Frac Occitanie, Toulouse, France, 2019. Ainsi que Núria Güell, *Works (2008-2017)*, Barcelona, ADN Galeria, 2017.

² Artiste-activiste catalane née en 1981, Núria Güell se forme à l'Université de Barcelone, à l'Institut Superior de Arte de La Habana et dans la Càtedra Arte Conducta, sous la direction de Tania Bruguera. Comprenant sa pratique artistique comme une pratique sociale et politique, elle développe des projets artistiques collaboratifs qui questionnent les relations (et l'abus) de pouvoir dans le cadre institutionnel, ainsi que la légalité et l'éthique du système social actuel. Si, avant la réalisation de *Resurrección* en 2013, ses interventions se sont centrées sur la subversion du système financier néolibéral (*Aplicación legal desplazada. Reserva fraccionaria*, 2009-2011), ses travaux postérieurs questionnent l'État-nation et ses pouvoirs juridiques qui déterminent le droit à la citoyenneté, comme *Stateless by Choice: On the Prison of the Possible (Apátrida por voluntad propia)*, 2015-2016 ; l'exploitation sexuelle et le regard patriarcal (*La Feria de las flores*, 2015-2016 ; *Off Whoring. An Essay on Masculinity*, 2018). Voir <https://www.nuriaguell.com>. Comme l'explique David Armengol, « ses projets résistent au format conventionnel de l'exposition et sont érigés à travers des formats de présentation multiples et variés ; des espaces de documentation et de consultation aux interventions dans l'espace public, en passant par des enregistrements performatifs, des vidéos d'archives, des conférences, des lieux de rencontre ou des publications » (David Armengol, « EL RESCATE Y LA IMPUNIDAD. Sobre Oficina de Rescate Invertido de Núria Güell en la exposición 7.000.000.000 », texte du catalogue de l'EACC de Castellón disponible en ligne <https://davidarmengol.com/2014/07/09/el-rescate-y-la-impunidad-sobre-oficina-de-rescate-invertida-de-nuria-guell-en-la-exposicion-7-000-000-000-eacc-castello-texto-de-catalogo-2014/> (consulté le 17 novembre 2021).

³ À propos de la fondation, voir <https://fnff.es> (consulté le 26 mai 2020).

Dans cet article, je voudrais prendre ce projet comme point de départ pour réfléchir au rôle que les artistes contemporains ont assumé, en Espagne, dans la contestation du passé fasciste et pour la réactivation de la mémoire antifasciste. Ces deux héritages troublent le consensus mémoriel élaboré pendant la transition démocratique (1977-1982), soutenu par un appareil d'institutions, de récits et d'archives, qui a longtemps été hégémonique dans la société espagnole⁴. En 2013, quand Güell réalise *Resurrección*, ce consensus montre de clairs symptômes d'épuisement, ce qui participe à une réévaluation critique du passé que d'autres artistes étaient aussi en train de réaliser⁵.

Contester un tel héritage implique d'examiner les structures violentes et l'idéologie du régime franquiste, mises en place durant la guerre civile espagnole (1936-1939), ainsi que les différents types de résistance antifasciste qui ont, contre toute attente, subsisté de manière précaire pendant la dictature (1939-1975).

Dévoiler les traces : la terreur franquiste et la lutte antifasciste

Dans *Resurrección*, Güell propose de « ressusciter » (nominalement) six partisans des milices républicaines anarchistes catalanes ou maquisards actifs sur le sol espagnol juste après la guerre – comme l'anarchiste Salvador Gómez Talón (1915-1939) – ainsi que d'autres partisans de la guérilla rurale et urbaine des années 1940 et 1950 comme Francesc Sabaté Llopart (1915-1960) et Josep Lluís Facerías (1920/30-1957) ; Teresa Pla Meseguer dite « La Pastora » (1917-2004) ; Ramón Vila Capdevila (1908-1963) et Marcellí Massana Balcells (1918-1981)⁶. Afin de faire revivre légalement ces

⁴ Sur le consensus mémoriel et ses évolutions, voir Paloma Aguilera Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008. Sur les processus et dilemmes de la transition, ses critiques contemporains et le rapport avec les arts, voir Jesús Carrillo Castillo, « Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo », *Arte y política de identidad*, vol. 1, décembre, 2009, 1-22 et Juan Albarrán (ed.), *Art/ansición Tra/ansición. Arte y transición*, Madrid, Brumaria, 2018.

⁵ Voir Guillém Martínez (éd.), *CT o La Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

⁶ Francesc Sabaté Llopart (1915-1960), né à L'Hospitalet de Llobregat, est affilié à la CNT à partir de ses 17 ans. Il lutte sur le front d'Aragon avec la colonne de busards



Figure 1. Núria Güell, *Resurrección*, 2015 présentation au CCCB lors de l'exposition *Las variaciones de Sebald* (commissaires Jorge Carrión et Pablo Helguera).

maquisards, Güell inclut leurs noms dans le conseil d'administration d'une association qu'elle avait déjà créée.

Par la suite, elle achète un ensemble d'objets glorifiant la dictature franquiste : tasses, porte-clés, bougie à l'effigie de Franco, sur un site de vente en ligne lié à la page web de la FNFF.

de la Fédération anarchiste ibérique, puis dans la colonne Durruti. Exilé en France en 1939, il fait son premier voyage en Espagne pour rejoindre la guérilla en 1944 et crée le groupe des maquisards de Quico Sabat. En 1960, il est repéré dans une ferme proche, à Gérone, et meurt par balles quelques jours plus tard. **Ramón Vila Capdevila** (1908-1963) est né à Peguera (Catalogne). Il combat sur le front d'Aragon et sur celui de Segrè pendant la guerre civile. Réussissant à traverser la frontière, il arrive en France et est interné au camp d'Argelès-sur-Mer, mais il s'échappe, rentre en Espagne et forme un groupe de résistance antifranquiste. Rentrant en France, il s'incorpore à la Résistance française à Limoges et gagne la médaille de la Légion d'Honneur, qu'il refuse. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il intègre des groupes maquisards espagnols en Catalogne et meurt en 1963 dans un échange de tirs avec la garde civile. **Marcellí Massana Balcells** (1918-1981) est né à Berga (Catalogne). Au début de la guerre civile, il intègre le Comité des Milices antifascistes de Berga, et un peu plus tard, dans la colonne Terre et Liberté, il lutte sur les fronts de Madrid et d'Aragon. Après la guerre, il sera condamné en Espagne à quinze ans de prison, mais libéré en 1942. Il intègre alors un groupe anarchiste rural en Catalogne et mène des actions de sabotage. Il habite entre France et Espagne et, après l'été 1950, abandonne la lutte armée, car la CNT s'était alors déjà désintéressée des maquisards. **Josep Lluís Facerías** (1920/30-1957), né à Barcelone, rejoint la CNT avant la guerre et lutte ensuite sur le front d'Aragon. Incarcéré par la dictature militaire, il sort de prison en 1945. En 1947, il forme un groupe de guérilleros qui, pour première cible, choisira l'usine Hispano Olivetti. Il meurt en 1957 dans une embuscade de la police franquiste. Voir Güell, *Resurrección*, Espagne (2013) où des biographies des six maquisards sont incluses, mais aussi Antonio Tellez Solá, *Sabaté. Guerrilla urbana en España 1945-1960*, Bilbao, Virus, 1992.

Ces objets sont payés avec une carte de crédit émise au nom de l'un de ces six maquisards, à savoir le plus jeune, Salvador Gómez Talón. Mort à 24 ans, ce dernier avait rejoint la colonne anarchiste Durruti pendant la guerre civile espagnole et avait continué de se battre après la fin de la guerre, à partir d'avril 1939. Assassiné cinq mois plus tard (le 12 septembre 1939) par un peloton d'exécution dans le camp de La Bota, à Barcelone, il est enterré dans une fosse commune⁷.

Dans sa première version de 2013, l'installation *Resurrección* (Fig.1) consiste dans l'exposition de la documentation liée à la création de l'association, de la facture des achats effectués avec la carte de crédit émise au nom de Gómez Talón, d'une déclaration de l'artiste expliquant ses intentions et d'une vidéo. Tournée dans la forêt, celle-ci montre comment un colis contenant les achats arrive par coursier. Placé dans le coffre d'une voiture, ce colis est ensuite

⁷ Abel Paz, *CNT 1939-1951: el anarquismo contra el estado franquista*, Fundación de Estudios Libertarios, Anselmo Lorenzo, 2001, p. 35. Voir aussi Güell, *Resurrección*, Espagne (2013).

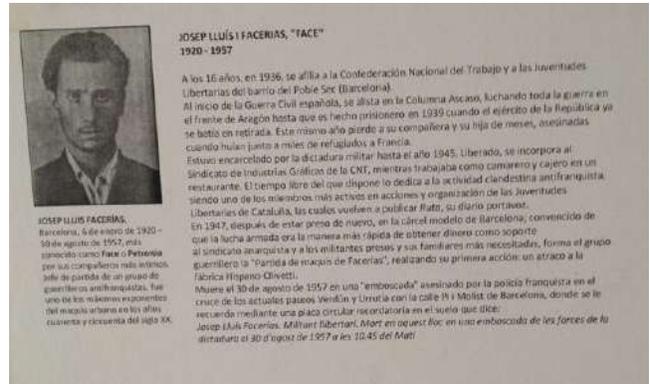
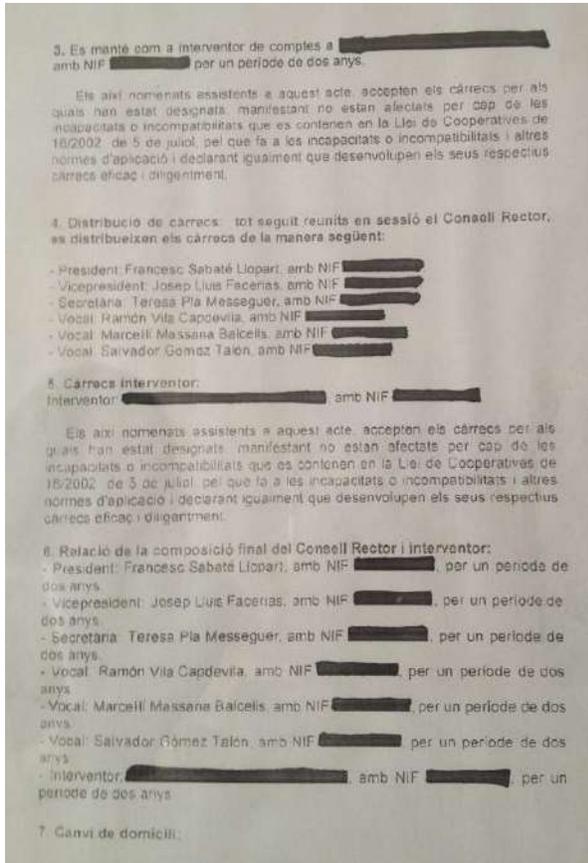


Figure 2 a, 2 b et 2c. Núria Güell, *Resurrección*, 2013 présentation lors de l'exposition « Contra Franco » au Centro Encarnación González à Vallecas (Madrid)

acheminé, au crépuscule, dans la profondeur d'un bois ; les achats commémorant Franco sont alors déballés, montrés devant la caméra et, finalement, enterrés dans l'obscurité de la nuit au bord d'une route inconnue⁸.

D'une part, Güell ressuscite nominalement ces combattants antifascistes dont la lutte contre la dictature sur le sol espagnol, poursuivie après la victoire des troupes de Franco en 1939, a été fortement réprimée par le régime, et l'histoire bannie de la mémoire collective⁹. D'autre part, le projet évoque, à travers les souvenirs de Franco, le destin de nombreux miliciens et miliciennes, comme certains des maquisards qu'elle inscrit dans son association, mais aussi celui de milliers de républicains (intellectuels, politiciens, artistes et simples

citoyens) assassinés pendant et après la guerre civile espagnole, dans le contexte du nouvel État fasciste qui voyait le jour¹⁰.

S'appuyant sur leur expérience des guerres coloniales en Afrique du Nord, le général Francisco Franco et les militaires en révolte ont consciemment mis en œuvre, après le coup d'État du 18 juillet 1936, au cours de la guerre contre la République espagnole et son gouvernement démocratiquement élu, une campagne méthodique de guerre idéologique et physique, avec répression violente et éradication de toute opposition – réelle ou supposée. Comme le disait clairement, pendant les années de combat, le général insurgé Emilio Mola, il était nécessaire d'éliminer « sans scrupule ou hésitation tous ceux qui ne pens[ai]ent pas comme

⁸ Vidéo de 11 minutes disponible : <https://www.nuriaguell.com/portfolio/resurreccion/>
⁹ Jorge Marco, « Ecos partisans. La memoria de la Resistencia como memoria conflictiva », *Historia del Presente*, 2011, vol. 17, no. 1.

¹⁰ Paul Preston, *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain* (New York, W. W. Norton, 2012).



Figure 3a, 3b, 3c. Núria Güell, séquences issue de la vidéo *Resurrección*, 2013.

nous¹¹ ». Des massacres sont ainsi perpétrés tout au long de la guerre et dans l'après-guerre, avec le consentement tacite des dirigeants des insurgés et, par la suite, du nouvel État, agissant – selon les termes d'Helen Graham – « comme les rituels par lesquels le contrôle social et politique pouvait être réactivé¹² ».

Un large éventail de mesures répressives est mis en œuvre à l'encontre de la population civile, dans le but de punir les dissidents et d'imposer les valeurs et croyances du nouveau régime, unifié dès 1937 autour de la figure du général Franco, futur dictateur¹³. La torture physique et psychologique, les procès militaires sommaires suivis de la peine de mort, les humiliations publiques (surtout pour les femmes, avec le châtement de tonte et d'exposition publique), les cérémonies de repentance et les abus typiques des années de guerre deviennent alors monnaie courante en Espagne. Antonio Cazorla Sánchez écrit que, fin 1940, il y avait 240 916 prisonniers politiques en Espagne, dont plus de 7 000 attendant leur exécution¹⁴.

Pour contrer cette violence, d'autres miliciens actifs sur le sol espagnol mettaient au point des stratégies de guérilla. Ces derniers avaient opéré pendant la guerre civile ou bien, ne supportant pas les mesures répressives de l'État totalitaire, avaient décidé de « echarse al monte » (« fuir dans les montagnes ») et de prendre les armes pour combattre les forces militaires de la Guardia Civil¹⁵. Même s'il y avait aussi des cellules dans certaines grandes villes, les maquis vivaient, la plupart du temps, cachés en

forêt. Ils étaient organisés en groupes de partisans aux idéologies et aux soutiens hétérogènes, le Parti communiste espagnol clandestin (exilé à Paris et à Moscou) étant le principal soutien de leur lutte. Bien que possédant des moyens précaires et des effectifs réduits, les maquis / partisans espagnols ont maintenu une résistance qui a nui au régime. Selon le général de la Guardia Civil Camilo Alonso Vega, leurs actions ont « perturbé les communications, démoralisé le peuple, détruit notre économie, sapé notre autorité et nous [ont] discrédités à l'étranger¹⁶ ». De plus, avec leur résistance, les maquisards maintenaient en vie les modes opératoires et les valeurs du front antifasciste de la Seconde Guerre mondiale, incarnés par la République espagnole¹⁷.

Par le biais des guérilleros ressuscités et de leurs destins, Güell réactive une lutte qui n'a jamais été officiellement reconnue par le régime dictatorial. L'existence d'une structure de résistance républicaine et antifasciste sur le territoire franquiste a en effet été consciemment effacée. Les maquis, terme désignant la guérilla avec une connotation péjorative à partir des années 1950, n'ont jamais été reconnus comme une force politique et ont été rejetés comme des « bandoleros y truhanes » (« bandits et criminels »). Ils menaçaient la *statu quo* sans aucun motif idéologique, et ce malgré leur affirmation claire des ambitions, des valeurs et de l'idéologie du front républicain¹⁸. C'était le cas de Ramón Vila Capdevila, l'un des maquisards ressuscités par Güell, mort le 7 août 1963 après un échange de tirs avec la garde civile et qualifié de « bandit » par le communiqué de presse¹⁹. Ce discrédit du maquis a été particulièrement visible dans la culture populaire, surtout dans la production cinématographique du franquisme, qui a renforcé sa criminalisation²⁰.

¹¹ Cité dans *ibid.*, p. xiii (« [...] without scruple or hesitation those who do not think as we do »).

¹² Helen Graham, *The Spanish Republic at War, 1936–1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 118. En zone républicaine, dans les premiers mois de la guerre, la violence populaire, dirigée essentiellement contre des membres du clergé et d'autres représentants des classes privilégiées, était incontrôlable. Cependant, la plupart de ces attaques cessèrent lorsque le gouvernement put se réaffirmer, en décembre 1936 (Preston, p. 385).

¹³ Par décret, le 19 avril 1937, s'est mise en place la fusion de tous les groupes soutenant la rébellion en une seule organisation appelée *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista*, aussi simplement appelée *el Movimiento*. Comme l'explique Miriam Basilio, cette unification a été un élément clé de la répression de la dissidence et de la création d'une image fictive d'unité sous Franco (Miriam Basilio, « Genealogies for a New State: Painting and Propaganda in Franco's Spain 1936–1940 », *Discourse*, 24, automne 2002, p. 86).

¹⁴ Cazorla Sánchez Antonio, *Fear and progress. Ordinary lives in Franco's Spain, 1939–1975*, Chichester, Malden, Wiley-Blackwell, 2010, p. 31. Toutes les condamnations à mort n'ont pas été appliquées ; certaines ont été commuées en longues peines de prison.

¹⁵ La Guardia Civil est une sorte de police nationale dépendant de l'armée, opérant sur tout le territoire, surtout dans les zones rurales.

¹⁶ Citation du directeur général de la Guardia Civil, Camilo Alonso Vega, dans Mercedes Yusta Rodrigo, « Escritura y lucha armada en la posguerra española: ¿Tortura! (1949) », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 10 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cccec/10571> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cccec.10571>

¹⁷ Armando Recio García, *Propaganda de la guerrilla antifranquista (1939-1952)*. Thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

¹⁸ Mari Carmen Moreno-Nuño, « Criminalizing Maquis: Configurations of Anti-Francoist Guerrilla Fighters as Bandoleros and Bandits in Cultural Discourse », *Hispanic Issues On Line*, Fall 2012 (https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184322/hiol_10_04_morenonuno_criminalizing_maquis.pdf.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

¹⁹ Voir biographie de Ramón Vila Capdevila dans Güell, *Resurrección*, Espagne, 2013.

²⁰ Et justement, un film nord-américain comme *Behold a Pale Horse* (1964), de Fred Zinnemann avec Gregory Peck, Anthony Quinn et Omar Sharif, retraçant la vie de

Resurrección rend possible la réinscription de ces militants dans une histoire de lutte, même des années après que le Parti communiste espagnol (PCE) a retiré son soutien à la lutte armée. Car si, après la fin de la guerre civile espagnole, le PCE avait continué de soutenir la lutte armée contre la dictature, en 1948, il a décidé d'arrêter, se concentrant sur l'action politique. Le parti a ainsi favorisé une action d'opposition non armée collective qui voulait réunir d'autres sections antifranquistes, dont le Parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE), une coalition de socialistes et communistes catalans sous la bannière du PSUC, ainsi que les démocrates-chrétiens²¹. Le PCE avait pris conscience du changement géopolitique survenu pour l'Espagne pendant la guerre froide : d'abord paria international, elle était devenue une alliée de la lutte anticommuniste, position légitimée à travers un accord bilatéral avec les États-Unis en 1953.

Cette coalition fait partie d'une nouvelle stratégie qui voulait fédérer toutes les forces opposées à la dictature sous la bannière de la réconciliation nationale²². L'œuvre de Güell exhume une autre histoire de la résistance, extérieure au contrôle du PCE, qui souligne l'hétérogénéité des idéologies au sein des mouvements partisans (principalement des cellules anarchistes), une tradition politique inscrite dans l'héritage familial de l'artiste²³.

Mais son travail aborde également la guérilla comme espace de comportements non normatifs défiant les codes moraux puritains imposés par la dictature, ainsi que l'incarnation masculine du combattant comme seule possibilité. Son choix sort la figure du partisan d'une perspective patriarcale

hétéronormative puisqu'elle choisit de ressusciter Teresa Pla Meseguer (La Pastora), fille d'un paysan qui travaillait comme bergère. Née intersexe, traitée comme paria dès son plus jeune âge, elle se voyait refuser la fréquentation régulière de l'école et était victime de multiples violences. Après une agression sexuelle commise par la Garde civile dans les années 1940, elle s'engage dans la guérilla contre le franquisme au sein de l'Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLIA) entre 1949 et 1952, prenant l'identité masculine de « Florencio ». Puis elle lutte de façon indépendante, avant d'être capturée en 1960. Sa condamnation à mort initiale est finalement commuée en une peine de prison de dix-sept ans²⁴.

En prenant en compte le cas de Pla Meseguer, l'œuvre de Güell met en évidence l'ADN homophobe du régime car, pendant la dictature, l'homosexualité était fortement persécutée et punie par la loi (avec peines d'emprisonnement). Cette œuvre met aussi en lumière l'intersection entre le genre et la classe au sein du mouvement partisan²⁵. Pendant la guerre civile espagnole, le rôle des femmes combattantes a été décisif pour pouvoir résister pendant trois ans. Ce rôle a été documenté par l'imagerie visuelle de la guerre, comme le révèlent de nombreuses photographies de Gerda Taro dont la célèbre *Milicienne républicaine s'entraînant au tir sur la plage à Barcelone* (1936 ; Fig. 4). La lutte des femmes, représentée par cette photographie, a aussi continué pendant la dictature. Même si la guérilla était surtout une affaire d'hommes et correspondait à la division sexuelle du travail dans la militance au sein du Parti communiste espagnol, des femmes partisans

Francesc Sabatés Llopart, se détachait de cette vision manichéenne et a été censuré. Sur la représentation du maquis dans le cinéma, voir ce documentaire : <https://www.rtve.es/alicarta/videos/la-noche-del-cine-espanol/noche-del-cine-espanol-maquis/3324812/> ainsi que le programme de l'UNED : <https://canal.uned.es/video/5a6f58a4b111fe6698b4582>

²¹ Secundino Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.

²² *Declaración del Partido Comunista de España: Por la reconciliación nacional; por una solución democrática y pacífica del problema español* (déclaration du Parti communiste espagnol : « Pour la réconciliation nationale, pour une solution démocratique et pacifique au problème espagnol »), *Boletín de Información*, Année VI, hors-série, 1^{er} juillet 1956, accessible en ligne : <http://www.filosofia.org/his/h1956rn.htm> À propos du programme de réconciliation nationale, voir également le récit personnel de Manuel Azcárate, « La política de reconciliación nacional », dans *Contribuciones a la historia del PCE*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 2004, p. 315-330.

²³ Conversation de l'auteur avec Núria Güell, 31 octobre 2017.

²⁴ En ce qui concerne son entrée dans la lutte armée, voir Miquel Alberola, « Entrevista a Florencio Pla Meseguer (La Pastora) », dans *El Tiempo*, 29 février-5 mars 1988, accessible via <http://www.buscameenelciclodelavida.com/2012/07/entrevista-florencio-pla-meseguer-la.html> (consulté le 24 mai 2021). Voir aussi la biographie dans Güell, *Resurrección*, Espagne, 2013. L'histoire de La Pastora a été racontée par Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Destino, 2011 et Manuel Villar Raso, *La Pastora, el maqui hermafrodita*, Alba Nova, 1978, ainsi que le film *Siempre será La Pastora* de Ismaël Cobo et Pierre Linhart. Une étude sur la façon dont La Pastora est reprise dans ce film a été réalisée par Sonia Kerfa, « Le corps à corps avec l'histoire ou comment la mémoire documentaire entrave l'oubli du maquis dans le film *Siempre será la Pastora* (2004) d'Ismaël Cobo et Pierre Linhart », dans Pascale Thibaut (éd.), *Hispanismes. Spectres de la guérilla dans les cinémas hispaniques*, n° 7, premier semestre 2016, p. 56-75, https://www.hispanistes.fr/images/PDF/Hispanismes/Hispanismes_7/5.Article-Sonia-Kerfa1.pdf

²⁵ Laurent Douzou, Mercedes Yusta (dir.), *La Résistance à l'épreuve du genre. Hommes et femmes dans les résistances antifascistes dans l'Europe du Sud (1936-1949)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.



Figure 4. Milicienne républicaine s'entraînant au tir sur la plage à Barcelone en 1936 (Photo de Gerda Taro).

ont également existé, comme l'explique Mercedes Yusta. Certaines ont pris les armes et sont entrées dans des cellules tandis que d'autres – la majorité – ont joué un rôle primordial pour l'existence et la survie de la guérilla, agissant comme agentes de liaison, organisant le ravitaillement des cellules des maquis à la montagne et prenant soin des malades²⁶. En outre, l'activité partisane de Pla Meseguer, ainsi que des autres maquisards ressuscités, souligne la longue durée de la lutte antifasciste qui, à la fin des années 1950, prenait d'autres formes et impliquait de nouveaux acteurs du monde artistique et culturel.

Ressusciter la lutte antifasciste

À partir de la fin des années 1950, porté par une nouvelle génération d'étudiants et de travailleurs, un mouvement de contestation croissante se développe sur le territoire espagnol, faisant du milieu culturel un parti actif. Ce mouvement déplace le lieu de la résistance, de l'action de guérilla à la contestation et à la dénonciation des abus et de la

violence du régime. Non seulement des travailleurs et des étudiants, mais aussi un grand nombre d'intellectuels, de critiques d'art et d'artistes prennent de plus en plus position contre la dictature dans la sphère sociale et politique, faisant partie de ce que le PCE appelle « les forces culturelles contre la dictature²⁷ ». Une myriade d'artistes dénonce la violence du régime franquiste et réclame une transition démocratique, prenant le relais de la rupture dans laquelle s'inscrit la guérilla antifasciste. Dans le cadre de leur formation et de leur prise de conscience politique, leur inscription symbolique dans la lignée du front culturel antifasciste était presque obligatoire. De cette façon, ils / elles réactivaient la mémoire des artistes républicains ayant soutenu le gouvernement légitime pendant la guerre civile, comme ceux ayant participé au pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, en 1937 (dont Pablo Picasso, Joan Miró, Josep Renau ou encore Alberto Sánchez²⁸).

Toutefois, dans les dernières années de la dictature, de nouvelles organisations politiques clandestines d'extrême gauche, comme le Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP), prônent une transition non réformiste de la dictature et reprennent l'imagerie de la guerre civile dans d'autres termes visuels. L'affiche du FRAP *18 julio 1936-1973. Sigue la lucha antifascista* (Fig. 5) est une claire manifestation de leur demande de perpétuation de la lutte antifasciste du point de vue historique mais aussi artistique, dans le contexte espagnol de la fin de la dictature. D'une part, elle connecte les événements de 1936 avec la culture protestataire de 1973; d'autre part, elle reprend l'esthétique du photomontage, fortement utilisé dans les années 1930 en Espagne, mais actualisée grâce à la technique sérigraphique généralisée après Mai 68.

²⁷ Voir Shirley Mangini González, *Rojos y rebeldes: La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelone, Anthropos, 1987 ; Paula Barreiro López, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*, Liverpool University Press, 2017.

²⁸ Sur le pavillon, voir Jordana Mendelson, *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture and Modern Nation (1929-1939)*, University Park, PA, Penn State Press, 2005, ainsi que Jordana Mendelson, *El pabellón español, París, 1937*, Madrid, Ediciones La Central, 2009. Sur la reprise du pavillon par l'antifranquisme, voir Paula Barreiro López, « La crítica de arte y la búsqueda de una nueva genealogía del arte moderno durante tardofranquismo: de la segunda a la primera vanguardia », dans Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón (coord.), *El arte español y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, CSIC, 2015 [ISBN: 978-84-00-10029-2], p. 89-102.

²⁶ Mercedes Yusta Rodrigo, « Con armas frente a Franco. Mujeres guerrilleras en la España de posguerra », *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas. Resistencias femeninas en la España moderna y contemporánea*, Actas, 2015, p. 175-195.



Figure 5. Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP), 18 julio 1936-1973. *Sigue la lucha antifascista* (1973).

Des artistes et des intellectuels associés à ces initiatives commencent donc à mobiliser la mémoire de la lutte des milices de la guerre civile à des fins politiques. Le collectif artistique proto-conceptuel La Familia Lavapiés, ainsi que des membres de l'Unión Popular de Artistas, participent à cette démarche avec de multiples pochoirs muraux et des actions reprenant la figure du milicien républicain armé, faisant ressurgir les images (et la mémoire supprimée) de ces partisans dans le Madrid des années 1970²⁹. C'est surtout à travers la représentation du combattant associée à la figure du poète républicain Miguel Hernández, mort dans une prison franquiste en 1940, qu'ils soulignent le caractère populaire et l'esprit internationaliste de ces combattants. En convoquant l'imaginaire de la lutte populaire déployée pendant la guerre,

²⁹ Voir Jaime Vindel, *La Familia Lavapiés: arte, cultura e izquierda radical en la transición española*, Santander, Ediciones La Bahía, 2019.



Figure 6. La Familia Lavapiés, pochoir *Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández*, Facultad de Geografía y Letras, Universidad Complutense, (1976).

ils remettent en question le projet de réconciliation nationale du PCE et son abandon de la lutte armée.

En même temps que le collectif faisait revivre la mémoire de la lutte antifasciste en Espagne, il déplaçait la figure du milicien des années trente vers

celle du guérillero des années soixante³⁰. La Familia Lavapiés s'identifiait et s'associait aux mouvements de libération nationale, collaborant par exemple avec le Front Polisario au Sahara occidental. Combattant pour le droit à l'autodétermination et pour la libération de ce territoire après que l'Espagne avait renoncé, en 1975, au contrôle de cette zone placée sous son protectorat depuis le XIX^e siècle, cette organisation participait aux luttes pour la décolonisation soutenues par le tricontinentalisme. En 1976, quelques mois après que le Maroc eut lancé la Marche verte pour conquérir le Sahara occidental à la suite du départ de l'Espagne, La Familia Lavapiés présentait l'exposition « *Apoyo a la lucha del pueblo saharaui* » à la galerie Antonio Machado. L'exposition de soutien au peuple sahraoui était réalisée en collaboration avec le Front Polisario, selon une claire intention d'opposition à l'impérialisme. Consistant en une installation qui suivait l'esthétique pop, elle représentait les forces impérialistes et les guérilleros du Front Polisario dans un désert saharien virtuel. La salle était remplie de sable sur le modèle de la *Earth Room* de Walter de Maria, tentant de faire « un remake humoristique de la Marche verte³¹ ». Le collectif partageait le cadre conceptuel préétabli par le débat sur l'avant-garde artistique en Espagne au cours des années précédentes. Sur le plan formel, il reprenait un style pop critique appartenant aux lignes identitaires de l'avant-garde espagnole, plus clairement définies et identifiées par la critique d'art³². Sur le plan idéologique, renforçant sa position d'épigone de l'avant-garde, il configurait une mise en garde contre les pouvoirs impérialistes. Le travail de La Familia Lavapiés incarne ainsi, visuellement, les objectifs d'une transition non consensuelle alors réclamée par l'extrême gauche ; une rupture avec le passé qui, pour le collectif, activait une mémoire conflictuelle et renouait avec le front antifasciste de la guerre civile, que le FRAP était en train de défendre.

³⁰ Ce déplacement entre les années trente et soixante, du partisan au guérillero, comme la continuation historique d'un phénomène, fait partie de la conceptualisation théorique de Carl Schmitt sur le partisan qu'il publiait en 1963 (voir Carl Schmitt, *La Théorie du partisan*, Paris, Calmann-Lévy, 1972 [1963]).

³¹ Conversation avec Dario Corbeira et avec l'auteur. Pour une analyse de l'œuvre voir Vindel, 2019 (n. 29).

³² Voir Paula Barreiro López, *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*, op. cit.



Figure 7a et 7b. Familia Lavapiés, *Apoyo a la lucha del pueblo saharaui*, affiche de l'exposition à Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 5-30 avril, 1976.

D'une part, l'œuvre de Núria Güell se rattache à ces héritages ; d'autre part, elle vise à s'intégrer dans un nouveau front antifasciste qui s'est adapté aux défis que la société capitaliste espagnole postfranquiste / globale impliquait. L'œuvre a été créée dans le cadre de la Plataforma de Artistas Antifascistas (Plateforme d'Artistes antifascistes), une organisation formée en 2012 en réaction aux actions juridiques menées contre l'artiste espagnol Eugenio Merino, accusé d'avoir offensé la mémoire et l'honneur du dictateur et de son héritage avec son œuvre *Always Franco* (Fig. 8)³³. Présentée lors de l'édition 2012 de la foire d'art espagnole ARCO, cette œuvre mettait en scène une figure d'un hyperréalisme bouleversant représentant le dictateur espagnol à l'intérieur d'un réfrigérateur, décoré d'un motif rouge et blanc rappelant le logo de Coca-Cola. De cette façon, l'artiste voulait insinuer

³³ Sur la Plataforma, voir leur manifeste et déclaration dans <https://artistasantifascistas.wordpress.com/2013/07/08/comunicado/>



Figure 8. Eugenio Merino, *Always Franco*, 2012.

la persistance de la mémoire du dictateur et des structures dictatoriales dans la société espagnole, ainsi que le rôle stratégique historiquement joué par les États-Unis dans la légitimation et la consolidation du régime franquiste³⁴.

³⁴ En 1953, les États-Unis signaient un traité bilatéral avec le régime franquiste. Cet accord permit aux États-Unis d'exploiter des bases aériennes et navales sur le territoire espagnol, en échange d'une aide économique et militaire. Malgré des concessions controversées que le régime accorda aux États-Unis (une clause secrète pouvait même mettre en péril la souveraineté du gouvernement en cas d'attaque soviétique), l'Espagne devint l'alliée de Washington et put ainsi entrer dans le groupe fermé où la plupart des puissances d'Europe occidentale interagissaient. La formalisation des relations États-Unis-Espagne offrit une nouvelle légitimité au régime, tout en assurant la solidification de sa politique au niveau national (sur les relations États-Unis-Espagne, voir Ángel Viñas, *En las garras del águila: Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González, 1945-1995*, Barcelone, Crítica, 2003).

L'œuvre a fait la une des journaux internationaux, d'autant plus que la FNFF, dirigée par Maria del Carmen Franco y Polo, la fille du dictateur alors âgée de 87 ans, a intenté un procès à l'artiste pour préjudice moral. Finalement, Merino a été libéré de toutes les accusations mais privé de ses possibilités d'exposer à l'édition suivante de l'ARCO³⁵. Dans le cadre de cette querelle juridique, plusieurs artistes travaillant à Madrid et à Barcelone ont créé la Plateforme d'Artistes antifascistes, qui rappelait certaines organisations antifascistes créées pendant la guerre civile et la dictature au sein des forces culturelles antifranquistes. Plaçant l'artiste au centre d'une campagne d'agit-prop pour dénoncer le franquisme et sa persistance dans la société espagnole, les membres de cette plateforme ont développé une présence active dans les médias, collecté des fonds grâce à la vente des œuvres d'art et organisé des expositions, dont « Contra Franco » au Centro Encarnación González à Vallecas (Madrid)³⁶. Leur propos était de s'engager à mener une action collective, de révéler la persistance des structures franquistes et de leur violence dans l'Espagne contemporaine. *Resurrección* a été présentée pour la première fois dans une version au format réduit, comprenant les documents légaux certifiant l'intégration des maquisards à l'association, leurs photographies et biographies ainsi que la preuve d'achat de marchandises franquistes, accrochés au mur, et par ailleurs la vidéo, projetée sur une télévision posée au sol (Fig. 2). Le projet de Güell doit d'abord être envisagé à travers cette réponse artistique collective qui visait à réactiver la lutte

³⁵ Tommaso Koch, « La Fundación Franco contra el arte de Merino: segundo asalto », *El País*, 16 décembre 2013. Voir https://elpais.com/cultura/2013/12/16/actualidad/1387207901_520878.html, consulté le 10 mai 2021.

³⁶ Des *Jornadas contra Franco* et une exposition collective ont eu lieu au Centro Encarnación González entre le 5 et 7 juillet 2013. Les artistes et intellectuels qui y ont participé sont Alejandro Jodorowsky, Alonso Gil, Anónimo, Carlos Garaicoa, Cuco Suárez, Daniela Ortiz y Xosé Quiroga, Democracia, Domènc, Grupo Etcètera, Eugenio Merino, Fernando Sánchez Castillo, Francesc Torres, Xoan Torres, Kevin van Braak, Jorge Luis Marzo, Jorge Galindo, Juan Pérez Agirregoikoa, Kim, Lúa Coderch, Manuel García, Noaz, Núria Güell, PAN (Alberto Chinchón y Miguel Palancares), Raquel Anglés, Ramón González Echeverría, Reuben Moss, Rómulo Bañares, Rubén Santiago, Santiago Sierra, Tania Bruguera e Isidoro Valcárcel Medina (voir Melina Ruiz Natali, « Artistas Antifascistas en apoyo a Eugenio Merino », *Arte-Online*, 27 juin 2013, https://www.arte-online.net/Notas/Artistas_Antifascistas_en_apoyo_a_Eugenio_Merino. Consulté le 25 mai 2021. Pour une chronique de l'exposition, voir Ozvan Bottois, « Jornadas contra Franco: Arte comprometido y memoria traumática », Gutmaro Gómez Bravo, Rubén Pallol Trigueros, Santiago de Miguel Salanova (coord.), *Actas del congreso Postguerras. 75 aniversario del fin de la Guerra Civil española*, Universidad Complutense de Madrid, Fondation Pablo Iglesias, 2015. Je remercie Miriam Basilio qui m'a signalé l'existence de cette exposition et m'a amenée à la visiter en juillet 2013.

antifasciste mais aussi à retravailler le passé mémoriel, en contestant le récit historique hégémonique de la transition espagnole.

Exhumer le passé

Même si la transition de la dictature à la démocratie a été présentée par l'historiographie hégémonique comme pacifique et exemplaire, elle s'est construite sur la base d'une amnistie collective, ainsi que d'une amnésie des violences perpétrées de la guerre civile jusqu'à l'instauration de la démocratie, et de la résistance d'une multitude d'individus qui ont donné leur vie pour leurs convictions³⁷. Les turbulentes années de mobilisations politiques, syndicales et liées aux droits civils, de 1975 à 1977 (date des premières élections démocratiques), ont été scellées par une loi d'amnistie. Signée en octobre 1977 au palais de la Moncloa par tous les partis politiques – même le PCE, qui avait été légalisé pour l'occasion –, cette loi prévoyait une amnistie générale. Cela impliquait la libération d'un grand nombre de prisonniers politiques ainsi que l'interdiction de poursuivre les responsables des crimes franquistes, mais aussi l'impossibilité de réparer les pertes de la guerre civile.

Devenant une sorte d'« oubli programmé » du passé (selon les mots de Juan Antonio Ramírez), la loi d'amnistie a eu des conséquences directes sur la perception, l'étude et la reconnaissance du noyau fasciste du régime franquiste et de son mépris des droits humains³⁸. Bien que la recherche sur la répression et l'autoritarisme de la dictature en matière juridique, politique et économique ait augmenté de façon constante au cours des quarante dernières années, la loi espagnole n'a jusqu'à présent pas permis de juger les crimes du régime franquiste, ni d'ouvrir le processus vers une réparation adéquate pour les victimes³⁹. La *Ley de Memoria*

Histórica (Loi pour la Mémoire historique), approuvée en 2007 après une intense polémique, soutenue par le parti socialiste (PSOE) mais pas par le parti de droite PP au Parlement, a toutefois représenté un pas dans cette direction⁴⁰. Il s'agit d'une tentative inachevée qui accorde principalement une reconnaissance morale aux « victimes franquistes », mais qui ne fournit pas les bases réelles des réparations telles que l'exhumation des corps et l'identification des victimes par l'analyse de leur ADN, prise en charge essentiellement par des ONG, des bénévoles et des associations. Elle ne donne pas non plus de moyens juridiques pour poursuivre les responsables des crimes franquistes. Comme preuve des difficultés à mettre en œuvre ce que prévoit la loi, le déplacement des restes de Franco, du monument mégalomane El Valle de los Caídos vers un cimetière privé, n'a eu lieu qu'en octobre 2019⁴¹.

Au cours des quinze dernières années, des organisations civiles et de nombreux artistes ou cinéastes ont remis en question l'« amnésie » encore perpétuée par les structures systémiques en Espagne⁴². L'œuvre de Güell s'inscrit dans cette généalogie, devenant à la fois un artefact de réflexion, de contestation de l'histoire et un instrument d'exhumation (littérale et conceptuelle) du passé. En 2015, après un crowdfunding organisé pour financer l'exhumation de plusieurs fosses communes à Burgos, et

communes et non identifiées) avaient été principalement prises en charge par des associations indépendantes (comme par exemple l'Asociación de la Memoria Histórica) avec un soutien gouvernemental très faible.

⁴⁰ « Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », *BOE*, n° 310, 27/12/2007 (<https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52/con>), consulté le 26 mai 2021. S.E., « El Senado da vía libre a la Ley de la Memoria Histórica pese al veto de PP y ERC », *ABC*, 11/12/2007 (http://www.abc.es/20071211/nacional-politica/senado-libre-memoria-historica_200712110309.html).

⁴¹ Natalia Junquera et Carlos E. Cué, « España levanta la losa de Franco », *El País*, 25 octobre 2019 (https://elpais.com/politica/2019/10/24/actualidad/1571914801_488476.html).

⁴² Sur le plan curatorial, et préalablement au travail de Güell, il faut mentionner la proposition de Juan Vicente Aliaga, *Ejercicios de memoria* à La Panera (Lleida) en 2011. L'exposition proposait justement des projets artistiques qui revisitaient la guerre civile espagnole ainsi que le franquisme. Les artistes présentés étaient Francesc Abad, Joan Brossa, Marcelo Expósito, Rogelio López Cuenca, Ana Navarrete, Pedro G. Romero, María Ruido, Ana Teresa Ortega, Fernando Sánchez Castillo, Montserrat Soto y Francesc Torres. Voir aussi le dernier chapitre du livre de Miriam Basilio, *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War* (Surrey, UK and Burlington, NY, Ashgate, 2014), p. 225-238. Le monde du cinéma et du documentaire a été aussi très important pour réactiver et récupérer la mémoire de l'antifranquisme. En ce qui concerne la récupération de la guérilla, voir Virginie Gautier N'Dah-Sekou, « Reconquête et mise en scène des espaces de la résistance armée au franquisme (1936-1952) dans le documentaire filmique et la photographie », Jesús Alonso Carballés et Amy Wells (dir.), *Traces, Empreintes, Monuments, quels lieux pour quelles mémoires ? - De 1989 à nos jours*, Presses Universitaires de Limoges, 2014, p.309-320, en ligne, sur Academia.edu, *Reconquete_et_mise_en_scene_des_espaces*, en ligne (page consultée le 27 mai 2021).

³⁷ Sophie Baby, *Le mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa Velázquez, 2012 ; Thierry Maurice, *La Transition démocratique. L'Espagne et ses ruses mémorielles (1976-1982)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

³⁸ Juan Antonio Ramírez, « La sobriedad crítica de Bozal », *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, 135, mars 2008, p. 23, <http://www.revistadelibros.com/articulos/la-sobriedad-critica-de-bozal> (consulté le 24 mai 2021).

³⁹ Par exemple, les exhumations et les premières mesures de réparation pour les victimes du franquisme (en remettant aux familles les corps des victimes, qui reposaient depuis des décennies enterrées dans le sol espagnol, pour la plupart dans des fosses



Figure 9. Nuria Güell, *Resurrección*, 2015 ; présentation au CCCB lors de l'exposition *Las variaciones de Sebald* (commissaires Jorge Carrión et Pablo Helguera).

dans lequel *Resurrección* était offertes en contrepartie, un classeur a été ajouté à l'installation de Güell⁴³.

Ce nouvel ajout permet de compléter l'installation avec des dossiers individuels incluant des photos médico-légales de corps démembrés, exhumés des fosses communes républicaines par l'association *Coordinadora Provincial para la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos*, avec l'argent collecté à l'initiative des artistes. Suivant une esthétique archivistique qui présente des traces et des preuves (avec les registres d'exhumation), Güell crée une archive critique ou une contre-archive qui identifie pour révéler une violence physique, structurelle et institutionnelle que l'État cache. De

⁴³ En 2014, *Espacio Tangente* et la *Plataforma de los artistas antifascistas* ont lancé une campagne de crowdfunding afin de financer l'exhumation de plusieurs charniers. Entre autres, *Resurrección* était également proposée comme contrepartie pour la participation au crowdfunding. Pour une chronique de la collaboration, voir « *Espacio Tangente y su colaboración en las exhumaciones de los asesinados del Monte de Estépar* », *Burgos Dijital*, octobre 2017 (<https://burgosdijital.net/espacio-tangente-colaboracion-las-exhumaciones-los-asesinados-del-monte-estepar/>). Voir aussi Nuria Güell, *Resurrección*, Espagne, 2013, journal publié dans le cadre de l'exposition « *Picasso et l'exil* », *Les Abattoirs*, Musée-Frac Occitanie Toulouse, France, 2019.

cette façon, pour reprendre les mots de l'historien de l'art espagnol Juan Albarrán parlant de Francesc Abad, l'œuvre d'art est capable de « doter l'archive d'une nouvelle utilité en tant que conteneur de la mémoire des victimes⁴⁴ ». Ces mots peuvent bien s'appliquer à l'œuvre de Núria Güell.

Cependant, son ambition va au-delà d'une commémoration des victimes. En voulant ressusciter des maquisards anarchistes, des combattants de la liberté qui avaient choisi de ne pas capituler et de prendre les armes contre le régime, qui avaient subi des persécutions et des punitions sévères tout au long de la dictature, l'artiste ravive la mémoire doublement « inconfortable » d'une guérilla antifranquiste dont les traces avaient été effacées. D'une part, elle dévoile la mémoire de la lutte continue contre le régime (encore minimisée dans les récits historiques conservateurs), ainsi que la violence

⁴⁴ Juan Albarrán Diego, « Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo en el entorno de los nuevos comportamientos », *Arte, individuo y sociedad*, 25.2 (2013), p. 312.



Figure 10. Nuria Güell, Détail de *Resurrección*, 2015, dans la présentation au CCCB lors de l'exposition *Las variaciones de Sebald* (commissaires Jorge Carrión et Pablo Helguera).

contre le nouvel État. D'autre part, elle met en avant la violence exercée par des individus et des petites cellules longtemps après que le PCE avait cessé de soutenir la lutte armée ; une réalité souvent gênante pour la mémoire hégémonique antifranquiste. En raison du choix de la réconciliation et du consensus, ce passé a été occulté dans les comptes rendus

officiels du Parti, durant la période franquiste et surtout pendant la transition démocratique qui a suivi⁴⁵. C'est seulement en 2004 qu'une motion réhabilitant les maquisards et leur lutte a été déposée

⁴⁵ Secundino Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, op. cit. (n. 21).

par le parti de gauche Izquierda Unida et approuvée au Congrès, afin de réinscrire leur combat dans la lutte antifranquiste et de démentir l'image de délinquants que les autorités franquistes avaient donnée d'eux⁴⁶.

Resurrección confronte et résiste au double oubli induit par la mémoire mais, au lieu de présenter les maquisards comme des victimes de l'appareil franquiste, elle les montre comme des combattants vaincus dans une lutte armée contre la dictature. De plus, elle réhabilite leurs identités combattives en leur donnant un rôle à jouer après tout ce temps de silence. Une déclaration fournie par l'artiste, présentée dans l'installation, déclare que l'achat de ces souvenirs de Franco est une « confiscation » par cette milice fantôme, car le paiement des biens a été annulé après leur expédition⁴⁷. Ainsi, symboliquement, les maquisards reprennent le contrôle et se vengent en livrant la marchandise au même sort que celui subi par des milliers de républicains.

En conclusion, l'œuvre de Güell permet d'ouvrir le débat sur la complexité des questions qui se posent lorsqu'on fouille dans le passé fasciste et antifasciste de l'Espagne. *Resurrección* dévoile la violence cruelle du régime, dénonce les structures idéologiques du franquisme et leur prolongement dans la société contemporaine, soulignant l'imbrication de la narration historique et des systèmes de pouvoir. Sa position militante indubitable incite certainement à un débat sur les multiples facettes de la violence mise en œuvre par la dictature franquiste, dans une tentative de participer à la réécriture d'une histoire critique ; un travail collaboratif entrepris par des historiens, des militants, des descendants des morts et divers collectifs civils, ainsi que des artistes.

Le récit de Güell nous présente les victimes de la violence non seulement comme des victimes ; conformément à l'exigence de Walter Benjamin de « broser l'histoire contre les grains » et de l'écrire du point de vue des vaincus, elle souligne aussi, et

avant tout, leur rôle de vaincus⁴⁸. Ainsi, son œuvre nous confronte, d'une part, à la violence des structures franquistes (décisive, cruelle et définitive) mais aussi, d'autre part, à la réponse des antifranquistes qui l'ont défiée (précaire, inachevée et réprimée) ; et, dans le monde fictif de *Resurrección*, les vaincus peuvent encore riposter et obtenir une victoire symbolique.

Le projet de Güell est une œuvre d'art politique qui vise, comme le dit l'artiste, à « désarticuler le discours dominant qui nous soutient en tant que société⁴⁹ ». C'est précisément sa dimension militante qui la place dans un espace liminal, entre l'activisme et la pratique artistique : elle circule et est présentée aussi bien dans des milieux militants que dans des institutions artistiques, participant ainsi à différents régimes de visibilité. Si l'œuvre a été conçue pour une action de dénonciation et de soutien face aux actions en justice de la fondation Francisco Franco, elle a été rapidement intégrée dans la généalogie de l'art espagnol en résistance depuis la guerre civile, dans le cadre de l'exposition « Picasso et l'exil » aux Abattoirs de Toulouse⁵⁰.

Également, sa proposition ouvre un dialogue proactif entre la politique franquiste de terreur, de vengeance et le traumatisme permanent de la société civile et politique, nous confrontant aux failles du système judiciaire et politique espagnol actuel ainsi qu'à l'impunité du pouvoir. En traitant du traumatisme de la violence (physique et judiciaire) perpétrée, elle met en évidence le rôle que certaines pratiques artistiques contemporaines ont acquis en Espagne comme espace de débat et de reconstruction du passé⁵¹. En activant la mémoire antifas-

⁴⁶ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, collection « Petite Bibliothèque Payot », Payot, 2013 (traduction : Olivier Mannoni).

⁴⁹ Jorge Carrión, « La artista pirata », *El País Semanal*, 7th April, 2015 : https://elpais.com/elpais/2015/04/01/eps/1427897666_153187.html (consulté le 24 mai 2021).

⁵⁰ Cette lecture est visible dans les recensions sur l'exposition, voir par exemple Stéphane Chemin, « Picasso et l'exil. Une histoire de l'art espagnol en résistance », *Le mot et la chose*, Les Abattoirs, Musée-Frac Occitanie Toulouse (accessible en ligne : <http://www.lemotlachose.com/picasso-et-l'exil-une-histoire-de-l-art-espagnol-en-resistance-les-abattoirs-musee-frac-occitanie-toulouse/>, visité le 6 novembre 2021) ou Antoine Bouchet, « Picasso et l'exil, une histoire de l'art espagnol en résistance », *Coupe-File Art*, 2019 (<https://www.coupefileart.com/post/picasso-et-l-exil-une-histoire-de-l-art-espagnol-en-resistance>).

⁵¹ Quelques exemples de projets qui participent de cette réélaboration : en 2002, l'artiste Francesc Abad a créé, en collaboration avec des historiens, des militants et des membres des familles des victimes décédées, l'Open Archive, un projet multimédia visant à faire la lumière sur les meurtres perpétrés à El Camp de la Bota, un endroit où des exécutions ont eu lieu pendant et après la guerre dans la ville de Barcelone. Un

⁴⁶ Sonia Kerfá, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁷ Núria Güell, *Works (2008-2017)*, Barcelona, ADN Galeria, 2017, p. 79.

ciste, *Resurrección* contribue à la construction de contre-archives partisans qui, selon les termes de Benjamin, visent à réactiver le passé pour opérer dans le présent avec de nouveaux moyens. Un travail qui, avec la collaboration d'associations civiques et

des participations citoyennes (ayant joué un rôle dans la formalisation de l'œuvre elle-même), met en place des actions de réparation symbolique que les politiques formelles n'ont pas encore abouti à développer.⁵²

autre exemple est celui de l'artiste Francesc Torres, qui avait rejoint en 2004 l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (Association pour la récupération de la mémoire historique), pour une excavation d'une fosse commune non marquée près de Burgos. Il a documenté l'exhumation de 46 corps anonymes par un groupe de volontaires et a créé, sur la base de ce reportage photographique, l'œuvre d'art *The Dark is the Room Where We Sleep* ; et, en 2008, un an après l'approbation de la Ley de la memoria histórica, l'artiste vidéo María Ruido a réalisé les essais visuels Plan Rosebud 1 et 2. Elle a interrogé la persistance du fascisme et du culte du dictateur décédé par différents secteurs de la société espagnole, le débat politisé sur la mémoire et les tentatives de la légiférer (voir Basilio Miriam, *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*, Surrey, UK and Burlington, NY, Ashgate, 2014, p. 225-238).

⁵² Cet article a été écrit dans le cadre du projet Ré.Part. Résistance(s) Partisane(s) : Culture visuelle, imaginaires collectifs et mémoire révolutionnaire, initiative d'excellence de l'Université Grenoble Alpes (ANR-15-IDEX-02), ainsi qu'au projet « Decentralised Modernities: Art, Politics and Counterculture in the Transatlantic Axis during the Cold War 2 » (HAR2017-82755-P);