cahiers d'études romanes

nouvelle série, n° 39 (2/2019)

Remémorations Ibériques

Pratiques et usages du souvenir en Espagne XIII^e^-XXI^e^ siècle



Hommage à Bernard Bessière

Centre Aixois d'Études Romanes

Aix Marseille Université

PUP

cahiers d'études romanes
39

Remémorations Ibériques

Pratiques et usages du souvenir en Espagne (XIIIe-XXIe siècle)

Hommage à Bernard Bessière

Centre aixois d'études romanes
CAER EA 854

2019

Presses Universitaires de Provence

Image de couverture :
Scaffalature aperte all'interno dell'archivio film
© Cineteca Museo Nazionale del Cinema, Torino

© Presses Universitaires de Provence
Aix-Marseille Université
29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence cedex 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91
pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup
facebook

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Sommaire

Perle Abbrugiati
Avant-propos. Un hispaniste à la classe presque *british* 9

Bernard Bessière. Biographie 11

Michel Jonin et Saramaya Pelletey
Introduction 15

Mémoires artistiques de soi

Jacques Terrasa
Madrid et Valence
Deux villes au cœur de l'œuvre espagnole de Bernard Plossu 25

Jean-Michel Mendiboure
Persistances de la mémoire
Notes sur la peinture de Salvador Dalí 43

Mémoires collectives culturelles

Eliseo Trenc
La gravure catalane, de Mariano Fortuny à Joan Barbarà 57

Isabelle Rouane Soupault
Une réminiscence cervantine chez Corneille
Don Quichotte et Dorante deux personnages en quête de vérité 73

Idéologisations du souvenir

Michel Jonin
Les juifs, au passé et au futur
Représentations chronologiques de l'Autre religieux
dans quelques discours castillans (Moyen Âge et Modernité) 89

Théa Picquet
Benedetto Varchi et Charles Quint 103

Christine Orobitg
Les stratégies du rendre mémorable
Construction et manipulation de la mémoire
dans l'*Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631) 119

Revendications mémorielles

Magali Dumousseau Lesquer
La mémoire historique dans les musiques espagnoles actuelles
à travers le prisme des crises de l'Espagne contemporaine 135

Anne Puech
Street art et mémoire
La série réalisée par Alto dans l'espace public espagnol 171

Jean-Paul Aubert
Quand le cinéma descend dans la rue
Amnistía y libertad et *Hasta siempre en la libertad*,
deux films du Colectivo de Cine de Madrid 183

Travail de mémoire

Murielle Borel
De la mémoire intime à la mémoire collective
Représentations et influence dans *Paraíso inhabitado*
d'Ana María Matute 201

Carole Egger
Le passé au service du présent
dans *El jardín quemado* de Juan Mayorga 221

Marc Marti
Le jeu vidéo et la mémoire
Créations et débats autour de la guerre civile espagnole 233

Introduction

Michel Jonin et Saramaya Pelletey
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

La relation quasi pathologique que notre société entretient avec son passé, qu'il soit surexposé, ou à l'inverse occulté, serait sans doute une raison suffisante pour s'interroger sur sa gestion outre-Pyrénées. Toutefois, il existe aussi, et pour nous surtout, des raisons historiennes à l'entreprise de cette étude des remémorations ibériques.

Mais avant de les évoquer, précisons ce qu'on entend, ici, par remémoration. On veut désigner ainsi, l'acte de rappel *volontaire* et *subjectif* du passé sous forme de souvenirs. Deux traits pertinents, donc, intègrent cette définition. Le premier a été repris à Aristote par Paul Ricœur. Il permet d'établir un *distinguo* entre le souvenir qui se présente de manière inattendue, spontanée, et celui que l'on convoque à la mémoire par un « acte de rappel » qui requiert, au contraire, un effort. Ce que le philosophe nomme « mémoire de recherche ». Le second, qui pose la subjectivité de la remémoration, renvoie implicitement à la mémoire comme « présent du passé » et à l'opposition binaire entre mémoire et histoire, cette dernière étant définie par les règles d'objectivité du métier d'historien.

On précisera l'objet de cette enquête collective en ajoutant que l'« acte de rappel » de la mémoire n'est pas seulement compris, ici, comme l'évocation d'épisodes passés mais qu'il intègre également la convocation et la transmission de traditions culturelles du passé. Enfin, si le cœur d'enquête est bien la remémoration, une réflexion a été également ouverte, en amont de ce geste, sur une forme de «mémorisation» : l'enregistrement, la fabrique de traces du présent aux fins de constitution de souvenirs ultérieurs.

L'enjeu de la mémoire, aussi précaire soit-elle, a été clairement défini par Daniel L. Sachter. Et cet enjeu paraît bien extensible à l'ensemble des types de remémorations : « La puissance fragile de la mémoire donne son sens général à notre identité et à nos origines, même si elle cache la plupart des épisodes qui

ont contribué à nous construire ». Le *No somos nada* affirmé par le groupe de punk rock au nom des *nietos* de Républicains ne le contredira pas.

L'importance de cet enjeu conduisait, alors, à interroger évidemment les contenus de ces remémorations et leurs implications psychologiques, culturelles ou politiques dans le temps de leur mise en action. Mais au-delà, se posait également la question de leur forme, du dispositif qui les portait, ou encore celle de leur localisation. Dans et depuis quels lieux de « discours », dans et depuis quels présents œuvraient-elles ? Question multiple, en réalité, que cette dernière, puisqu'elle touchait, entre autres, aux problématiques de l'articulation entre l'individuel et le collectif, de la fragmentation de la mémoire, ou encore, des conditions historiques, sociologiques et politiques de son apparition et de sa disparition.

Pour toutes ces raisons, il nous est apparu qu'une certaine histoire des Espagnols – celle de leurs représentations – méritait sans doute d'emprunter un temps, le chemin d'une histoire de leurs remémorations, fût-elle alors, et seulement, comme ici, à peine esquissée.

Toutefois, l'océan des recherches autour des mémoires hispaniques et hispano-américaines pouvait faire douter de l'opportunité d'y ajouter une petite goutte d'eau. Mais la complexité des problématiques – largement entrecroisées – et l'immense variété de leurs réalisations ont généré, en même temps que l'abondance critique, un désir d'explorer plus avant l'énigme. Au service de ce dernier sont mis, ici, un large champ chronologique d'étude, une grande diversité d'approches, mais aussi de supports, dont certains particulièrement originaux et encore peu étudiés, toutes choses qui aspirent à participer d'un renouvellement de l'interrogation. Ainsi, peinture, gravure, photographie, documentaire filmique, *street art*, chanson, jeux vidéo, théâtre ou littérature – roman, poésie, littérature juridique ou polémique – seront, ici, les vecteurs et « acteurs » de ces remémorations. Par là aussi, l'entreprise, certes modeste, nous semble trouver quelque légitimité.

* * *

Ce travail thématique collectif met en perspective, sur la longue durée, des pratiques et usages divers de la mémoire dans l'aire hispanique. Les études portent sur une période s'étendant du Moyen Âge (XIII^e^) à l'Époque contemporaine (XX^e^-XXI^e^ siècle). Dans ce tableau, une large part est dédiée à la mémoire contemporaine de la guerre civile et du franquisme quand, après l'oubli des années de la Movida, une Espagne décide de se souvenir publiquement des injustices du passé. Pour se le réapproprier.

Ces approches très diverses de la mémoire se distribuent selon deux grandes catégories : les mémoires non historiques, opposées, ici, aux mémoires où se joue l'évocation d'un passé collectif inscrit dans l'Histoire d'Espagne.

Les premières ouvrent le volume où deux sections y sont consacrées. Les pratiques, tout d'abord, de « mémorisation photographique » du présent ou de rappel pictural du passé visant à la constitution d'une mémoire vive individuelle. Sauvegarder les impressions, œuvrer à leur persistance relève avant tout ici d'une construction personnelle et esthétique.

De là, on s'est attaché aux gestes par quoi se constituent des mémoires collectives culturelles. Gestes de passeurs recueillant les traces d'imaginaires artistiques antérieurs pour en « communautariser l'expérience » au présent dans ce que Roger Bastide, lecteur de Halbwachs, a pu nommer un « bricolage ».

Les sections suivantes sont dédiées aux usages politiques de la mémoire historique et à sa diffusion dans l'espace collectif. Trois démarches sont ainsi isolées :

- L'instrumentalisation idéologique du passé. Quand l'entreprise de sauvegarde du souvenir de l'expérience vécue ou recueillie cède la place à son utilisation politique aux fins d'institution de l'identité collective.

- Les revendications mémorielles. Relevant d'un registre sinon militant du moins nettement offensif, elles invoquent un « devoir de mémoire » et de justice à fonction réparatrice contre l'oubli traumatique imposé d'en haut aux victimes du franquisme.

- Le « travail de mémoire », selon le mot transféré par P. Ricœur du champ psychanalytique. Ici, sont soumis à l'analyse des « discours » que caractérise une forme de distance par rapport au devoir de mémoire et qui s'apparentent, alors, davantage à la recherche d'une « juste mémoire » quand bien même celle-ci serait déclarée impossible.

C'est aux « déambulations urbaines » du photographe français Bernard Plossu que Jacques Terrasa s'intéresse ici. L'auteur examine la façon dont l'œuvre photographique « espagnole » que l'infatigable artiste-voyageur compose dès 1974 à Madrid et plus tard à Valence, fixe le souvenir de l'impermanence et de l'immatérialité des choses, comme les amitiés qu'il y aura tissées – une « composante essentielle de la dérive urbaine de B. Plossu ». La photographie *a minima* du créateur enregistre les images vécues d'un présent imparfait, saisit les impressions d'un « moment sans importance », donnant ainsi à voir une suite de fragments de vie condamnés sinon à tomber dans l'oubli ; autant de traces significatives de ce qui est visible au présent – ou invisible, mais essentiel à ses yeux – et qui *fera souvenir*. La quête photographique de Plossu génère alors une

forme artistique de mémoire individuelle : littéralement un « art du souvenir », de la « mémoire de soi » qui cristallise l'éphémère de ses impressions propres ; une mémoire intime appelée à devenir mémoire artistique partagée lors de sa diffusion dans l'espace collectif.

En résistance au passage d'un temps dont la linéarité conduit à la mort, l'iconographie dalinienne tente d'« innerver » l'éternel présent de l'œuvre d'art d'une *mémoire persistante*. L'individu est au cœur de cette problématique. Jean-Michel Mendiboure analyse la stratégie du peintre : l'inscription dans le présent de traces mnésiques qui le rapprocheront de « l'immanence éternelle du paradis perdu » de l'enfance. Surtout, cette *persistance de la mémoire*, où se jouent thématique de l'intime et questionnement métaphysique de la réalité, contribue plus largement à la consolidation d'un style et d'une identité artistiques propres qui voudraient concilier classicisme et modernité.

L'enquête d'Eliseo Trenc porte sur les développements d'une tradition graphique en Catalogne : la gravure originale – celle qui ne reproduit pas des peintures ou d'autres œuvres. L'auteur élabore un panorama historique d'un peu plus d'un siècle depuis le peintre-graveur du XIX^e^ siècle, Mariano Fortuny, jusqu'aux artistes de l'avant-garde catalane (Miró, Tàpies), en passant par Ricart, Xavier Nogués, Jaume Pla et Joan Barbarà. Il démontre à quel point les collaborations entre taille-douciers et artistes de l'avant-garde furent fécondes aussi bien dans l'estampe que dans l'illustration du livre. Ainsi est mise au jour, dans le temps long, la genèse d'une mémoire commune : celle des formes d'un langage partagé par un groupe concret.

C'est la constitution d'une mémoire vive et collective du baroque littéraire franco-espagnol qu'observe Isabelle Soupault au prisme d'une réminiscence cervantine chez Corneille. Elle pointe la convergence de structure du *Don Quichotte de la Manche* et de deux comédies postérieures du dramaturge français *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*. Ce souvenir littéraire que le « passeur » français sélectionne et recrée, c'est le face-à-face de l'enchantement et du désenchantement du monde que donnent à voir les deux parties de l'œuvre de Cervantès. Comme le montre encore l'auteur, si cette trace culturelle du passé hispanique peut s'inscrire dans l'actualité de la création de Corneille, c'est qu'elle correspond, alors, à « un univers de significations conformes aux références de [son] groupe » (D. Hervieu-Léger) comme aux inquiétudes esthétiques du dramaturge. Cette insistance « légitime » du passé dans le présent organise une mémoire collective qui va sans doute au-delà des traditions des deux pays pour ouvrir à « une histoire européenne des formes ».

Le travail de Michel Jonin combine approche conjoncturelle et structurelle. S'appuyant sur des sources juridiques et polémiques, il montre le rôle politique

que la société confessionnelle de l'Espagne médiévale et moderne a pu affecter à ses récits de l'histoire du salut : l'assignation de places et de hiérarchies à la minorité juive et judéo-converse. Passé et futur apparaissent ainsi comme les variables idéologisées d'une mémoire religieuse dont on gère le contenu autorisé et pseudo-immuable en fonction du projet de société – inclusif ou exclusif – que l'on désire légitimer. Toutefois, ces manipulations antagonistes du passé et du futur juifs masquent, ici, une similitude structurelle : le recours à un même imaginaire religieux du pouvoir fondé sur la pureté et son essentialisation. Il convient, alors, de dépasser les oppositions de discours entre pro-*conversos* et anti-*conversos*, pour pointer, au-delà et plus largement, les impasses que suscite, au moins dans ce contexte, l'ordre politico-religieux.

Christine Orobitg envisage l'*Anfiteatro de Felipe IV el Grande* (1631), monument poétique dressé à la louange du souverain Habsbourg, comme lieu de mémoire à la fois matériel et immatériel. Le livre courtisan est constitué en symbole propre à organiser la mémoire collective d'un monarque « héroïque », et partant, l'identité « nationale » espagnole. Ici, le souvenir transmis ne vaut plus, au fond, que par l'usage politique que l'on veut en tirer : une propagande monarchique. Toutefois, l'auteur se donne moins pour objet la fabrique sociale du souvenir que sa fabrique narrative et rhétorique. Dans cet atelier de manipulation mémorielle qu'est l'*Anfiteatro*, les faits et gestes du roi, lors de jeux du cirque, sont requalifiés selon les critères de l'imaginaire chevaleresque. Mais le récit public, en légitimant le pouvoir, renseigne aussi sur ce qui, alors, *faisait symbole* : l'exploit ludique du monarque pointe son aptitude à gouverner.

C'est un fragment florentin de la mémoire historique de Charles Quint que Théa Picquet se donne à étudier. On le doit à la plume de l'humaniste Benedetto Varchi (Florence 1503-1565) qui évoque à diverses reprises la figure de l'Empereur dans l'*Histoire de Florence* que Côme I^{er} de Médicis le charge d'écrire en 1543. Le contexte des guerres d'Italie fournit au chroniqueur l'occasion d'observer les relations de Charles Quint avec son rival François I^{er}, puis avec le pape. Comme l'observe l'auteur de l'article, la représentation que ce républicain modéré donne de l'Empereur se caractérise par son caractère documenté et ce mixte de distance et de proximité où se construit l'objectivité du témoignage et de l'analyse. Cette chronique florentine ne se réduit donc pas à un geste courtisan envers le nouveau maître de Florence. Théa Picquet nous montre une œuvre qui brouille la partition entre histoire et mémoire.

Magali Dumousseau-Lesquer met en perspective diachronique un discours mémoriel. Elle isole les conditions historiques qui ont inhibé ou favorisé la remémoration critique du passé franquiste – celui de la guerre civile et du régime dictatorial – dans la chanson espagnole des années 1960 à 2018. Elle

dégage une périodisation où interagissent le politique – censure et répression tardo-franquistes ; Loi d'amnistie (1977) ; Loi sur la mémoire historique (2007) – et les pulsations de l'économique et du social. La chanson des années 60 à 90, accuse les effets d'un présent occupé d'actualité : *canción protesta*, puis chanson de la Movida que portent l'amnésie politique et l'optimisme économique. En revanche, dès les années 90, elle convoque une mémoire historique du conflit avec laquelle entreront, par la suite, en résonnance la loi mémorielle et la crise économique. Cette remémoration peut relever d'un souci politique de justice mais aussi d'un recours politique au passé : la mémoire révolutionnaire de 36 aide à comprendre et dénoncer le présent de la crise.

Le *street art* s'empare également des problématiques mémorielles en lien avec la guerre civile espagnole et la répression franquiste – en particulier les exécutions extrajudiciaires. Ainsi, Anne Puech analyse-t-elle la façon dont l'artiste urbain Jean-Marc Dos Santos, alias Alto, constitue l'espace collectif madrilène en « monument éphémère », en lieu de mémoire. Par la mise en scène de ces personnages étêtés debout sur des crânes enfouis (*Contra la impunidad de los crímenes franquistas,* 2014), le graffeur redonne corps à ces individus oubliés, absents, et ce faisant, objective une présence, celle des victimes disparues d'une part, et celle des crimes franquistes de l'autre. L'inscription de l'image symbolique au cœur de l'espace public autorise l'action rituelle, la pratique concrète et émotionnelle du contact avec l'objet-substitut et, par suite, la mise en relation des passants-spectateurs avec le passé. L'effet cathartique de l'objet réside dès lors en son « aura symbolique » (Pierre Nora) et sa double capacité de convocation et de réélaboration du « souvenir de l'injustice commise ». Le travail de mémoire passe donc par la représentation d'un passé traumatique commun et l'expérience partagée d'une (ré)interprétation elle-même plus juste. Alto fait de l'espace public un espace politique.

Jean-Paul Aubert s'attache à questionner le cinéma militant de gauche « témoin et acteur de l'effervescence politique et sociale » qui secoua les premières années de la transition démocratique espagnole (1975-1977). Analysant deux documentaires (*Amnistía y libertad* et *Hasta siempre en la libertad*), l'auteur questionne la manière dont la captation filmique des manifestations de rue génère un récit du présent, des traces dont le stockage permet la fabrication du souvenir futur. Si l'image documentaire révèle le moment politique dont elle est synchrone, elle constitue également un événement historique en soi appelé à être lu comme tel. La stratégie filmique contribue ainsi à la conservation du présent et par là, à l'élaboration de la future mémoire historique des événements.

Mettre au jour les stratégies d'un « théâtre de la mémoire », tel est l'objectif que se donne Carole Egger dans son analyse de *El jardín quemado* de Juan Mayorga. La dramaturgie n'aspire plus, ici, à reconstruire fidèlement les faits du passé. Elle sert à questionner la validité des discours historiques, générateurs de mémoires collectives concurrentes, dont ces faits font l'objet. Un des intérêts de *El jardín quemado* est que cette critique des utilisations idéologiques du passé – dispositif théâtral dit « métahistorique » – est assurée par la fiction elle-même. C'est elle, en quelque sorte, qui place le lecteur-spectateur face aux « pièges » des identifications et des justifications qu'agitent ces mémoires. Et c'est encore elle qui, en lui offrant la possibilité de réinterpréter le passé, lui permet d'appréhender autrement le présent.

Murielle Borel observe la mémoire de la guerre civile espagnole et ses représentations dans le roman d'apprentissage *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute qui fut précisément rattachée à la « Génération du milieu de siècle » ou « Génération des Enfants de la Guerre ». Murielle Borel mène ainsi une réflexion sur l'articulation dialogique entre l'intime et le collectif, le psychique et le social, afin d'interroger la façon dont la construction du récit d'anamnèse, conduit par une narratrice dédoublée, fait de l'expérience individuelle du souvenir le vecteur d'une mémoire collective telle que la définit la sociologue M.-C. Lavabre. Une mémoire investie de cette critique sociale de l'Espagne des années 30 que l'écrivaine barcelonaise a toujours revendiquée.

Le postulat d'un puissant morcellement de la mémoire historique, conduit Marc Marti à en surprendre les effets dans des productions sociales et culturelles que l'hispanisme n'avait jamais sollicitées jusque-là. L'étude contrastive de deux jeux vidéo de stratégie mettant en scène la guerre civile lui permet de questionner la gestion ludique de ce passé traumatique dans la société espagnole des années 2006-2007. On s'attendrait à ce que l'identité de registre – le jeu –, comme la fièvre commémorative des soixante-dix ans de la guerre, y homogénéisent le traitement de la mémoire. L'auteur prouve le contraire. *Sombras de la guerra* révèle une idéologisation franquiste du passé, et sa politique ludique de « neutralité » conciliante est à contretemps des revendications mémorielles initiées dans les années 2000. En revanche, *1936, España en llamas*, en programmant virtuellement une victoire conjointe des Républicains et des « Alliés » œuvre à une réconciliation de la mémoire espagnole avec la mémoire européenne. En outre, le recours à l'uchronie marque, ici, une migration subtile de la mémoire collective historique vers l'histoire. Dans cet univers vidéo-ludique, le jeu n'est pas sans effets sur le monde « hors-jeu ».

Perle Abbrugiati, Avant-propos ▮ Michel Jonin, Saramaya Pelletey, Introduction ▮ **Mémoires artistiques de soi** ▮ Jacques Terrassa, Madrid et Valence, deux villes au cœur de l'œuvre espagnole de Bernard Plossu ▮ Jean-Michel Mendiboure, Persistances de la mémoire (Notes sur la peinture de Salvador Dalí) ▮ **Mémoires collectives culturelles** ▮ Eliseo Trenc, La gravure catalane, de Mariano Fortuny à Joan Barbarà ▮ Isabelle Soupault, Une réminiscence cervantine chez Corneille : Don Quichotte et Dorante deux personnages en quête de vérité ▮ **Idéologisations du souvenir** ▮ Michel Jonin, Les juifs, au passé et au futur. Représentations chronologiques de l'Autre religieux dans quelques discours castillans (Moyen Âge et Modernité) ▮ Théa Picquet, Benedetto Varchi et Charles Quint ▮ Christine Orobitg, Les stratégies du rendre mémorable : construction et manipulation de la mémoire dans l'*Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631) ▮ **Revendications mémorielles** ▮ Magali Dumousseau Lesquer, La mémoire historique dans les musiques espagnoles actuelles à travers le prisme des crises de l'Espagne contemporaine ▮ Anne Puech, Street art et mémoire : la série réalisée par Alto dans l'espace public espagnol ▮ Jean-Paul Aubert, Quand le cinéma descend dans la rue : *Amnistía y libertad* et *Hasta siempre en la libertad*, deux films du Colectivo de Cine de Madrid ▮ **Travail de mémoire** ▮ Murielle Borel, De la mémoire intime à la mémoire collective : représentations et influence dans *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute ▮ Carole Egger, Le passé au service du présent dans *El jardín quemado* de Juan Mayorga ▮ Marc Marti, Le jeu vidéo et la mémoire : créations et débats autour de la guerre civile espagnole

Presses Universitaires de Provence
Aix Marseille université Éditions
CAER Centre Aixois d'Études Romanes
9 791032 002445
15 €