# La photographie artistique, associative et journalistique en France et en Espagne dans les années 1930 : vers la fabrication d'une culture ouvrière transnationale ?

Eva Verkest

▶ **To cite this version:**

Eva Verkest. La photographie artistique, associative et journalistique en France et en Espagne dans les années 1930 : vers la fabrication d'une culture ouvrière transnationale ?. Art et histoire de l'art. Université de Nanterre - Paris X, 2021. Français. NNT : 2021PA100123 . tel-03701558

**HAL Id: tel-03701558**

**https://theses.hal.science/tel-03701558**

Submitted on 22 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

École doctorale 395 : Espaces, Temps, Cultures
Histoire des arts et des représentations (HAR)

Membre de l'université Paris Lumières

EVA VERKEST

# La photographie artistique, associative et journalistique en France et en Espagne dans les années 1930. Vers la fabrication d'une culture ouvrière transnationale ?

Thèse présentée et soutenue publiquement le 29/11/2021
en vue de l'obtention du doctorat en Histoire de l'art à l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Monsieur Fabrice Flahutez

**Jury :**

| | | |
|---|---|---|
| Rapporteur·e : | Madame Marianne Jakobi | Professeure des universités, Université Clermont-Auvergne |
| Rapporteur·e : | Monsieur Christian Joschke | Professeur des universités, École des Beaux-Arts de Paris |
| Membre du jury : | Monsieur Fabrice Flahutez | Professeur des universités, Université Jean Monnet de Saint-Étienne |
| Membre du jury : | Monsieur Guillaume Le Gall | Professeur des universités, Université de Lorraine, Nancy |

## Résumé

Ce travail de recherche porte sur la production photographique des années 1930 en France et en Espagne, avec le développement des associations culturelles de gauche, inspirées par l'Internationale Communiste. En effet, les artistes et les intellectuels prônent le développement de la photographie et sa diffusion massive dans la presse pour dénoncer la montée du fascisme en Europe. En créant une esthétique de l'ouvrier et du communisme, ces groupes espèrent faire naître une « conscience de classe » dans le prolétariat. Cette recherche est une étude des productions artistiques engagées espagnoles, au regard de la production française, et dans l'Internationale Communiste. À l'époque, le médium de la photographie est en plein essor. De quelle manière la photographie, ou l'art de « reproductibilité technique », a-t-elle pu influencer l'élaboration d'une culture ouvrière en Europe ? Pourquoi y a-t-il eu une circulation des images si importante entre la France et l'Espagne durant les années 1930 ?



## Abstract

This research work focuses on the photographic production of the 1930s in France and Spain, with the development of left-wing cultural associations, inspired by the Communist International. Indeed, artists and intellectuals advocate the development of photography and its massive distribution in the press to denounce the rise of fascism in Europe. By creating an aesthetic of the worker and of communism, these groups hope to create a "class consciousness" in the proletariat. This research is a study of committed artistic productions in Spain, with regard to French production, and in the Communist International. At the time, the medium of photography was booming. How has photography, or the art of "technical reproducibility", influenced the development of a working-class culture in Europe? Why was there such an important circulation of images between France and Spain during the 1930s?

# Remerciements :

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui m'ont aidé et soutenu pendant l'élaboration de ma thèse, dont en premier lieu mon directeur de recherche, Fabrice Flahutez, professeur d'histoire de l'art, spécialiste du surréalisme et de l'après Seconde Guerre mondiale. En plus d'avoir accepté et soutenu ce projet, il a été un enseignant majeur dans mon parcours, m'ayant donné le goût de l'art contemporain et du XX$^{ème}$ siècle. Je le remercie chaleureusement pour cela.

Je tiens à remercier l'Université Paris-Nanterre, l'École doctorale 395 « Espaces, temps, cultures » et le laboratoire HAR « Histoire des arts et des représentations » pour m'avoir accordé leur confiance, à travers l'obtention d'un contrat doctoral, puis d'une prolongation, afin que je mène cette recherche dans les meilleures conditions, et cela malgré la pandémie qui surgissait lors de ma troisième année.

Je tiens aussi à remercier tout particulièrement Andy Serin, agrégé de philosophie et doctorant, de m'avoir accordé son temps, sa bienveillance, son expertise et son soutien sans faille durant toute cette période de thèse.

Je remercie Aurore Sasportes, amie de très longue date, agrégée et doctorante en littérature espagnole, de m'avoir épaulé dans l'étude des textes et leurs traductions.

Je remercie aussi Christian Joschke, spécialiste de la photographie, et Valérie Da Costa, spécialiste des avant-gardes italiennes, pour m'avoir guidé et conseillé dans la rédaction de ce travail.

J'ai aussi une pensée pour l'ancienne équipe du Centre Pompidou, Damarice Amaro, Gabrielle de la Selle et Max Bonhomme. Cette thèse n'aurait pas été possible sans eux. Mon travail s'est constamment nourri du projet « Photographie, arme de classe ».

Enfin, j'adresse une autre pensée vers ceux qui auraient aimé voir ce travail aboutir, mais qui ne sont plus là : à mes grands-parents qui ont connu le fascisme, le nazisme, la guerre, les usines et la misère de la diaspora.

# SOMMAIRE

SOMMAIRE ..... 5
INTRODUCTION ..... 10

**CHAPITRE I**

**L'INTERNATIONALE COMMUNISTE, CULTURE DE MASSE ET RESEAUX REVOLUTIONNAIRES : DE LA FRANCE VERS L'ESPAGNE ..... 36**

I/ L'INTERNATIONALE COMMUNISTE ET LE SYSTEME DES U.I.E.R. ..... 37
*Fondation de l'A.E.A.R. à Paris : l'U.I.E.R. à la française ..... 46*

II/ L'ESPAGNE ET LES U.I.E.R. ..... 50
L'U.I.E.R. madrilène ..... 51
Les U.I.E.R. catalanes ..... 53

III/ LES RESEAUX ARTISTIQUES ET ASSOCIATIFS DANS LA CONSTRUCTION D'UNE CULTURE DE GAUCHE ..... 56
L'importance du réseau culturel et associatif dans la culture……..... 56
*L'Athénée de Madrid : vivier de l'Intelligentsia artistique engagée dans la capitale ..... 62*
L'Athénée de Madrid : exposer l'engagement ..... 62
L'avant-garde catalane : un réseau d'artistes engagés valenciens ..... 66

**CHAPITRE II**

**PHOTOGRAPHIE ET PRESSE DE GAUCHE EN ESPAGNE : DE L'IMAGE DEMOCRATIQUE A L'IMAGE REVOLTEE 1928-1936 ..... 79**

I/ LES NOUVELLES METHODES DE DIFFUSION ET D'EDITION DANS LA PRESSE EUROPEENNE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES ..... 80
Les magazines graphiques : une naissance anglaise ..... 80
La Grande Guerre et l'essor d'un marché des images ..... 83
L'objet magazine ..... 86
*La Seconde République espagnole et les revues graphiques ..... 91*
La presse espagnole graphique et les grands imprimeurs ..... 91

La proclamation de la Seconde République : photographier la foule ..... 95
Gabriel Casas dans la Seconde République : vers la photographie sociale et politique ..... 99
*La censure des images par la République : l'exemple de la révolte des Asturies (1934).* ..... *103*
La construction d'une propagande antirévolutionnaire..... 105
L'écho des révolutions dans l'Internationale Communiste ..... 109

II/ LES REVUES ESPAGNOLES DE L'INTERNATIONALE COMMUNISTE..... 115
*Les nouvelles méthodes éditoriales dans la presse communiste : un mouvement d'Est en Ouest ?* ..... *115*
*Post-Guerra* : l'impossible propagande communiste avant 1931..... 128
*Octubre* : l'échec de la littérature d'agit-prop en Espagne..... 133
*Nuestro Cinema* : théorie et fabrication du cinéma prolétarien européen..... 142
*Nueva Cultura* : une bataille esthétique contre la bourgeoisie..... 155

III/ LES REVUES ANARCHOSYNDICALISTES : ENTRE REGIONALISME ET L'INTERNATIONALISME..... 164
La Catalogne et son contexte favorable à l'image d'agit-prop ..... 164
*Estudios*, *Orto* et *Umbral* : les grandes revues anarchocommunistes graphiques ..... 169
*Vértice* : un exemple de magazine phalangiste ..... 179

**CHAPITRE III**

**DU FOLKLORE REGIONAL A L'ANTICOLONIALISME INTERNATIONAL : PAR-DELA LES REGIONS ET LES CLASSES ..... 189**

I/ LA PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE ET L'EXALTATION DE LA CAMPAGNE : LE THEATRE IDENTITAIRE ESPAGNOL ..... 192
L'Espagne : la décroissance coloniale et l'essor de la photographie ethnographique..... 194
La photographie au service de la construction nationale espagnole : l'esthétique sorroliste ..... 198
Kurt Hielscher et « l'Espagne inconnue »..... 203
José Ortiz-Echagüe et la campagne espagnole : vers le nationalisme..... 208

II/ PAR-DELA LES REGIONS, LES CLASSES : REPRESENTER LA PAYSANNERIE SOUS LA SECONDE REPUBLIQUE ..... 214
*L'agonie paysanne dans l'Internationale Communiste : Las Hurdes, Tierra sin pan*..... *215*
Les Hurdes : de la misère sociale à mobilisation intellectuelle…… 215
Las Hurdes : Tierra sin Pan, un film de l'Internationale Communiste..... 217
Las Hurdes : portrait dystopique et bataillien d'une campagne perdue ..... 221
Un film documentaire surréaliste et marxiste ..... 224
*Hégémoniser les régions : les Missions pédagogiques dans la propagande républicaine*..... *229*

Le problème du régionalisme espagnol et les Missions Pédagogiques..... 229
La République en « Croisade culturelle »..... 232
Les Missions Pédagogiques : séduire par le cinéma, convaincre par la photographie ..... 234
*L'Anticolonialisme dans l'Internationale Communiste : par-delà les nations, les classes*..... *239*
*L'Auxilio Social : la pauvreté des campagnes dans la propagande fasciste*..... *245*

**CHAPITRE IV**

**LE PROLETARIAT ET LA REVOLUTION : IMAGE-CRITIQUE ET SUR-IDENTITE ..... 253**

I - LES ARTS MARXISTES : MASSE ET MASS-MEDIA ..... 254
*La théorie marxiste et la représentation des masses*..... *254*
Le marxisme et le réel : le problème de la *camera obscura*……..256
La place de l'émotion dans le marxisme…….258
La théorie de l'aliénation des masses……..259
*La propagande à l'ère de sa reproductibilité technique*..... *263*
La photographie comme arme de propagande ..... 263
Photographie ou photomontage ?..... 265
Propagande et publicité..... 272

II/ LA FABRIQUE DE L'AGIT-PROP MARXISTE ET LE PRINCIPE D'OSCILLATION ..... 275
*Le comique marxiste espagnol* ..... *276*
*La poétique révolutionnaire de la destruction* ..... *284*
Le travail en miettes..... 287
Le traumatisme de la Grande Guerre ..... 293
*Le corps dans sa charge symbolique*..... *298*
Désacraliser le corps politique ..... 298
Le pouvoir symbolique des mains et des pieds..... 299
*L'enfance victimaire dans la propagande marxiste*..... *307*
L'enfance dans la modernité ..... 307
Les bombardements de Madrid et Getafe en 1936..... 310

III/ LES GENRES AU SERVICE DE LA SUR-IDENTITE..... 314
*Représenter la femme : un problème idéologique et sociétal*..... *315*
Un féminisme espagnol puissant..... 315
Les femmes artistes dans les réseaux culturels ..... 317
La *puissance suggestive* de l'image en Europe..... 322
*Fabriquer la militante communiste idéale* ..... *327*
Les revues féministes marxistes : modernité et stéréotypes..... 328
Fabrication des icônes marxistes dans la presse internationale : Sainte Ibárruri ..... 334
*Stéréotypes sexuels dans la propagande : la mère, le héros et la prostituée* ..... *339*
La maternité révolutionnaire : *Mater Dolorosa* et mère de la nation……...339

Masculinité ouvrière et guerrière : l'héroïsme contre le dandysme…….....343
La « Fantine » des révolutionnaires……...…348
*Allégories et muses de la Révolution : un retour au mythe* ..... *354*
L'allégorie dans les années 1930..... 354
L'Allégorie de la Révolution espagnole : nudité féminine et sur-identité 356

CONCLUSION..... 361
BIBLIOGRAPHIE..... 367
INDEX DES NOMS..... 389
CORPUS DE TEXTES..... 394
CORPUS D'IMAGES..... 475

AEAR : Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires/ Asociación de escritores y artistas revolucionarios

AIT: Asociación Internacional de Trabajadores

CEDA: Confederación Española de Derechas Autónomas

CNT: Confederación Nacional del Trabajo

FAI: Federación Anarquista Ibérica

PCE: Partido Comunista de España

POUM: Partido Obrero de Unificación Marxista

SRI : Secours Rouge International

SIA : Solidaridad Internacional Antifascista

UEAP : Union des Écrivains et des Artistes Prolétariens

UGT : Unión General de Trabajadores

UIER : Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires

# Introduction

Durant la décennie 1930 en France, le Parti communiste et ses associations culturelles comme l'A.E.A.R. organisèrent de nombreux événements populaires, comme des repas, des compétitions de sport ou des salons artistiques. L'intérêt était d'attirer la population et de la sensibiliser par l'art et la culture à la lutte antifasciste. Cela mena ainsi à l'émergence du Front Populaire en 1936.

Ce soudain attrait communiste pour la démocratisation culturelle correspondait à l'appel du congrès soviétique de Kharkov. Ce congrès recommanda la mise en place de correspondances entre les ouvriers appelés « *rabcors* »[1] et les intellectuels membres des partis communistes d'Europe, afin d'influencer la pensée politique « prolétarienne » et « anti-bourgeoise ». Partout en Europe, naquit une réappropriation des appels à l'unité culturelle initiée par l'U.R.S.S. En Espagne, il y eut aussi un groupe A.E.A.R., ayant pour organe de presse la revue *Octubre,*[2] et sous un autre format éditorial la *Nueva Cultura* en Catalogne. C'est pourquoi, il y eut une prolifération d'associations artistiques et de revues graphiques qui étaient en adéquation avec les principes de l'Internationale Communiste. En Hongrie, le groupe photographique *Munka* (Travail), étudié par le Belà Albertini, fut actif de 1930 à 1932. En Tchécoslovaquie, la section photographique de *Film Photo*[3] (ou Fifo) organisa des expositions qui réunissaient les productions photographiques sociales des pays européens.

Cette thèse s'intéresse à la photographie et tente, à travers ce médium, de comprendre l'émergence d'une véritable « culture ouvrière » en Europe durant les années 1930. Son sujet « La photographie artistique, associative et journalistique en France et en Espagne dans les années 1930. Vers la fabrication

[1] *In* GARGUILO R. (1989). Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940. Paris, Lettres modernes, Minard, p.23.
[2] Revue *Octubre : escritores y artistas revolucionarios*, 1933-1934, réimpression Topos Verlag Cote : P 1042 R conservée à la bibliothèque Kandinsky.
[3] PARKMANN F. (2012). « Un avatar tchécoslovaque de la "Fifo". L'"Exposition internationale de photographie" à Prague en 1936 », Études photographiques, 29, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2013. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/3284. Consulté le 05 avril 2017.

d'une culture ouvrière transnationale ? » s'inscrit dans un projet de recherche de plus grande ampleur, une dynamique menée depuis deux années par le HAR EA4414 (Université Paris Ouest), le Centre Pompidou et l'EPHA EA1040 (Université Paris 8) dans le cadre du Labex Arts H2H. Cette thèse est également la poursuite du mémoire de mon master II portant sur deux expositions de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (A.E.A.R.)[4]. Au terme de cinq années de recherche, ce projet a donné lieu à une exposition au Musée national d'Art Moderne (MNAM) Centre Georges-Pompidou « Photographie, Arme de classe », du 7 novembre 2018 au 4 février 2019, et à l'édition d'un catalogue. Ces recherches ont été menées par une équipe de conservateurs et d'enseignants universitaires avec à sa tête Christian Joschke, Clément Chéroux, Damarice Amao, Florian Ebner, puis de jeunes chercheuses et chercheurs dont Max Bonhomme, Gabrielle de la Selle, Lise Tournet-Lambert et moi-même. Il s'agit de l'étude d'une production photographique engagée et ouvrière disséminée partout en Europe dont le point de convergence a été la France. Cela a permis de mettre en valeur l'ancien fonds Christian Bouqueret conservé au Musée national d'art moderne Centre Pompidou. Ce fonds réunissait une partie de cette photographie d'artistes réputés proches des idées socialistes ou communistes, ainsi que les clichés produits dans le cadre de syndicats et d'associations de travailleurs, telle que l'association des photographes ouvriers. Ce projet a abouti à l'exposition et au catalogue au musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou en 2018, « Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 »[5].

Cette étude n'a pas pour objet de consacrer la photographie dans une visée essentialiste. Elle s'attache plutôt à montrer comment se fabrique un imaginaire commun dans un contexte marqué par une géopolitique internationale offensive.

[4] VERKEST E. (2016). La peinture en échec face à la photographie ? À propos de deux expositions de l'A.E.A. R : Le Salon des artistes révolutionnaires (1934) et Documents de la vie sociale (1935), mémoire de master II, sous la direction de Christian Joschke, Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense.

[5] AMAO D., EBNER F., & JOSCHKE C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019].

À travers le médium photographique, la recherche tentera donc d'explorer et d'analyser une construction identitaire durant l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement entre le congrès de Kharkov (1930) et le début de la guerre civile espagnole (1936-1939). La recherche se concentre surtout sur l'Espagne, qui est manquante dans l'étude actuelle de l'Internationale Communiste. Nous verrons que la péninsule ibérique a constamment échangé avec la France dans le cadre de cette organisation soviétique. Il s'est opéré des passages culturels de la France vers l'Espagne. Nous verrons ainsi comment l'Internationale Communiste et ses méthodes photographiques, furent réceptionnées en Espagne, et cela depuis la France.

Il ne s'agit pas tant d'avoir une vision militante sur la formation d'un groupe social-professionnel ouvrier particulier, mais d'étudier la fabrication d'une identité dont la photographie a été un médium central, en raison de sa diffusion massive dans les médias de presse de la France, vers l'Espagne. Ce travail se place dans le courant théorique et méthodologique des études visuelles ; il est pluridisciplinaire et ouvert à une réflexion sur l'image replacée dans un contexte historique.

En Europe, les années 1930 entrent dans un contexte politique et social multiple et extrêmement complexe. Durant cette période, le nombre de médias s'est accru de manière exponentielle : le cinéma, la photographie, la presse, la radio, ou encore la publicité et la propagande[6]. Cela résulte de nombreuses innovations techniques et d'une modernisation de la physionomie européenne, à savoir un accroissement de la vie urbaine, l'industrialisation des métiers, et la globalisation de l'économie.

[6] Dans les années 1930, le terme propagande était utilisé pour définir un message ou une image ayant pour vocation de provoquer un effet sur les individus, afin de la convaincre ou de les inciter à acquérir. Le terme propagande était donc utilisé à la fois pour les messages commerciaux et pour les messages politiques. Aujourd'hui nous faisons une différence entre la publicité commerciale et la propagande politique. Cette dernière a une connotation négative qui laisse sous-entendre le mensonge et le détournement des faits.

Ce contexte historique appelé « entre-deux-guerres » peut aussi être perçu comme une vaste période de guerre civile européenne[7]. De nombreuses nations, comme la France, l'Espagne, la Russie, l'Allemagne, le Portugal, l'Italie ou encore l'Irlande, engendrèrent des conflits internes et externes. La création artistique ne pouvait manquer de s'y intéresser. Ainsi la Guerre d'Espagne et même les révolutions qui la précédèrent, ne furent pas des événements politiques périphériques. Mais, ils prenaient place et sens dans la large période de conflits politiques, religieux et ethniques de 1914 à 1945.

Il ne s'agit pas ici d'étudier les productions sous la guerre Civile Espagnole, et de limiter le corpus à 1936 et 1939. Certes, l'étude de ce conflit a déjà vu une grande quantité d'ouvrages, d'articles et d'événements scientifiques en tout genre. Mais il s'agit plutôt d'analyser ce conflit avec un nouvel angle d'approche. D'une part, il doit être recontextualisé dans une période élargie et en considérant les effets de la Première Guerre mondiale sur l'Espagne. Même si l'Espagne n'a pas participé au conflit, elle en a subi les conséquences. Du fait de sa capacité industrielle à engendrer la mort et à la montrer de façon tout aussi massive, la Grande Guerre a bel et bien été un laboratoire pour la culture guerrière européenne. Aujourd'hui, la portée internationale du conflit espagnol intéresse les chercheurs travaillant sur la période 1936-1939[8]. La Guerre Civile espagnole a été le terrible miroir de la situation politique, économique et sociale de toute l'Europe. D'autre part, la Guerre d'Espagne ne doit pas être isolée des autres périodes sous la Seconde République. La décennie 1930 forme un tout, dans lequel l'ultra-politisation des sphères artistiques et intellectuelles est liée à l'aggravation des idéologies, devenues agressives et archétypales[9].

Dans cette thèse, le contexte historique est celui de la Seconde République espagnole. La raison est essentiellement d'ordre matériel : le développement massif des revues et des arts de presse à partir de 1931, c'est-à-dire depuis la

[7] TRAVERSO E. (2007). À Feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945, Stock, Paris.

[8] RODRIGO J. (2009). «Retaguardia y cultura de guerra, 1936-1939», *Ayer*, n°76.

[9] ROJO HERNÁNDEZ, S., & ARÓSTEGUI, J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

Proclamation de la Seconde République. En effet, depuis 1929, la censure primovériste est moins forte, car le dictateur lui-même, Miguel Primo de Rivera, a peu à peu perdu en crédibilité politique. Quand il quitte le pouvoir en 1930, des élections ont lieu l'année suivante. Le gouvernement de la Seconde République est alors élu. L'essor de la presse d'information quotidienne s'ancre dans cette joyeuse vague populaire. La République lève la censure stricte pour une censure partielle, favorisant ainsi l'accroissement des presses d'actualité et d'opinion.

Avec la fin de la dictature primovériste, les artistes peuvent plus facilement voyager en Europe. Des connexions se font au sein de l'Internationale Communiste. Les Espagnols participent aux congrès internationaux, aux manifestations culturelles et aux débats organisées sous l'impulsion des acteurs de l'U.R.S.S. La Troisième République française a été relativement stable, laissant ainsi les organisations communistes et leurs revues proliférer, mais toujours sous bonne garde[10]. De grands magazines français ont inspiré les espagnols, comme *Vu* de Lucien Vogel.

D'autres revues ont été créées au-delà de la frontière pyrénéenne. Elles étaient pensées à Paris mais distribuées en Espagne, comme la revue communiste *Nuestro Cinema*. De nombreuses revues communistes espagnoles ont donc été forgées sur le modèle parisien, avec une communication entre les groupes engagés. On pense notamment à l'A.E.A.R. créée à Paris en 1931, puis à l'A.E.A.R. de Madrid en 1933, puis à Valence. Leurs organes respectifs diffusaient parfois les mêmes images et les mêmes contenus écrits. Les échanges entre les deux nations furent constants. Les plus grands artistes espagnols venaient travailler en France : Picasso, Miró, Dalí, Buñuel. Ces artistes forgèrent une grande partie des avant-gardes parisiennes de l'entre-deux-guerres et bien après. Des revues et des prospectus furent créées en France et en Espagne, appelant au soutien des républicains espagnols en 1937. Il y avait aussi les grandes conférences « Congrès international des écrivains pour la défense de la

[10] Les archives de la Préfecture de Police possède de nombreux dossiers concernant la surveillance des communistes durant cette période, événements culturels et artistes compris.

culture »[11] organisé à Paris en 1935, puis en Espagne en 1937[12] en pleine Guerre Civile.

Durant ces années 1930, la photographie évolua vers une pratique démocratisée, multiple et hydride. Les artistes communistes, anarchistes et sympathisants diffusèrent leurs œuvres dans un contexte de globalisation des images. L'image illustrative fut détrônée par des formes nouvelles et plus complexes de mise en page. L'image entrait désormais pleinement dans un système de démonstration. La plupart des photographies étaient décomposées et prenaient place dans des mises en scène visuelles, soit en photomontage, soit en juxtaposition. En effet, les artistes espagnols entretenaient un rapport « houleux » avec la matérialité des images. Les photographies étaient malmenées, découpées et déchirées. De la sorte, elles reflétaient le mal-être et les inquiétudes qui existaient dans toute l'Espagne des années 1930. Les artistes parlèrent alors d'une impossible création, d'un sentiment d'essoufflement, alors qu'ils étaient en train de poser les jalons de nouvelles formes de communication de notre société moderne européenne.

Les États-Unis devenaient une grande puissance économique, militaire, culturelle : ils inventaient, innovaient et diffusaient de nouvelles manières de concevoir les arts globalisés et bon marché. Face à eux, l'Internationale Communiste tenta de se défendre sur le même terrain. Elle proposa des systèmes culturels tout aussi globalisés mais avec des codes soviétiques, qui érigeaient la classe ouvrière en héroïne des temps modernes. Néanmoins, en Espagne comme en France, le soviétisme fut confronté à des idéologies plus anciennes, tel le socialisme ancré en Angleterre puis en France depuis un siècle[13], et l'anarchisme aussi apparu en France et Espagne à la fin du XIX$^{ème}$. Depuis la Révolution

[11] KLEIN W. (2005). Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès International des Écrivains. Paris, juin 1935, Éditions Universitaires de Dijon, Collection Sources, Dijon.

[12] AZNAR SOLER M. (2009). Materiales documentales del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937), Ediciós do Castro, Sada.

[13] DUCANGE J.-N., KEUCHEYAN R., ROZA S., (2021), Histoire globale des socialismes, XIX$^{e}$-XXI$^{e}$ siècle, Essai, Broché, Paris.

française, l'art de la contestation s'était profondément enraciné en France et dans les pays voisins. Si les artistes récupérèrent des éléments de la culture bolchévique, ils durent les adapter à la culture européenne de l'ouest. C'est pourquoi, l'art fut bien plus disruptif qu'en U.R.S.S dans la mesure où il était mis au service du stalinisme et de la mythologie d'État. En revanche, les artistes Espagnols et Français syncrétisèrent le principe des avant-gardes avec les courants idéologiques marxistes.

En somme, cette thèse s'intéresse aux arts photographiques engagés, produits sous la Seconde République de 1930 à 1939 et dans les cercles artistiques influencés par l'Internationale Communiste. De telles images artistico-politiques entrent dans un système de représentation et de symbole vaste et ancien. En vertu de leur art de contestation, ces artistes s'inscrivent dans une tradition européenne des arts de presse, notamment de la caricature et du dessin caustique, comme chez Francisco Goya ou Honoré Daumier. Or l'essor du médium photographique a été déterminant pour la modernisation des méthodes de fabrication des images. En tant qu'art populaire, les œuvres photographiques étaient essentiellement diffusées dans la presse, *floutant* la frontière entre Beaux-Arts et images vernaculaires.

En France, la recherche sur ces associations d'artistes engagés a été empêchée par la spoliation des archives du Parti communiste durant la Seconde Guerre mondiale. Sous l'occupation allemande, les archives furent confisquées et amenées en Allemagne. Les Soviétiques, qui avaient envahi l'Allemagne de l'est, récupérèrent toutes les archives du régime nazi, dont les documents spoliés. Ces derniers furent rapatriés seulement à partir de 1994 en France, afin d'être rendu progressivement aux propriétaires originels. Les documents relatifs à la surveillance du Parti communiste, « le Fonds de Moscou », sont conservés aux archives nationales de Pierrefitte, ainsi qu'une autre partie aux archives de la préfecture de police au Pré-Saint-Gervais.

En outre, la recherche actuelle est un champ très fertile. L'exposition du centre Georges-Pompidou « Photographie, arme de classe » témoigne de l'actualité de la recherche où de nombreux chercheurs s'intéressent à ces

questions à l'échelle internationale[14]. Une partie des fonds d'archives a été dépouillée au cours de ces années de recherches. Les archives départementales de la Seine-Saint-Denis conservent le fonds du journal l'*Humanité*, ainsi que d'autres revues de la même obédience. Une partie des archives du Parti communiste français y est également conservée. Les fonds municipaux de Villejuif possèdent des revues et des documents des associations en correspondance avec Paul Vaillant-Couturier, membre de l'A.E.A.R. Les registres de la surveillance des activités communistes dans les années 1930 se trouvent aux archives de la préfecture de police. De très nombreuses revues photographiques et engagées d'époque sont conservées dans les fonds de La Contemporaine à Nanterre. Il y a aussi des documents issus des campagnes de propagande soutenant l'Espagne et la Catalogne, dont le fonds Gabriel Esler réunissant des affiches et photographies sur le conflit espagnol. À la bibliothèque historique de la ville de Paris (BHVP), il existe de nombreux fonds photographiques, et de revues des années 1930 (manifestation, fête de l'Humanité…). Les collections du musée de l'Histoire Vivante ont permis de réaliser une exposition sur le Front Populaire. Il y a aussi des documents sur la propagande espagnole. Les archives de l'Institut mémoire de l'édition contemporaine (IMEC) conservent des fonds essentiels comme celui de Gisèle Freud et Vladimir Pozner, donnant des éléments sur la formation des A.E.A.R. À la médiathèque du patrimoine, ont été dépouillés les fonds André Kertész et Willy Ronis, des photographes également proches de l'A.E.A.R.

Mais, après plusieurs années de travail[15], deux journées d'étude et une exposition au MNAM, il est apparu évident que le groupe franco-espagnol est le grand absent des travaux. Pourtant, le contexte espagnol est particulièrement sensible à cause de la guerre civile et des révoltes comme celles des Asturies de

[14] On peut également mentionner la thèse suivante : EVANS E. (2014), Soviet Photo and the search for proletarian photography, 1926-1937, thèse de doctorat Université of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana.

[15] VERKEST E. (2016). La peinture en échec face à la photographie ? A propos de deux expositions de l'A.E.A.R. : Le Salon des artistes révolutionnaires (1934) et Documents de la vie sociale (1935), mémoire de master II, sous la direction de Christian Joschke, Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense.

1934. Les franquistes ont détruit ou confisqué les archives de la Seconde République, des partis politiques, des groupes libertaires et des syndicats. Elles ont été réunies à Salamanque[16] au sein de l'*Archivo general de la guerra civil española*, AGGCE, dépendant du Ministère de la Culture. Ces archives ont intégré les fonds de l'ancienne institution, avec la section guerre civile des Archives historiques nationales ou *Archivo histórico naciona[17]l*.

Le ministère de l'Education, de la Culture et des Sports espagnol a entrepris une campagne massive de numérisation de ses archives[18], notamment celle de la guerre d'Espagne. Le but était d'offrir aux chercheurs ou intéressés une facilité d'accès aux fonds publics et privés, proche de la démarche de *paneuropéen e-ARK* et conforme à leur nouvelle réglementation sur la transparence[19]. Ce qui donc appuie l'intérêt d'une recherche sur ce sujet. Le projet de numérisation permit de pallier les difficultés de terrain concernant la recherche. L'Espagne est une nation qui organisa ses archives sur un modèle régionalisé. De facto, il existe de très importantes archives sur tout le territoire péninsulaire, dont trois pôles majeurs : la Bibliothèque nationale d'Espagne à Madrid, conçue sur le modèle de la Bibliothèque nationale de France, avec de nombreux ouvrages et les revues publiées sur plusieurs siècles ; les Archives Historiques de Salamanque, possédant de nombreux fonds sur la situation politique des années 1930 et la Guerre d'Espagne ; enfin les très nombreuses archives de Catalogne, à Valence et Barcelone, à propos de l'anarchisme, de Josep Renau, qui travaillent ensemble dans des projets universitaires de numérisation. À cet égard, la numérisation massive des documents d'archives et des presses présente certes de nombreux avantages, notamment lors des pandémies mondiales. Mais l'inconvénient

---

[16] « Archives ». Vingtième Siècle. Revue d'histoire, vol. 127, n°3, 2015, pp. 269-279.

[17] BERDAH J.-F. (2003). « Épuration et répression politique en Espagne pendant la guerre d'Espagne et la post-guerre (1936-1945) », Amnis, 3, consulté en 2021. URL: http://journals.openedition.org/amnis/460.

[18] PARES, portal de archivos españoles [http://pares.mcu.es/.] Consulté le 14 mars 2017.

[19] Ministère de l'éducation, de la culture et des sports, « Politique de gestion des documents électroniques du Ministère de l'éducation, de la culture et des sports ». [Http://www.mecd.gob.es/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/recursos-profesionales/documentos-electronicos.html]. Consulté le 14/03/2017.

principal reste la distance avec la matérialité des objets, leur format et la qualité des papiers chers aux historiens des arts. La Catalogne a été un puissant vivier artistique engagé grâce à la formation et aux financements de très nombreux réseaux proches des cercles anarchistes. Ces réseaux aujourd'hui n'ont pas totalement disparu. Ils ont muté en de nombreuses structures et associations de recherche (universitaires, même parfois municipales), mais solidaires les unes des autres. La recherche sur la culture catalane est ainsi très dense.

Parmi les ouvrages, le catalogue « Worker Photography movement »[20], dirigé par Jorge Ribalta et rédigé pour l'exposition éponyme au musée de la Reina Sofía de Madrid, fait office d'ouvrage de référence sur ce sujet. De nombreux éléments comme l'A.E.A.R. et les A.P.O. sont seulement évoqués. C'est effectivement un premier travail global sur la photographie documentaire et sociale. Une seconde fois en tant que commissaire d'exposition pour le musée de la *Reina Sofía*, Jorge Ribalta a travaillé sur ce sujet de la photographie amateur et ouvrière de 1926 à 1939 avec « *Una Luz dura* »[21]. Ce sujet a fait l'objet de deux expositions en Espagne, mais il n'a pas été approfondi. Ce phénomène n'a été étudié qu'à l'échelle nationale sans établir les rapports entre les deux A.E.A.R., pourtant toutes deux mentionnées dans les deux expositions.

Dans « *The Camera as Historian* », Elisabeth Edwards adopta une approche sociologique de la pratique photographique vernaculaire, du rapport qu'entretient l'image avec l'histoire et du rôle de la photographie dans les sociétés industrialisées. À la fin du XIX$^{e}$ siècle et au début du XX$^{ème}$, des photographes amateurs participèrent au mouvement des enquêtes photographiques en Angleterre. Ils ont cherché à capturer par l'image, les vestiges du passé anglais, afin qu'il puisse être préservé pour les générations futures. La méthode d'Elisabeth Edwards, c'est-à-dire l'étude empirique et anthropologique d'images produites dans un contexte défini, fut pertinente pour

[20] *In* Museo nacional centro de arte Reine Sofía. (2011). The worker photography movement [1926-1939]: essays and documents. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

[21] Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofía, «Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939», exposition du 6 avril au 22 août 2011, Madrid.

appréhender les mouvements de créations, l'iconologie marxiste et les pratiques photographiques franco-espagnoles. Il exista une dynamique similaire en Espagne au début du XX$^{ème}$ siècle. La thèse se concentrera sur les effets de ces pratiques photographiques ethnographiques, sur la construction de la culture de classe dans la décennie 1930.

L'état de la recherche concernant l'Espagne des années 1930 est riche, en particulier pour la période de la Guerre d'Espagne. Parmi les études intéressantes, les travaux de Severiano Rojo Hernandez se focalisent, – comme l'indique le titre de son ouvrage « Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente »[22] –, sur la presse d'origine basque, et plus spécifiquement le matériau écrit. Mon étude s'inspire grandement de ce rapport entre la presse, le système politique et le contexte social, même si elle demeure plus centrée sur les arts photographiques. En Espagne, la massification des images dans la presse et son utilisation à des fins politiques ne commencèrent pas seulement au début de la Guerre Civile, mais dès le début de la Seconde République. La recherche en Histoire des images tendait à isoler la guerre d'Espagne du reste de la production des années 1930. Mais pour reprendre les termes de François Fontaine, la Guerre d'Espagne, ce « déluge de feu et d'images »[23], a des racines profondes et ancrées dans la culture communiste et anarchocommuniste, dès les années 1920. Par conséquent, la fabrication des images put se développer dans le terreau très favorable de la Seconde République espagnole à partir de 1931. Mais la photographie documentaire et révolutionnaire espagnole a aussi été la conséquence de la culture démocratique et républicaine, fondée sur le droit à l'enseignement et à l'information. La photographie de contestation n'a justement été possible que dans un climat favorable à son émergence. Sinon, elle aurait subi la censure.

[22] ROJO HERNÁNDEZ S., & ARÓSTEGUI J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes.

[23] FONTAINE F. (2003). La guerre d'Espagne : un déluge de feu et d'images, BDIC, Paris.

À propos du document visuel espagnol, il faut citer les travaux de Jordana Meselson et *Documenting Spain* [24] , ouvrage pionnier dans l'étude des photographies et du cinéma engagés espagnols des années 1930, comportant notamment une étude sur les Missions Pédagogiques et sur le film de Buñuel « *Las Hurdes : Tierra sin Pan* ». En particulier, je me suis inspirée des corrélations qu'elle fait entre le cinéma, la presse et les arts photographiques à travers les revues engagées. En conséquence, mon étude vient approfondir cette recherche, par une recontextualisation sociologique et culturelle de ces régions espagnoles qui furent massivement photographiées et filmées. Je me permets d'apporter des pistes de réflexion sur la réponse culturelle de ces populations des campagnes à la tentative des politiciens de les instrumentaliser en vue de valoriser le pouvoir républicain. Cela se traduisit dans certaines campagnes, par l'émergence d'une contre-culture puissante basée sur l'anarchosyndicalisme, très efficace dans l'établissement de structures sociales et culturelles locales. Cela suscita aussi la construction d'une culture ouvrière et paysanne espagnole qui fut portée par des personnalités artistiques importantes, jouant sur tous les tableaux, tous les médias et traversant les pays à la rencontre des pratiques étrangères.

Manuel Monleón, Josep Renau et Manuella Ballester puisèrent directement leur inspiration dans les pratiques propagandistes d'U.R.S.S., qui circulaient dans les sphères de l'Internationale Communiste vers l'Allemagne et la France. Au cours de cette circulation, des méthodes propres aux groupes dissidents et de gauche se développèrent. Pour étudier cette dimension, y compris pour le sol espagnol, l'ouvrage de Sabine Kriebel à propos de l'œuvre de John Heartfield est précieux. Dans le journal AIZ, Heartfield utilisa des méthodes d'agitation très disruptives qui se diffusèrent dans toute l'Europe dont la Catalogne. Les méthodes de création soviétique à la façon allemande ont ainsi revigoré la pratique artistique de cette région très fournie d'artistes engagés et admirateur de Francisco Goya.

[24] MENDELSON J. (2005). Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939. University Park, Pennsylvania State University Press, Main.

Des ouvrages ont également appréhendé de façon novatrice la construction de l'Internationale Communiste par la mise en place de réseaux d'intellectuels européens. Dans *Cousu de fil rouge - Voyages des intellectuels français en Union Soviétique*[25], Sophie Cœuré et Rachel Mazuy retracent le parcours de personnalités artistiques qui furent au service de la construction d'une mythologie littéraire et qui participèrent parfois de façon très ambiguë à la construction d'une culture soviético-marxiste européenne.

Parmi les travaux les plus récents, il faut citer la thèse de Max Bonhomme sur le photomontage français de propagande de 1925 et à 1939 « Propagande graphique, Le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939) »[26]. Il étudia la création photomontée française dans le contexte socialiste. Nous nous plaçons ainsi dans la même histoire des créations politique, s'inscrivant dans cette dynamique menée par le Centre Pompidou avec « Photographie, arme classe ». Mon travail est un regard sur l'Espagne au sein de cette Internationale Communiste. Je fais le lien entre cette production française et la production espagnole, peu étudiée et non contextualisée. L'Espagne eut ses propres acteurs et des caractéristiques originales culturelles et matérielles.

La méthode que j'emploie pour aborder la création engagée et photographique espagnole des années 1930 est l'étude empirique des revues politiques illustrés, qui mobilisent souvent une propagande politico-culturelle. Le couple franco-espagnol possède des particularités culturelles et géographiques. En effet, ils possèdent en commun la frontière naturelle des Pyrénées et des régions communes comme le Pays-Basque et la Catalogne, deux territoires culturellement puissants et indépendants. La méthode de cette thèse repose en partie sur les *Visual culture Studies.* Les études visuelles sont adéquates pour appréhender les arts photographiques à *l'époque de leur reproductibilité*

[25] CŒURÉ S., & MAZUY R. (2012). Cousu de fil rouge : voyages des intellectuels français en Union Soviétique : 150 documents inédits des archives russes. CNRS, Paris.

[26] BONHOMME M. (2020). Propagande graphique, Le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939), Thèse de doctorat sous la direction de Rémi Labrusse et Christian Joschke, Paris-Nanterre, p.469.

*technique*. Cette thèse s'inspire de la méthode d'Elisabeth Edwards[27] à propos de la photographie amateur. Sa méthode repose sur l'analyse d'image à spectre large, avec l'étude d'archives contenants près de 55 000 photographies prises par 1 000 photographes différents et amateurs. Ce mouvement photographique anglais corrèle avec la photographie ethnographique qui se développa en Espagne durant cette même période.

J'ai ainsi dépouillé une cinquantaine de revues espagnoles, selon leur proximité avec l'Internationale Communiste, les partis communistes, les groupes anarchistes ou avec le socialisme républicain. Je me suis concentrée sur les revues graphiques et photographiques, afin d'étudier les évolutions des pratiques de l'image de la fin des années 1920 au début du régime franquiste. J'avais auparavant effectué ce même travail pour la création du catalogue « Photographique, arme de classe ». Sur plusieurs années, j'ai étudié les revues françaises afin d'y trouver les photographies issues du fonds Christian Bouqueret, tout en répertoriant les événements culturels proches de ces cercles. J'avais ainsi extrait près de 10 000 documents en rapports avec l'Internationale Communiste.

La presse est un formidable marqueur temporel. Son étude permet de pallier, du moins en partie, à la destruction des archives communistes et révolutionnaires. En effet, si mon étude repose sur la presse, c'est souvent parce qu'elle est le dernier témoignage de cette production des années 1930, du moins pour certaines sphères qui furent opprimées, ou qui subirent des génocides culturels. En France avec la période de l'Occupation, ou en Espagne sous le franquisme, une grande partie des documents produits dans les années 1930 disparurent. Ce fut le cas pour les archives du PCF, ce fut aussi le même problème pour tous les artistes espagnols de la période, pour les anarchistes et le PCE. Les destructions, les bombardements, et les purges documentaires nationalistes, conduisirent notamment à la disparition d'une partie des œuvres, et à l'anonymisation irréversible de nombreux artistes engagés.

[27] EDWARDS E. J. M., & HILL J. (2012). The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918. Duke University, Londres.

En étudiant un vaste corpus d'images, le but est de parvenir à définir une *anthropologie des images*, le rapport entre l'appareil photographique, le photographe et son contexte de production. De la pratique photographique, il est possible d'établir des méthodes de capture visuelle, typiques de certaines sociétés à diverses périodes, et cela correspond à différentes manières de percevoir et d'appréhender le monde. Mais cette méthode permet aussi de réaliser une étude iconologique des arts engagées, et issues du marxisme. L'iconologie selon les méthodes des historiens de l'art Aby Warburg, Erwin Panofsky ou encore Ernst Gombrich, est la science des images. C'est une étude des formes visuelles, des processus et de leur condition de création. Ici, nous étudions les formes visuelles du marxisme, leur particularité contextuelle, et les processus de transmissions culturelles entre la France et l'Espagne.

Avec la montée des extrémismes et la division archétypale de la société, les images ont été mises au service de constructions culturelles, voire parfois identitaires. Elles ont permis de conforter des imaginaires sociaux qui reposaient sur des idéaux, comme le marxisme, le socialisme, le capitalisme, ou le nationalisme. Telles étaient les quatre forces au cœur des combats idéologiques et des propagandes. Réinscrire les œuvres dans leur contexte politique se justifie d'autant plus par la prise de position des artistes eux-mêmes dans le monde politique. Louis Aragon, Pablo Picasso et Josep Renau étaient tous les trois inscrits et militants du parti communiste. Nous étudierons donc les œuvres photographiques au regard de la pensée marxiste : les effets du marxisme sur les images, et les effets des images sur le marxisme.

Comme l'indique le sous-titre de la thèse, l'expression de « culture ouvrière » est non seulement centrale, mais complexe. Cela exige donc une clarification et une justification, parce que le choix de ces mots est aussi conceptuel. Certes, la « culture » est un mot courant en Histoire de l'art, mais il peut se révéler polysémique et équivoque. En 1952, dans *« Culture : A Critical Review of Concepts and Definitions »*[28], Kroeber et Kluckhohn répertoriaient

[28] KROEBER A. L., & KLUCKHOHN C. (1952). Culture: a critical review of concepts and definitions. Mass, The Museum, Cambridge.

plus de 150 utilisations depuis le XIIIème siècle dans le milieu des sciences sociales (anthropologie, histoire, psychologie, sociologie etc.)[29]. Par ailleurs, le terme est souvent confondu avec ceux de « civilisation » et « identité ». En particulier, pourquoi ne parlerions-nous pas davantage d'une « identité ouvrière » ? Quant à « ouvrier », à qui renvoie-t-il exactement ? Est-ce le fameux « prolétaire » des marxistes ?

D'emblée, la culture recèle plusieurs paradoxes. D'un côté, par culture, on entend généralement l'activité humaine et son produit qui transforment la nature. La culture, c'est donc ce que l'on ne trouve pas dans la nature. Mais, d'un autre côté, la culture, c'est aussi le soin de la terre, qui a donné le mot *agri-culture*. Selon l'étymologie latine, « culture » vient du verbe *colere* qui signifie « demeurer », « préserver », « entretenir ». Il n'en demeure pas moins que la culture désigne un fait spécifiquement humain. Mais le mot a pris une signification bien plus large que l'activité matérielle des humains afin de subvenir à leurs besoins naturels, puisqu'il y a également la culture des esprits. On pense alors à un ensemble d'activités qui sont intellectuelles et morales (langues, idées, habitudes, valeurs, croyances, etc.). C'est en ce sens que l'on reconnaît qu'une personne est cultivée, qu'elle a une culture générale, ou bien lorsque l'on déplore la « crise de la culture » et la « culture de masse ». Les œuvres d'art font ainsi partie de la culture, dans la mesure où ce sont des produits de l'activité humaine, mais en tant qu'objets matériels, elles n'en sont pas moins des produits intellectuels.

Mais si notre effort de définition tendait à parler de la culture, il y a en réalité *des* cultures, selon le lieu et l'époque, et relatives à un groupe ou une communauté. Face à la diversité incontestable des cultures, se valent-elles toutes ? Cette question épineuse de la valeur revient à hiérarchiser non seulement les cultures entre elles, mais à poser éventuellement la prétention d'une culture à être

[29] Dans Primitive Culture (1871) de E.B. Tylor, il s'agit d'une réunion diverse et complexe de pratiques et de connaissances, comme la croyance religieuse, l'art, la morale, le droit, les coutumes ou les savoir-faire techniques, qu'acquièrent la femme et l'homme dans une société. Il considère la culture comme un synonyme de la civilisation *in* VINSONNEAU G. (2002), « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu », *Carrefours de l'éducation*, vol. 14, n°2, pp. 2-20.

la véritable culture. À l'inverse, le relativisme culturel, par le biais de la critique de l'ethnocentrisme, défend l'idée d'une égalité de valeur des cultures. Par conséquent, le terme de « culture » a une forte dimension axiologique qui apparaît notamment quand on passe au pluriel des « cultures ». C'est pourquoi, « la » ou plutôt « les » cultures portent éminemment à polémique et sujettes à des conflits idéologiques.

Il est alors possible et fréquent de confondre la culture avec la « civilisation ». Pourtant, leurs étymologies sont différentes. En latin, *civis* est le citoyen. La civilisation tend ainsi à désigner le modèle de la cité antique, puis l'État-nation dans le contexte moderne. La civilisation est en général le cadre, tout ce qui vient encadrer et réguler la société humaine pour l'élever à un certain état matériel, intellectuel, culturel. Ce processus de développement suppose d'établir une norme de ce qui est considéré comme « civilisé » par opposition à la « barbarie ». À l'origine, le barbare est le nom que les Grecs donnaient aux peuples qui ne parlaient pas leur langue et qui ne partageaient ainsi pas la même culture, notamment les mêmes mythes. Force est donc de constater la proximité conceptuelle entre culture et civilisation. Mais la civilisation laisse plus facilement entendre la dimension axiologique et polémique, comme en témoigne « le choc des civilisations » de Samuel Huntington[30].

Au début du XIX$^{e}$ siècle, les discussions de la philologie allemande sur l'idée d'une affinité élective entre la culture grecque et celle allemande conduisent à distinguer la culture et la civilisation[31]. Dans le contexte de la guerre de 1870, l'Allemagne prétend incarner la véritable culture. Tout comme la Grèce antique, elle n'est pas un pays unifié par un État-nation, mais elle a une langue et une littérature qui fondent son sentiment national[32]. En revanche, la France est bel et bien une civilisation, sur le modèle de la Rome antique, car elle dispose

---

[30] HUNTINGTON S. P., & HOCHSTEDT B. (2018). *Qui sommes-nous ? identité nationale et choc des cultures*, éd. Odile Jacob, Paris.

[31] ANDURAND A., & ESPAGNE M. (2020). Le mythe grec allemand : histoire d'une affinité élective, Thèse de doctorat : Sciences de l'Antiquité, Toulouse 2.

[32] Voir aussi les « Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture » de Johann Joachim Winckelmann de 1756.

d'un État-nation et d'une puissance militaire. Être une civilisation n'implique donc pas d'avoir une culture. Dans cette perspective, la culture est l'âme d'un peuple, dont la littérature est un mode privilégié d'expression, tandis que la civilisation correspond au mode d'organisation de la société pour répondre à des impératifs de sécurité et de bien-être. Mais, dans cette thèse, l'expression de « civilisation ouvrière » ne conviendrait pas. De fait, c'est la « culture » et non « civilisation » que les artistes marxistes emploient. De plus, la civilisation connote trop la présence d'une structure et d'un fonctionnement étatiques.

Le terme d'« identité » ne serait pas davantage adéquat[33]. Certes, l'identité des individus est faite d'éléments culturels. La culture permet ainsi d'*identifier*. De même que la culture évolue au gré des individus, et d'une certaine manière de ce que leur identité personnelle, leur expérience de vie, peut apporter à la culture. Il y a donc une implication étroite, une dialectique entre la culture, ou civilisation, avec l'identité. L'identité a trois significations possibles. D'abord, à partir du latin *idem*, l'identité entre deux choses désigne le caractère de ce qui est identique entre eux. Puis, une chose quelconque a une identité lorsqu'elle est une seule et même réalité. Autrement dit, quand une chose constitue une unité qui reste identique et qui est unique, de telle sorte à se distinguer d'un « autre ». Enfin, l'identité, c'est l'ensemble des traits qui permettent de reconnaître, c'est-à-dire d'identifier un individu comme étant bien ce même individu, comme le prénom, la carte d'identité. On parle non seulement d'identité d'un individu, mais aussi d'un peuple, d'une nation (« l'identité nationale »), ou même d'un territoire, d'un pays, etc.[34].

Néanmoins, l'usage du terme d'identité se heurte ici à deux difficultés. D'une part, il est entaché d'anachronisme pour la période des années 1930. En

[33] HALPERN C. (2016). « L'identité. Histoire d'un succès », Catherine Halpern éd., Identité(s). L'individu, le groupe, la société. Éditions Sciences Humaines, pp. 5-13.

DUCHESNE S., SCHERRER V. (2003). « L'identité politique comme force de con-flictualisation et de hiérarchisation des appartenances sociales : justification théorique d'une définition empirique ». Identité(s), Presses Universitaires de Rennes, Poitiers, pp.325-336.

[34] LÉVI-STRAUSS C. (2010). L'identité : séminaire interdisciplinaire, 1974-1975. Paris, Presses universitaires de France.

effet comme l'explique Catherine Halpern, le terme « identité » ne se développa dans les sciences humaines qu'après la Seconde Guerre mondiale et d'abord aux États-Unis[35]. Or, les sphères latines de l'Internationale Communiste utilisaient plutôt le terme « culture ». On le voit dans les revues des groupes artistiques relevant de ce courant politique, comme l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires qui était présente en France et en Espagne. D'autre part, les artistes de l'Internationale Communiste n'avaient pas pour intention de créer une « identité ouvrière » fermée, d'un repli identitaire. En effet, une partie des acteurs de cette construction étaient eux-mêmes d'origine favorisée. Et la construction imaginaire autour de ce groupe fut multiple et diversifiée, en fonction des groupes, des périodes et des courants de pensée. Le point de convergence de toutes ces associations allant du soviétisme orthodoxe jusqu'à l'anarchisme était justement l'idée d'une revalorisation de la culture ouvrière en la diffusant là où elle avait été toujours rejetée ou remplacée par le folklore. Ces espaces étaient les *temples* de la culture : les musées, les salles d'expositions, les théâtres, les cinémas. Mais, dans ces espaces culturels, les catégories travailleuses pouvaient voir, mais pas encore *se voir.* C'est pourquoi, une véritable « culture ouvrière » n'était possible qu'à la condition de fabriquer sa représentation de soi.

> « L'essentiel est que des façons d'être soient considérées comme idéales ou normales par un nombre suffisant de personnes pour qu'on puisse reconnaître qu'il s'agit bien de règles de vie ayant acquis un caractère collectif et donc social. La culture, au sens anthropologique et sociologique du terme, bien qu'elle s'individualise, n'est cependant pas individuelle de sa nature ; on la reconnaît d'abord et principalement à ce qu'elle est commune à une pluralité de personnes »[36].

Pour les artistes marxistes, les catégories ouvrières devaient être plus représentées. C'est là le moyen de prendre conscience de l'existence et de la puissance d'une véritable « culture ouvrière ». Dans ce cadre, la culture est l'ensemble des activités humaines, en particulier des savoir-faire, dans les

[35] *Ibid*em.

[36] ROCHER G. (1992), « Culture, civilisation et idéologie », Introduction à la sociologie générale. Chapitre IV « L'action sociale », Éditions Hurtubise, troisième édition, Montréal. pp. 101-127.

domaines technique, scientifique, artistique, et qui contribuent à la reconnaissance de soi de la catégorie des ouvriers et ouvrières. La finalité de cette culture ouvrière n'était pas de pousser au repli identitaire. Bien au contraire, de nombreux groupes artistiques avaient des intentions universalistes, et la fabrication de cette culture ouvrière fut diffuse, dans toute Europe, « transnationale ».

Par « ouvrier » et « ouvrière », il s'agit ici de la catégorie sociale et professionnelle, déterminée par un ensemble de facteurs et données comme le milieu professionnel, le statut social, la rémunération globale et le pouvoir d'achat, le niveau d'instruction, etc. Selon l'étymologie latine du mot, *operarius*, *operari*, *opera* désignent en général un travail des mains. Pour les marxistes, les ouvriers font partie du prolétariat. Au sens restreint, le prolétaire est celui qui sans aucune qualification professionnelle en est réduit à vendre sa seule force de travail. En un sens plus large, le prolétaire est celui qui subit l'exploitation de l'homme par l'homme dans le cadre du système de production capitaliste. Le prolétariat est la « classe » des exploités. À la différence de « catégorie » qui est plus neutre et relève d'une sociologie du travail, le terme de « classe » a immédiatement une connotation marxiste. Au tout début du *Manifeste du parti communiste*,[37] l'histoire de l'humanité est présentée comme étant celle de la « lutte des classes ». L'époque moderne se caractérise par la division de la société en deux classes antagonistes, la bourgeoisie et le prolétariat. La « classe » et par extension « les classes sociales » mettent en avant le conflit social qui résulte des inégalités entre catégories et groupes d'une même société. À cela s'ajoute la différence que les marxistes font entre la « masse » et la « classe ». De manière très péjorative, la masse renvoie à une foule indistincte, informe, incohérente, instable, inculte. Dans la masse, les individus perdent leur identité personnelle, ils ne font qu'un avec la masse. Mais la masse elle-même ne se connaît pas ni ne se reconnaît. Par conséquent, la masse, la massification est étroitement corrélée à un processus d'aliénation et d'inconscience, dont le système de production

[37] MARX K., ENGELS F. (1986). Le Manifeste du parti communiste, 1848, réédition Bordas Pédagogie moderne, Paris.

capitaliste tire profit. En effet, les travailleurs ne sont qu'une « masse », un grand réservoir exploitable de forces humaines. C'est pourquoi, les marxistes y opposent et appellent tant de leur vœu une « classe » des prolétaires, parce que c'est *dans* et *par* la classe que le prolétariat parviendra à la reconnaissance de soi. La classe permet aux individus de se reconnaître en tant que groupe social, c'est-à-dire de prendre conscience de son existence et de sa puissance. Pour les marxistes, la construction de la classe des prolétaires est la condition même de la révolution qui permettra, après le temps de la dictature du prolétariat, l'avènement d'une société nouvelle, une société sans classes ou plutôt d'une société où il n'y a qu'une seule classe, celle des prolétaires.

Dans cette perspective, la culture peut être l'opérateur du passage de la masse à la classe. Ainsi la fabrication d'une culture ouvrière, qui plus est transnationale, doit permettre la prise de conscience de soi du prolétariat. Mais c'est dans le même temps contester à la vieille aristocratie en déclin et à la bourgeoisie le monopole de la culture, car celle-ci est aussi un moyen de domination et de reproduction sociale.

Finalement, pour appartenir à une classe, encore faut-il qu'elle existe. Or, dans le système de production capitaliste, il n'y avait qu'une masse de travailleurs et ouvriers. Par conséquent, il fallait fabriquer cette classe. Mais fabriquer une classe, cela n'est pas autre chose que fabriquer une culture, car la culture est ce par quoi la classe prend conscience de soi.

La « classe » ouvrière fut matériellement et intellectuellement dominée jusqu'à un changement de paradigme dans les années 1920 et 1930. La construction de la culture ouvrière se trouva au croisement de trois événements historiques et sociologiques importants. Le premier fut le bouleversement politique et social de la Révolution russe qui rappela à une partie des Européens que la « masse » a un important pouvoir de pression sur le politique. Cette révolte raviva le souvenir des révolutions passées comme celles de 1789 et 1848. La Révolution russe fut portée par des politiciens et théoriciens, comme Lénine qui conceptualisa des méthodes pour mobiliser la masse des travailleurs. Le second changement important mais plus progressif fut la croissance des médias de masse,

liée à la propagation du modèle capitaliste dans tout l'Occident. Depuis la Grande Guerre, la presse papier devint un marché puissant, en raison du développement de la photographie qui suscita une appétence des images dans la population européenne. L'exigence de croissance perpétuelle qu'impose le système capitaliste contraignit les journaux à conquérir toujours plus de marchés. La masse des travailleurs fut justement ce nouveau marché à conquérir. Enfin, le dernier événement qui opéra ce changement de paradigme fut la crise de 1929. Cette date ne marqua pas la naissance de la culture ouvrière, mais elle conduisit ce groupe social vers les sphères marxistes et vers l'agitation, avec ce sentiment que la société était devenue néfaste et agressive. Mais à cela s'ajoutèrent de nombreux autres événements d'ordre culturel, comme le développement des avant-gardes et l'attrait pour la contestation rebelle. Ce goût pour le disruptif gagna les sphères artistiques et les sphères ouvrières, avec la naissance de nouveaux savoir-faire propres à la culture marxiste : le savoir-manifester et le savoir-contester. Les artistes, marxistes et anarchocommunistes, constituèrent des réseaux sociaux basés sur des échanges politiques, intellectuels, artistiques et moraux.

Nous parlons de photographie artistique, car l'image fut questionnée dans sa capacité à opérer des passages : le passage de l'artiste vers le public. L'image marxiste a été construite entièrement pour sa réception, et sa capacité à agir sur l'individuel et les foules. Ainsi, la photographie fut souvent déconstruite et scénarisées dans des compositions, des photomontages et des juxtapositions. L'étude conduira à la mise en valeur de réseaux artistiques intrinsèquement liés à l'Internationale Communiste, qui impulsa la formation de groupes et d'associations engagées. Leur moyen de communication fut la propagande visuelle, l'affiche, et surtout la presse.

De quelle manière la photographie a-t-elle été un champ de bataille culturel durant les années 30 ? Comment fut pensée l'image photographique politique ? La pratique de la photographie et du photomontage a-t-elle permis aux artistes marxistes de se réappropriés le concept de culture ? Peut-on percevoir dans les arts photographiques, des formes visuelles propre à une culture de « gauche » européenne ?

Pour répondre à ces questionnements, cette thèse est organisée en quatre chapitres chrono-thématique, où je commente constamment les œuvres. Aussi j'effectue des comparaisons avec la propagande nationaliste afin de faire émerger les spécificités esthétiques. Je fais également des parallèles avec le cinéma, qui dans les années 1930, bouleversa la perception et la fabrication des images.

Le premier chapitre est l'étude des réseaux d'intellectuels et d'artistes européens proche de l'Internationale Communiste. Cette organisation joua un rôle important dans la constitution des groupes marxistes et dans circulation des méthodes de propagande en Europe. L'Internationale Communiste envoya des directives politico-culturelles aux partis communistes européens. Mais cette dynamique très verticale a connu une réception variable, en raison des particularismes culturels de chaque nation. L'étude se concentre sur la France, puis l'Espagne, suivant ainsi la logique historique de cette circulation des idées et des méthodes à travers les réseaux culturels communistes.

Le deuxième chapitre concerne l'étude des revues graphiques et photographiques engagées. Le développement des revues engagées s'inscrit dans un contexte plus large d'évolution technique, notamment des méthodes d'impression et de communication. Il s'agit d'étudier la circulation de ces méthodes d'édition, entre les groupes marxistes des années 1930, de la France vers l'Espagne. Dans cette période, les revues engagées à gauche utilisèrent le médium photographique afin d'asseoir leur propagande. Les artistes développèrent ainsi des formules visuelles adaptées au format qu'imposent la revue et le magazine. Aussi l'étude fait un parallèle avec la revue franquiste *Vértice*. Apparue de façon tardive dans les années 30, elle permet de mettre en évidence les grandes différences entre les parutions marxistes et les parutions nationalistes.

Le troisième chapitre est une étude de la représentation des campagnes espagnoles, des années 1920 sous la dictature primovériste, jusqu'aux années 1930 avec la République et le développement des groupes artistiques marxistes européens. Le regard porté sur les Espagnols évolua considérablement. Nous passons d'une photographie bourgeoise et folkloriste teintée d'une persistance

colonialiste, à une photographie marxiste engagée et internationaliste. Ceci passa par des formes de protestations comme le film très provocant Luis Buñuel « *Las Hurdes : Tierra sin Pan* ». La République organisa des campagnes politico-culturelles dites « Les Missions Pédagogiques », afin d'éduquer les zones reculées d'Espagne. Ces missions furent mises en lumière par la création de propagande documentaire, destinée à asseoir le pouvoir républicain sur toutes les régions. Les artistes marxistes quant à eux, délaissèrent les questions régionales pour des préoccupations internationales. Ils tentèrent de créer une conscience de classe internationalisée par un système visuel et formel reposant sur des associations d'images occidentales et extra-occidentales. À la fin des années 1930, les nationalistes aussi se saisirent du problème des campagnes en créant *l'Auxilio Social*. Ils imposèrent leur doctrine par une propagande reposant sur un anéantissement l'individu au profit de l'État fasciste.

Le quatrième chapitre est une étude plus iconologique. Il questionne aussi le concept d'image-critique avancé par Christian Joschke[38], au sein de cette culture sociale et marxiste des années 1930. Les arts photographiques servirent de laboratoire visuel et conceptuel à la pensée révolutionnaire. Pour représenter le prolétariat et la lutte marxiste, les artistes employèrent très largement l'agit-prop et *les images-critique*, qu'ils puisèrent dans le théâtre populaire, et dans les arts de la caricature. Le corps fut au cœur de toutes ces images car il fallait représenter le prolétariat. Mais souvent cette classe sociale apparut sous des formes archétypales. Des archaïsmes formels furent particulièrement invoqués pour la représentation de la femme prolétarienne et engagée. Les artistes puisèrent ces formes dans ce que j'appelle une *puissance suggestive* des images.

[38] Cette formule « image-critique » a été créée par Christian Joschke, notamment à propos des montages en France et en Espagne, et dans le magazine AIZ. Je tente ici de l'approfondir en l'appliquant au territoire espagnol, afin d'en extraire un concept rhétorique-visuel, propre aux arts marxistes transnationaux. *In* « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », Perspective. Actualité en histoire de l'art, vol.11, n°1, 2017, p. 113-128.

Ces représentations passèrent par une quête de l'idéal et du mythe, faisant basculer le corps des prolétaires vers un principe de *sur-identité* révolutionnaire.

# Chapitre I

# L'Internationale Communiste, culture de masse et réseaux révolutionnaires : de la France vers l'Espagne

# I/ L'Internationale Communiste et le système des U.I.E.R.

La période européenne de l'entre-deux-guerres fut le théâtre d'une accumulation de diverses crises interdépendantes, alliant un mal-être social et moral et une profonde crise économique. La société du XIX$^{ème}$ siècle disparaissait derrière une nouvelle économie fondée sur le profit, le progrès et l'international. Ces dynamiques internationalistes, aussi bien chez les capitalistes que chez les communistes, mirent à mal le concept de nation. La morale chrétienne était questionnée et critiquée. En face, le socialiste prônait plus d'égalité et le communiste encore plus égalitaire, mettait en avant une forme de revanche vis-à-vis des catégories sociales aisées.

Aussi la Grande Guerre causa une profonde déchirure au sein de l'Europe. Suite aux conflits, chaque nation compta ses millions de morts – la guerre ayant été une tuerie à échelle industrielle. L'Allemagne se trouva tiraillée entre des volontés progressistes et agressives issues des sphères communistes, et des velléités mortifères et revanchardes des fascistes. La France, victorieuse amère de la guerre, se trouvait néanmoins dans une stabilité relative vis-à-vis de ses voisins. L'Espagne n'avait pas participé au conflit. Elle était comme l'Allemagne : un empire colonial en déclin. La modernité diminua la puissance espagnole, car l'Espagne manqua le train de l'industrialisation. Ces crises militaires et économiques furent à l'origine d'une forte polarisation sociale et économique. Les pauvres de plus en plus pauvres et les riches de plus en plus riches, formèrent deux fronts qui s'opposèrent sur la scène publique, lors des grèves et des manifestations.

Dans ce tissu sociologique, les artistes se retrouvèrent dans un entre-deux très inconfortable. Depuis Gustave Courbet, puis le Salon des Refusés de 1863, l'artiste avait acquis un pouvoir politique contestataire [39] . Les

[39] NOCHLIN L. (1989). « The Invention of the Avant-garde in France: 1830-1880 », *in*

« Impressionnistes » se nommèrent ainsi en pied-de-nez face aux critiques qui préféraient les artistes du « bon goût » comme Antoine Cabanel et sa *Naissance de Vénus* (1870). Cette libération de l'artiste des carcans institutionnels se traduisit en liberté d'exposer et surtout d'être vu. Les artistes des années 1920 et 1930 héritèrent du principe d'avant-garde, qui est le regroupement d'artistes autour d'idées et de notions sociales, esthétiques, spirituelles et politiques. Il s'agissait donc à la fois d'une nouvelle façon d'échanger pour les artistes dissidents. Ceux-ci refusaient les académies et les écoles qui avaient jusque-là composé l'unique tissu social artistique. Dans les années 1930, les avant-gardes comme Dada ou les Surréalistes perturbaient la société bourgeoise et chrétienne, en créant plus d'œuvres violentes ou explicitement sexuelles.

La crispation de la société au tournant des années 1930 gagna les sphères artistiques avec la remise en cause des catégories de « l'art pour l'art » et de l'artiste lui-même. La vieille question se pose à nouveau : « à quoi sert l'art ? ». Entre la pensée marxiste matérialiste ou utilitaire, et la pensée capitaliste au service du profit, l'art fut progressivement considéré comme inutile et superficiel. La création artistique était au défi de la modernité, notamment avec le développement des arts de masse comme le cinéma et la photographie.

Les élites s'accrochèrent au traditionalisme artistique, et cela même à travers les nouveaux médias artistiques. En Espagne, les artistes et les critiques préférèrent le pictorialisme à la Nouvelle Objectivité et à la photographie documentaire. Il s'opéra parfois une résistance du monde latin « classique », face à une invasion culturelle germanique « moderniste » [40] . Les revues photographiques des années 1930, aussi bien en France avec *Photo-Illustration*[41]

---

The Politics of Vision, Routledge, New York.

[40] On pense notamment à Maximilien Vox qui conceptualisa une « culture latine » supérieure à la « culture germanique » moderniste. En Espagne, nous verrons qu'il y eut aussi ce type de discours. BONHOMME M. (2020). Propagande graphique, Le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939), Thèse de doctorat sous la direction de Rémi Labrusse et Christian Joschke, Paris-Nanterre.

[41] *Photo-Illustration : revue internationale d'art et documentation photographique,* (1934-1939), 38 numéros, Paris, dirigée par Paul Montel, conservée à la BNF.

qu'en Espagne avec *Art de Llum*[42], publièrent essentiellement des photographies pictorialistes avec un goût pour l'imitation de la peinture.

Les sphères communistes adhérèrent à l'idée de Lénine qui appela à la création d'une propagande totale à la fois politique et culturelle[43]. L'art devint alors un terrain de combat politique et idéologique. Le statut de l'artiste fut aussi remis en question. Cela incita plusieurs artistes à s'engager politiquement. Les artistes, qui tendaient pourtant à faire dissidence comme les avant-gardes, furent finalement accusés d'être inutiles et bourgeois par les marxistes. En effet, leur création ne dépassait pas le cercle des connaisseurs et des amateurs qui étaient pour la plupart issus d'une élite sociale et intellectuelle, la bourgeoisie[44].

De nombreux intellectuels et artistes de gauche furent attirés par l'U.R.S.S., car elle prônait une révolution internationale qui sonnerait le glas de la hiérarchie et du système « bourgeois » et « capitaliste ». Elle promit aussi un combat sempiternel contre l'impérialisme et les fascistes, dont la croissance était plus que tangible dans les années 1920 et 1930. Cette perte des libertés inquiétait particulièrement les artistes. L'Union soviétique impulsa l'organisation de réseaux d'intellectuels dans toute l'Europe pour stimuler et contrôler la création en faveur des idées léninistes. Par conséquent, les années 1930 à 1939 ont été caractérisées par une consolidation croissante des intellectuels socialistes et marxistes dans le monde entier ; la France puis l'Espagne furent parfaitement inscrites dans ce processus, mais chacune avec leurs propres caractéristiques.

Il s'opéra des résistances culturelles à l'U.R.S.S. La culture socialiste existait en Europe de l'ouest depuis longtemps. Les anarchistes furent aussi très puissants en France, notamment avec la Commune de Paris, et en Catalogne très

---

[42] *Art de Llum : revista fotogràfica de Catalunya*, (1933-1935), 22 numéros, Barcelone, dirigée par Andreu Mir Escudé, conservée à la Filmoteca de Catalogne.

[43] In LEFRANC G. (1977). Le mouvement socialiste sous la Troisième république. 1920-1940, Payot, Paris.

[44] Nous utiliserons souvent ce terme de « bourgeois » très employé dans les années 1930. Il s'agit d'un concept marxiste opposant le prolétariat (les travailleurs) à la bourgeoisie (les exploiteurs). Être bourgeois c'est plus que d'être riche : c'est dominer matériellement et intellectuellement les travailleurs.

syndicalisée. Les artistes marxistes européens de l'ouest s'associèrent pour la plupart avec l'Union soviétique pour finalement divorcer après le Pacte Germano-Soviétique qui engendra une vague de désenchantement dans les sphères communistes. Nous parlerons ainsi de marxisme, de communisme et d'anarchocommunisme pour l'Europe de l'ouest, et de soviétisme ou de bolchévisme pour la Russie. Une grande partie des artistes marxistes furent difficiles à contrôler car ils débâtaient constamment[45], alors que les Soviétiques eurent une conception très verticale de la propagande artistique. Les artistes et intellectuels furent séduits par le fort intérêt que l'U.R.S.S. eut pour la culture, mais ils furent parfois inquiets des résultats, ou plutôt de l'absence de résultats sur la population russe[46]. En 1939, les communistes furent traités d'hypocrites par les socialistes qui s'insurgèrent des alliances entre les nazis et le Kremlin. Une partie des communistes quittèrent le parti et certains artistes dissimuleront plus tard toute implication passée. Néanmoins, certains restèrent fidèles jusqu'au bout, causant l'incompréhension des socialistes. Pierre Brossolette expliqua :

> « On aurait pu espérer du moins qu'après les nouvelles d'hier ceux qui ont aveuglément et agressivement soutenu la politique soviétique au cours de ces derniers mois se dispenseraient de célébrer un rapprochement germano-russe qui accroît les chances de guerre pour notre pays et l'expose plus sûrement à combattre aux côtés de la Pologne et de l'Angleterre, tandis que les Soviets épilogueront sur les termes de leur pacte avec l'Allemagne hitlérienne. Après avoir, pendant des mois et des mois, pris la tête du mouvement de résistance farouche au fascisme en se réclamant du puissant pays qui traite maintenant avec Hitler au moment du danger, ils auraient dû se faire une règle impérieuse d'un minimum de décence. Dans un article qui arrive à la fois à être un monument de cynisme et un monument d'hypocrisie, Aragon, cependant, exalte sans rougir dans *Ce Soir* le "succès de la politique de paix de l'URSS" »[47].

---

[45] On pense aux nombreuses querelles qui animèrent la scène artistique, entre les surréalistes et l'A.E.A.R., les « affaires » touchant Louis Aragon et André Breton, Dalí, ou Henri Barbusse – puis la Querelle du réalisme en 1936.

[46] : CŒURÉ S., & MAZUY R. (2012). Cousu de fil rouge : voyages des intellectuels français en Union Soviétique : 150 documents inédits des archives russes, CNRS, Paris, p. 9-33.
DAVID-FOX Michael, Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, Oxford University Press, Oxford, 2012.

[47] BROSSOLETTE P. (23 août 1939). « Le coup de théâtre du Kremlin », *Le Populaire,* p.3.

Ce texte fut une réponse à Louis Aragon qui dans *Ce soir* interprétait ainsi la situation : « qu'on ne vienne pas ici comparer le pacte de non-agression germano « soviétique, qui ne suppose aucun abandon de la part de l'U.R.S.S. aux pactes « d'amitié » qu'ont signé les gouvernements toujours en exercice en France et en Angleterre »[48].

Les communistes les plus convaincus soutinrent l'U.R.S.S. dans sa décision. Cela entraîna d'abord des départs dans le parti, puis sa dissolution complète le 26 septembre 1939 par le gouvernement Daladier. Ils furent ensuite réprimés par des systèmes de surveillance et de très nombreuses arrestations[49]. Dans ces associations artistiques, il y eut ainsi des personnalités orthodoxes comme Louis Aragon, Josep Renau et John Heartfield qui restèrent en contact avec l'U.R.S.S. jusqu'à la fin de leur vie.

L'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires fut fondée en France en 1932 sur le modèle soviétique. Elle disparut au profit de la Maison de la Culture en 1935, formant ainsi les bases culturelles du Front Populaire. La même association fut fondée à Madrid et en Catalogne entre 1932 et 1933. Très instable, l'association madrilène ne s'officialisa qu'au début de l'année 1933 : puis se diffusa vers la Catalogne. Ces organisations ont repris le modèle parisien, mais en étant affectées par le contexte politique particulièrement délétère de la Seconde République espagnole.

Le premier congrès mondial de l'Internationale Communiste a eu lieu à Moscou du 2 au 6 mars 1919. Il a été fondé par Lénine. Au sein de cette

[48] ARAGON L. (23 août 1939) « Vive la paix », *Ce soir*, p.3.
[49] POULHES L. (2017). « 26 septembre 1939 : la dissolution des organisations communistes » dans Histoire documentaire du communisme, Jean Vigreux et Romain Ducoulombier [dir.], Territoires contemporains - nouvelle série [en ligne], n° 7, disponible sur : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/TC.html.

conception, le Parti communiste russe n'était qu'une section du *Komintern* qui lui réunissait tous les partis internationaux[50]. Lénine évoquait :

> « Toute la propagande et l'agitation doivent avoir un caractère réellement communiste et être conformes au programme et aux décisions de la IIIe Internationale. Tous les organes de presse du parti doivent être rédigés par des communistes de confiance, qui ont prouvé leur dévouement à la cause du prolétariat. On ne doit pas parler de dictature du prolétariat comme d'une formule banale ; mais elle doit être propagée de telle manière que sa nécessité soit démontrée aux simples ouvriers, ouvrières, soldats et paysans au moyen de faits de la vie quotidienne qui doivent être systématiquement observés par notre presse et exploités jour par jour.
>
> La presse périodique et autre et toutes les librairies du parti doivent être entièrement soumises au comité du parti, sans considérer si, à ce moment-là, le parti est dans son ensemble légal ou illégal. Il est inadmissible que les libraires abusent de leur autonomie et mènent une politique qui ne correspond pas absolument à celle du parti. Dans les colonnes de la presse, dans les réunions populaires, dans les syndicats, les coopératives, partout où les adhérents à la IIIe Internationale ont accès, il est nécessaire de flétrir impitoyablement non seulement la bourgeoisie, mais aussi ses complices et les réformistes de toutes nuances. »[51]

En 1925 fut fondée l'Association russes des écrivains prolétariens (R.A.P.P. : *Rossijskaja Associacija Proletarskikh Pisatelej*) qui assurait le contrôle de la production et de la vie littéraire en Union soviétique. Chaque artiste ou écrivain fut invité à contribuer à l'édification intellectuelle de la société soviétique.

C'est en 1927 qu'eut lieu la première Conférence internationale des écrivains révolutionnaires. Des résolutions furent adoptées dans le but d'unir les écrivains et écrivaines révolutionnaires à travers des sections internationales. Il se développa également un projet éditorial avec la publication d'un magazine

[50] PARIS H. (1997). Stratégie soviétique et chute du pacte de Varsovie : la clé de l'avenir. Paris, thèse de doctorat soutenue en 1993 à l'Université de Paris-I, Publications de la Sorbonne.
[51] *In* LEFRANC G. (1977). Le mouvement socialiste sous la Troisième république. 1920-1940, 2, Payot, Paris.

listant les exemples les plus pertinents de la nouvelle littérature prolétarienne pour diffuser à l'étranger. D'abord intitulé *Bulletin de littérature étrangère* (1928-1930) puis *Littérature de la révolution mondiale* (1931-1932), la publication cessa en 1932 et reprend 1933 sous le titre *Littérature internationale*[52]. Dans ce magazine, les œuvres proposées concernèrent des écrivains comme Henri Barbusse, Béla Illes, Jean-Richard Bloch, Johannes Becher, Sinclair Lewis etc. C'est à partir de 1933 que les premiers noms espagnols apparurent en tant que contributeurs permanents aux magazines, notamment les écrivains et écrivaines Rafael Alberti, Joaquín Arderíus, César Arconada, María Teresa León et Ramón J. Sender, César Vallejo[53]. Cette revue a été un des vecteurs de la circulation de la culture et de la pensée soviétique dans le monde.

En novembre 1930, la R.A.P.P. organisa le Congrès des écrivains révolutionnaires à Kharkov pour convaincre les pays européens de fonder des associations d'artistes révolutionnaires sur le modèle soviétique. La France fut visée en particulier par la R.A.P.P. parce qu'elle était la nation la plus pourvue d'artistes « embourgeoisés » refusant de se soumettre au dogmatisme soviétique. Pour la France, deux personnalités importantes à l'instauration de l'A.E.A.R. furent présentes : Paul Vaillant-Couturier et Léon Moussinac. Ils décrivirent la réunion de Kharkov à travers les numéros de l'*Humanité* durant les deux années suivantes. La conférence condamna fermement le journal *Monde* d'Henri Barbusse, ainsi que la production littéraire des intellectuels « petits bourgeois » français.

> « Nous aussi, artistes révolutionnaires, nous devons mettre une activité exceptionnelle à combattre aux côtés du prolétariat et des peuples opprimés. […]
>
> Le contenu révolutionnaire et les nouvelles formes d'art accessibles aux larges masses et fondées sur la pratique de la lutte des classes. […]

[52] KHARITONOVA N. (2005) «La internacional comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)», Institut d'Études Européennes - IEE - Document n° 37, p. 4.

[53] *Ibidem.*

> Ces objectifs ne peuvent être atteints par les artistes révolutionnaires de tous les pays que s'ils groupent et organisent leurs forces :
>
> - 1° En formant une union internationale des artistes révolutionnaires
>
> - 2° En formant des sections nationales dans chaque pays
>
> - 3° En créant une liaison étroite entre l'association internationale des artistes révolutionnaires et les autres groupements d'art révolutionnaire.
>
> - Par là même, les artistes révolutionnaires doivent réaliser l'objectif essentiel de l'art révolutionnaire : participer collectivement, sous la direction de leur bureau international et des associations révolutionnaires ouvrières et paysannes de leur pays, à la lutte de classe ouvrière contre la bourgeoisie »[54]

Cette querelle qui anima les débats littéraires en France fut également rapportée en Espagne[55]. Elle fut une des plus vives critiques envers la littérature et l'art suspecté de « bourgeoisie », c'est-à-dire selon la pensée marxiste, une production culturelle qui resterait entre les mains d'une « aristocratie intellectuelle ». Cela démontre la vivacité et l'importance de ces débats dans l'*intelligentsia* de la gauche internationale en quête d'exemplarité soviétique.

Des médiateurs de l'Union soviétique vinrent en France pour organiser des événements, des revues et des expositions. En somme, tout ce qui pourrait promouvoir la culture soviétique en dehors de la Russie. Ils circulèrent dans toute l'Europe, tenant entre leurs mains un lourd « portefeuille » financier. Ces personnalités issues de l'Internationale Communiste, s'inscrivaient idéologiquement dans le bolchévisme, et non dans le stalinisme. C'est notamment le cas du puissant Willi Münzenberg, que nous étudierons plus tard dans cette étude, à l'occasion de la formation des revues communistes *A.I.Z.* et *Regards*.

Les médiateurs soviétiques qui voyagèrent en Europe, comme Willi Münzenberg ont payé très cher leur proximité avec l'Occident. Münzenberg subit les purges staliniennes dans les années 1930 pour mystérieusement disparaitre en

[54] PEYRABLE J. (Léon Moussinac), (11 février 1932). « Les arts : l'appel de Kharkov – Une nouvelle censure », *L'Humanité*, p.4.

[55] SCHWARZ L. (26 décembre 1930). «La Conferencia internacional de escritores revolucionarios», *Nueva España*, pp.19-20.

1940. Finalement dans l'Ouest, c'est plus la Révolution Russe qui impulsa les mouvements artistiques, que l'Union Soviétique stalinienne. La Révolution Russe parallèlement et au lendemain de la Grande Guerre, si destructrice, prouva aux Européens que les révolutions étaient encore possibles dans le monde moderne. C'est le léninisme, le bolchévisme et le spartakisme qui poussèrent les artistes à s'engager au lendemain de la guerre, dans contexte social et politique de contestation.

## Fondation de l'A.E.A.R. à Paris : l'U.I.E.R. à la française

Léon Moussinac qui avait participé au congrès à Kharkov revint sur cet événement dans les pages de l'*Humanité* du 18 février 1932 – il démontra la nécessité de la fondation d'une association d'intellectuels communistes en France. Le 10 mars 1932, dans l'*Humanité*, l'A.E.A.R. publia pour la première fois en son nom un communiqué sur « l'affaire Aragon », annonçant la rupture de ce dernier avec le groupe surréaliste[56]. L'Union Internationale des Ecrivains Révolutionnaires (U.I.E.R.) tint une assemblée constitutive le 17 mars 1932 pour fonder une section associative d'artistes communistes en France. Elle s'organisa sous la présidence de Francis Jourdain, en présence de trois cents assistants. Paul Vaillant-Couturier était alors élu secrétaire général pour la diriger, Jean Fréville (journaliste et militant communiste) le secrétaire adjoint, et Léon Moussinac (journaliste et critique communiste) un des trésoriers probablement au côté de Jean Nicolas (membre du Parti communiste). Enfin Louis Aragon et Paul Nizan appartenaient à la Commission exécutive[57]. À sa création, l'A.E.A.R. comprenait 200 adhérentes et adhérents dont 80 écrivains, 120 artistes, et 36 militants.[58].

L'association se divisait alors en plusieurs sections organisées par médium de création : la section des arts plastiques, du cinéma, la section de la littérature, ou encore la section photographique dirigée par Eli Lotar[59]. Pour chacune, l'enjeu était le même, c'est-à-dire une recherche sur l'esthétisation des classes ouvrières et prolétaires, leur accès à la culture et à l'art, et l'intensification

---

[56] *In* FOUGERON L. (1994). À la recherche d'un art révolutionnaire dans la France des années 1930 : Peintres et sculpteurs au sein de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, Mémoire de DEA « Histoire du XX$^{e}$ siècle » sous la direction de Serge Berstein, Institut d'Etudes Politique de Paris.
& ORY, P. (1994). La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938, Plon, Paris : « Soixante-dix mille adhérents » p.122.

[57] *Op.cit.* FOUGERON L. (1994).

[58] *Ibidem.*

[59] Eli Lotar aurait été le secrétaire général de la section photographique in DENOYELLE, F. (1997). La Lumière de Paris. Les usages de la photographie, 1919-1939, Tome II, L'Harmattan, Paris.

de ces classes dans le monde de l'art et dans ses événements, comme les expositions. Les sections œuvraient toutes pour une esthétique commune. Paul Vaillant-Couturier rédigea un manifeste constitué de préceptes qui définissaient les enjeux de l'organisation :

> « Il n'y a pas d'art neutre, pas de littérature neutre, pas plus qu'il n'y a d'État neutre en régime de lutte de classes. La prétendue neutralité est toujours un sacrifice à la classe dominante.
>
> Un art et une littérature révolutionnaires existent en France. Ils ont été longtemps réduits à des efforts dispersés, il faut les aider, les organiser pour mener une lutte sérieuse et conséquente contre la littérature et l'art conformiste, contre les tendances fascistes qui utilisent la terminologie révolutionnaire.
>
> Une littérature et un art prolétariens sont en train de naître. Il faut les développer et les organiser. Le prolétariat doit poser dès à présent les fondements d'une culture prolétarienne, qui ne pourra s'épanouir qu'au lendemain de la prise du pouvoir, mais qui dès l'époque actuelle doit servir à préparer cette victoire.
>
> Une interpénétration de l'art et de la littérature révolutionnaires et de la littérature et de l'art prolétariens, traduisant le rapprochement des intellectuels spécialisés et des ouvriers s'éveillant à la culture de classe, est destinée à obtenir des résultats rapides, tant au point de vue de la défense des écrivains et artistes professionnels qu'au point de vue de la défense du développement de la culture ouvrière.
>
> L'art et la littérature révolutionnaires et prolétariens ne doivent pas avoir pour but l'exposé permanent et schématique d'une thèse. Nous voulons simplement « opposer à une littérature, dont la liberté n'est qu'hypocrisie et qui, en réalité est liée à la bourgeoisie, une littérature réellement libre, ouvertement attachée au prolétariat ». Nous voulons combattre, nous ne voulons à aucun prix bureaucratiser le combat.
>
> La crise, la menace fasciste, les dangers de guerre, l'exemple du développement culturel des masses en URSS en face de la répression de la civilisation occidentale, fournissent à l'heure présente des conditions objectives favorables au développement d'une action littéraire et artistique prolétarienne et révolutionnaire en France. Quiconque accepte ces six

> propositions essentielles et les conséquences de lutte qu'elles comportent est avec nous. »[60]

En 1932, elle ne comptait encore qu'une centaine d'adhérents. Mais dès 1933, l'A.E.A.R. réunissait près de 550 adhérents[61] toutes sections confondues : littérature, arts plastiques, architecture, musique, théâtre, cinéma, photographie. Cependant, l'A.E.A.R. n'est pas encore un groupe unitaire et cohésif. Cela change au sein du groupe, après la montée au pouvoir d'Adolf Hitler en Allemagne. La culture devient un véritable *pied-de-nez* au national-socialisme qui étouffe la production culturelle et la libre-pensée.

> « Il n'est pas un esprit honnête dans le monde, qui n'ait pas senti la nausée le gagner, à la nouvelle des événements qui se déroulent en Allemagne, depuis la funèbre nuit de samedi dernier. Les prétextes invoqués par la dictature hitlérienne pour l'étouffement de toute lueur spirituelle, de toute indépendance intellectuelle, de toute liberté civique et corporelle, forment une comédie misérable. Personne n'est dupe de cette mise en scène. Ses sinistres régisseurs n'ont même pas pris le soin de respecter le vraisemblable. »[62]

La section des arts plastiques était la plus importante de l'A.E.A.R. On y comptait des peintres, des dessinateurs mais aussi des graveurs, aquafortistes, affichistes etc. Aragon dirigeait cette section, tout en étant parfois appuyé par des artistes comme Mathieu Rosianu, chargé de l'organisation du *Salon des artistes révolutionnaires* de 1934[63]. La section photographique a été mise en place par

---

[60] BARBUSSE H., GIDE A., ROLLAND R., VAILLANT-COUTURIER P., « « Ceux qui ont choisi - Contre le fascisme en Allemagne contre l'impérialisme français », brochure, éditée par l'A.E.A.R., 13 faubourgs Montmartre, Paris, conservée à la BNF.

[61] VAILLANT-COUTURIER P. (2 septembre 1933). « Les réalisations de l'art révolutionnaires : L'A.E.A.R. », *Monde*, n°274, p.12.

[62] BLOCH J.-R. (mars 1933). « La culture contre le nazisme », *Feuille Rouge, revue de l'A.E.A.R.*, N°1.

[63] ROSIANU M., préface du catalogue du « Salon des artistes révolutionnaires » (1934) conservé à la Bibliothèque Kandinsky, MNAM, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Aragon. Il choisit Eli Lotar en tant que secrétaire générale de la section, qui en 1933, est déjà composée d'une vingtaine de membres.[64]

Les Amateurs Photographes Ouvriers ou A.P.O. y participèrent. Bien qu'ils fussent souvent anonymes, ils fournirent une importante quantité de photographies. Ils collaboraient aux revues *Commune*, l*'Humanité* et *Regards* pour troubler la nette distinction entre le lecteur et l'écrivain, ou le *regardeur* et le photographe.

[64] Jacques André BOIFFARD, Pierre BOUCHER, Claude CAHUN, Henri CARTIER, Robert CAPA, CHIM (de son vrai nom David Seymour), Emeric FEHER, Pierre GASMANN, Pierre JAMET, André KERTESZ, Germaine KRULL, Eli LOTAR, Elisabeth MAKOVSKA, Jean MORAL, André PAPILLON, Roger PARRY, Gerda POHORYLLES (Gerda TARO), Man RAY, Willy RONIS, Henri TRACOL, Marie-Claude VAILLANT-COUTURIER, Pierre VERGER, René ZUBER.
*In* DENOYELLE F. (1997). La Lumière de Paris. Les usages de la photographie, 1919-1939, Tome II. L'Harmattan, Paris.

# II/ L'Espagne et les U.I.E.R.

Les sections espagnoles culturelles inspirées de l'Internationale Communiste ont construit leur organisation non pas sur le modèle soviétique, mais sur le modèle parisien de l'A.E.A.R. Les intellectuels qui ont participé à la fondation de ces associations étaient très liés avec les personnalités qui composaient ce que l'on surnomme « l'École de Paris ». Celle-ci désigne l'effervescence artistique de l'entre-deux-guerres, animée par la rencontre entre les artistes français et les étrangers. Parmi eux, il y avait des artistes, journalistes et personnalités espagnols, lesquels ont séjourné en France durant cette période, comme Víctor Masriera, María Teresa León, Rafael Alberti.

Dans ce contexte, la question du territoire espagnol dans sa forme et dans son organisation a bouleversé et complexifié le système des U.I.E.R. Contrairement à l'Union Soviétique, le système de la centralisation de la culture et de la production dans un pôle territorial est impossible dans la culture hispanique. Il n'existe pas une Espagne, mais plusieurs, affirmant chacune leur puissance et indépendance culturelle. Ces différences topographiques ont induit une organisation particulière des U.I.E.R. [65] . Les institutions culturelles révolutionnaires se sont d'abord agglomérées autour des centres économiques comme Madrid ou Barcelone qui, entrant dans une sorte de concurrence culturelle, sont poussés à créer des pôles associatifs et artistiques indépendants des uns des autres, à la différence de l'A.E.A.R. française centralisée à Paris. Mais cette gestion des associations culturelles communistes nous montre un besoin de se réapproprier la manière dont un groupe de pensée politico-artistique se forme. Des artistes comme Josep Renau, ont refusé d'intégrer pleinement l'A.E.A.R. madrilène pour pouvoir créer une spécificité catalane, constituée non seulement de la langue mais aussi d'une vision différente de l'image plus tournée

[65] Dans les années 1930, l'Espagne est composée de quinze régions, dont trois qui acquièrent une autonomie avec la II[e] République en 1931.

vers l'agit-prop et vers la création, tandis que les Madrilènes préféraient diffuser des photogrammes et des images issus des photothèques communistes.

### L'U.I.E.R. madrilène

Tout comme en France, la pensée et l'esthétique soviétiques se sont développées en Espagne sous l'influence des conférences internationales des écrivains révolutionnaires, dont l'objectif principal était de promouvoir la formation de sections nationales réunissant tous les artistes intellectuels prolétariens et révolutionnaires. Or, il n'y a pas eu de représentant espagnol lors du congrès fondateur de Kharkov en 1930, car ce dernier dont l'identité est inconnue à ce jour, aurait été incapable de voyager pour cause de maladie[66]. C'est à travers la presse et ses correspondants européens que les directives de Kharkov ont introduit l'intelligentsia de la gauche espagnole.

L'article de Lotte Schwartz paru dans la revue socialiste *Nueva España*[67], confirme la présence de l'écrivain marxiste Felipe Fernández-Armesto aux côtés de la délégation allemande. Il fut correspondant à Berlin pour diverses revues espagnoles, dont *Nueva España* à travers les chroniques « *Carta de Berlín* ». Même s'il résidait dans la capitale allemande, Armesto adhéra au Parti communiste espagnol en 1930. Il donna une conférence l'Athénée de Madrid à propos de la littérature prolétarienne hispanophone « *Las literaturas proletarias y revolucionarias de la Unión Soviética y Alemania* »[68].

Dès 1931, Felipe Fernández-Armesto créa une première U.I.E.R. espagnole avec pour secrétaire général l'écrivain marxiste Juan Luis Velázquez. Cette union était dirigée par un conseil exécutif dont l'un des membres était l'écrivain et journaliste Pedro de Repide. Plus tard en 1932, Felipe Fernández

---

[66] SCHWARZ L. (26 décembre 1930). «La Conferencia internacional de escritores revolucionarios», *Nueva España*, pp.19-20.

[67] KHARITONOVA N. (2005). «La internacional comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)», Institut d'Études Européennes - IEE - *Document* n° 37, p. 4.

[68] *Ibid.* « Les littératures prolétaires et révolutionnaires de l'Union Soviétique et de l'Allemagne ».

Armesto dirigea l'Union des artistes révolutionnaires de Catalogne[69]. La première association madrilène fut de courte durée. Fédor Kelin, philologue et traducteur espagnol d'origine russe était depuis 1931, directeur de la section littéraire de l'U.I.E.R. à Moscou. Il eut un rôle important dans l'établissement des contacts entre l'U.R.S.S. et l'Espagne. Ce dernier participa à l'élaboration de la première U.I.E.R. madrilène. Il présentait les rapports d'activité au siège de l'union moscovite concernant la période de novembre 1931 à mars 1932. Ces documents ne satisfirent pas les Soviétiques. Kelin expliqua cet échec par la composition politiquement trop hétérogène de l'U.I.E.R. espagnole. En effet, les seuls membres adhérents communistes étaient Fernández-Armesto, Xavier Abril ou César Vallejo, et ils résidaient à l'étranger. Ainsi Kelin souleva la nécessité de dissoudre cette union pour en organiser une nouvelle qui fut créée à la fin de décembre 1932[70]. La vie de cette association a été très complexifiée car selon Rafael Alberti et María Teresa León, les méthodes de son directeur Felipe Fernández-Armesto étaient devenues péremptoires. En mai 1933, Alberti écrivit une lettre à Fédor Kelin indiquant la constitution d'une association madrilène communiste regroupant à la fois les écrivains et les artistes. Le statut fut déposé auprès de la police locale. L'association demanda son rattachement à l'U.I.E.R. Ce fut donc l'officialisation de l'A.E.A.R. madrilène. L'association n'a jamais reçu la confirmation de l'Union internationale soviétique [71] .Toutefois, les membres organisèrent des réunions constitutives à l'Athénée de Madrid et créèrent la revue *Octubre : escritores y artistas revolucionarios* en 1933. Elle disparut à la fin de l'année 1934, souffrant de manque de financement et de visibilité en partie à cause du contrôle de la presse par l'État. Comme nous le verrons, cette revue avait la particularité d'être richement illustrée de photographies et de dessins issus du Komintern.

[69] *Ibid*.
[70] *Ibid.* Le groupe organisateur a été constitué notamment par César Arconada (écrivain), Isidoro Acevedo (homme politique fondateur du PCE), Joaquín Arderíus (romancier), Emilio Prados (poète), Rosario del Olmo (journaliste politique), Wenceslao Roces (juriste et politicien marxiste).
[71] *Ibid*.

**Les U.I.E.R. catalanes**

C'est en mars 1933 que fut fondée la *Sección Catalana de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios* (S.C.U.I.E.R.)[72] avec à sa tête C. González, l'écrivain Antonio Olivares, le photographe Rodrigo Fonseca y Ángel López-Obrero. Le premier numéro de son organe fut publié le 14 mars 1933 : *Butlletí de l'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris*[73].

Toujours en mars 1933, une *Union des écrivains et des artistes révolutionnaires* fut créée à Valence et changea rapidement de nom pour *Union des écrivains et des artistes prolétariens* (UEAP) comme l'explique Josep Renau :

> « En tractar de legalitzar l'organització topetàrem amb l'absurda incidència que el senyor Luis Deporto, governador de València, es negà terminantment a registrar l'expressió Revolucionaris i ens veiérem obligats a substituir-la per la de Proletaris i, per raons fonètiques de la sigla, a canviar també la paraula Associació per la d'Unió, de manera que la nostra organització s'anomenà Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (UEAP), en aquell temps no comptàvem amb un sol escriptor o artista veritablement proletari »[74].

L'UEAP était composée de Rafael Pérez Contel, Josep Renau, Ángel Gaos, Francisco Carreño, Pascual Pla y Beltrán, Manuela et Antonio Ballester, Juan Renau, José Bueno et Emilio Gómez Nadal. En 1934, elle fut rejointe par des personnalités anarchistes comme le photomonteur Manuel Monleón. Le

[72] Traduction : Section Catalane de l'Union des écrivains révolutionnaires.
[73] Bulletin de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires.

[74] RENAU J. (1978). La Batalla per una nova cultura, Edicions Tres i Quatre, Valence, p.58-59. Traduction depuis le catalan :

« En essayant de légaliser l'organisation, nous sommes tombés sur un problème absurde ; M. Luis Deporto, gouverneur de Valence, a catégoriquement refusé d'enregistrer l'expression « Révolutionnaires » et nous avons été obligés de la remplacer par celle de « prolétaires », pour des raisons phonétiques de l'acronyme, et en plus de changer aussi le mot « Association » par celui de « Union », pour que notre organisation s'appelle « Union des écrivains et artistes prolétariens » (UEAP), alors qu'à cette époque nous ne comptions pas sur un seul écrivain ou artiste réellement prolétarien ».

manifeste fut publié en mars 1933 dans le journal *El Pueblo*. L'assemblée constituante se déroula à l'*Ateneo Científico.* Le photomonteur Josep Renau et sa revue culturelle *Nueva Cultura*, était proche de cette organisation mais il n'en dépendait pas. D'ailleurs cette revue fut fondée pour pallier à la dissolution des toutes les U.I.E.R. et A.E.A.R. en 1935. Elle était financée entièrement par l'artiste[75].

En 1934, lorsque le groupe madrilène de l'A.E.A.R. commémora la Révolution d'Octobre 1917, le groupe catalan se joignit à eux lors d'un numéro spécial de la revue *Octubre* : le groupe S.C.U.E.R. devint alors l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires catalans (A.E.A.R.) :

> « Un de ces jours sera l'anniversaire de la Révolution russe. Le prolétariat mondial, debout, va élever avec ferveur les bâtisseurs héroïques du socialisme, les ouvriers, les paysans et les intellectuels de l'Union soviétique. Le magazine OCTOBRE consacre une extraordinaire commémoration de cette prise de pouvoir par les ouvriers et les paysans.
>
> L'UNION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES PROLETARIENS de Valence, avec ses 125 membres, adhère sans réserve au « numéro hommage » du magazine OCTOBRE, saluant d'une voix émue les ouvriers et les intellectuels et promettant d'être alertes et disposés à troquer la plume contre le fusil à la première occasion ».
>
> UNION DES ÉCRIVAINS ET ARTISTES REVOLUTIONNAIRES de Valence, membre du comité Pla y Beltrán.
>
> « Camarades d'Octobre, nous profitons des colonnes du numéro spécial pour adresser aux travailleurs de l'Union soviétique, et en particulier à ceux des chemins de fer, nos félicitations pour le 16e anniversaire de la révolution triomphale en Russie et nous exprimons notre détermination à poursuivre inlassablement le chemin que le prolétariat soviétique nous a enseigné il y a dix et six ans ».

[75] RENAU J. (1977). Nueva cultura. Información, crítica y orientación intelectual, 1935-1937, réimpression Vaduz, Topos Verlag, Barcelone.

PAR LE SYNDICAT UNITAIRE DES CHEMINOTS, A. Jiménez secrétaire de l'organisation, Puente, secrétaire général ».

« L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires de Catalogne (A.E.A.R.) adhère à l'hommage que nos camarades écrivains et artistes révolutionnaires espagnols rendent au prolétariat de l'Union soviétique lors du seizième anniversaire de sa glorieuse révolution.

Vive l'AEAR

Vive l'Union Soviétique

Vive la révolution prolétarienne mondiale

Le secrétariat, C. González, Antonio Olivares; Rodrigo Fonseca et Ángel López-Obrero»[76].

[76] Traduction depuis l'espagnol *in* A.E.A.R. (octobre-novembre 1933), « Camaradas de Octubre », *Octubre*, n ° 4 et 5, p.2.

# III/ Les réseaux artistiques et associatifs dans la construction d'une culture de gauche

Quand nous étudions les artistes communistes espagnols et français des années 1930, nous les inscrivons dans l'Internationale Communiste, et par-là dans la prolongation de la culture soviétique. Mais la production française et espagnole, notamment des A.E.A.R. et de leurs organes de presse fut aussi le fruit d'une culture républicaine et démocratique. Par conséquent, il y eut une forme de syncrétisme entre les méthodes soviétiques et le principe d'avant-garde déjà largement ancré dans la culture parisienne depuis la moitié du XIX$^{e}$ siècle.

L'importance du réseau culturel et associatif dans la culture

En Catalogne, à Madrid ou à Paris, ces groupes d'artistes engagés répondirent à une nécessité sociologique qui existait depuis longtemps et que l'arrivée des régimes démocratiques et républicains européens rendit possible. Cette nécessité reposait sur la création de nouveaux centres névralgiques culturels, des espaces d'exposition et d'échange pour de jeunes artistes. Jusque-là, la plupart des artistes possédaient un héritage familial institutionnel artistique. Descendants d'artistes connus, les jeunes apprentis se formaient dans les académies, que leurs propres parents eurent fréquentées. À la fin de cette formation, ils exposaient dans les galeries mondaines des capitales et illustraient les revues artistiques classiques comme *Blanco y Negro*[77]. Il existait donc une forme d'aristocratie artistique qui constituait des réseaux fermés de personnalités aisées et érudites.

Il existait aussi en Catalogne des mouvements nationalistes promouvant la culture méridionale et latine. Ce fut notamment le cas du Noucentisme[78], avec

[77] Nous verrons que ce parcours a aussi été celui de Josep Renau et Manuela Ballester.

[78] En Catalogne, le Noucentisme est un mouvement artistique qui s'est exprimé essentiellement en peinture. Il avait des inspirations gréco-latines ou issues de la Renaissance Italienne. Ces

le sculpteur Olot Josep Clarà et le peintre José Maria Sert, future figure du franquisme culturel, qui exposait au très mondain Salon d'Automne organisé à Paris[79].

Les artistes communistes et anarchistes catalans souhaitèrent conserver ces notions de *collectif* et de *réseau*, qui n'étaient plus fondées sur le principe de l'héritage social et académique, mais plutôt conçus autour d'idéaux et de convergence politique, et dont les syndicats, les coopératives et les associations en furent l'incarnation.

Dès la fin des années 1920 et surtout dans les années 1930 en Catalogne, les groupes de jeunes artistes ne se réunissaient ainsi plus au sein des académies d'art, mais dans le cadre d'associations artistiques. Celles-ci avaient une finalité purement politique. Leurs méthodes d'organisation étaient issues du monde ouvrier anarchiste, comme les coopératives et les syndicats. Ces groupes d'artistes socialement très hétéroclites s'organisaient autour de revues, de lieux et d'événements sociaux ouverts à tous. Une centaine de coopératives diverses se réunissaient depuis 1924 sous l'organe *Acción Cooperativista* (1920-1938)[80]. Dans ces revues, la culture et l'art furent considérés comme essentiels. Il y avait aussi des débats à propos de la propagande, mais aussi des questionnements sur la représentation ouvrière et le principe de coopération qui impliquait la représentation de la foule et de l'activité mutuelle. En revenant sur un concours organisé par la *Federación Nacional de Cooperativas de España,* Joan Coloma i Chalmeta, directeur de l'organe *Acción Cooperativista* évoquait ce problème de

mouvements d'artistes nationalistes promouvaient l'art méridional face aux modernités nordiques. Voir RODRIGUEZ SAMANIEGO C. (2009). « Artistes espagnols au Salon d'automne de 1920 », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], n°'4, mis en ligne le 14 juillet 2011, consulté le 10 février 2021. URL : http://journals.openedition.org/ccec/2711.

[79] MONNIER G. (2012). « José Maria Sert (1874-1945). Un peintre décorateur oublié ? », *Sociétés & Représentations,* vol. 34, n°2, pp. 193-196.

[80] MANDILLA LOPEZ J. A. (2018). «La sociedad cooperativa obrera de ahorro y consumo la flor de mayo en el marco del cooperativismo catalán de primeros del siglo XX», *Historia Actual Online*, 45, p.31-44.

la représentation. Ce concours avait pour objectif de trouver des œuvres, ici des dessins, qui incarneraient les valeurs des coopératives à l'Exposition internationale de 1929 à Barcelone au sein du pavillon du Travail. Il disait :

> « Le concours a déjà échoué […]. En ce qui concerne le symbolisme que les concurrents ont utilisé dans les œuvres pour représenter le coopératisme espagnol, le résultat n'a pas été brillant, loin de là. Hormis un ou deux exemplaires, les œuvres font preuve d'un grand manque d'imagination. Cela nous rappelle une phrase de Maître Gide[81]. Il dit que la coopération n'est pas photogénique ; c'est-à-dire qu'il n'a pas un symbolisme facile pour le représenter avec précision. Cela paraît peut-être excessif à quiconque eut l'occasion d'admirer l'une des affiches éditées par différentes organisations coopératives de nations européennes, d'une puissance d'expression d'autant plus remarquable par la perfection et la beauté du dessin. […] nous pensons que les interprètes de notre idéal ne trouveront pas d'autres attributs que ceux qui sont utilisés de manière courante et banale pour représenter le travail et l'union - les mains liées, la tirelire, l'abeille et le nid d'abeilles; la roue dentée et le marteau, etc. - qui sont les plus courants pour représenter la coopération, mais qui, même lorsqu'ils sont utilisés avec la grâce et l'art, ne parviennent pas à donner une idée suffisamment étendue qui inclut la force de renouvellement et de justice, l'esprit d'amour et d'un processus social que l'idéal coopératif renferme en lui, et qui cherche à établir dans le monde le grand mouvement universel que constituent ses praticiens. »[82].

Joan Coloma fit ici référence à Charles Gide qui évoquait en 1929 que « *La Coopération n'est pas très photogénique* », parce qu'elle ne s'inscrivait pas dans une « Histoire des Grands Hommes », et parce que son récit social n'avait

---

[81] GIDE C. (1929). Le coopératisme : conférences de propagande (5e édition), Librairie du Recueil de Sirey, Paris :
« La Coopération n'est pas très photogénique ! Si j'avais eu à faire l'histoire du Socialisme, c'eut été autre chose ! […]. Mais que l'histoire de la Coopération soit incolore, sans éclat et sans fracas, est-ce là une marque d'infériorité, et devons-nous nous en sentir humiliés ? Vous connaissez le mot souvent répété « les peuples heureux n'ont pas d'histoire », et vous connaissez peut-être aussi cet autre dicton français « le bien ne fait pas de bruit, le bruit ne fait pas de bien ». Ainsi en est-il de la Coopération. Elle est faite pour la famille et non pour le théâtre ; elle se contente d'apporter aux hommes le pain quotidien, c'est-à-dire la vie plus facile […] ».

[82] COLOMA J. (8 février 1929). «Sobre un concurso», *Acción Cooperativista,* n°301, p.1.

pas induit de grands combats ou des révolutions marquantes. La coopération souffrirait ainsi d'une carence iconographique liée à un manque de références et d'une absence d'imaginaire collectif. Joan Coloma expliquait donc que les classes ouvrières étaient représentées uniquement par des truchements symboliques archaïques et convenus. Ces symboles reposaient uniquement sur la représentation de l'activité ouvrière et non sur ses fondements moraux, sociaux ou politiques. Coloma prit d'ailleurs l'exemple de l'engrenage, symbole du Secours ouvrier international. Cet article montre que les réseaux politico-artistiques contribuèrent à faire rapidement circuler théories et images en Europe. Il existait en Espagne, et plus particulièrement en Catalogne, de nombreuses associations puissantes, belligérantes mais indépendantes de l'Internationale Communiste. Comme le mentionne Joan Coloma, ces associations ou corporations, la plupart proches de l'anarcho-syndicalisme, étaient involontairement imprégnées de la culture soviétique. En effet, cette dernière avait fait l'objet d'une puissante entreprise visuelle et culturelle dès le début des années 1920. Pour résoudre ce problème de représentation symbolique tiède et convenue, Coloma appelait aussi à la mobilisation des *vrais artistes*, ceux qui innovent et inventent la modernité artistique. Il fallait pour cela augmenter le montant du premier prix qu'il trouvait dérisoire et impropre au financement d'un artiste. Il fallait attirer non seulement les amateurs, mais surtout les professionnels.

Hormis quelques concours qui pouvaient ouvrir sur certaines opportunités, ce vivier associatif ne suivit pas spécialement le modèle des amateurs ouvriers. Ils préférèrent faire appel à des artistes de formation. Déjà en France, les groupes d'artistes ouvriers comme les A.P.O. eurent une courte durée de vie. Ils existèrent principalement entre 1931 et 1934, notamment grâce à la diffusion de leurs photographies dans les pages de l'*Humanité*[83]. Comme nous le démontre un article paru dans *L'éducateur prolétarien*[84], entre 1932 et 1933, les groupes de

[83] Conclusion issue du dépouillement complet de la revue l'*Humanité.*

[84] A.P.O. (octobre 1932). « Pour un groupe d'AMATEURS PHOTOGRAPHES OUVRIERS (A.P.O.) au sein de la coopé », *L'éducateur prolétarien,* n°1, Editions de « L'imprimerie à l'École », Saint-Paul, Alpes-Maritimes.

photographes ouvriers provenaient des syndicats ou de petites organisations culturelles isolées. En Espagne, un phénomène similaire a existé, mais la presse illustrée l'éclipsa. Il existait effectivement des groupes d'amateurs ouvriers dans le théâtre, dans la musique et dans les arts plastiques. Ils provenaient des associations municipales, des corporations, des syndicats. C'est en Catalogne que se développèrent les coopératives ouvrières et socialistes comme la *Gráfica socialista* en 1931 et la *Obrera de Fotogravadors* en 1932 ou la *Cooperativa Obrera de Artes Gráficas* de 1933[85].

En Catalogne, le tissu sociologique et les nouvelles politiques locales basées sur la solidarité, enclenchèrent la démocratisation des pratiques artistiques et culturelles. Tandis qu'à Madrid, il y avait une imperméabilité entre l'aristocratie et les milieux moins favorisés[86]. Les expositions d'art permirent de favoriser une production artistique et d'attirer les populations qui avaient été jusque-là exclues de ce type d'événements réservés aux plus aisés. Les revues militantes et les syndicats sentirent cet engouement pour les festivals et les expositions culturelles. Ils se mirent à en organiser pour célébrer des dates historiquement marquantes – comme la célébration de la Commune, la Révolution Russe, le 1er mai. En récupérant ces dates-clés, les festivals artistiques commémoratifs contribuèrent ainsi à l'historicisation de la pensée de gauche. Cela permet aussi de réunir toutes les associations et centres ouvriers, tant pour les galvaniser, que pour les canaliser[87]. Les artistes et amateurs furent donc encouragés à contribuer à la culture révolutionnaire en produisant des œuvres ou des représentations en adéquation avec « un cahier des charges » marxiste.

La spécificité du sol catalan fut alors de mettre très rapidement en place des structures et des associations autour de la culture, du savoir et des arts et par le biais de formes et des médias permettant d'embrasser le collectif. Leur intérêt se porta d'abord sur le discours public, en menant toute une réflexion sur le

[85] FERNÁNDEZ MONTES A., & MIRÓ I. (2016). La economía social y solidaria en Barcelona. Sabadell, Marge books, Barcelone.
[86] *Ibidem.*
[87] NAVARRO NAVARRO F. J. (2004). A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidades libertarias en el País valenciano, 1931-1939, Université de Valence, Valence, pp.17-40.

pouvoir de l'oralité. Il fallait intégrer des méthodes issues de l'art vivant des conférences et des débats publics, mais aussi des cours du soir où s'instruisaient certains travailleurs. Ces discussions et débats furent très régulièrement organisés sous la République par les syndicats et les associations anarchistes en Catalogne[88]. En plus des cours du soir, de nombreuses communes de Catalogne imposèrent des écoles rationalistes, appelées aussi « Escuela Moderna »[89]. Ces écoles rationalistes n'étaient pas une nouveauté en Espagne. Dès le début du XX$^{ème}$ siècle, Francisco Ferrer en conceptualisa le principe. Mais cette idée suscita de violentes réactions de la part de l'Église catholique espagnole. Suite à la « Semaine Tragique » en juillet-août 1909 à Barcelone, des attaques eurent lieu à l'encontre du clergé qui avait soutenu l'envoi de réservistes à la Guerre de Melilla au Maroc. Dans le cadre d'une mascarade judiciaire, Francisco Ferrer fut condamné à mort par exemplarité. Il fut accusé d'avoir inculqué une pensée anticatholique aux Catalans.[90] Cet événement marqua profondément l'histoire politique de la Catalogne. Or la conséquence fut une limitation, voire une absence, de l'enseignement dans certaines zones, du fait de l'interdiction de toute sorte de réunion ou d'organisation à visée éducative, jusqu'à la proclamation de la République.

Les revues s'adressèrent ainsi à une population de militants dont une partie était en période d'apprentissage. Face au vide culturel que les régimes politiques précédant la Seconde République avaient laissé, il y eut en réponse la création rapide d'une multitude de noyaux de militants indépendants, de *centres obres*[91], qui enseignèrent la culture et la contestation. Pour ces groupes d'ouvriers, les revues syndicalistes et associatives jouèrent le rôle de canalisateur de la pensée. Ce médium permit aussi de codifier le militantisme en déterminant des lignes éditoriales précises et en élaborant des stratégies[92] de communication comme l'agit-prop.

---

[88] *Ibidem,* pp.43-99.
[89] Traduction : école moderne.
[90] *Op.cit.* NAVARRO NAVARRO F. J. (2004) : «Formar individuos libres. Les escuelas racionalistas», pp.101-143.
[91] Traduction : centres ouvriers.
[92] *Op.cit.* NAVARRO NAVARRO, F. J. (2004) p.204.

# L'Athénée de Madrid : vivier de l'Intelligentsia artistique engagée dans la capitale

## L'Athénée de Madrid : exposer l'engagement

La création de l'A.E.A.R. madrilène fut favorisée par l'Athénée de Madrid. C'était une institution culturelle puissante et privée, créée en 1835. Sous la forme de sections, elle réunissait de nombreuses disciplines à la fois culturelles et scientifiques. Par des choix de politique artistique souvent influencés par l'intelligentsia de gauche et par le congrès de Kharkov[93], le premier secrétaire Víctor Masriera Vila (1875-1938) joua un rôle considérable dans l'évolution de l'*Ateneo.* Au début du XX$^{ème}$ siècle, il avait étudié l'ornementation et la décoration à Paris aux Arts Décoratifs. En 1904, il critiquait vivement les défenseurs de l'art académique. Il considérait notamment que l'art « bourgeois » avait tyrannisé les artistes, forcés à copier et à se former à partir des styles passéistes. Selon celui-ci, cette systématisation de la pratique de la copie dans la formation des artistes, les aurait poussés à devenir révolutionnaires[94].

Les réfections des salles modernisèrent la muséologie qui s'était jusque-là inscrite dans la tradition du salon d'apparat, richement décoré d'œuvres et de moulures. Les espaces de l'Athénée étaient plus sobres, unis et dégagés.

Víctor Masriera pensa l'œuvre d'art dans sa puissance d'action sur le public. Il souhaitait créer des espaces et des événements permettant le contact entre les avant-gardes et le public populaire. Il soutint ainsi une nouvelle forme d'expression artistique dont le but principal était de supprimer l'art « bourgeois »

[93] En 1930, la section des arts plastiques de l'Athénée de Madrid était présidée par le sculpteur Victorio Macho – le vice-président est le peintre Cristóbal Ruiz Pulido – le premier secrétaire Víctor Masriera – le deuxième secrétaire Julián Castedo – le troisième secrétaire Fermín Vergana – le quatrième secrétaire Alberto Corrochano *in* HERRÁN ACEBES A. (2017). «Víctor Masriera: Pedagogo e impulsor del mensaje de las vanguardisa artísticas en el Ateneo de Madrid», Universidad Complutense de Madrid. [En ligne] URL< https://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/144/art1965.pdf >.

[94] *Ibidem.*

très enraciné dans la jeune république espagnole. Pour cela, il préconisa d'utiliser l'art comme vecteur de propagande politique. En 1930, Víctor Masriera lança un projet d'école gratuite de dessin pour le « prolétariat ». Mais faute de financements, cette idée ne fut pas concrétisée.

Ce contexte de l'Athénée de Madrid, ouvert sur une démocratisation de la culture, a formé le terreau idéal pour la création des U.I.E.R. Masriera effectua un voyage à Paris en 1931, où il rencontra des surréalistes comme André Breton et Louis Aragon. Il emporta avec lui le principe des « Amis de l'Union soviétique »[95]. L'*Ateneo* de Madrid devint l'espace de formation de l'A.E.A.R. María Teresa León et Rafael Alberti y exprimèrent à plusieurs reprises la nécessité de créer des associations internationalistes marxistes et de favoriser la réunion culturelle d'une Espagne très divisée autour d'un idéal social.

L'*Asociación de escritores y artistas revolucionarios* fut officialisée le 11 février 1933 dans l'Athénée, lors de la lecture du manifeste de constitution. Au mois de juillet, l'Espagne reconnut l'Union soviétique et noua des relations diplomatiques.

Une nouvelle exposition fut organisée entre le 1 et le 12 décembre 1933 à l'Ateneo de Madrid. Alberti en était le directeur. La revue *Octubre* y consacra un article en avril 1934. D'après cette revue, l'exposition fut un immense succès, comme en témoignèrent les longues files d'ouvriers et de spectateurs devant l'*Ateneo,* avec à l'entrée un panneau où l'on pouvait voir : « *el hecho de concurrir a esta exposición significa : estar contra la guerra imperialista, contre el fascismo, por la defense de la Unión Soviética, junto al proletariado* »[96]. Les artistes de l'exposition furent les peintres Antonio Rodríguez Luna et Cristóbal Ruiz[97], les photomonteurs et dessinateurs Josep Renau et Manuel Monleón, le

[95] *Ibid*.

[96] Traduction : « le fait d'assister à cette exposition signifie : être contre la guerre impérialiste, contre le fascisme, pour la défense de l'Union soviétique, avec le prolétariat ».

[97] Cristóbal Ruiz était un peintre très populaire dans les années 1920 et 1930. De très nombreux articles de cette période font la mention de ses participations aux expositions ; avec notamment la reproduction de ses œuvres dans la presse communiste et socialiste (ici sa participation à une exposition organisée par l'A.E.A.R. et diffusée dans *Octubre*), ou encore pour la revue démocratique *El Liberal* (1879-1939), mais aussi dans des revues nationalistes, proches de Primo

peintre Isaías Díaz Gómez[98], le peintre et affichiste Alberto Sánchez Pérez[99] ; Antonio Rodríguez Luna qui présenta d'après l'article d'*Octubre*, une série de dessins intitulés « Maldiciones » (Malédictions)[100] ; le graphiste d'agit-prop Miguel Prieto[101], le dessinateur Jorge Ravassa Masoliver ; l'illustrateur et peintre Salvador Bartolozzi ; le peintre cubain Mario Carreño signé Karreño ; le dessinateur Angel López-Obrero ; le peintre et dessinateur Enrique Pertegás Ferrer dit « Fersal » ; J. Muñoz, le dessinateur Ramón Puyol[102], Yes[103], José Carnicero, Galán y Pérez Contel[104]. Josep Renau était chargé de la promotion de l'exposition[105].Une partie de ces artistes furent également les acteurs de la culture anarchosyndicaliste. Ils contribuèrent à l'élaboration graphique des revues engagées.

---

de Rivera, comme *Unión Patriótica* (España). *Comité Ejecutivo Nacional* (1926-1935). Voir les numéros ; *Unión patriótica*. (1/1/1929), nº 55, page 6 ; (1/7/1929), nº 67, page 28 ; (1/6/1930), nº 89, page 22. Conservés à la BNE.

[98] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2013). Isaías Díaz Gómez (1898-1989), exposition Museo de Bellas Artes de Badajoz, Badajoz.

[99] Il fut envoyé par le gouvernement républicain à Moscou en 1938 en tant que professeur de dessin auprès des expatriés espagnols d'U.R.S.S. Voir la fiche du Museo Reina Sofia à Madrid : BRIHUEHA J., (2015). « The glow of an epilogue: Two works from Alberto's late period, museo de Bellas Artes de Bilbao », Bulletin n°9, *Metro Bilbao*, pp.165-192.

[100] Ses œuvres sont conservées au musée municipal de Montoro (Cordoue) sa ville natale, et aussi au Museo Reina Sofia de Madrid. En 1939, Antonio Rodríguez Luna s'exila en France où il fut retenu dans le camp de concentration d'Argelès-sur-Mer, puis libéré grâce à l'influence de Picasso et Miró.
Voir la série de dessins qu'il réalisa lors de cet événement : Antonio Rodríguez Luna, Españoles en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, 1939, édité en 1940, eau forte, n°AD07384 et AD07385, Museo Reina Sofia.

[101] CABANAS BRAVO M. (2011). Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta. Archivo español de arte, p.84, [en ligne] : https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i336.483.

[102] Ramón Puyol réalisa des affiches lors de la Guerre Civile (1936-1939): Ramón Puyol, «¡No pasarán! Julio 1936, Julio 1937 ¡Pasaremos!», affiche graphique, 1937, N°AD05541, Museo Reina Sofia, Madrid.
[103] Yes est un artiste dessinateur mal connu, contributeur régulier aux revues anarchistes.
[104] A.E.A.R. (avril 1934). «Exposición de Arte Revolucionario», *Octubre*, n°6, Madrid, pp.16-17.
[105] *Ibid.*

En hiver 1933, l'Athénée de Madrid présenta le travail photographique d'Henri Cartier-Bresson « *Fotos antigráficas* »[106]. Ces photographies portaient sur la vie des travailleurs et des précaires en Europe, notamment en France et en Espagne. Il y avait entre autres, les photographies des enfants jouant le long des murs de Séville détériorée par le soulèvement anarchiste de l'année 1933[107]. L'exposition fut organisée par Ignacio Sánchez-Mejías et Guillermo de Torre. Ce dernier en fit la promotion dans plusieurs revues, comme dans le magazine centre-socialiste *Ahora*.[108].

En mai 1934, la *Asociación de Amigos de la Unión Soviética* organisa une exposition à l'*Ateneo* de Madrid, afin de financer l'envoi de délégués ouvriers en U.R.S.S. Les artistes présents furent : Alberto, Alberti, Bartolozzi, Emiliano, Barral, Norah Borges, Julián Castedo, Carnicero, Carmona, Campos, Carril, Chacel, Darío, Ramón Gaya, Carreño, Lozano, López Obrero, Alfonso Olivares, Rodríguez Luna, Valmón et Vázquez Díaz, et écrits autographes de Fermín Galán, Juan Ramón Jiménez, Antonio et Manuel Machado, Alberti et Cernuda. Pour cette occasion, plusieurs conférences furent organisées, auxquelles participèrent des personnalités communistes bien connues, telle que María Teresa León.

Le 3 juillet 1934, *la Asociación de Amigos de la Unión Soviética* organisa une nouvelle fois une exposition à l'*Ateneo*, «*Exposición de la vida de la mujer y el niño en Rusia*». Le 30 juillet 1934, à l'occasion du vingtième anniversaire de la déclaration de la guerre 14-18, l'A.E.A.R. organisa la « *Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo* ». C'était une exposition de dessins réalisés par des ouvriers et des enfants de Madrid et de Séville. Il y avait également des photographies de Díaz Casariego et des photomontages, dessins et affiches des proches ou membres des A.E.A.R., comme Ramón Puyol, Miguel Prieto, Josep

---

[106] Figure 1 : *Luz* (Madrid), 2 janvier 1934, exposition Henri Cartier Bresson à Madrid, photographies Henri Cartier-Bresson, p.4, BNE.

Figure 2 : *Ahora* (Madrid), 29 novembre 1933, Portrait d'Henri Cartier-Bresson devant ses œuvres à l'exposition de l'Ateneo de Madrid, photographie Yusti, p.13, BNE.

[107] Photographie conservée au musée national d'art moderne, cabinet de la photographie collection Christian Bouqueret, Inv. : AM 2012-3114.

[108] DE TORRE G. (29 novembre 1933). «Una exposición el Ateneo», *Ahora,* p.13.

Renau, Manuel Monleón, Rodríguez Luna, Yes, etc. Il y eut des conférences, dont celles de María Teresa León le 1er août, de Serafín Marín Cayre le 6 août, de la déléguée syndicale du métro Carmen Meana le 7 août, et du journaliste Arturo Perucho le 9 août. Deux artistes de l'A.E.A.R. firent des conférences importantes : l'affichiste Ramón Puyo « *La pintura, arte para el proletario* » le 3 août et l'écrivain Eugenio Mediano 14 août, « *el artista revolucionario* »[109]. Cette exposition visant à créer une salle permanente réservée à l'art engagé[110] fut cependant prise d'assaut par un groupuscule fasciste. Une quinzaine d'hommes armés s'attaquèrent aux œuvres[111].

### L'avant-garde catalane : un réseau d'artistes engagés valenciens

> « La cosa va començar cap a 1926 amb la meva idea de fer un curs de francès a un reduït grup de condeixebles, compost per la futura mare dels meus fills, Manuela Ballester (pintora), el seu germà Tonico Ballester (escultor), Francesc Carreño (pintor), Paco Badia (pintor) i potser algú més que no recordi. Naturalment, la cosa no tardà en desbordar la motivació ocasional i vàrem formar un grup que anà afermant-se amb inquietuds comunes fins constituir el nucli inicial d'allò que avui s'anomena l'avantguarda artística valenciana dels anys 30… Però jo crec que impròpiament, puix que les nostres inquietuds inicials no eren exclusivament artístiques, sinó també d'altres ordres; ni tampoc pròpiament polítiques, ja que uns altres ens havien precedit en aqueix sentit, en els obscurs anys de la dictadura primoriverista. El que sí és cert és que es tractava d'alguna cosa, inconscient encara per a nosaltres però d'índole totalment nova

[109] Anonyme. (30 juillet 1934). «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *Luz,* p.13;
Anonyme (31 juillet 1934). «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *El Socialista,* Madrid, p.5 ;
Anonyme (2 août 1934). «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia de María Teresa León», *El socialista,* p.2 ;
Anonyme (4 août 1934). «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia del dibujante Puyol», *La Libertad*, p.7 ;
Anonyme (15 août 1934). «El ciclo de conferencias de la AEAR», *El Socialista*, p.5.

[110] Prévu pour le mois d'octobre, le projet a été abandonné compte tenu des circonstances politiques : la fin de l'année 1934 a été marquée par de nombreuses manifestations et insurrections des gauches contre le pouvoir conservateur.

[111] *El Sol* (10 août 1934). p.4: «un grupo de individuos penetra en el Ateneo y causa destrozos en las obras expuestas».

> per al context intel·lectual valencià (i no sols valencià, com després veurem) de llavors. El cas és que en el grup figuraven tres futurs redactors de NC: Francesc Carreño, Manuela Ballester, i jo. Les nostres xarrades transcorrien, amb certa regularitat, durant els passeigs pels voltants de València, i no fèiem, generalment, reunions formals. Fugíem, com el diable de l'aigua beneïda, dels paratges trillats pel sorollisme - horta valenciana i platges adjacents -»[112]

Ce trio de jeunes artistes catalans joua un rôle majeur dans l'établissement de la culture prolétarienne espagnole, en ayant très largement contribué à la diffusion des théories d'agit-prop en Espagne. Leur particularité fut d'avoir formé un groupe d'artistes politisés et socialement plus diversifié pour l'époque, avec notamment une femme Manuela Ballester et un artiste d'origine modeste, Manuel Monleón.

Parmi eux, le plus célèbre fut Josep Renau qui durant toute sa carrière d'artiste allia à la fois création, théorisation de l'art, puis politique en devenant le directeur général des Beaux-arts de la République pendant la guerre civile. Il institutionalisa le principe d'agit-prop et les formats artistiques libres comme les

[112] RENAU J. (1978), La batalla per una nova cultura, València, Eliseu Climent, p. 31 :

Traduction : « Les choses ont commencé vers 1926, avec cette idée de suivre un cours de français avec un petit groupe de camarades de classe, composé de la future mère de mes enfants, Manuela Ballester (peintre), son frère Tonico Ballester (sculpteur), Francesc Carreño (peintre), Paco Badia (peintre) et peut-être quelqu'un dont je ne souviens plus. Bien sûr, cette ferveur occasionnelle est devenue très rapidement débordante ; alors nous avons formé un groupe qui s'est forgé sur de préoccupations communes, pour devenir par la suite le noyau ce que l'on surnomme aujourd'hui l'avant-garde artistique valencienne des années 1930. Mais je m'écarte, car initialement nos préoccupations n'étaient pas exclusivement artistiques, mais touchait d'autres sujets ; nos préoccupations n'étaient pas non plus proprement politiques, d'autres nous avais précédés dans ce sens, lors des années obscures de la dictature primovériste. Ce qui est certain, c'est qu'il y avait quelque chose en nous, encore inconscient, d'une nature complètement novatrice pour le contexte intellectuel valencien (et pas seulement valencien, comme nous le verrons plus tard). Le fait est que le groupe comprenait trois futurs éditeurs de NC (Nueva Culture) : Francesc Carreño, Manuela Ballester et moi. Nos entretiens ont eu lieu, avec une certaine régularité, lors des promenades autour de Valence, et nous n'avons généralement pas tenu de réunions formelles. Nous avons fui, comme le diable l'eau bénite, des lieux piétinés par le bruit – préférant les potagers valenciens et les plages adjacentes ».

affiches, les cartes postales, les publications de presse, en préconisant des formules visuelles fortes et synthétiques combinant dessin, photographie et collage.

D'origine aisée, il naquit à Valence le 17 mai 1907. Il fut le fils aîné de José Renau Montoro, restaurateur de peinture, peintre et professeur de dessin à l'École des Beaux-Arts de San Carlos de Valence. Montoro imposa à son fils un apprentissage académique construit sur la technique, la copie et la reproduction naturaliste[113]. En septembre 1920, à l'âge de treize ans, son père l'inscrivit à l'école des Beaux-Arts San Carlos, en pleine apogée de la peinture pictorialiste. Renau se rebella contre cet enseignement qu'il considérait comme rigide. Il fut exclu temporairement et punit par son père qui l'obligea à étudier la lithographie à travers l'œuvre d'Ortega[114]. Renau obtint son diplôme en 1927. Parallèlement, il fut membre d'un groupe de jeunes plasticiens antiacadémiques dont faisaient partie également Manuela Ballester et son frère Tonico Ballester.

De 1925 à 1929, le jeune Renau adopta le pseudonyme Renau Berger, aux tonalités plus franco-germaniques, afin d'imiter les avant-gardes de France, Belgique et Allemagne des années 1920, comme notamment l'Art Déco très en vogue dans l'illustration valencienne de l'époque. Il travailla d'abord pour des sociétés de graphisme, où il concevait des affiches et des publicités. Il exposa pour la première fois au *Círculo de Bellas Artes* de Madrid (1928), remportant un franc succès auprès de la critique madrilène. Pourtant, Renau traversa une période de doute, du fait qu'il éprouvait un paradoxe intellectuel et artistique. Il culpabilisa par rapport à sa réussite critique et financière, qui faisait de lui un artiste admis au sein d'une aristocratie artistico-intellectuelle ; alors même qu'il dénonçait une société sclérosée par cette même aristocratie aux principes moraux et aux références intellectuelles dépassées[115]. C'est pourquoi, Renau chercha à adopter une posture d'opposition vis-à-vis de cette société espagnole conservatrice, le

[113] RENAU J., & BRIHUEGA J. (2007). Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura. Exposition La Nau, Université de Valence, du 25 septembre au 11 novembre 2007, Valence, p.39.
[114] *Ibidem,* p.40.
[115] *Ibid.,* p.41.

plaçant dans des situations paradoxales : quand il fréquentait les salons madrilènes, il lisait la propagande anarchiste.

Il trouva une solution formelle pour s'extraire du monde artistique qu'il considérait comme bourgeois. Cette solution fut la pratique du photomontage, art qui semblait inférieur, voire déhiérarchisé, par rapport aux autres formes artistiques, et en comparaison avec les arts de presse tels que la gravure. Initialement, le photomontage était en Espagne uniquement pratiqué par les publicitaires. Il glissa vers la sphère politique grâce à sa puissance d'action sur le cognitif.

En 1929, il se rapprocha des groupes nationalistes valenciens et de la *Sala Blava*, salle d'exposition où se retrouvèrent les artistes dissidents du *Circulo de Bellas Artes.* Certains, comme Rafael Raga Montesinos, furent des membres de l'Unión de Escritores y Artistas Proletario[116]. La *Sala Blava* fut un espace qui stimula et consolida la fabrication d'une culture révolutionnaire propre à la communauté artistique de Valence.

En 1929, l'Office national du tourisme[117] organisa une exposition permanente « *Exposició d'Art de Llevant* » dans l'ancien Palais des expositions qui avait été érigé pour les années 1909 et 1910. D'après plusieurs revues valenciennes, comme *Atracción*[118] et *La Semana Gràfica*[119], cet événement devait contribuer à la création d'un marché de l'art dans la région de Valence afin de soutenir la culture et la production artistique et où tous les artistes valenciens auraient participé. Mais cette initiative agaça Josep Renau qui rédigea en juin 1929 le

[116] RENAU J., & BRIHUEGA J. (2007). Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura. Exposition La Nau, Université de Valence, du 25 septembre au 11 novembre 2007, Valence, p.41.
[117] *El Patronat Nacional de Turisme.*
[118] ALMNUNIA J. L. (juin 1929). *Attración,* n°34.
[119] ALMUNIA J. L. (22 juin 1929). *La Semana Gràfica*, n°154.

pamphlet « *A Raíz de la exposición de arte de Levante* »[120]. Il accusa cet événement de n'avoir choisi que des artistes désuets et issus du « *sorollismo* »[121]. Cependant, il pointa aussi le fait qu'un des artistes présents avait exposé des œuvres novatrices et sensibles selon ses termes, promettant ainsi un renouveau et un avenir pour l'art valencien. Le commissaire qui a organisé une exposition en 1995 en l'hommage de Manuela Ballester à *l'Institut Valencià de la Dona,* affirmait que Josep Renau parlait d'elle, alors connue sous le nom de Manolita[122]. Mais nous retiendrons ici qu'il ne s'agit que d'une supposition. Rien ne permet de confirmer la présence de l'artiste à cet événement. En septembre 1932, Manuela Ballester et Josep Renau se marièrent.

La *Sala Blava* fut ainsi créée dans ce contexte où la jeunesse avant-gardiste rejetait l'art des aînés et son corporatisme qui favorisaient un « entre-soi » aristocratique. La *Sala Blava* fut fondée par le caricaturiste Ferran Gascón Sirera. Elle accueillit divers événements culturels alternatifs, comme des expositions et des conférences organisées par des personnalités variées, comme Josep Renau ou encore Ernesto Giménez Caballero, directeur de la *Gaceta de Bellas Artes,* véritable moteur de l'avant-garde artistique, et futur représentant du fascisme espagnol[123]. Cet espace a attiré les artistes et écrivains qui fuyaient le principe de l'art pour l'art et les institutions culturelles passéistes. Ainsi, les antagonismes s'y rencontrèrent dans ce besoin de renouveau, dans cette lutte commune contre le capitalisme, mais en ignorant encore qu'ils allaient s'affronter violemment tout au long des années 1930.

Après avoir participé à ces nouveaux réseaux artistiques effervescents catalans, Josep Renau se pencha davantage sur la presse engagée qui resta très peu

[120] RENAU, J., BALLESTER, J., & BRIHUEGA, J. (2007). Josep Renau (1907-1982): comprimiso i cultura. Université de Valence, Valence, p.41.
[121] CABANAS BRAVO M. (2013). «Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida». *Culture & History Digital Journal*, n°2, [en ligne] : doi: http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023 pp. 1 - 19.
[122] GARCIA M. (1995). Homenaje a Manuela Ballester, Institut Valencià de la Dona, Generalitat Valenciana, Valence, p.124.
[123] FRIEDMAN M. (2011). « Reconquering "Sepharad": Hispanism and Proto-Fascism in Giménez Caballero's Sephardist Crusade» in *Journal of Spanish Cultural,* Vol.12, pp.35-60.

illustrée jusqu'aux années 1930. Il travailla avec des revues communistes, mais aussi avec des revues valenciennes anarchistes comme *Orto* ou *Estudios*. Il concrétisa alors ce lien avec le marxisme, en rejoignant le Parti Communiste espagnol pour lequel il resta fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Dans cette dynamique internationaliste, il produisit des œuvres pour des revues étrangères comme *Jugend Kunst, Nouvelles Revues Française*, *Plastici,* et *The Studio*.

Renau ne trouva pas sa place dans la société dans laquelle il évoluait en tant qu'artiste. Il pensait que cette période de l'Histoire était en fin de cycle :

> «Como anteriormente hemos constatado, en la presente circunstancia, el Arte, como tal, no existe, ni podría subsistir. Pero indudablemente, la fundamentación de la economía como elemento primero y general, aparte de dar soluciones de un interés mucho más inmediato y capital, nos dará definitivamente la del Arte, así como la de todos otros elementos perdidos o desorientados en la enrarecida neblina de este expirante ciclo histórico».[124]

Dans ce texte, il plaçait l'art au même rang que la philosophie, c'est-à-dire d'une pratique intellectuelle qui ne répondait pas à un besoin primaire, contrairement à ce qu'il appelait l'économie ou la sexualité qui venaient eux combler des nécessités humaines tangibles. Par conséquent, la création artistique était rejetée par une société stérile où tout fonctionnait sur un principe d'utilité. Or Renau pensait que l'art permettait de nourrir l'esprit et de lier les humains entre eux dans une sorte d'expression universelle. Cette année-là, Renau délaissa définitivement les salons académiques et les publications bourgeoises pour se tourner vers le militantisme artistique, et privilégier des collaborations avec la presse communiste puis anarchiste. Mais, très vite, le statut de simple participant ne lui

[124] RENAU J. (mars 1932). «Fundamentaciones de la crisis actual del Arte - Incompatibilidad ambiente», *Orto*, numéro 1, p.41-44.
Traduction : « Comme nous l'avons vérifié précédemment, dans la présente circonstance, l'Art, en tant que tel, n'existe pas, et ne pourrait pas subsister. Mais sans aucun doute, le fondement de l'économie comme élément premier et général, en plus d'apporter des solutions d'intérêt beaucoup plus immédiat et capital, nous donnera définitivement celui de l'Art, ainsi que celui de tous les autres éléments perdus ou désorientés dans la brume de ce cycle historique expirant. ».

suffit plus. Il voulut créer son propre médium de presse et contrôler pleinement la forme et le fond. En 1933, le projet d'une revue disruptive émergea et s'appela *Nueva Cultura*[125].

Josep Renau appréciait le principe des avant-gardes européennes. Stylistiquement, il se rapprocha souvent des Arts Déco, du Surréalisme, et du Dadaïsme. Il vouait une admiration pour Max Ernst et ses photomontages cauchemardesques[126]. La photographie lui permettait d'intégrer des symboles et des stéréotypes qui représentaient ou dénonçaient certaines catégories sociales. Il n'était d'ailleurs pas le seul à utiliser cette technique du photomontage. Renau a formé avec un groupe d'artistes, « le noyau dur » de l'avant-garde valencienne des années 1930[127]. Il y avait la photomonteuse et dessinatrice Manuela Ballester, souvent oubliée des études actuelles, et son frère le sculpteur Antonio Ballester, enfin Monleón, photomonteur et dessinateur que Renau rencontra plus tard dans les années 1930 au sein des revues communistes comme l'anarchiste *Estudios* (1922-1937) et à l'UEAP à partir de 1933[128]. Tous formèrent un centre névralgique pour la culture graphique des années 1930 en Catalogne. Ils introduisent ainsi dans la culture espagnole des techniques d'agit-prop innovantes et plus agressives que la presse communiste de l'époque. Renau la considérait comme trop bourgeoise et intellectuelle[129].

Manuela Ballester est née le 17 novembre 1908 à Valence. Son père était Antonio Ballester Aparicio, sculpteur et enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de San Carlos[130]. Tout comme Renau, elle appartenait à une famille d'artistes puisque son frère Antonio Ballester dit Tonico fut aussi sculpteur et ses sœurs

[125] RENAU J. (1978). La Batalla per una nova cultura, Edicions Tres i Quatre, Valence.
[126] RENAU J. & BRIHUEGA J. (2007). Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura. Exposition La Nau, Université de Valence, du 25 septembre au 11 novembre 2007, Valence, p.41.
[127] RENAU J. (1978). La Batalla per una nova cultura, Edicions Tres i Quatre, Valence, p.41.
[128] *Ibidem.*
[129] *Ibid.*
[130] CASAS BALLESTER M. (2017). Manuela Ballester, alma viva. Retrato de una artista olvidada, Humanité, thèse de Bachelor dirigée par Jordi Ibáñez, Université Pompeu Fabra, Barcelone, p.4.

Rosita et Josefina Ballester furent graveuses. En 1922, elle entra à l'âge de quatorze ans dans la spécialité peinture de l'École des Beaux-Arts de San Carlos de Valencia. Mais elle s'intéressa aussi à la gravure. Ayant remporté des prix pour ses portraits, elle profita de la somme gagnée pour effectuer un voyage à Madrid et visiter les grands maîtres du Prado, dont Velázquez qu'elle admirait beaucoup. Elle fut diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de San Carlos en 1928, la même année que Josep Renau.

Manuela Ballester débuta sa carrière en faisant des dessins de mode pour des grands quotidiens ou hebdomadaires[131] comme *Crónica.* Elle collabora aussi pour la revue anarchiste valencienne *Estudios* de 1929 à 1937 avec Renau et Monleón. Manuela Ballester avait aussi un attrait pour les Arts Déco. Elle réalisa des œuvres de ce style à l'aide de la technique de l'aérographe, comme le faisaient de nombreux artistes valenciens de l'époque. Une de ses œuvres signée *Manolita,* fit la une de *Blanco y Negro*[132] (1891-2000) après son succès au concours organisé par la revue en octobre 1929.

Manuela Ballester réalisa des illustrations pour des livres, dont des ouvrages destinés à l'enfance. Grâce à un concours, elle illustra l'édition espagnole de Sinclair Lewis, *Babitt*[133], qui venait tout juste de recevoir le prix Nobel de littérature en 1930. Ballester fut saluée par la presse:

> «Ayer Renau, casi un niño, triunfador en Madrid con su exposición de dibujos admirables, y hoy esta dulce y bella Manolita Ballester, aventajada discípula de la Academia de Bellas Artes, cuyo nombre suena en el mundo del arte por vez primera pregonado por los clarines de Éxito. Esta joven artista acaba de alcanzar el primer premio en el concurso de portadas abierto por la Editorial Zenit para elegir la destinada a la novela Babbitt, de Sinclair Lewis. Acudieron al citado concurso los más renombrados dibujantes españoles que han sido en esta ocasión vencidos en franca lid por el arte de Mano-

[131] *Ibidem*, p.8.
[132] Figure 209 : *Blanco y Negro* (Madrid), 20 octobre 1929, dessin/graphisme Manuela Ballaster, première de couverture, archives ABC, Madrid.
[133] LEWIS S., BALLESTER M., & ROBLES PAZOS J. (1930). Babbitt, Cenit, Madrid.

> lita Ballester. La importancia del concurso señala el hecho de que el segundo premio ha sido otorgado a Penagos».[134]

Manuela Ballester fut une artiste très particulière. Tout comme l'écrivaine María Teresa León, elles furent les deux seules espagnoles connues et reconnues, pour avoir participé à la construction de la culture prolétarienne et révolutionnaire espagnole. En effet, les artistes femmes furent très rares dans les écoles d'arts. Au mieux, il y avait une femme par classe de spécialité. L'article ci-dessus, unique témoignage contemporain sur Ballester, l'introduisait en citant d'abord le travail « admirable » de son compagnon Josep Renau. Ces concours organisés par la presse contribuèrent à la reconnaissance de nouveaux types et profils d'artistes, issus de nouveaux horizons même si ces derniers restèrent très marginaux durant la période.

En mars 1931, Manuela Ballester participa à une exposition organisée à la Sala Blava de Valence « *Exposició : pintura, escultura, dibuix* », aux côtés d'Enrique Climent. Celui-ci était connu pour avoir présenté des œuvres au pavil-

[134] Anonyme (24 mai 1930), *La Semana Gráfica*, n°202, année VI, Valence :

«Hier Renau, presque un enfant, triomphait à Madrid avec son exposition de dessins admirables, et aujourd'hui cette douce et belle Manolita Ballester, une remarquable disciple de l'Académie des Beaux-Arts, dont le nom résonne dans le monde de l'art pour la première fois proclamé par le clairon du succès. Cette jeune artiste vient de remporter le premier prix du concours de couverture ouvert par Editorial Zenit pour choisir celle du roman Babbitt, de Sinclair Lewis. Les dessinateurs espagnols les plus renommés ont participé au concours susmentionné, qui à cette occasion ont été vaincus dans un combat franc, par l'art de Manolita Ballester. L'importance du concours souligne le fait que le deuxième prix a été décerné à Penagos »

lon espagnol de l'Exposition Internationale de Paris en 1937. Il y avait aussi Renau, son frère Antonio Ballester, le sculpteur Vicente Beltrán Grimal[135], avec de très nombreux participants futurs à l'UEAP, comme Rafael Pérez Contel[136].

En 1932, Manuela participa à la Manifestation de l'*Art Novecentista*, organisée par Manuel Abril à l'*Ateneo Mercantil* de Valencia. Les participants étaient une nouvelle fois Renau, Pérez Contel, Antonio Ballester, Francisco Carreño et quelques membres de la Société des artistes ibériques (SAI)[137]. L'année du mariage Ballester/Renau fut aussi celle de la création de l'A.E.A.R. à Paris. Le noyau d'artistes avant-gardistes formé par Renau, les Ballester frère et sœur, Rafael Pérez Contel et Francisco Carreño fondèrent l'UEAP l'année suivante : *Unión de Escritores y Artistas Proletarios*, dont le manifeste fut publié dans le quotidien *El Pueblo* en mai 1933. En 1935, Josep Renau fonda avec l'aide de Manuela Ballester, la revue *Nueva Cultura*, organe de la *Unión de Escritores y Artistas Proletarios*.

Dans ce groupe, la troisième personnalité artistiques était Monleón, dessinateur et photomonteur très présent dans la presse anarchocommuniste, aux côtés de Ballester et Renau. Monleón naquit à Valence en 1904 dans une famille très pauvre. Il travaillait le soir dans un atelier de peintre sur éventail et miniature. Rapidement, Monleón est devenu un antinationaliste affirmé, prônant la pratique de l'espéranto et le respect des cultures régionales.

Aussi comme de nombreux Catalans, Monleón se rapprocha rapidement de l'anarchisme, mais plus particulièrement des mouvements naturistes qui mystifiaient et idéalisaient la nature. Pour les libertaires, la nudité était un retour de

[135] NÉSTOR MORENTE Y MARTÍN (2016). El art déco en la imagen alegóricade la II República española en Valencia: Vicente Alfarp promotor de las Artes, thèse de doctorat, dirigée par D. Daniel Benito Goerlich et D. Víctor Mínguez Cornelles, Université de Valence, Valence.
[136] PÉREZ SEGURA, J. (2003). La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, thèse de doctorat, dirigée par Javier Brihuega Sierra, Servicio de Publicaciones.

[137] *Luz* (27 février 1932), page 8: «Y en el grupo de Valencia, a más de Lahuerta y Sánchez, los escultores Vivó, Marco, Luis Mora, Beltrán, Boix, Contell, Muñoz, Roig y otro escultor, Ballester, digno de cita especial y hermano de una muchacha, Manolita Ballester, también expositora y que comienza su carrera con fortuna.».

l'humain à son état naturel, synonyme alors de bien-être et d'équilibre. Les naturalistes étaient souvent végétariens ou végétaliens, parce que la consommation de viande était perçue comme une domination de l'humain sur la nature[138]. Monleón représenta aussi la société industrielle des années 1930 de manière très négative, par une critique de l'économie et du machinisme, par l'aliénation des corps au travail, et les effets dévastateurs de la pauvreté de masse. Comme ses confrères et consœurs catalans, il se servait de l'aérographe et du tampon. Et il utilisait des couleurs pures et tranchantes comme le rouge vif, le noir ou le jaune. Monleón produit des dessins en calquant des photographies. Aussi il peignait directement sur certaines photos afin des colorer[139]. Cette technique *floute* considérablement la différence entre la photographie, art de l'enregistrement, et la peinture.

Manuel Monleón conçut des affiches et des photomontages pour de nombreuses revues, pour les grands syndicats CNT FAI, UGT, et pour le Parti Communiste espagnol. Il rejoignit l'UEAP dès 1933. Participant très largement aux projets de Renau et de Ballester, il produisit des œuvres graphiques pour les groupes d'artistes valenciens ou collabora à la *Nueva Cultura*. Tout comme Manuela Ballester et Josep Renau, Monleón travailla sur les mêmes revues, comme *Umbral*, *Orto*, *Estudios* et bien d'autres encore. En 1933, il participa avec Renau et d'autres dessinateurs engagés à la « *Exposición de Arte Revolucionario* » [140]. En revanche, Manuela Ballester n'apparaît pas, cette fois-ci, dans la liste des participants.

En 1936, Monleón rejoignit l'*Alliance des intellectuels antifascistes* dont le siège fut rapidement transféré de Madrid à Valence à cause de la Guerre Civile

[138] NAVARRO NAVARRO, F. J. (2004). A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidades libertarias en el País valenciano, 1931-1939. Université de Valence, Valence, p.343.

[139] Figure 199 : *Estudios* (Valence), avril 1937, dessin-photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM.

[140] A.EA.R. (avril 1934). «Exposición de Arte Revolucionario», *Octubre*, n°6, Madrid, pp.16-17.

et des menaces qui pesaient sur la capitale. Il contribua aussi au décor du Pavillon Espagnol lors de l'exposition internationale de Paris en 1937.

Que nous apprennent ces trois personnalités du contexte catalan ? Une jeunesse artistique et instruite supporta le poids d'un traditionalisme artistique issu des académies et des écoles locales, qui fut aux mains d'une élite bourgeoise et masculine, dont l'intérêt se portait essentiellement sur le pictorialiste. Pourtant, partout en Europe et depuis la fin du XIX$^{ème}$ siècle, se développèrent les « ismes » puis les avant-gardes, dont les revendications politiques mettaient à mal l'académisme artistique. Ce dernier rejetait tous ceux considérés comme inconformes, voire immoraux.

Les anarchistes catalans firent reposer le mouvement sur des théories scientifiques à propos de l'éducation rationaliste et l'hygiénisme. Les anarcho-communistes étaient antiroyalistes et antinationalistes. Ils entretenaient une vive défiance envers les gouvernements espagnols depuis la dictature primovériste.

L'anarchosyndicalisme, tantôt appelé anarchisme, tantôt anarchocommunisme à cause de sa proximité avec certaines thèses marxistes, naquit en Catalogne et s'installa durablement dans la culture locale au détriment du communisme plus présent, bien que minoritaire, dans les grandes agglomérations espagnoles[141]. La différence entre ces régions résidait dans leurs activités économiques, et donc les métiers exercés. Tandis que Paris et Madrid avaient une économie basée sur l'industrie, la Catalogne était une région majoritairement agraire. Une agriculture qui basculait d'ailleurs pendant cette période, vers une industrialisation des pratiques agricoles. Le mouvement anarchiste combattit justement cette soumission de l'humain à la machine, en sublimant à la place le rapport du corps à la nature. Comme nous le verrons avec l'étude des revues anarcho-syndicalistes et communistes, même si les deux mouvements travaillèrent conjoin-

[141] NAVARRO J. (2004). A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidades libertarias en el País Valenciano (1931-1939). Université de Valence, Valence.

tement à l'édification d'une culture prolétarienne et révolutionnaire, leurs différences intellectuelles et idéologiques se répercutèrent sur la fabrique même des images au sein des revues[142].

[142] ROJO HERNÁNDEZ, S., & ARÓSTEGUI, J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes.

# Chapitre II

# Photographie et presse de gauche en Espagne : de l'image démocratique à l'image révoltée 1928-1936

# I/ Les nouvelles méthodes de diffusion et d'édition dans la presse européenne de l'entre-deux-guerres

**Les magazines graphiques : une naissance anglaise**

Comme l'explique Thierry Gervais dans son ouvrage *La fabrication de l'information visuelle, photographies et magazines d'actualité*[143], le magazine illustré existait depuis la moitié du XIX$^{e}$ siècle en Europe, abordant des sujets multiples. Il suscitait déjà le sentiment que la photographie apporte non seulement une valeur testimoniale mais aussi une force émotionnelle. Mais la photographie en tant que telle n'intéressait pas les éditeurs des magazines car elle ne correspondait pas aux critères esthétiques pittoresques de l'époque. Les clichés étaient retouchés pour imiter les arts illustrés comme la gravure et le dessin. La photographie n'était donc pas encore reconnue en tant que pratique artistique, mais plutôt en tant que base d'illustration. Les illustrateurs de l'époque préféraient un rendu rappelant le dessin qui était plus dans le goût de l'époque et dans les habitudes des lecteurs.[144] La photographie n'était donc qu'un support illustratif. Le daguerréotype rendait une qualité trop médiocre et ne pouvait pas constituer à lui seul une illustration[145].

Au XX$^{ème}$ siècle avec l'amélioration des appareils photographiques et des imprimeries, la photographie se démocratisa. Le « magazine » se développa, c'est-à-dire une revue souvent hebdomadaire qui recueillait diverses informations et images en lien avec l'actualité.

Le magazine n'était autre qu'une publication de presse. Elle apparut en Angleterre en 1731 avec *Gentlman's Magazine*, mensuel d'une quarantaine de

[143] GERVAIS T., MOREL G. (2015), La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité, Éditions Textuel, Paris.
[144] *Ibidem* « L'invention du magazine (1843-1918) », p.23.
[145] *Ibid.* p.26 : « Les photographies ne peuvent pas présenter les nuages ».

page[146]. Ce format rencontra un certain succès puisque se développèrent rapidement plusieurs titres concurrentiels comme *London Magazine* en 1732, *Universal Magazine* en 1747 ou encore *European Magazine* en 1783[147].

Le terme *magazine* provient originellement de *magasin,* lieu où l'on entreposait et emmagasinait des marchandises diverses et variées. De manière analogue, les magazines étaient des revues composées en rubriques qui traitaient à la fois d'actualité, de politique, de fait-divers, de culture, et incluaient même parfois des extraits de livre, pièce de théâtre, etc. Le magazine ressemblait morphologiquement à la revue, mais celle-ci restait spécialisée sur un sujet ou sur un groupe thématique, réunissant par exemple des articles sur la photographie ou la littérature. Les revues et les magazines possédaient une pagination plus importante que le journal qui lui était constitué de quelques feuilles pliées en papier bon marché. Le magazine faisait en moyenne entre 20 et 80 pages pour les numéros spéciaux. Le papier était plus épais, parce que le magazine, tout comme la revue, pouvait être conservé sur le temps long. Les articles plus longs et plus substantiels pouvaient ainsi être relus car ils ne dépendaient pas de la seule actualité éphémère, comme c'était le cas pour le journal quotidien.

À partir de 1830, les magazines étaient illustrés. Grâce à une innovation technique originaire d'Angleterre, les rédactions s'étaient tournées vers un large public. En effet, à travers les sociétés de philanthropes anglais comme *la Society for the Diffusion of useful Knowledge*, le format s'exporta très vite en France avec la création du *Magazine pittoresque* en 1833[148]

La fin du XIX$^{ème}$ siècle, avec l'utilisation de la photographie en similigravure et le développement de la profession du journaliste et photojournaliste investigateur, marqua un nouvel essor pour le magazine. Il y eut en 1898 l'apparition simultanée de trois magazines modernes, imprimés sur du papier couché, innovation technique toujours d'actualité qui permettait d'obtenir

[146] FEYEL G. (2001) « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, vol. n°105, n°1, pp. 19-51.
[147] *Ibidem.*
[148] *Ibid.*

un papier avec des blancs plus éclatants et légèrement brillants[149]. Bien que cela soit rarement mentionné dans les études, ce type de papier avait aussi la caractéristique d'être plus agréable au toucher que le papier journal qui lui était sec et bruyant. Ces trois nouvelles revues étaient *Lectures pour tous*, *Revue universelle et populaire illustrée* (publication mensuelle familiale, faite de reportages et d'extraits littéraires), La *Vie au grand air (*un magazine du sport) et La *Vie Illustrée* (magazine hebdomadaire et illustré d'informations générales et d'actualité).

Au XX$^{ème}$ siècle, les magazines délaissèrent la similigravure pour l'héliogravure. *Le Miroir (*1910), revue hebdomadaire illustrée et imprimée sur papier couché, fit ce choix. L'héliogravure permettait d'imprimer des images en plus grand nombre et de bien meilleure qualité. Cette invention de Nicéphore Niepce ne fut appliquée dans la presse quotidienne que très tardivement : plus de 80 ans après son invention en 1820. Plus précisément, l'héliogravure était un procédé d'impression en creux réalisé par le transfert d'image sur une plaque de cuivre additionnée à une gélatine photosensible. En revanche, la similigravure était composée d'une multitude de points variables, réalisant des images pointillées en gradation allant du noir à un blanc grisâtre. Le résultat était moins net et impossible à utiliser sur de trop grands formats, car ce pointillage aurait été particulièrement disgracieux.

En Espagne, l'évolution des revues anglosaxonnes était aussi suivie de près. En 1789, la revue *Diario de Madrid - Espiritu de los Mejores Diaros Literarios que se publian en Europe,* « dédiée aux Littéraires et Curieux d'Espagne », mentionnait à plusieurs reprises l'extraordinaire dynamisme du format magazine, en citant justement la conception de certaines publications comme le London *magazin*[150] ou le *Gentleman's magazine*[151]. Contrairement à la France, les concepteurs des revues espagnoles ne reprirent pas l'anglicisme

[149] *Ibid.*

[150] Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa (9 mars 1789). nº 171, page 24, BNE.

[151] Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa (9 avril 1789). nº 176, page 17, BNE.

« *magazine* », ni au XIX$^{ème}$ siècle, ni au XX$^{ème}$ dans les années 1920 et 1930. Le terme « *revista* » fut conservé.

### La Grande Guerre et l'essor d'un marché des images

Pendant la Première Guerre mondiale en France, les journaux quotidiens diminuèrent drastiquement l'utilisation des illustrations, laissant la voie libre aux magazines. Les rédactions s'empressèrent alors de saisir ce *marché du visuel* en publiant massivement des images de guerre. Les magazines étaient des intermédiaires, parce qu'ils permettaient de relayer l'horreur du front sur le papier. C'est pourquoi, l'expérience de la guerre fit aussi évoluer les titres des magazines. Par la figure du photoreporter, la presse photographique transmettait cette vision de guerre aux absents. Elle servait donc d'œil-intermédiaire au lectorat des magazines. Pendant la Grande Guerre, puis l'entre-deux-guerres, certains magazines ont dès lors intégré cette notion d'expérience par le regard littéralement dans les titres : *J'ai Vu*, fondé en 1914 ; *Regards sur le monde du travail* 1928 devenant *Regards* en 1932 ; *Vu* en 1928 également – et bien d'autres.

Cette massification du magazine photographique dans les années 1920 était justement corrélé avec l'avènement de la culture de masse. Lorsqu'il évoquait la période Weimarienne, Siegfried Kracauer expliquait :

> « Les journaux quotidiens ajoutent de plus en plus d'illustrations à leurs textes, et que serait un magazine sans le matériau des images ? La preuve flagrante de la remarquable validité de la photographie aujourd'hui, c'est avant tout l'augmentation du nombre de journaux illustrés. »[152].

Le magazine *Vu* fondé par Lucien Vogel fut l'une des revues les plus influentes en Europe. En effet, sa conception était très moderne. Elle était capable de traiter de sujets très internationaux. Enfin, elle collaborait avec de grands photographes européens reconnus à la fois dans la presse et dans le milieu

[152] KRACAUER S., AGARD O. (pref.), (2008) L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne, La Découverte, Paris, p.45.

artistique – comme Henri Cartier-Bresson, Laure Albin-Guillot, David Seymour, Germaine Krull, Robert Capa etc.

Lucien Vogel fut formé aux Beaux-Arts de Paris. Il collabora et dirigea des magazines dès le début du XX$^{ème}$. En 1928, il fonda *Vu,* magazine qui se démarquait par une très grande quantité et qualité photographique[153]. Les rédacteurs étaient Carlo Rim, Louis Martin-Chauffier, Madeleine Jacob, Philippe Soupault et bien d'autres. En outre, le magazine *Vu* possédait son propre logotype très moderniste réalisé par le graphiste Cassandre, proche stylistiquement du Bauhaus[154]. Ce monogramme, initialement utilisé en broderie permettait de créer une signature de marque, qui rendait le magazine particulièrement visible dans les kiosques ou directement entre les mains des lecteurs. Comme le mentionne Thierry Gervais, le magazine *Vu* avait été conçu pour être aussi dynamique que le cinéma, avec des nombreux photoreportages modernes, afin de faire de l'actualité un spectacle continu[155].

Par l'étude des images, nous verrons que le magazine *Vu*, jamais mentionné dans les publications espagnoles, a en réalité beaucoup inspiré les artistes anarchistes et communistes. Ils puisèrent dans *Vu,* des formes, des images, frôlant même avec la copie[156].

Ces magazines répondirent ainsi à une demande croissante et constituèrent toute une économie des images, au centre de laquelle se trouvaient la presse et le cinéma et qui devinrent extrêmement populaires dans les années 1930. Cette économie des images, toujours plus puissante, développa de façon exponentielle de nouveaux types de médias qui disposaient de nouvelles méthodes de communication, jusqu'à atteindre les formats que nous connaissons

---

[153] Op.cit. GERVAIS, p. 119-133.

[154] Dans ce genre géométrique et très épuré, Cassandre réalisa aussi le logotype de la maison Yves Saint-Laurent. Voir :
CASSANDRE, A. M., & SAUVAGE, A.-M. (2005). A.M. Cassandre : œuvres graphiques modernes, 1923-1939 : catalogue de l'exposition présentée à Chaumont du 21 mai au 23 juillet 2005 et à la Bibliothèque nationale de France sur le site Richelieu, Galerie Mazarine, du 20 septembre au 4 décembre 2005. Bibliothèque nationale de France, Paris.

[155] Op.cit. GERVAIS, p. 120.

[156] Voir les figures 170 et 171 ; 172 et 173 ; 245 et 246.

aujourd'hui, comme la télévision et internet, et qui sont omniprésents et omnipotents. Comme tous les média de masse, le magazine est donc intimement lié à la question de l'innovation technique et à un marché basé sur l'offre et la demande. Plus les magazines offrirent du contenu visuel, plus la population en redemanda, au point de provoquer une forme de dépendance aux images[157].

Dans les années 1920 en Europe, il y eut une véritable prise de conscience de l'utilité du magazine, c'est-à-dire du texte associé à l'image photographique dans une intention d'agitation politique. L'écriture et le format du livre ne pouvaient pas être l'unique moyen de communication du Parti Communiste français, car le format était bien trop fourni et indigeste à la majeure partie de la population. De plus, les catégories sociales que le parti souhaitait justement conquérir, étaient peu éduquées et moins familières de la littérature. En effet, la littérature était éminemment « politique », au sens où elle demandait un bagage culturel, allant de la quantité des références historiques et du vocabulaire à la maîtrise complexe des chiffres et même la connaissance de langues étrangères. Sans ces références et connaissances, lire et comprendre les œuvres mêmes de Karl Marx, pouvait relever d'une prouesse intellectuelle. Les communistes en avaient pleinement conscience. C'est pourquoi, l'Internationale Communiste œuvra pour rendre ces formats de lecture politique plus abordables. Elle fit non seulement changer les méthodes de diffusion et de construction des discours, mais aussi elle s'aida des images afin de créer une propagande efficace et intelligible, en adéquation avec cette société moderne et rapide qui se développait dans les années 1920 puis 1930[158].

[157] La dépendance aux médias est devenue aujourd'hui un sujet particulièrement connu dans la recherche, étudiant les rapports entre la psychologie et les images. Un article explique notamment que la télévision est un « simulacre industriel de la famille ». Du fait qu'elle est maintenant intégrée dans le foyer familial, la télévision floute et modifie les contours de l'espace familial : DUFOUR D.-R. (2004). « Télévision, socialisation, subjectivation. Le rôle du troisième parent », *Le Débat*, vol. 132, no. 5, pp. 195-213.

[158] BOUJU M.-C. (2010), Lire en communiste, Les maisons d'édition du Parti communiste français 1920-1968, Presses universitaires de Rennes, collection Histoire, Rennes.

**L'objet magazine**

Dans les grandes villes européennes, de Londres à Madrid, le magazine devint pleinement un objet de consommation de masse, mêlant le plaisir de divertissement et l'information. Les rédactions comprirent très rapidement cet engouement pour le médiatique. Rapidement, elles mirent alors en scène l'objet magazine.

Les rédactions créèrent des publicités ou des articles, qui expliquaient que le magazine était le format républicain de l'information par excellence. En effet sous la Seconde République, le marché devint subitement très compétitif, avec une surenchère constante de l'image d'information. Par exemple, Antonio De Linares proposa une description des méthodes d'impression. Son article « *Un periódico en la calle* » décrivait aux lecteurs la machine d'impression de façon personnifiée, créature vivante, organique, produisant des papiers au destin tragique : « ses muscles en acier, polis et brillants, ils tendent à l'effort régi par les nerfs électriques des câbles ; […] un journal, dans les temps actuels, naît et meurt chaque jour et chaque semaine. Chaque édition peut gagner ou perdre la faveur du public, tornade exigeante, car aujourd'hui, pas une profession autant le journalisme doit sans cesse, « recommencer »[159]. Le journaliste décrit le magazine comme un objet représentant la consommation de masse, où dans cette échelle globalisée, les éléments naissent pour mourir presque instantanément, et de façon répétée et cadencée.

Le magazine entra dans la sphère privée et familiale dès les années 1930. Les revues populaires furent celles qui atteignirent un point d'équilibre entre le divertissement, particulièrement lié à la présence d'images, et l'attraction du prix : « Simple, pratique, jolie : la reliure *Regards* ne coûte que 10frs. »[160]. Ici *Regards* proposait d'acheter une reliure afin de conserver les numéros, à la façon d'un beau livre mais toujours avec le « tarif de presse ». Cet objet de communication de masse, populaire, normalement à « usage unique » fut ainsi présenté à la façon

[159] Figure 16 et 17 : *Crónica* (Madrid), n°76, 3 mai 1931, « Un journal dans la rue », photographies héliogravées Antonio De Linares, p.4, BNE, Madrid.
[160] Anonyme (23 février 1934). *Regards*, n°6, p.15

d'un objet à conserver et à accumuler. Dans un de ses clichés, le magazine espagnol *Crónica* montrait une pile de magazines au sein d'un foyer espagnol[161].

L'objet-revue fut rapidement considéré comme un élément de consommation massive. Les rédactions encourageaient l'achat régulier par souci économique, précisant que chaque numéro était unique : « un numéro naît – un numéro meurt » comme l'expliquait Antonio De Linares[162]. Mais le magazine était aussi un objet à conserver et à accumuler. Les rédactions firent croire aux lectorats que les revues demeuraient des formes d'investissements, alors qu'ils furent totalement éphémères, dépendants des vas et viens de l'actualité. Le « prêt-à-jeter » n'était pas encore accepter dans la population.

Les photographes, amateurs de la modernité comme Gabriel Casas, mirent en scène les magazines au sein même de leur image : « Photographier la photographie »[163] alors fut une méthode répandue de mise en abyme. Le magazine *Regards* utilisait régulièrement cette technique, montrant l'importance circulatoire de l'objet. Le photojournaliste réalisait des clichés qui plaçait l'objet-revue dans des scénarios, le plus souvent entre les mains du lectorat. Voir la foule qui regarde, et voir le lecteur lire : voilà les nouveaux intérêts qui apparurent dans les revues des années 1930.

Les photoreporters photographièrent aussi les divers points de vente et les vendeurs à la criée[164], montrant ainsi la forte disponibilité des revues dans les villes. Aussi, le magazine *Regards* appelait régulièrement ses lecteurs pour une contribution directe, notamment avec le système des A.P.O., ou à travers divers concours populaires. La rédaction encourageait par exemple les suggestions à propos de la diffusion de la revue, du format, des sujets abordés. Ils représentèrent

---

[161] Figure 17.

[162] Antonio De Linares (3 mai 1931), « Un journal dans la rue », *Crónica,* numéro 76, p.4, BNE, Madrid.

[163] Figure 18 : Gabriel Casas i Galobardes, 1931, « Périodiques », Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

[164] Anonyme (11 mai 1934), « Regards en avant – vendeurs de « Regards » dans les rues d'Hénin-Liétard », *Regards,* n°1, p.10.

le lectorat qu'à travers certains stéréotypes de classe : les vêtements simples et usés, la casquette, ou à travers des secteurs d'activité comme l'ouvriérisme et la paysannerie. *Regards* visait une catégorie sociale et professionnelle. *Regards* visait aussi la consommation de masse, mais le but de la revue communiste ne fut pas officiellement de gagner des parts de marché par profit financier, mais bien d'acquérir un pouvoir politique, une capacité à se faire voir et entendre : « Notre rubrique deviendra ainsi la tribune de tous ceux qui se dévouent à « Regards », de tous ceux qui veulent en faire un journal toujours plus puissant. »[165].

La revue *Crónica* s'adressait d'abord à une masse de consommateurs, donc une multitude de personnes, de « lambdas », sans attachement social ou politique défini. Dans les deux cas, le recours des magazines aux images et à la publicité donnait naissance à de nouvelles nécessités, c'est-à-dire à des besoins « ostentatoires », selon l'économiste Thorstein Veblen[166]. En effet, la publicité avait pour intérêt de fabriquer de nouveaux besoins extérieurs aux besoins vitaux (boire, dormir, manger). Ces nouveaux besoins étaient de l'ordre de la consommation futile et visible.

Dans les années 1930, le pouvoir d'achat des populations européennes était très faible. Le magazine devint alors l'un des premiers objets de consommation de masse bon marché. Contrairement au journal, le principe du magazine ne résidait pas dans l'économie des moyens. Le journal concentrait des informations sélectionnées, souvent factuelles et imprimées sur un format médiocre. A contrario, le magazine de grande distribution diffusait des informations qui relevaient souvent du sensationnalisme et de reportages anecdotiques, où souvent la forme était privilégiée sur le fond. Des magazines comme *Vu* firent notamment appel à des publicitaires renommés pour concevoir le logotype[167]. Celui-ci n'était plus tant un titre et devenait une marque. À travers

[165] *Ibidem.*

[166] THORSTEIN V. (1899), Théorie de la classe de loisir, 1970, Gallimard, Paris.

[167] CASSANDRE A. M., & SAUVAGE A.-M. (2005). A.M. Cassandre : œuvres graphiques modernes, 1923-1939 : [catalogue de l'exposition présentée à Chaumont du 21 mai au 23 juillet 2005 et à la Bibliothèque nationale de France sur le site Richelieu, Galerie Mazarine, du 20 septembre au 4 décembre 2005]. Paris, Bibliothèque nationale de France.

la presse de grand tirage, il s'est développé une économie de la communication, cherchant constamment à s'accroître, afin de gagner des parts de marché et conquérir une influence exponentielle auprès de cette la *masse*.

Les magazines mettaient en avant des valeurs collectives : les rédactions suggéraient des pratiques et des formes qui correspondaient au groupe et non à l'individu. Pour rester dans le groupe, ou plus généralement dans la société, les individus se pliaient à certaines pratiques collectives, comme par exemple la mode. Dans une certaine mesure, la mode se révéla être le pendant visuel de la morale. Alors que la morale imposait des méthodes de pensée et d'agir dans la société, la mode régissait le visuel. Elle était une des dimensions faisant partie intégrante de ce que nomme Kracauer « la surface »[168].

Les revues communistes, comme *Regards,* ou *Mujeres Libres*[169] tentaient d'historiciser le magazine : ils le présentaient non pas tant comme un objet de consommation, mais comme un élément contribuant à l'Histoire ; témoignage d'une émancipation de classe. *Regards* documentait et écrivait l'histoire sociale. Ce magazine d'agitation marxiste ne s'adressait pas à une *masse*, mais bel et bien à une *classe* : à ceux qui se reconnaissent dans une catégorie, mais surtout dans une lutte. Ainsi chez *Regards*, l'objet-magazine était un fétiche : il fallait le conserver, le découper, et se l'approprier, afin de développer à la fois une conscience sociale, mais aussi une conscience du *soi* dans l'écriture historique. Le magazine possédait un pouvoir de transmission.

Les groupes politiques utilisèrent le magazine et les revues pour leur capacité à se disséminer dans la masse. Ces groupes mirent en scène le rapport entre la masse et la presse, comme dans l'image anonyme produite la CNT et la FAI[170]. Cette photographie des services de propagande devait démontrer, à travers la diffusion des revues, la puissance et la prépondérance de la pensée

[168] KRACAUER S. (2008). L'Ornement de la masse, La Découverte, Paris.

[169] Figure 20 : *Mujeres Libres*, n°7, « Exposition de propagande graphique à Paris : L'Espagne antifasciste », photographies et montages non crédités, dernière de couverture, p.12, archives de la CNT-FAI.

[170] Figure 19 : Office de propagande de la CNT-FAI, 1 juillet 1936, « Couvertures de plusieurs journaux et revues anarchistes », AFB3-113, Arxiu Municipal de Barcelona.

anarchocommuniste en Espagne. Les communistes et anarchistes utilisaient donc la revue en tant que document historique ou en tant qu'archive, afin d'historiciser leurs idéaux dans la mémoire collective de la nation.

# La Seconde République espagnole et les revues graphiques

L'usage de la photographie documentaire dans la presse fut très tôt jugée nécessaire en Espagne. Gabriel España l'évoquait déjà le 22 juillet 1899 dans *Blanco y Negro*, n°429[171]. Il évoquait l'avidité des lecteurs pour les images, parce qu'elles attisent la curiosité et brisent l'ennui face à l'information écrite. Mais cette réflexion sur l'image ne se concrétisa réellement qu'une vingtaine d'années plus tard, avec l'amélioration du matériel photographique et la démocratisation de l'héliogravure dans les imprimeries de Madrid.

### La presse espagnole graphique et les grands imprimeurs

*Estampa* (1928-1938) et *Crónica* (1929-1938) furent les deux plus grands magazines illustrés de cette nouvelle génération de revues. Suite à la levée de censure du régime de Primo de Rivera, ces deux revues apparurent et entrèrent en concurrence frontale. Elles furent toutes deux pensées par Antonio González Linares (1875-1945), premier directeur d'*Estampa* plus conservatrice, puis de *Crónica* plus progressiste. Elles étaient imprimées en héliogravure par les machines neuves et performantes du propriétaire Luis Montiel. Lors de son séjour en France, comme journaliste pour *La Esfera* dès 1925, Linares s'inspira

[171] ESPAÑA G., *Blanco y Negro* (22 juillet 1899) n°429, p.13:
«El último jueves de Buenavista. Hay une categoría especial de periodistas que no se parecen en nada a los demás; forman, por así decirlo, la retaguardia de la prensa; no crean opinión, ni definen dogmas; se limitan a servir al gran señor, al amo, en una palabra, al público. Dentro de esa clase "sui generis" de escritores debemos de comprendernos, aunque con profundo dolor de nuestra alma, todos que cultivamos con más o menos fortuna la actualidad grafica en las publicaciones ilustradas. Eso sencillamente de los grandes diarios, recogemos todo asunto que alcanza notoriedad, por el hecho de haberla logrado, sin preocuparnos poco ni mucho de su importancia. Un acontecimiento extraordinario que no haya merecido de nuestros compañeros de rotativa el favor de la publicidad, no despierta al apetito de la instantánea. No pasa así con el suceso baladí o frívolo que obtiene insistentes referencias en las columnas cerradas de los colegas. ¿Y sabéis por qué? Porque siempre el lector experimente legítima curiosidad al hallarse con tan repetidas noticias, y se cree con derecho a que la ilustración semanal se las amplié y complete por medio de la información documentada, por medio del dibujo, de la fotografía, que entran por los ojos. […]».

notamment des magazines parisiens[172]. Des photographies reprises au dessin, ainsi que de nombreux portraits de femmes « à la garçonne » très en vogue dans les années 1920, illustraient les premiers numéros d'*Estampa* (1928-1938).

Dans le numéro 10 d'*Estampa,* Linares fit publier un article illustré de son portrait. Il se décrivait comme l'« *auténtico maestro de periodismo* »[173] parce qu'il aurait révolutionné la presse espagnole en rapportant avec lui des méthodes parisiennes. En l'occurrence, il parlait du format du magazine. *Estampa* était donc une revue novatrice, mais elle était également marquée par un certain conservatisme technique. En effet, les titres étaient discrets : ils étaient écrits en Auriol ou Robur, encore loin du logotype de *Vu* créé par Cassandre. Par conséquent, la conception ne rompait pas encore avec les revues culturelles et d'actualité, comme *Nuevo Mundo* (1894-1933) ou *Blanco y negro* (1891-1939), qui restèrent longtemps marquées par le style Art Nouveau.

Au bout de deux mois après sa création en 1928, Antonio González Linares quitta la direction d'*Estampa* pour retourner à Paris. Moins d'une année plus tard, il revint en Espagne et fonda *Crónica* (1929) qui présentait un format bien plus novateur qu'*Estampa.* En effet, *Estampa* avait un discours encore très instillé de la période Primo de Rivera et son style resté inspiré de l'Art Nouveau. A contrario, les couvertures de *Crónica* furent réalisées avec des photographies documentaires, des juxtapositions et photomontages. Cela donnait un visuel plus géométrique et plus dynamique, qui coïncidait davantage avec le style des Arts Déco dans ses premières années. Par conséquent, le deuxième séjour de Linares à Paris modifia radicalement sa vision du magazine et se rapprocha de la conception de *Vu.* Une plus grande importance était désormais accordée au visuel des pages et de la couverture. Cela impliquait l'utilisation systématique de l'héliogravure, de la couleur, enfin la conception d'un logotype moderniste à la manière des Avant-gardes nord-européennes, comme le Bauhaus.

Dans le contexte de la proclamation de la Seconde République espagnole, le marché s'ouvra à une multitude de revues graphiques d'actualité générale. Luis

[172] Anonyme (6 mars 1928). «Antonio G. de Linares», *Estampa*, p.3.
[173] *Ibidem.*

Montiel Balazat sortit le 16 décembre 1930 la revue *Ahora*[174], en héliogravure sur 47 pages, suivant le modèle des deux revues précédentes avec un tirage moyen de 150 000 exemplaires. Elle était sous-titrée « *Diaro Gráfico* ». Elle avait une ligne politique socialiste modéré, proche de Manuel Azaña, deuxième chef du gouvernement en 1931. Cette revue avait pour caractéristique une abondance de photographies en grand format. La structure de la revue resta inchangée jusqu'à sa disparition en 1939. Elle comportait d'abord une photographie sur toute la première page de couverture. Dans ses pages, des sections séparaient les sujets : l'actualité espagnole et internationale, le sport, les spectacles et la culture. La photographie servait tant à la dynamisation des pages qu'à fournir des documents à valeur testimoniale selon le principe de l'investigation journaliste.

Cependant, la rédaction accorda une plus grande importance que les revues précédentes à la signature du photographe ou de l'agence. Elles étaient présentes quasi systématiquement sous chaque image. Cette place de la signature sous la photographie atteste de trois points. Premièrement, les rédacteurs accordèrent une plus grande importance aux documents photographiques, en raison de sa valeur testimoniale. La signature du photographe permettait ainsi de renforcer cette valeur en y apportant une forme de traçabilité et d'engagement. Deuxièmement, le métier de photographe obtenait la reconnaissance d'un savoir-faire et chaque photographe possédait sa propre *patte*. En effet, l'annonce d'un photoreportage réalisé par un artiste ou photojournaliste célèbre, c'était attirer des lecteurs. Troisièmement, indiquer la signature du photographe c'était prouver la portée internationale de la revue, la largeur de son champ d'action et d'investigation, la puissance de l'entreprise d'avoir des reporters partout dans le monde. En Espagne, les sujets étrangers étaient souvent confiés aux agences internationales comme Keystone et Trampus.

Le dépouillement des revues permit de faire une liste non exhaustive de photographes et d'agences photographiques, connus et reconnus, grâce aux très

[174] *Ahora* (Madrid), 1930-1938, conservé à la bibliothèque nationale d'Espagne (BNE), Madrid.

nombreuses signatures et accréditations dans la presse graphique et d'actualité générale :

Albero y Segovia, Almazán, Amado, Badosa, Baldemero fils, Barberà-Masip, Barrera, Benítez Casaux, Blanco, Cabrelles Sigüenza, Gabriel Casas, Contreras y Vilaseca, Díaz Casagiero, Dumas, Fernàndez, Gil de Espinar, Gonsanhi, Heras, Izquierdo, Ksado, Lázaro, Llompart, Marín, Marín Chivite, Marina, Maymó, Mena, Ojanguren, Orrios, Ortiz, Pacheco, Pando, Pérez de Rozas, Piortiz, Reymundo, Rico, Riuz, Sagarra, Samoa, Santos, Suárez, Suwa, Torres Molina, Trampas, Vidal, et Yuste.

En 1932, la revue *Ahora* diffusa un résumé des plus belles couvertures de 1931 pour faire une « *Histora gráfica del proceso de transformación del régimen* »[175] et pour démontrer à ses lecteurs que cette revue graphique était un témoin privilégié de l'actualité et avait suivi de près la naissance et l'élaboration de la Seconde République. *Ahora* faisait en moyenne entre 27 et 31 pages. Certains numéros spéciaux faisaient 47 pages comme le n°1 et celui du 19 juillet 1936 qui fut le dernier de cette envergure. Après cette date, le nombre de pages baissa à 26, puis graduellement jusqu'à 6 à 8 pages journalières à la fin de l'année 1936[176]. En 1937, le format se stabilisa sur 12 pages quotidiennes, accompagnées d'un titre décoré d'une étoile, et adoptant une nouvelle typographie qui imitait l'écriture manuscrite très courante dans les affiches anarchistes entre 1936 et 1939. Comme toutes les revues républicaines, *Ahora* disparut progressivement à la fin de l'année 1937 pour ne publier que 8 numéros de 8 pages en 1938. Les deux derniers furent sans photographie, sur deux pages et titrés en rouge « *Ahora – diaro juvenil* ».

Pour protéger leur profession, les journalistes professionnels nouèrent une véritable solidarité à travers des organisations syndicales ou des institutions coopératives. En 1934, la *Unión de Informadores Gráficos* en Madrid (UIGP) se liait ainsi à la *Agrupación Profesional de Periodista* (composée de l'*Agrupación Professional de Periodista* de Barcelone réunissant la *Associació de la Premsa*

[175] *Ahora,* 10 avril 1932, p.22-23.
[176] Informations résultant du dépouillement complet de la revue.

*Diària* et la Associació de Periodistas)[177]. Les journalistes étaient issus de tous les bords politiques possibles et avaient donné lieu à des débats animés. La transmission des savoir-faire photographiques fut justement favorisée par ces associations qui encourageaient les journalistes de toute génération à se rencontrer. Les photographes aux habitudes misonéistes débâtèrent avec les plus jeunes, utilisateurs des nouveaux *Leica*, dont la légèreté et la rapidité les rendaient faciles d'utilisation[178]. Ces associations contribuèrent donc à la diffusion rapide de nouvelles manières de concevoir le médium de la presse papier.

### La proclamation de la Seconde République : photographier la foule

Les premières grandes représentations de foule en Espagne furent faites le 14 avril 1931 lors de la Proclamation de la Seconde République. Cette émulation populaire fut accompagnée par l'accroissement soudain de la presse. En effet, la presse avait gagné certaines libertés à la toute fin du régime autoritaire, comme nous l'avons vu avec l'apparition des magazines graphiques comme *Estampa, Ahora* et *Crónica*.

Cet événement fut un laboratoire pour la photographie espagnole. Une immense quantité de photographe saisissait l'euphorie collective, produisant ainsi de nombreuses images de foule en délire. Alfonso Sánchez Portela immortalisa cet événement marquant pour toutes les Républiques européennes à travers des photographies puissantes, esthétisant de fourmillement et les dynamiques massives. La gauche espagnole diffusa sa victoire à travers la presse du continent, faisant ainsi un pied-de-nez aux groupes nationalistes. Dès le lendemain, les revues comme *Crónica* dévoilaient les photographies de ces foules délivrées de l'autoritarisme militaire[179].

[177] SÁNCHEZ VIGIL J. M., & OLIVERA ZALDUA M. (2014). Fotoperiodismo y República., Editions Cátedra, Madrid, p.10.
[178] *Ibid*em.
[179] *Crónica* (Madrid. 1929), conservée à la BNE.

Les rédactions des magazines savaient en 1931 que la masse pouvait posséder une charge esthétique. Cela avait été rendue possible grâce aux améliorations techniques de l'appareil photographique et des impressions héliogravées. Auparavant, la similigravure ne rendait de la masse qu'un simple nuage informe de pointillés sur l'image. À partir de cette période, quand il y avait des événements publics, des spectacles ou des rendez-vous sportifs, les photographes commencèrent à s'intéresser à la représentation du public. En avril 1931, l'hebdomadaire madrilène *Crónica* publia un article illustré à propos d'une rencontre footballistique. En plus de photographier les joueurs, ce fut le public qui retint l'attention de Josep Gaspar. Le sous-titre est ici révélateur : « aspect pittoresque et désolant que nous offre l'énorme masse du public, accroupis sous d'innombrables parapluies »[180]. La foule devint un objet de curiosité : qui sommes-nous, et à quoi ressemblons-nous dans nos activités quotidiennes ? Voici ce qu'offraient les magazines aux lectorats.

Dans les années 1930, le regard des photographes se tourna progressivement vers les foules. Celui qui regardait, devint le regardé. Cette dynamique s'observa dans de nombreux pays européens. Par exemple, Henri Cartier-Bresson photographia la foule lors du couronnement du roi Georges VI en 1937. Le rituel royal fut passé au second plan. L'intérêt ici fut le rituel de masse : comment se réceptionne l'Histoire dans le regard de la population anglaise ?[181] Force est de constater le même principe dans les photographies réalisées durant la proclamation de la Seconde République. Les photoreporters comme Gaspar[182], Vidal, etc., et les magazines comme *Ahora* ou *Crónica* diffusèrent certes quelques portraits des nouveaux gouvernants, mais ils se concentrèrent surtout sur les nouveaux gouvernés. Ces photographes-historiens documentaient ainsi la réception de l'historique sur la masse, ainsi que les nouvelles formes du visuel que cela induisait : un paradoxe visuel à mi-chemin en capharnaüm et hégémonie. Les photoreporters travaillèrent donc sur

[180] GASPAR J. (26 avril 1931), photoreportage, *Crónica,* p.30.
[181] CHÉROUX C. (2013). Henri Cartier-Bresson. Éditions du Centre Pompidou, Paris.
[182] Figure 14 : *Crónica* (Madrid), n°76, 26 avril 1931, « Proclamation de la République à Barcelone », photographies héliogravées Gaspar, p.27, BNE, Madrid.

des oppositions individu/masse comme Josep Badosa pour *Ahora*[183]. Il proposa notamment une contre-plongée : placé au premier plan et dans l'angle droit, le président de la Généralité, Francesc Maciá, annonçait au peuple de Barcelone, situé lui en bas, sur la place *del Ayuntamiento*, que l'Espagne était dorénavant une république. L'homme politique était de dos et avait face à lui une marée humaine. La rédaction de la revue socialiste et graphique *Ahora* offrait ainsi des mises en pages où la représentation des masses dans des juxtapositions photographiques, mettait en tension le calme individuel à la ferveur populaire[184].

Les festivités liées à la proclamation offrirent aux photoreporters la possibilité de représenter la masse. Mais cela s'effectua au détriment des portraits officiels. Les politiciens républicains furent peu représentés dans la presse, excepté dans des découpages et juxtapositions modernistes. Finalement, le portrait politique paraissait quelque peu désuet par rapport aux photoreportages des masses. En effet, les portraits étaient réalisés dans les espaces politiques traditionnels (assemblée, parlement) et formaient des fonds photographiques détachés de la réalité extérieure. Les portraits politiques ne permettaient donc pas de transmettre cette émulation civile.

Mais pourquoi représenter massivement la masse ? Les photographies retranscrivirent cette puissante euphorie humaine, véhiculant des images positives et impressionnantes. Ces images diffusées dans toute l'Europe furent une démonstration de force envers l'ancien régime autoritaire, inquiétant les papiers antidémocratiques. Par exemple, la revue aristocratique portugaise *Ilustração*[185] diffusa des photographies de la foule destructrice, dont un cliché montrant la décapitation d'une statue royale équestre. La revue parlait alors de méthodes destructrices et délirantes, « *o delirio das multidões* »[186]. La

[183] Figure 11 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, « Victoire de la République », photographie héliogravée Badosa, p.20, BNE, Madrid.
[184] Figure 6 : *Ahora* (Madrid), 15 avril 1931, « La victoire de la République », photographies héliogravées Benitez Casaux (haut gauche), Palomo (haut droite), Contreras y Vilaseca (bas), p.15, BNE, Madrid.
[185] *Ilustração* (1 mai 1931), n°129, p.14, Hemeroteca Digital de Lisboa.

[186] Trad. « Le délire des foules ».

manifestation humaine est une démonstration pacifiste de la force, un savoir-faire populaire, un « savoir-manifester ».

Ces images de foule, multiplicité d'individualités réunies par une même dynamique émotive, une force collective, firent aussi circuler l'idée d'une puissance absolue et inquiétante de la masse. Comme toutes choses incontrôlables et inquiétantes, cette puissance collective possède une charge esthétique sur le principe du sublime. Ici c'est le sublime par l'innombrable et l'incontrôlable. Emmanuel Kant distinguait deux types de sublime, le mathématique et le dynamique[187]. Le sublime est par définition « absolument grand » ou « *absolute, non comparative magnum ».* Autrement dit, ce qui est grand au-delà de toute comparaison. Dans la perspective kantienne, le sublime mathématique est celui « sans aucune comparaison avec d'autres, à partir du moment où la pluralité de l'homogène constitue, prise ensemble, une unité. »[188]. Dans la représentation des « masses », la quantité des individus relève bien du sublime mathématique. Mais il y a aussi du sublime dynamique. Le spectacle de la vitalité de la masse est analogue à l'exemple que Kant prend de la contemplation de la toute-puissance de la nature. Face à un océan déchaîné, le spectateur ressent de l'effroi. Dans leur volonté de représenter les masses, les revues graphiques mobilisèrent donc les ressorts d'une esthétique du sublime, adaptée à la technique visuelle de la photographie : le sublime mathématique d'une masse innombrable (Kant disait « l'infini »), le sublime dynamique d'une masse en agitation fourmillante, par là-même inquiétante et dangereuse[189].

Les images circulèrent en France, notamment chez *Vu*[190], puis plus tardivement chez *Regards* en 1938 pour soutenir et venir en aide à la République d'Espagne[191]. Contrairement à la presse espagnole républicaine, *Vu* retint quelques photographies représentant des formes de violences symboliques,

[187] KANT E. (1995). « De la division d'un examen du sentiment du sublime », *in* Critique de la Faculté de juger, GF Flammarion, paragraphe 24, p.228-229.
[188] *Op.cit.* KANT E. (1995), paragraphe 25 p.229-232.
[189] Voir corpus, *Ahora* (16 avril 1931), photographie Benitez y Casaux (haut) ; photographie Cervera (bas), p.13.
[190] Anonyme, (22 avril 1931), *Vu*, N°162, p.30-31.
[191] PRIACEL S., « Les causes du 18 juillet 1936 », (14 juillet 1938), *Regards*, p.4.

comme la pendaison des bustes de Primo de Rivera, ou du général Bérenger. Le magazine *Vu* mentionnait également le sort de la famille royale venue se réfugier en France en titrant en couverture « Au seuil de l'exil – une minute bien émouvante : la reine d'Espagne arrive à Paris. Elle n'est plus qu'une épouse et une mère douloureuse qui ne peut retenir ses larmes. […]»[192]. Une double page tout aussi sensationnaliste venait à la suite « L'agonie d'une monarchie » par Alfred Fabre-Luce, contant la vie de la famille royale espagnole au Meurice à Paris[193]. Finalement, puisque magazine *Regards* n'existait pas en 1931, les photographies de la proclamation de 1931 ne furent pas spécialement diffusées dans la presse française graphique et communiste, même si l'événement fut largement salué dans les titres socialistes et communistes[194].

### Gabriel Casas dans la Seconde République : vers la photographie sociale et politique

Les archives de Gabriel Casas i Galobardes indiquent qu'il publia des photographies dans de très nombreuses revues des années 1930, dont des publications catalanes, comme *La Publicitat, Mirador, Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, *La Vanguardia*, *La Rambla*, *Imatges*, *Barcelona Gráfica, L'Opinió, D'Ací d'Allà*[195]. Le problème dans les revues des années 1930, et ceci est illustré ici par Casas, c'est que les photographies, les photomontages, les juxtapositions ; bref toutes les compositions graphiques furent très peu signées. La photographie était peu reconnue. Et les rédactions ne voyaient pas toujours l'intérêt de mentionner l'origine des documents. Grâce aux

[192] « Au seuil de l'exil » (22 avril 1931), *Vu*, N°162, p.1

[193] Figure 22 : *Vu* (Paris), n°162, 22 avril 1931, « La république est proclamée en Espagne », photographies héliogravées Agences Keystone, PhotoUniversal, S.G. Press, p.30-31, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.

[194] PERI G. (14 avril 1931). « La crise en Espagne après la défaite des partis monarchistes », *Vu*, n°11809, p.3.
PERI G. (15 avril 1931). « Un trône s'écroule. La poussée populaire a balayé Alphonse XIII », *Vu,* n°11810, p.1.

[195] NARANJO J. (2015). Gabriel Casas: fotografía, informació i modernitat, 1929-1939 : Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

très nombreuses photographies conservées dans les archives de Catalogne[196], il est possible de retracer du moins partiellement, le parcours de ce photographe au sein de la République.

Avec l'avènement de la Seconde République, le photographe anciennement spécialisé dans le sport, se tourna vers la photographie sociale. Mais il vécut des passages à vide notamment durant la période du *Bieno Negro* (1933-1934).

Comme nous allons le voir, il est probable que Gabriel Casas fut politiquement très engagé en faveur de l'indépendance de la Catalogne. Il travailla essentiellement pour les revues et pour les organisations politiques indépendantistes et sociales de la région. D'ailleurs en 1937, Gabriel Casas travailla pour le bureau photographique du ministère de la Défense de la Generalitat de Catalogne, et fut nommé photographe du ministère de la Culture, puis de la Generalitat en novembre 1937. Il collabora également avec le Commissariat à la Propagande. Sous le franquisme, il fut emprisonné[197].

Gabriel Casas travailla pour la revue *AC. Documentos de actividad contemporánea* [198] . Cette revue d'architecture moderniste était l'organe du GATEAC, Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea. Cette association d'architectes, inspirée d'une vision utilitaire comme chez Le Corbusier, questionnait le rôle de l'architecture dans la société moderne. Ils soulevaient ainsi plusieurs problématiques d'ordre sociale, comme la création d'écoles modernes et mixtes, et la salubrité des quartiers ouvriers. Cet intérêt pour le scolaire rappelle la construction de l É'cole Karl Marx à Villejuif. En effet, cette école moderne construite par la mairie Communiste de Paul Vaillant-Couturier fut photographiée. Les images devaient

[196] Figures 35 à 56 : Casas i Galobardes, Gabriel (1932), affiches des élections du parlement catalan en 1932 à Barcelone, ANC-1-5-N-3003, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

[197] *Op.cit.* : NARANJO J. (2015).

[198] Figures 23 à 33 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°6, 1932, photographies héliogravées sans auteur (Gabriel Casas i Galobardes ?), BNE.

être diffusées dans les revues, associations et expositions communistes, comme lors du Salon des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires, organisé à la Porte de Versailles en 1934[199]. La scolarité était une préoccupation centrale dans l'Europe moderne. Cela entrait dans une dynamique de revalorisation du monde de l'enfance et de la maternité. La construction du groupe scolaire barcelonais correspondait à une période où la Catalogne entreprit de très nombreux projets modernistes, concernant l'éducation et la culture. Cette école idyllique dite « *de la mar* » donnait directement sur la mer Méditerranée, offrant ainsi aux enfants une accessibilité directe à plage.

La revue AC. diffusa les photographies de Gabriel Casas, et des photomontages malheureusement non signés mais qui correspondent à son style, et à certains clichés conservés dans les archives. Casas réalisa des images sociales et modernes, en travaillant le linéaire et la géométrie des corps orchestrés par le sport. Il fit aussi des portraits de cantine, similaires aux photographies des soupes populaires, très prisées chez les artistes communistes français des années 1930. En somme, il photographia le confort nouveau des enfants de la classe ouvrière barcelonaise. La revue publia d'autres articles sociaux, notamment à propos des insalubrités qui engendraient la mort précoce de nombreux enfants espagnols. Un taux de 20% de décès chez l'enfant par année était indiqué[200]. Le groupe d'architectes s'inquiétait de la condition des masses, en consacrant notamment un numéro sur « le repos nécessaire des masses » après le travail. La couverture n'est pas accréditée, mais il s'agit potentiellement d'un photomontage de Casas.

Gabriel Casas s'engagea pour la Catalogne et son indépendance. En 1931, il produisit 6 affiches pour le parti nationaliste et indépendantiste *Acció Catalana* pour les élections du 12 avril 1931[201]. Les affiches sont composées de photomontages modernes et complexes, portant sur ces nouveaux sujets de

[199] Figure 34.

[200] Figure 23 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°6, 1932, photographies héliogravées sans auteur (Gabriel Casas i Galobardes ?), p.1, BNE.

[201] Figures 57 à 67 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.

prédilection : la protection de l'enfance, la condition de l'ouvriérisme, la modernité des villes. Casas était un photographe de l'urbanité, alors qu'en Catalogne il se développait des mouvances idéologiques proches de l'anarchisme, rejetant l'industrialisation, l'urbanisation et la modernité galopante. Dans ces affiches de propagande, on retrouve les photographies conservées dans le fonds Gabriel Casas de la Generalitat de Catalogne.

La pratique de cet artiste est intéressante car elle est assez unique pour la période. Contrairement à Josep Renau et Manuel Monleón, Gabriel Casas était un producteur de l'image, et un concepteur de photomontage, comme John Heartfield. Il utilisait ses photographies pour concevoir ses photomontages. Et il n'y avait pas d'apports extérieurs. Alors que Renau et Monleón glanaient les photographies dans la presse espagnole et internationale. Souvent Gabriel Casas découpait ses images, et fabriquait des juxtapositions et des photomontages pour la presse et l'affiche politique. Ce qui démontre un désintérêt pour la photographie en tant que support seul, mais un goût pour les arts photographiques composites[202] et leur capacité à agir sur le cognitif. Comme nous le verrons, les thèses sur la fabrication des images et leur capacité d'impact émotionnel, furent très développées en Catalogne. Cela se concrétisa par une plus grande population d'artistes propagandistes ou publicitaires catalans.

[202] Terme employé par Max Bonhomme à propos du photomontage *In* : BONHOMME M. (2020). Propagande graphique, Le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939), Thèse de doctorat sous la direction de Rémi Labrusse et Christian Joschke, Paris-Nanterre.

# La censure des images par la République : l'exemple de la révolte des Asturies (1934).

En 1930, le régime dictatorial du général Primo de Rivera prit fin et la famille royale s'exila. La République fut proclamée en 1931, avec à sa tête une majorité socialiste. Cette majorité échoua et démissionna en 1933, laissant la place à un gouvernement de droite très conservateur. Or, le gouvernement à tendance socialiste avait entrepris une vaste œuvre de réformes des indépendances régionales, des problèmes agraires, de l'accessibilité à l'école et du vote des femmes. Mais les effets de cette politique tardèrent à se manifester et les syndicats anarchistes de la Confédération nationale du travail (CNT) et de la Fédération anarchiste ibérique (FAI) se rebellèrent.[203] La droite profita alors de cette période d'instabilité pour s'organiser et s'unir en Confédération espagnole des droites autonomes (CEDA). De nombreux groupes nationalistes comme la Phalange apparaissaient au même moment. La coalition républicaine socialiste était très affaiblie et finit par éclater à la fin de l'année 1933. Le président de la République Niceto Alcalá Zamora décida de dissoudre les Cortes (parlement espagnol) en octobre 1933 et d'organiser de nouvelles élections législatives en novembre. Elles furent remportées par une majorité conservatrice, composée du Parti républicain radical (PRR) et de la CEDA. Toutes les réformes sociales, territoriales et agraires du précédent gouvernement furent suspendues. En 1934, José-María Gil Robles du PRR se rapprocha d'Alejandro Lerroux, homme politique de la droite radicale – ils firent entrer trois ministres issus de la CEDA au gouvernement. En réaction, une puissante mobilisation des syndicats et des associations de gauche eut lieu : la grève générale fut déclarée et des insurrections éclatèrent dans tout le pays, telles la « Commune asturienne » du 5 octobre 1934 et la prise d'indépendance de la Catalogne le lendemain[204]. Les insurrections de

[203] LIZ A. (2009). Octubre de 1934: insurrecciones y revolución, Espuela de Plata, Séville.
[204] *Ibid*em.

1934 en Espagne ne furent pas de simples contestations, mais un bouleversement politique et social qui traça le chemin sanglant de la guerre d'Espagne[205].

La presse graphique espagnole ne soutint pas les manifestants et les insurgés de 1934. La majorité des publications, aussi bien de tendance socialiste que conservatrice, dénonça plutôt la barbarie de l'insurrection. Cette réaction de la presse était due à trois aspects contextuels.

En effet, le premier était le contrôle sous-jacent des médias. La République proclama la liberté de la presse dès novembre 1931 avec l'article 34[206] de la Constitution. Cependant, cet article entrait en contradiction avec le principe de « la loi de la Défense de la République »[207]. Elle permettait au gouvernement de maintenir un contrôle en défendant quiconque de briser le crédit de la République, de troubler la paix et l'ordre public. C'est pourquoi toute information et toute image qui allaient à l'encontre des idées républicaines entraînaient pour son auteur une lourde peine (son incarcération ou son bannissement, une amende et la clôture de la publication).

Le second aspect était la connivence entre les journalistes et les politiciens sous la IIe République. Près de 47 journalistes étaient députés dans les Cortes constituantes de 1931[208]. Il y avait aussi des journalistes au pouvoir : la plupart des ministres du premier gouvernement républicain avaient dirigé un quotidien (comme Alejandro Lerroux avec *El País, El Progreso*, *El Radical* et *El Intransigente*[209]). La politique et le journalisme étaient donc étroitement liés.

---

[205] *Ibid.*

[206] Constitution de la IIe République espagnole, 9 décembre 1931, article 34 : « Toute personne a le droit d'émettre librement ses idées et ses opinions, à l'aide de tout moyen de diffusion sans avoir à se soumettre à la censure préalable. En aucun cas, une édition de livres ou de journaux ne pourra être saisie qu'en vertu d'un mandat du juge compétent. Aucun journal ne pourra être suspendu autrement que par une sentence ferme » *in* CRUZ SEOANE M., & SÁIZ M.D. (1998), Historia del periodismo en España, Madrid, Alianza, Vol. 3, « La libertad de prense y sus limitaciones », p.403-411. Traduction personnelle.

[207] *Ibidem.*

[208] *Op.cit.* CRUZ SEOANE M., & SÁIZ M.D. (1998), chapitre 5, « La República, 1931-1936 », p.403-522.

[209] Observation d'après le dépouillement des revues.

Le dernier aspect contextuel concernait la situation économique des revues. La presse conservatrice était financièrement bien plus favorisée que la presse socialiste, car elle était entretenue par l'aristocratie et les grands propriétaires agraires parfois nostalgiques de la monarchie ou du régime dictatorial[210].

En conséquence de ces trois aspects, les suspensions de journaux étaient monnaie courante en 1932, et surtout lors de la montée de la contestation populaire en 1934.

### La construction d'une propagande antirévolutionnaire

La révolution de 1934 fut un échec tant politique que médiatique. La presse intensifia la polarisation sociale, alors même que sa stratégie visuelle avait pour essence de contrôler le contenu des revues. Les journalistes percevaient à tort les photographies comme étant uniquement tributaires du texte. Comme l'évoquait Claude de Santeul en 1934, la photographie peut être un langage à part entière : « *La photographie est devenue comme la musique une langue universelle compréhensible par tous et sans pédagogie préalable. […] il ne suffit plus comme autrefois au travailleur manuel comme au travailleur intellectuel d'entendre et de lire : il veut surtout voir. Il voit grâce à elle*. »[211]. La photographie montre, au lieu de démontrer, à travers des symboles et des représentations composant un véritable langage visuel. Ce médium possède aussi un aspect *performatif* : elle suscite chez le regardeur le sentiment de vivre l'action en tant qu'expérience visuelle. Par le truchement des revues et des images, la photographie de presse serait donc un substitut illusoire du quotidien.

Dans les numéros portant sur les insurrections de 1934, chaque paragraphe et chaque image, étaient pensées par les rédacteurs afin de nier la

[210] Op.cit. CRUZ SEOANE M., & SÁIZ M.-D., « La República 1931-1936 », chapitre 5, p.403-522.

[211] DE SANTEUL C. (15 mai 1934). « La puissance de propagande de l'image photographique. La photographie et le cinéma au service de l'État », *La Revue française de photographie*, n°346, p.145-149.

gravité de la situation politique et sociale. Pourtant, les photoreportages indignèrent profondément les fervents de la gauche républicaine[212]. Le contenu multimédia d'une page de presse illustrée fut accusé de produire un double discours : celui du texte et celui des images. L'image retranscrivait-elle un discours indépendamment du texte et de la volonté des journalistes ?

La presse espagnole dénonça la révolution asturienne et l'indépendance catalane en diffusant de nombreuses images de destructions matérielles. Dans la presse illustrée, *Ahora,* revue favorable aux socialistes républicains, condamna ouvertement les insurrections antirépublicaines :

> « L'Espagne s'est levée pour affirmer sa décision, irrévocable et énergique, de rester libre et unie. Les rebelles ont hissé des drapeaux séparatistes et communistes ; l'incarnation légitime de l'Espagne - le gouvernement et l'armée - a laissé tomber ces drapeaux pour élever celui de la République espagnole »[213].

La photographie antirévolutionnaire servait à justifier l'ordre moral, puisqu'elle révélait à ses lecteurs toutes les destructions, les dégradations et les vols causés par les insurgés. Tandis que la presse républicaine graphique s'efforça en vain de justifier la répression du gouvernement, en arguant du fait que celui-ci avait été élu démocratiquement et il était donc considéré par une partie des citadins comme légitime. Pour démontrer que les révolutionnaires s'étaient comportés de façon barbare, la presse graphique a ainsi diffusé des images sur la maltraitance du clergé et des icônes religieuses, particulièrement dans les photoreportages d'*Estampa*[214] et de la socialiste *Ahora*. Tout en usant d'un vocabulaire à connotation religieuse « *Oviedo, la ciudad mártir* »[215], la rédaction d'*Estampa* mettait en exergue la détérioration volontaire des arts religieux comme les sculptures représentant le Christ. En particulier, il y avait celle que

[212] SANCHEZ S. (2004). Fact and fiction: representations of the Asturian revolution: (1934-1938), Leeds, Maney Publication.

[213] *Ahora,* 16 octobre 1934, Madrid, p.1.

[214] Figure 63.

[215] Traduction : Oviedo, la ville martyre

l'envoyé spécial Alejandro Vilaseca González avait photographiée : « *l'image du Sacré-Cœur de Jésus que les révolutionnaires de Bembibre ont déposée sur les barricades avec l'affichette suivante « Christ Rouge, nous te respectons parce que tu es des nôtres* »[216].

Dans la même dynamique de critique morale, les journalistes photographièrent des familles en fuite. Les images représentaient surtout des femmes accompagnées de jeunes enfants qui étaient dans le plus grand dénuement, parfois mêmes pieds nus. Ces photos montraient aux lecteurs républicains de la capitale et des grandes villes que le symbole de la sphère familiale avait été mis en danger par les révolutionnaires, en particulier ici la maternité qui avait conservé un rôle majeur dans la culture traditionnelle et catholique espagnole des années 1930[217].

En outre, les images de la puissance armée qui restaure l'autorité étaient opposées à celles du désordre révolutionnaire. Dans tous les photoreportages, il y avait le fameux leitmotiv de l'arrestation, bien souvent la représentation d'un groupe de révolutionnaires flanqués de la garde civile. Cette image n'était pas sans rappeler le symbole chrétien du bon berger regroupant son troupeau de brebis égarées. Elle signifiait le retour à l'ordre et à la morale. L'image la plus célèbre[218] et très diffusée dans la presse fut justement la photographie d'un groupe d'ouvriers asturiens et d'une femme arrêtés par la *Guardia Civil* (fig.4). Elle parut dans le journal *Tierra,* (18 octobre 1934), puis l'*Humanité* (19 octobre 1934), *Crónica* (21 octobre 1934) et *Mundo Gráfico* (24 octobre 1934). La photographie était signée « Piortiz »[219]. Autrement dit, l'agence du photoreporter Felix Ortiz Perelló (1885-1956), fondée avec José Pío Alonso.

[216] Figure 63 : *Estampa* (Madrid), 20 octobre 1934, « Dégradation suite aux révolutions d'octobre 1934 », photographie héliogravée Luis G. de Linares, p.1, BNE.

[217] Nous verrons que ce symbole de la maternité fut important dans la bataille propagandiste qui opposa les révolutionnaires à l'extrême-droite.

[218] Cette photographie illustra de nombreux livres et brochures comme *l'Insurrection des Asturies* de Manuel Grossi in LEFEBVRE-PEÑA M. (2013). Guerra gráfica : photographes, artistes et écrivains en guerre, Espagne 1936-1939, Éditions de La Martinière, Paris, p.33.

[219] Figure 62 : *Crónica* (Madrid), 21 octobre 1934, « groupe d'ouvriers asturiens en arrestation par la Guarda Civile », photographie héliogravée Piortiz, BNE.

Dans cette photographie, les costumes précisaient le rôle social de chacun : le béret noir pour les paysans et le tricorne pour la garde civile. La meneuse du groupe incarnait également une symbolique forte. Elle manifestait l'importance de la place des femmes dans cette insurrection populaire. Au nom de la revendication de l'égalité des sexes qui allait contre la devise « *Religión, Rey y Patria* », elles participaient à la lutte des classes. Cette image entra donc dans le contexte plus large d'une vague d'émancipation féminine en Espagne, avec la création de nombreuses organisations féministes comme *Mujeres Libres* et la montée en puissance de grandes personnalités politiques comme Dolores Ibárruri.

Face aux événements de 1934, la presse espagnole eut essentiellement trois types de réactions. Dans le premier cas, des rédactions plutôt favorables aux socialistes républicains dénonçaient les actes révolutionnaires parce qu'ils troublaient l'ordre public et la stabilité républicaine. Les revues pointaient du doigt les vols et les destructions causés dans les lieux publics et privés. *Crónica* commentait ainsi les images : « *l'incivilité des insurgés, voleurs de chaussures* »[220]. Dans la même catégorie, la rédaction d'*Ahora* rédigea un éditorial dans lequel il se désolidarisait des révolutionnaires communistes[221]. Cela permettait à la revue d'éviter la censure de l'État. Dans le second cas, les revues s'opposaient aux insurgés par simple divergence idéologique, comme la revue conservatrice *Estampa.* Dans le troisième cas, certaines revues restaient muettes et ne publiaient que des photographies sommairement commentées. Ces revues, tel le quotidien *La Tierra* oscillant entre gauche radicale et anarchosyndicaliste, subissaient très fortement le contrôle du pouvoir. Dans tous les cas, les revues contournaient donc la diffusion des photographies des victimes révolutionnaires, alors même que l'armée avait bombardé plusieurs villes, comme Oviedo.

Par conséquent, il n'est pas concevable de faire une histoire de la photographie de presse espagnole sans évoquer en même temps le problème du contrôle des publications. La plupart des revues syndicalistes ou communistes

[220] *Crónica* (Madrid. 1929), 21 octobre 1934, p.20.
[221] «Editorial : El Triunfo de España», *Ahora,* 16 octobre 1934, Madrid, p.3.

disparurent en 1934, comme *Octubre* qui était la publication de l'A.E.A.R. madrilène[222]. Elles souffrirent des restrictions et du manque de financement. Mais les photographies et la propagande prorévolutionnaires se propagèrent aussi au-delà des frontières espagnoles et résonnèrent à Paris dans les cercles communistes.

### L'écho des révolutions dans l'Internationale Communiste

En France, l'écho des révolutions espagnoles fut sans précédent. Après les événements de février 1934, les intellectuels et les partisans de gauche constatèrent l'accroissement du fascisme en Europe. En 1936, on parlait même du choc des « Deux Espagne » dans un fascicule écrit par Robert Blache du Secours populaire, « Le choc des deux Espagne et la solidarité internationale à l'Espagne révolutionnaire »[223], pour les éditions « Défense-éditions » rue Mathurin-Moreau.

La presse française communiste s'insurgea et appela au soutien des révolutionnaires. La revue *Regards* publia des photoreportages signés par l'hispaniste et membre de l'A.E.A.R. Georges Sadoul. Un article « La révolution en Espagne » fut notamment réalisé à la fin du mois de septembre et publié le 10 octobre 1934[224]. Il précéda l'insurrection de quelques jours. Georges Sadoul y décrivait la montée de la mobilisation d'une partie des Espagnols qui ne supportaient plus leurs conditions de travail, la précarité des infrastructures publiques et la pression du système agraire.

L'article était illustré par des images d'agences photographiques. Dans ce même numéro, la première page de couverture avait une stratégie visuelle originale : entre propagande et agit-prop, la photographie d'un groupe positionné de façon frontale occupait les deux tiers de l'image, de telle sorte à former une

[222] A.E.A.R., *Octubre, Escritores y artistas revolucionarios*, 1933-1934, réimpression Vaduz, Topos Verlag, 1977.

[223] Conservé à la BNF.

[224] Figure 65 : *Regards* (Paris), n°39, 10 octobre 1934, « photographie des révolutions d'Octobre 1934 », BNF.

barrière humaine. Ce groupe était mixte, armé et déterminé, arborant des drapeaux avec la mention « *Esquerra* », nom du Parti indépendantiste de la gauche républicaine en Catalogne. La représentation de la femme était utilisée comme moyen de propagande. D'une part, la mixité démontrait que les idées révolutionnaires étaient bien portées par la ferveur populaire dans son ensemble. D'autre part, la revendication de l'égalité homme-femme était le symbole de la lutte des classes et de l'émancipation humaine.

En France, les images des forces armées permettaient à la presse de gauche française de témoigner de la répression. Cela montrait aux lecteurs qu'en Espagne, les ouvriers étaient écrasés par les canons et les gardes du pouvoir. Par ailleurs, la presse française diffusa les photographies des victimes, tandis qu'en Espagne, elles furent totalement absentes des revues. Seul *Mundo Gráfico* exposa dans son numéro du 17 octobre 1934 l'image des chefs révolutionnaires abattus et d'un enfant tué lors d'échanges de coups de feu. En France, les représentations des victimes furent massivement diffusées dans *Regards* et dans l'hebdomadaire *Vu.* La composition de la double page de *Regards* insiste sur la présence des corps au sol. L'image est ainsi commentée : « *Après la rentrée "triomphale" du général Lopez Ochoa, les cadavres d'hommes, de femmes et d'enfants ont jonché le sol des rues…Au milieu, la photo montre un légionnaire, avec son butin dans les bras* »[225]. La juxtaposition créée à partir du découpage d'un militaire portant des munitions et collé sur la photographie de victimes gisant au sol, dont le corps d'une jeune femme en jupe au premier plan, retint particulièrement l'attention. En somme, l'image fait ici le rapprochement entre un bourreau très armé et ses victimes démunies et en simples habits du quotidien.

Dans la presse française de gauche, la première stratégie visuelle visait à critiquer la réaction du pouvoir espagnol et reposait sur la représentation d'insurgés incarnant la force et la détermination. Ces photographies étaient composées de militants et militantes. Grâce au truchement de la prise de front ou de la contre-plongée, un certain gigantisme les mettait en exergue. D'autre part, il s'agissait de représentations de foule mixte, afin de suggérer la dynamique forte

[225] Figure 64 : *Regards* (Paris), n°54, 24 janvier 1935, p.8 et 9, BNF.

et totalisante de la mobilisation. Il y avait aussi des références à l'histoire révolutionnaire – principalement la Commune de Paris[226], la Révolution française et la Révolution russe. Dans un deuxième temps, les revues évoluèrent vers une nouvelle stratégie visuelle : après la répression armée, les photographies se mirent à dénoncer l'écrasement des révolutionnaires, la sédition. Pour montrer « les effets » du fascisme, les revues insistaient particulièrement sur les victimes, comme l'enfant et la femme, considérés eux comme extérieurs au conflit.

Par conséquent, les insurrections de 1934 et leurs répressions souffrirent du manque de diversité médiatique en Espagne. Sous la IIe République, la fabrication de l'image de presse était réservée à une aristocratie très proche des milieux politico-journalistiques. De surcroît, la presse était très contrôlée par le pouvoir. L'échec révolutionnaire et son étouffement par la presse furent ainsi l'occasion d'une prise de conscience pour les personnalités et les artistes de gauche de la nécessité de créer des réseaux de communication et de diffusion, disposant de méthodes plus massives, plus agressives et plus internationales. Après la révolution de 1934, le dessinateur Hélios Gomez s'exila et publia en Belgique les dessins qu'il avait produits depuis le mois d'octobre. Il y relatait la mobilisation ouvrière et sa répression[227]. Le dessin numéro 17 dénonçait la complicité de la presse : sous une image représentant un homme torturé par la garde civile, Georges Sadoul sous-titrait « …fabrique des aveux, aux applaudissements de la presse, catholique, monarchiste, républicaine. ».

Les révolutions de 1934 furent donc une leçon pour les intellectuels et artistes espagnols engagés. Il était devenu urgent de créer rapidement une contre-culture ouvrière, unique, communiste et anarchocommuniste. Comme l''évoquait Henri Tracol en 1933, « *la photographie est une arme de classe* »[228]. Mais cette importance de la presse et surtout de l'image avait été délaissée par toute une partie des intellectuels communistes qui n'avaient pas envisagé l'importance du

[226] Figure 64.

[227] Reproduit dans Michel LEFEBVRE-PEÑA (2013). Guerra gráfica: photographes, artistes et écrivains en guerre, Espagne 1936-1939, Éditions de La Martinière, Paris, p.34-37.

[228] TRACOL H. (1933). « La photographie, arme de classe », *Cahier Rouge*, n°1, p.6.

visuel dans la réalisation d'une propagande solide et efficace. Avant 1934, la grande majorité des revues communistes ou anarchistes était basée essentiellement sur l'écriture, la théorisation, la lecture des classiques de la culture communiste, la connaissance de son histoire avec des essais sur Karl Marx, la Commune de Paris ou encore Louise Michel. Malgré de rares exceptions, le graphisme et la photographie furent mis de côté. À partir de 1934, les revues trop littéraires commencèrent à disparaître pour laisser place à des titres et des communications de masse, non seulement plus graphiques mais aussi plus agressifs. Cela correspondit à un mouvement de démocratisation de l'agit-prop espagnol. Pourtant, nous le verrons, les anarchocommunistes mirent très rapidement un point d'honneur à la diffusion d'une propagande visuelle antibourgeoise, antifasciste, anticapitaliste. Cette culture alternative se développa en Catalogne parce que la région profitait d'une pseudo-liberté liée au catalanisme culturel.

Lors des événements sanglants de 1934, ces revues espagnoles illustrées diffusèrent les photoreportages sur les insurrections et condamnèrent les destructions révolutionnaires qui allaient à l'encontre de la stabilité de la République. Cela donna lieu à toute une série d'images « antirévolutionnaires ». Elles reprenaient des formes visuelles issues de la culture catholique et familiale. Malgré cette stratégie de propagande dite « bourgeoise »[229], dissimulée dans la presse, les photographies furent récupérées par les mineurs, les anarchistes et communistes, pour alimenter la révolution.

Cette révolution violente peut sembler très localisée, mais elle fut en partie le laboratoire de la guerre civile. Elle impulsa la nécessité pour les sphères de gauche de se mobiliser rapidement pour déterminer non plus des pistes, mais une véritable politique à la fois et non sans paradoxe culturelle et armée, mais surtout concrète afin de repousser l'extrême droite. Dans sa biographie, Babette Gross évoquait l'engagement de Willi Münzenberg en Espagne à l'occasion de l'année 1934. Ce témoignage nous démontre aujourd'hui la stupeur

[229] BUNK B.D. (2007). Ghosts of Passion. Duke, University Press, Durham.

qu'exprimèrent les membres de l'Internationale Communiste européen lors du basculement politique de la Seconde République[230].

Mais, parmi les réactions, les communistes espagnols semblent être les grands absents. María Teresa León et Rafael Alberti étaient à ce moment-là en URSS, au congrès au premier Congrès des Ecrivains Soviétiques à Moscou. Ils se rendirent en 1935 à New York depuis la France, puis à Cuba, afin de témoigner de la gravité des événements de 1934. L'appartement madrilène du couple avait été saccagé par la police à la fin du mois de novembre 1934[231]. Palmiro Togliatti, figure du Parti communiste italien et du Secours Rouge International suggéra alors aux écrivains de se rendre en Amérique[232]. Mais, dans ses mémoires, Teresa León expliquait que les réunions américaines avaient été réalisées presque clandestinement. Ils s'entretenaient notamment avec John Dos Passos, le photographe Stiegler, ou Edgar Varese. Teresa León écrivit un long article pour expliquer la situation politique et la fulgurance de la montée de la pensée fasciste en Espagne[233]. Si le déplacement des deux écrivains ne porta pas ses fruits, leur malheureuse expérience illustre néanmoins la répression que les communistes

[230] GROSS B. (1991). Willi Münzenberg eine politische Biografie, Leipzig Forum Verlag, Leipzig, p.412-413:
« Im Oktober 1934 wurde die Aufmerksamkeit der Welt auf Spanien gelenkt. Dort hatte sich eine neue Regierung unter Lerroux gebildet, der einige erklärte Gegner der Republik angehörten. Als man auch noch den konservativen Gil Robles in das Kabinett aufnahm, beschlossen die Sozialisten, im ganzen Land zum Aufstand aufzurufen, der jedoch nur in der Bergarbiterprovinz Asturien an der Nordküste an Ausdehnung gewann. Die Regierung hatte Wind von den Vorbereitungen bekommen, setzte Polizeieinheiten und Fremdenlegion gegen Asturien in Bewegung, und der asturische Aufstand brach nach zehn Tagen zusammen.
Das Strafgericht der Guardia Civil war die ein blutiger Vorgeschmack der Greuel des Bürgerkrieges. Der Früher der Aufständischen, Gonzalez Pena, ein Funktionär des Bergarbeiterverbandes, wurdes verraten, gefangengenommen und zum Tode verurteilt. Die ganze Welt empörte sich darüber. Auch Münzenberg setze sich für den Verhafteten ein, und es gelang, eine englische Untersuchungskommission, der Ellen Wilkinson und der Earl of Listowel angehörten, nach Madrid zu entsenden. Den hartnäckigen internationalen Protesten war es zu verdanken, daß Penas Todesurteil in lebenslängliche Haft umgewandelt wurde. 1936 wählten ihn die Sozialisten als Abgeordneten für Asturien in die Cortes, und damit erlangte er seine Freiheit zurück. ».

[231] SWAN A. (1988) «Un article retrouvé de María Teresa León en anglais : The revolt in Asturias». In: *Bulletin Hispanique,* tome 90, n°3-4, 1988. pp. 405-417.
[232] *Ibidem.*
[233] *Ibid.*

subissaient de la part du gouvernement Lerroux. Empêchant toute forme de propagande, celui-ci occulta la révolution de 1934.

# II/ Les revues espagnoles de l'Internationale Communiste

## Les nouvelles méthodes éditoriales dans la presse communiste : un mouvement d'Est en Ouest ?

En dépit de l'établissement de la démocratie et du suffrage universel, la Seconde République fut un pouvoir peu favorable à la libération totale de la presse. Mais les premières revues communistes, anarchocommunistes ou encore pro-soviétiques purent néanmoins gagner quelques libertés. En effet, le passage de la dictature des années 1920 aux années 1930 plus démocratiques, favorisa l'apparition de l'illustration et de la photographie dans les revues. Mais le mouvement fut au début très timide, entre 1930 et 1933, et tomba même dans une certaine désuétude, si on le compare sur le plan de la conception graphique, avec des revues étrangères, de la même période, comme l'*AIZ* ou *Regards*[234]. Les publications se firent moins discrètes que sous la dictature primovériste, car la censure était bien moins stricte. Progressivement, elles s'ouvrirent à des nouveaux publics, intégrèrent plus d'images, et trouvèrent aussi de nouvelles structures de financement.

Les études font souvent débuter la grande période du graphisme espagnol en 1936 avec la Guerre Civile, parfois surnommée « La Guerre Graphique »[235]. Mais c'est précisément en 1934 et même à la fin de l'année 1933 que furent posées les bases de la culture graphique et photographique espagnole. Enfin, cette culture de l'image de gauche eut une origine géographique précise : Valence.

---

[234] Figure 66 : *Nos Regards* (Paris), n°7, novembre 1928, première de couverture, archives du PCF.

[235] LEFEBVRE-PEÑA M. (2013). Guerra gráfica : photographes, artistes et écrivains en guerre, Espagne 1936-1939, Éditions de La Martinière, Paris.

FONTAINE F. (2003). La guerre d'Espagne : un déluge de feu et d'images, BDIC, Paris.

En France, dans les années 1920, de nouvelles méthodes éditoriales apparaissaient dans les sphères communistes et touchaient à la fois les revues et le monde du livre. Ces méthodes étaient héritées directement de l'Internationale Communiste dès 1919 qui avait mené une grande campagne de propagande à travers le monde de l'édition[236]. En France, cette dynamique avait aussi poussé à la création de maisons d'édition très politisées. Dès 1917, la *Librairie du Travail* était fondée. Puis, en 1920, Boris Souvarine créait la Bibliothèque communiste et il y avait les éditions Clartés d'Henri Barbusse, futur fondateur de la revue *Monde* (1928-1935). En 1920, lors du Congrès de Tour, le PCF reprenait la Librairie de l'Humanité qui avait jusque-là collaboré avec le SFIO[237]. Le fond idéologique de cette librairie s'orientait ainsi vers une conception de la politique et du socialisme bien plus catégorique et hégémonique, ainsi que vers un rôle décisif de la vulgarisation et de l'agitation qui devaient conduire à la révolution des masses. Dans ces maisons d'édition, furent publiés les textes des plus importants acteurs de la pensée communiste, bolchevique ou soviétique : Léon Trotski, Lénine, Jean Jaurès, Karl Marx, Friedrich Engels, Paul Vaillant-Couturier, Marcel Cachin, Georges Sadoul et bien d'autres[238]. Ces ouvrages étaient composés d'extraits de textes, d'explications simplifiées comme des questionnements politiques complexes, de graphiques et de données en tout genre, qui permettaient de guider et d'instruire le prolétariat. Il s'agissait donc d'une littérature d'orientation idéologique.

Pour atteindre le lectorat des travailleurs, le Parti Communiste français et ses éditions diffusèrent toutes ces informations sur des formats légers et bon marché. En particulier, les brochures représentaient 72% de la production papier entre 1921 et 1924[239]. En addition à ces nouvelles publications, les revues communistes se développèrent en France de la fin des années 1920 jusqu'à leur interdiction de diffusion en 1939. La revue se prêtait particulièrement bien à la diffusion. Le format était court, moins onéreux, mais il avait aussi l'avantage

[236] *Ibidem,* pp.19-27.
[237] *Ibid.*, pp.19-27.
[238] *Ibid.*
[239] *Ibid.*

d'être régulier. Publiée de façon mensuelle ou hebdomadaire, la revue assurait ainsi la circulation et le renouvellement constant des informations.

Le magazine précurseur dans le domaine de la revue politique illustrée était Allemand. En effet, l'*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* [240] fut une revue historiquement importante, parce qu'elle fit le pont entre la Russie Soviétique et la culture européenne de l'ouest. La fondation de l'AIZ prit ses racines dans la Russie soviétique, et plus particulièrement durant la période de la « Grande famine » quand Lénine appelait le 2 août 1921à la formation d'une aide pour les classes ouvrières. Ce fut la création du Secours ouvrier international[241] initié par Willi Münzenberg.

Münzenberg était un des personnages-clés de l'Internationale Communiste des années 1920 et 1930. Il était un acteur de pouvoir, omniprésent et puissant, ayant tant le réseau que les fonds pour soutenir et organiser la majeure partie des projets *culturo-propagandistes* qui se revendiquait de la Troisième Internationale. Il dirigeait le SOI qui était une organisation très puissante en Europe, disposant de moyens financiers colossaux et aidant des ouvriers dans le monde entier, de l'Irlande à la Chine[242]. En France, le SOI eut des difficultés plus importantes pour s'imposer, parce que le pays était déjà peuplé de nombreux socialistes et anarchocommunistes très attachés au système des syndicats, plus modestes et conservant une certaine forme d'indépendance vis-à-vis de l'étranger. Néanmoins, il existait quelques représentants français du Komintern et du SOI, comme Emile Dutilleul, qui tentaient de faire entrer la pensée et les méthodes soviétiques en France[243]. Mais elles restaient trop manichéennes pour le « vieux

[240] Figure 71 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, N°24, 1931, « Zum Krisen-Parteitag der SPD», photomontage lithographie John Heartfield, Jan Tschichold Collection, Gift of Philip Johnson, Moma, New-York.

Publié de 1924 à 1933 à Berlin, puis déplacé à Paris jusqu'en 1938.

[241] Международная рабочая помощь

[242] DUGRAND, A., & LAURENT, F. (2008). Willi Münzenberg : artiste en révolution, 1889-1940, Fayard, Paris, p.274.

[243] *Ibidem*. p.277

socialisme français ». Selon Dutilleul, celui-ci était trop empreint du principe de la charité, issu d'une culture bourgeoise et catholique[244].

Issu d'une famille très modeste d'Erfurt, Münzenberg entra rapidement en politique dans le Parti social-démocrate d'Allemagne (SPD). Il devint le dirigeant jeunesse du parti. Antinationaliste, il déserta la Première Guerre Mondiale, côté allemand. Devenu le secrétaire général des Jeunesses socialistes suisses, puis de l'Internationale des jeunes communistes (IJC), son influence grandit et il rencontra même Lénine qui fut pour lui un mentor et un ami. Mais son grand attachement aux acteurs bolchéviques et aux organisations issues de la Révolution russe fit de lui *una persona non grata* en Suisse qui l'expulsa. En 1917, il rejoignit le mouvement spartakiste allemand. En 1918, en tant que chef de la IJC, Münzenberg contribua à la fondation du Parti Communiste allemand. En 1921, après la prise de pouvoir des Soviétique, il répondit à l'appel que Lénine avait envoyé aux communistes européens. Il partit alors à Moscou. Lénine lui demanda de prendre en charge la propagande la politique propagandiste de l'URSS en Europe. Münzenberg fut un agent du Komintern qui devait contribuer à la dissémination de la culture soviétique en Europe. Il fonda ainsi de nombreuses associations internationales comme le Secours Ouvriers International et La ligue mondiale contre l'impérialisme. Par ses associations, les pro-soviétiques organisèrent de très nombreuses actions publiques (débats, congrès, expositions etc.), qui permettaient de faire converger et récupérer de grands intellectuels et artistes européens, mais aussi américains puisque des émissaires étaient envoyés aux USA pour établir des ramifications de la culture soviétique[245].

Suite à la grande famine de 1921, Münzenberg fut chargé par Lénine de créer une propagande en soutien aux ouvriers et ouvrières russes. Pour cela, des revues furent créées en Allemagne. Il y eut la théorique *Rote Aufbau*, puis le

[244] *Ibid.*

[245] Il suivait de près les affaires politiques états-uniennes, comme celle de Sacco et Vanzetti. Il envoya Otto Katz aux États-Unis, agent du Komintern qui devait appuyer les organismes procommunistes, antifascistes et antinazis. D'ailleurs, Katz fonda avec Dorothy Parker « La ligue antinazie d'Hollywood ».

magazine SowjetRussland *im Bild* en novembre 1921. Dirigé et conçu par Willi Münzenberg, cette revue devait suivre et rendre compte des évolutions et des problèmes qui existaient dans la Russie soviétique[246].

En 1924, ayant changé plusieurs fois de nom, la revue finit par devenir l'Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ). La revue fut diffusée dans d'autres pays germanophones comme la Suisse, l'Autriche et dans quelques communautés intellectuelles restreintes de la Tchécoslovaquie. En 1926, la revue devenue hebdomadaire changea également de direction éditoriale. Münzenberg confia la tâche à Franz Höllering, que connaissaient l'écrivain Egon Erwin, Bertolt Brecht ou encore John Heartfield. La revue fut reprise par Lilly Corpus, épouse de Johannes Robert Becher, et surtout ancienne secrétaire de Ruth Fischer, au quartier général du KPD. Avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir, l'équipe migra alors vers Paris pour rejoindre les équipes parisiennes réunies par Münzenberg[247].

Le magazine AIZ intéressait certains communistes parisiens qui souhaitaient même en adapter une version en France. Pour cela, Münzenberg envoya Lilly Corpus et Babette Gross à Paris. À l'aide de Münzenberg et de la Banque ouvrière et Paysanne créée en 1925, elles réunirent les fonds nécessaires à la création de la nouvelle revue[248]. *Nos Regards* fut publiée pour la première fois le 1er mai 1928. Avec 90 numéros publiés, cette revue particulièrement coûteuse à produire devint la revue communiste graphique par excellence.

La violence et le sensationnalisme furent la signature de Münzenberg[249]. La propagande devait être une chose brutale et *impactante.* Arthur Koestler collaborait alors avec Münzenberg qui « croyait à la propagande des atrocités ». En 1937, Koestler fait paraître le très sensationnel ouvrage « L'Espagne ensanglantée » aux Éditions du Carrefour, dirigées par Willi Münzenberg.

---

[246] DUGRAND, A., & LAURENT, F. (2008). « Une aventure de presse », pp.273-312 *in* Willi Münzenberg : artiste en révolution, 1889-1940, Fayard, Paris, p.274.
[247] *Ibid.,* p.280.
[248] *Ibidem*, p.282.

[249] BONHOMME M. (2020). Propagande graphique, Le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939), Thèse de doctorat sous la direction de Rémi Labrusse et Christian Joschke, Paris-Nanterre.

L'ouvrage est composé d'une insoutenable accumulation d'images morbides, avec des corps démembrés ou calcinés. Les commentaires tentent de prouver que ces corps sont l'œuvre de la pensée fasciste, mais l'origine des photographies n'est pas mentionnée[250].

Chaque numéro de *Regards* était conçu comme un objet visuel informatif à part entière, avec des illustrations en pleine page omniprésentes, parfois même en double page. L'AIZ publiait de nombreux photomontages de John Heartfield. Sa mise en page était résolument moderne. Elle reprenait les formes visuelles de la Nouvelle Vision, magnifiant par là-même une esthétique industrielle géométrique, illustrée de photographies qui alternaient plongée ou contre-plongée et le tout était dynamisé par des diagonales. La conception des pages n'était jamais redondante, parce que la revue était entièrement conçue pour transmettre un sentiment de force et dynamisme. Cette revue d'agit-prop, ou « agitation et propagande politique » utilisait ainsi des méthodes visuelles qui étaient vives voire agressives. Ces méthodes relevaient d'une rhétorique émotionnelle qui visait à provoquer ou *agiter* la réactivité du *regardeur*. De surcroît, l'AIZ était illustrée par de très nombreuses images photographiques, incluant des collages, des montages ou encore des juxtapositions. Ces images tournaient en dérision des personnalités publiques, notamment des hommes politiques. Les œuvres mélangeaient les genres du ridicule et du morbide. En effet, John Heartfield composait des photomontages avec de nombreuses références au théâtre burlesque-grotesque comme la pantomime (en particulier les clowns et marionnettistes). Selon le phénomène freudien de l'inquiétante étrangeté, que de nombreux artistes dadas et surréalistes avaient repris, Heartfield déshumanisait aussi ses sujets. Max Ernst[251] ou Hans Bellmer et ses poupées[252]en sculpture, Dora Maar pour la photographie[253] ou encore René Magritte et ses

[250] *Ibidem.*

[251] Max Ernst, La Puberté proche… ou Les Pléiades, 1921, Collage, fragments de photographies retouchées, gouache et huile sur papier, monté sur carton, Collection particulière.

[252] FLAHUTEZ F. (2013). Hans Bellmer et l'inquiétante étrangeté, Université Paris-Nanterre, HAL archives ouvertes [en ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02264550/document, consulté en 2020.

[253] Dora Maar, Portrait d'Ubu, 1936, photographie conservée au centre Georges Pompidou, MNAM, Paris.

peintures d'oiseaux morts de la fin des années 20[254]. Heartfield était un fervent communiste. Il exprimait son militantisme dans la caricature politique. Il portraiturait ainsi tous ceux qui, selon lui, entravaient le destin de la société socialiste internationaliste : les capitalistes, les politiciens de droite, les représentants religieux et bien d'autres. Ces personnalités publiques étaient représentées avec des têtes démesurées et des corps désarticulés. Leur portrait était aliéné par des fusions photographiques inquiétantes, tels des hommes à tête d'animal ou le squelette apparent. La réalité du portrait photographique était donc mêlée à des clichés *in-humains* (machines, animaux, cadavres etc.), dans le but de créer des associations visuelles *im-mondes*, ou *hors du monde* selon les pythagoriciens ou *monstrueux* selon l'idée aristotélicienne de l'inachevé (ce dont la nature n'atteint pas sa fin synonyme de perfection). Heartfield composait donc des portraits d'hommes politiques en aliénant leurs corps. L'aliénation de l'esprit était rendue manifeste dans la déshumanisation du corps, selon la physiognomonie[255].

*Nos Regards* fut conçue sur le même modèle que sa revue-sœur allemande l'AIZ. Elles étaient composées des mêmes éléments visuels, issus d'une photothèque soviétique [256] constituée d'images d'agences de propagande, photoreportages ou cinématogrammes. Par exemple, deux couvertures signées John Heartfield sont identiques comme « Les nazis jouent avec le feu » publiée en février 1935 pour AIZ, puis en avril 1935 pour *Regards*[257].

---

[254] René Magritte, Le ciel meurtrier, 1927, huile sur toile, conservée centre Georges-Pompidou, MNAM à Paris, et Jeune fille mangeant un oiseau (Le plaisir), 1927, huile sur toile conservée à Düsseldorf au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

[255] TÖPFFER R. (2003). Essai de physiognomonie, 1845, réédition, préface de Thierry Groensteen, Kargo, Paris.

[256] JOSCHKE C. (2017). « Le marché transnational des images politiques », Études photographiques, 35, mis en ligne le 31 mai 2017. URL: http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3691.

[257] Figure 70 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung,* N°9, 28 février 1935, «Das Spiel der Nazis mit dem Feuer», photomontage lithographie par John Heartfield, Schenkung von Tom Heartfield, New York.

*Nos Regards* fut créé en 1928 sous l'égide de Babette Gross, Lilly Corpus et Willi Münzenberg. Elle disparut à partir de 1930 pour revenir sous un nouveau titre : *Regards sur le monde du travail* en format mensuel. En 1933, le nom fut encore changé et écourté pour *Regards*. Dorénavant bimensuelle, la revue passa sous la direction de Léon Moussinac, membre fondateur de l'A.E.A.R. parisienne. Cette revue graphique particulièrement illustrée favorisait la diffusion de photographies, de type documentaire. Même si de nombreux photomontages étaient présents, ce furent des images sociales, provenant du photojournalisme qui furent surtout publiées chez *Regards.* Cela la démarqua de sa consœur allemande AIZ où le photomontage était plus présent. D'importants photographes européens contribuèrent à la revue, comme Ergy Landau, Nora Dumas, Henri Cartier-Bresson, Eli Lotar, David Seymour (Chim), Pierre Jamet, Elisabeth Makovska etc. Parmi eux, nombreux allèrent en Espagne dès les premières années de la République. Cartier-Bresson organisa une exposition photographique à l'Athénée de Madrid. D'autres travaillèrent sur des projets importants, comme Eli Lotar aux côtés de Luis Buñuel dans le cadre communiste artistico-associatif du film « *Las Hurdes, Tierra sin pan* ».

Au-delà de la circulation des photographes partenaires, il est tout à fait possible d'affirmer que *Regards* circulait en Espagne dans les années 1930 au sein des groupes communistes et anarchocommunistes. La revue française retint très vite l'attention des journalistes espagnols puisque, dès 1928, « *Nos Regards* » était mentionnée comme étant une revue exclusivement ouvrière et photographique.

> « Nos Regards ». Illustre mondial du travail. París. Octubre.
>
> En nuestra época pueden existir revistas, además de las de organizaciones obreras, que se ocupen únicamente del movimiento de los trabajadores en el mundo. Porque es un problema en primer plano.

Figure 69 : *Regards* (Paris), n°67, 24 avril 1935, « Les nazis jouent avec le feu », photomontage héliogravé par John Heartfield, couverture à l'occasion de l'exposition de la Maison de la Culture rue Navarin, BNF, Paris.

> «Nos Regards» de octubre contiene un sumario de tanto interés, que justifica su éxito. Nota dominante: epopeya del «Krassin». Curiosa; la falsificación de fotos con fines antisoviéticos.»[258]

La revue fut souvent citée à partir de 1936 et 1937, quand les communistes français, ainsi que les républicains espagnols, se mobilisaient pour venir en aide à la République d'Espagne. *Regards* fut ainsi citée de nombreuses fois, en particulier en 1936 quand Pierre Unik, directeur de *Regards*, intervenait au Palais de la Mutualité à Paris, lors de la mobilisation des Jeunesses communistes internationales pour l'Espagne et contre les fascismes : « *En Paris se ha celebrado una asamblea de juventudes de todo el mundo, convocada por el frente de la juventud española* »[259]. *La Libertad* publiait des informations issues de *Regards*, notamment les articles de Jean Allonchérie[260]. *La Hora* interviewa Louis Aragon qui revint sur sa carrière d'éditorialiste communiste :

> « El gran poeta francés Aragón, uno de los primeros intelectuales que se pusieron incondicionalmente al servicio del proletariado, gran amigo de España, director del importante rotativo parisino «Ce Soir», varias veces premiado en los mejores concursos de Francia, colaborador de las revistas «Commune», «Regards», «Monde», etc., escribió con ocasión de un acto que la juventud española daba en la Sala Pleyel, de París, 18 de diciembre de 1936, las siguientes palabras que hoy, ante el próximo aniversario de la unidad de nuestra juventud, tenemos el honor de reproducir.»[261]

*Mi Revista* publia aussi des photographies directement reprises de *Regards*[262], mais aussi un article mentionnant l'inauguration de la *Biblioteca de la Agrupación Profesional de Periodista,* avec la présence de journalistes et photographes étrangers :

---

[258] *El Liberal* (8 novembre 1928) p.3.
[259] *Ahora* (25 décembre 1936), numéro 1882, p.2.
[260] *La Libertad, diaro republicano independiente, órgano de expresión del Frente Popular,* 30 mars 1937 et 23 avril 1937, p.4.
[261] *La Hora, Diaro de la Juventud* (17 mars 1938) p.3: «la Juventud española et la francesa. Habla un gran autor francés: Luis Aragón».
[262] M*i Revista* (15 mars 1937) n°11, p.34.

> «Francia ha enviado como representantes de su Prensa democrática a Gabriel Peri diputado y vicepresidente de la Comisión de Negocios Extranjeros de la Cámara francesa y redactor de política extranjera de l'Humanité de París; Harmel, redactor también de política extranjera de «Le Peuple»; Jean Louis Fevre, de «Le Populaire»; Roland Bouvard, de «L'Ordre», la simpatiquísima Edith Thomas, ágil reportera de «Regards»[263].

L'une des revues espagnoles et libertaires les plus anciennes fut *La Revista Blanca* publiée à Madrid entre 1898 et 1905, puis à Barcelone entre 1923 et 1936. Elle était le pendant espagnol de la revue anarchiste parisienne *La Revue Blanche* (1889-1903), connue pour avoir diffusé les œuvres de prestigieux collaborateurs, comme les dessins de Toulouse-Lautrec, de Pierre Bonnard, ou encore les textes d'Apollinaire, de Léon Blum, de Paul Verlaine, de Marcel Proust et tant d'autres[264].

La *Revista Blanca* fut fondée et dirigée par le couple Federico Urales et Soledad Gustavo. Elle eut des collaborateurs importants comme Miguel de Unamuno. Mais la revue ne dépassa pas ce cercle d'intellectuels anarchistes. Elle disparut et ne revint qu'en 1923 et en Catalogne, sous les auspices de la CNT et avec l'aide de leur fille Federica Montseny, importante femme politique dans les années 1930. Parallèlement il existait une revue considérée comme le supplément de la *Revista Blanca*, jusqu'à sa totale indépendance en 1902. En effet, *Tierra y Libertad* (1899-1939) était une revue anarchiste, publiée de façon plus ou moins régulière au début du XX$^{ème}$ siècle, et qui fut l'organe officiel de la FAI à Barcelone entre 1930 et 1939[265]. *Tierra y Libertad : semanario anarquista* publia alors son propre supplément intitulé « *Suplemento de Tierra y Libertad* » à partir d'août 1932, collection qui ne terminera peut-être pas le numéro 18 en mars 1934. La revue fait environ une cinquantaine de pages, sur deux colonnes, illustrées de gravures, photogravures, dessins et photomontages. Contrairement à

[263] *Mi Revista* (1 août 1938) n° 46, p.10-11.
[264] BOURRELIER P.-H. (2008). La revue blanche : une génération dans l'engagement : 1890-1905, Fayard, Paris.
[265] Voir les informations sur le site de la BNE qui possède une collection partielle de cette revue : [http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026399550&lang=es], consulté en 2020.

l'hebdomadaire, le supplément comportait des articles plus longs à caractère politique et social, mais aussi culturel. La revue critiquait régulièrement la position de certaines politiques de gauche, notamment celle du parti socialiste (PSOE) et du parti communiste (PCE) jugées trop proches de la dictature soviétique[266]. La revue était souvent illustrée par les dessins de Liebe et/ou les photomontages de Tvera. Il y avait aussi des photographies illustrant les luttes paysannes et ouvrières dans toute l'Espagne.

Comme de nombreuses revues espagnoles de début du XX$^{ème}$ siècle, *Tierra y Libertad* possédait aussi un almanach qui avait été fondé par Juan Montseny Carret dit « Federico Urales », sous le titre « *Almanaque de Tierra y Libertad* ». Il fut publié de façon très inégale entre 1921 et 1934. La Revista Blanca avait aussi fondé un almanach qui exista entre 1903 et 1904, et qui se nommait « *Almanaque de la Revista blanca y Tierra y libertad* »[267]. Il faisait une centaine de pages comportant essentiellement des sélections de textes et quelques héliogravures.

On peut constater deux problèmes majeurs dans la fabrication de ces revues. Premièrement, avant 1920, ces revues anarchistes étaient écrites uniquement pour un lectorat érudit. Le format de 50 ou de 100 pages avec uniquement des textes théoriques sur l'anarchisme empêchait une diffusion populaire de ces titres et ne correspondait donc pas à l'esprit de la Troisième Internationale. Un glissement de ces publications nées à Madrid, dans le format classique de la revue intellectuelle, s'opère vers une production barcelonaise, plus proche de la pensée anarchocommunistes, plus courte et bien plus illustrée. Le second problème de ces revues se situe dans la multiplication des versions, afin de répondre aux besoins des populations espagnoles. L'intérêt était d'augmenter le lectorat en publiant sur une plus grande surface géographique, mais en proposant aussi des numéros moins fréquents mais plus conséquents pour attirer ceux qui n'avaient justement pas un accès quotidien aux kiosques de presse. Cette multiplication des revues exista en France, du côté communiste, avec le journal

[266] *Ibidem.*

[267] Voir les informations sur le site de la BNE qui possède la collection de cette revue :[http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003638278&lang=es].

de l'*Humanité* fondé en 1904 par Jean Jaurès. En effet, l'*Humanité* avait fondé une édition régionale *L'Humanité du Midi* entre 1923 et 1925. La publication avait été demandée par les militants locaux qui se sentaient délaissés au profit du lectorat des grandes villes. Mais, ce format n'eut qu'une existence très courte. Comme l'explique Alexandre Courban[268], le succès de cette publication ne fut pas au rendez-vous, ne touchant sans doute qu'un cercle restreint de militants. Or cela demandait un effort humain et financier trop important pour l'effet obtenu. Pendant l'entre-deux-guerres, la presse régionale du Parti Communiste français se limita ainsi à une publication hebdomadaire[269]. Publier dans la campagne posait un important problème logistique et financier. En 1934, un nouvel appel fut envoyé depuis Marseille dans la revue *Rouge-midi* par *Les amis de Regards* et membres locaux du SOI, afin d'organiser « une diffusion de masse de notre vaillant organe […] dont les améliorations constantes en feront rapidement un instrument de premier ordre pour la défense de la classe ouvrière. »[270].

L'*Humanité* publia d'autres numéros complémentaires mais exclusivement pour la région parisienne. *Communistes* n'eut seulement que deux numéros[271]. Cette revue fut l'occasion pour l*'Humanité* de publier un format graphique très illustré, répondant pleinement à la stratégie d'agit-prop. Mais, seuls deux numéros furent publiés, appelés tantôt « brochure », tantôt « numéro spécial » : en mars 1932, *Communiste ! Brochure éditée par l'Humanité à l'occasion des élections législatives 1932* et en août 1932 *Communiste ! Numéro spécial édité par l'Humanité à l'occasion de l'anniversaire de la guerre mondiale*. Le PCF, et plus particulièrement Maurice Thorez, préféra alors la création d'un magazine illustré indépendant de l'*Humanité. Ce soir* (1937-1939), revue

[268] COURBAN A. (2016). Une édition régionale de L'Humanité : L'Humanité du Midi (décembre 1923-novembre 1925) In : Archives et communisme(s) : l'avant-guerre (1919-1943) : Nouveaux outils, nouvelles archives [en ligne]. Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales : <http://books.openedition.org/pan/656>. ISBN : 9782821868120.

[269] *Ibidem.*

[270] Anonyme (2 mars 1934) « La boîte au lettre – Amis de « Regards », *Regards*, n°7, p.14.

[271] Voir les figures 98 et 100.

d'actualité très illustrée qui faisait concurrence à Paris-Soir, fut fondée. Elle était dirigée par des anciens de l'A.E.A.R., Louis Aragon et Jean-Richard Bloch.

Comme les revues communistes et anarchistes espagnoles, l'*Humanité* possédait aussi son propre almanach. Mais contrairement aux publications ibères, la rédaction de l'*Almanach Ouvrier Paysan* fit évoluer le format au fil des décennies, en y ajoutant davantage de photographies et de graphisme pour rendre la publication plus dynamique et moderne. L'Almanach était un format de publication récurrent dans les sphères socialistes et communistes du XIX$^{ème}$ siècle en France et depuis la Révolution de 1789[272]. Il s'agissait d'un ouvrage populaire, mêlant actualité, politique et culture, dont le nom « almanach » provenait uniquement de la présence d'un calendrier au début ou à la fin. En Espagne, les almanachs socialistes et révolutionnaires étaient aussi employés pour diffuser les paroles des mouvements et des partis politiques.

*L'Almanach Ouvrier Paysan* fut une publication importante pour le Parti Communiste français. Il est resté très populaire, quand bien même l'arrivée du magazine illustrée et la diversification des formats s'intensifièrent dans les années 1930. Le format traditionnel de l'almanach fut enrichi et modernisé dans les années 1930. À partir de 1935, les équipes du magazine *Regards* contribuèrent à la revalorisation visuelle de *l'Almanach Ouvrier Paysan*[273]. Cette revalorisation consistait dans le fait d'accorder une plus grande part aux images dynamiques et soignées, et de collaborer avec des artistes affichistes, spécialisés dans la conception graphique comme Jean Carlu ou Robert Pontabry[274].

[272] SONNET M. (1980). « Les almanachs politiques parus pendant la Révolution française », Bulletin des bibliothèques de France (BBF), n° 1, p. 5-10.
[273] BONHOMME M. (2019). « Graphisme et photomontages dans l'Almanach ouvrier et paysan (1925-1939) : la construction visuelle d'une identité communiste », in Illustrating History, série Book Practices and Textual Itineraries, vol. 7, PU de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy.
[274] *Ibidem.*

### *Post-Guerra* : l'impossible propagande communiste avant 1931

Dès 1921, calqués sur le modèle de la presse soviétique, il y eut des essais plus ou moins fructueux de revues communistes espagnoles. Elles reçurent l'aide d'associations culturelles, comme « *Unión Cultural Proletaria* » fondée par Angel Pumarega[275] en 1922 mais rapidement étouffée par l'arrivée de Primo de Rivera au pouvoir en 1923. En 1927, l'assouplissement de la censure entraîna la création de nombreuses revues. Dans ce contexte, naquit la revue culturelle *Post-Guerra* : *una revista de vanguardia política y literaria*[276] très largement orientée à gauche. Leur revue fut publiée du 25 juin 1927 au 1er septembre 1928 avec un total de treize numéros. Du numéro 1 au numéro 11, les directeurs de la revue furent Rafael Giménez Siles et José Antonio Balbontín, ancien précurseur de la revue madrilène *El Estudiante* (1925-1926). La revue était composée d'au moins 16 pages. Il y avait toujours une couverture cartonnée et illustrée d'une gravure.

Un groupe de jeunes intellectuels était à l'origine la revue : Joaquin Arderius, José Díaz Fernández, José Antonio Balbontín, Rafael Giménez Siles, Bustelo, Juan Díaz Caneja, Justino Azcarati, José Lorenzo.[277]. Ils fondèrent également une maison d'édition *Ediciones Orientes* qui publiait des œuvres communistes et des traductions. La revue en faisait très régulièrement la publicité. Les couvertures des ouvrages étaient d'ailleurs réalisées par le même graveur que la revue : Gabriel García Maroto[278], futur membre de la direction de la *Asociación de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura* (1937), et aussi futur directeur des services de la propagande du ministère de l'Instruction Publique[279].

---

[275] PEREZ, S. J. (2002). Arte moderno, vanguardia y estado: La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República, 1931-1936. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p.27.

[276] *Post-Guerra* (Madrid), 1927-1928, ISSN: 2480-1100, revue conservée à la Bibliothèque nationale d'Espagne (BNE).

[277] CAUDET F. (1993). Las cenizas del fénix: La cultura española en los años 30. Edición de la Torre, Madrid, p.57.

[278] Figure 82 : *Post-Guerra*, août 1927, couverture illustrée par la gra*Vu*re de Maroto, BNE, Madrid.

[279] SANTONJA, G. (1986). Del lápiz rojo al lápiz libre: la censura previa de publicaciones periódicas y sus consecuencias editoriales durante los últimos años del reinado de Alfonso XIII. Anthropos Editorial del Hombre, Barcelone, p.144-149.

Cette revue n'était pas photographique. Elle comportait même très peu d'illustrations, excepté quelques images extraites de films ou de pièces de théâtre. Néanmoins, il y avait un effort en matière de design, notamment la présence de nombreuses gravures de Maroto qui, dans un style soviétique, réalisait des gravures encadrées et des titres graphiques. Parmi ses gravures, il y avait sur chaque couverture des « vignettes »[280] avec des représentations d'usines et d'ouvriers. L'un d'eux était coiffé d'une casquette décorée d'une étoile[281]. Il y avait enfin des portraits de personne et d'architecture géométrique très stylisés[282]. La couverture du numéro spécial du 1 mai 1928 était signée de Shum, c'est-à-dire le dessinateur anarchiste et antifasciste Alfons Vila i Franquesa[283]. Ses gravures marquaient et séparaient visuellement chaque rubrique : « polémiques », « théâtre », « art », etc.

Même si la censure de Primo de Rivera s'était assouplie, il était précisé sur l'éditorial fondateur de la revue (numéro 1, le 25 juin 1927) « *este número ha sido visitado por la censura* »[284].

> « Nous sommes à un moment critique de l'histoire humaine. Le tourbillon horrible de la récente guerre impérialiste, encore en braise, a supprimé les fondations du monde, et tout crépite en convulsion, comme au bord d'un cratère. D'une part, la lutte sanglante des différents nationalismes en conflit, qui a actuellement son théâtre le plus vif dans l'immense stade de la Chine, et d'autre part, le soulèvement victorieux en Russie et dans d'autres lieux latents du prolétariat opprimé contre la bourgeoisie dominante ; le déclin, en somme, du régime

[280] Figure 84 : *Post-Guerra* (Madrid), exemple de quatre gravures réalisées par Gabriel García Maroto destinée à illustrer les rubriques : ici « Polémiques » ; « Etudiants/Etudiantes » ; « Ciné » ; « Livres ».

[281] Pour les numéros du 25 juillet, 25 juin, 25 août et 25 septembre 1927.

[282] Pour les numéros du 25 octobre et 25 novembre, le 20 décembre 1927, et les 20 janvier, 29 février, 1 avril 1928.

[283] Figure 85 : *Post-Guerra* (Madrid) 1 mai 1928, dessin héliogravé signé SHUM, p.1, BNE, Madrid.

[284] Traduction de l'espagnol : « Ce numéro a été visité par la censure ».

> capitaliste, qui a été confondu avec l'agonie de la culture occidentale ».[285].

Ce tout premier texte, qui inaugurait la revue, annonçait d'emblée la nécessité pour les intellectuels de construire une nouvelle façon de penser l'art et de le reconnecter avec la population dans sa totalité. Idéologiquement, cette revue rejoignait le postulat d'Henri Barbusse sur sa vision non dogmatique de l'art prolétarien. Tous les numéros de la revue firent ainsi apparaître au moins une fois le nom de Barbusse, à travers des articles retranscrits[286], ou encore avec le plébiscite de ses œuvres et de sa nouvelle revue *Monde*[287] fondée en 1928 et recommandée chaudement par la rédaction de *Post-Guerra.*

La rédaction utilisait une sémantique soviético-communiste. Elle évoquait non seulement la culture prolétarienne, mais aussi les problématiques de la *masse.* Dans un long article de théorie artistique, probablement le plus important de la revue, José Díaz Fernández tenta de dépeindre la situation artistique de la fin des années 1920. Il posait justement la question du « nouvel art » qui ne devrait pas dépendre des arts passés aristocratiques, ni entrer dans ce qu'il définissait « *l'art bourgeois* ». L'auteur expliquait que cette forme artistique culturelle provenait de trois tendances anciennes : premièrement, l'art « *académique, réactionnaire, art traditionnel* » ; deuxièmement, l'art dit « *libéral* » qui se nourrirait « *des résidus du XIX^e^ siècle, du romantisme et du réalisme* » ; et troisièmement, l'art des avant-gardes « *déshumanisé, intellectuel, art indépendant, art pur* »[288]. Mais des artistes comme Machado, Unamuno, Gómez de la Serna, Giménez Caballero ou Vázquez Díaz, firent exception et surent s'extirper de cet héritage, car ils étaient des « *artistes personnels hétérogènes, dont le travail est à l'abri des classifications*. »[289]. Chez Díaz Fernández, les avant-gardes n'avaient pas bonne réputation. Il ne leur prédisait

[285] Traduction d'un extrait de l'article : Post-Guerra (25 juin 1927). « Éditorial », n°1, p.3.
[286] BARBUSSE H. (août 1927). «El presente y el porvenir», *Post-Guerra*, n°3, p.6-7.
[287] Anonyme (juin 1928). «Monde: Un gran semanario que dirigirá Henri Barbusse», *Post-Guerra*, n°11, p.7-8.
[288] *Ibidem.*
[289] *Ibid.*

pas un bel avenir : « *L'art d'avant-garde, au mépris de sa fonction sociale, naît et meurt en soi, il a un destin triste et une existence éphémère, car il est agité dans le vide d'une aristocratie inexistante*. ». Cet « *art nouveau* » devait naître au sein d'une nouvelle démocratie et inévitablement d'une nouvelle masse, parce que « *le prolétariat a un goût vierge, tandis que la bourgeoisie est hantée par de longues journées de mensonge et de routine*. ». Le prolétariat pourrait alors être à l'origine de nouvelles formes artistiques car « *la masse, ignorante, est aujourd'hui à un état de grâce, avec une pensée pure, comme une renaissance, prête pour recevoir la matière palpitante de nouvelles doctrines* »[290].

Díaz Fernández admirait José Ortega y Gasset, en particulier « *La deshumanización del arte* » qui tentait d'expliquer pourquoi les avant-gardes, surnommées aussi les « *ismes* », avaient été systématiquement rejetées par la majorité de la population. Une distinction est ainsi faite entre deux types de public : la masse et l'élite. Or, les avant-gardes sont l'art des élites. Leur principe est celui de « l'art pour l'art ». Si un art n'est pas compréhensible par tous, c'est qu'il ne provient pas de l'humain, de sa génétique – de son *essence.* Il n'est donc pas intelligible, parce qu'il faut toute une formation culturelle pour l'appréhender. José Díaz Fernández rejoignait cette idée en expliquant que le *continuum* dans l'histoire de l'art était bien l'humanité :

> « *Nous constatons donc que la société de chaque époque crée un art qui se reflète, pour la récréation et le plaisir de soi. Cela ne signifie pas que l'art de toutes les époques ne contient pas d'éléments analogues qui survivent dans l'essence de l'esprit humain. Tout comme l'homme médiéval et l'homme moderne ont le lien commun de leur nature humaine. "Dans mon âme, tous les chemins se croisent", a déclaré Ramón Pérez de Ayala, un poète.* »[291]

Dans son article, José Díaz Fernández reprenait la phrase de Ortega y Gasset : « *Styliser, c'est déformer le réel, déréaliser. La stylisation implique la*

[290] *Ibid.*
[291] *Ibid*.

*déshumanisation. Le réalisme, d'autre part, incitant l'artiste à suivre docilement le chemin des choses, l'incite à ne pas avoir de style* ». Mais il s'ensuit que les artistes qui aspirent à un art social tombent dans une aporie. D'un côté, styliser c'est perdre le public prolétaire, mais d'un autre côté, imiter la nature est stérile et ennuyeux. Díaz Fernández en venait à affirmer l'existence éternelle d'un art prolétarien, à savoir le folklore. Dans cette perspective, les pratiques quotidiennes du peuple espagnol sont les expressions de l'art prolétarien, parce que celui-ci est par définition populaire, intuitif et inhérent à la nature humaine. L'art prolétarien folklorique n'est ainsi composé que de métaphores « *pures* »[292]. Dans cet article, Díaz Fernández ébauchait donc une véritable définition de l'art prolétarien. En outre, cela n'est pas sans rappeler les disputes artistiques des années 1930, comme la *Querelle du réalisme* de 1936[293]. Pour l'écrivain espagnol, l'art dans sa forme nouvelle devait non seulement venir du prolétariat mais il devrait naître dans un régime démocratique véritable où la liberté permettrait à la population de créer « *un mouvement massif, prolétarien, vraiment créatif*. »[294].

Mais José Díaz Fernández laissait complètement de côté le cinéma et la photographie. Cette omission récurrente dans la revue atteste des difficultés rencontrées par les arts de la lumière pour se faire une place dans les théories artistiques espagnoles de l'époque. Et pourtant, le cinéma et la photographie n'étaient-ils pas la réponse aux interrogations de Díaz Fernández sur le besoin de revigorer l'art et d'y intégrer la question sociale ?

Dans *Post-Guerra*, le cinéma était un sujet récurrent, avec sa propre rubrique. La revue faisait souvent les louanges du cinéma russe et des œuvres de Chaplin. Dans son article « *Cinematografía como propaganda* »[295], Juan Méndez défendait le cinéma russe qui était souvent critiqué pour ses aspects trop propagandistes et qui dépassaient le champ strict de l'art. Il soutenait que les cinémas, américain, italien et autres, étaient tout aussi propagandistes car ils

[292] *Ibid*.
[293] FAUCHEREAU S. (1987). La querelle du réalisme (1936), Editions Cercle d'Art, Paris.
[294] DIAZ FERNANDEZ J. (25 septembre 1927). «Acerca del arte nuevo», *Post-Guerra*, n°4, p.8-10.
[295] MENDEZ J. (25 septembre 1927). « Cinematografía como propaganda », *Post-Guerra,* n°4, p.13. Cet article figure dans le corpus des textes.

portaient en eux des stéréotypes, ainsi que des méthodes visuelles et narratives, propres aux situations politiques de chaque pays, comme le fameux duel entre le cowboy et l'Indien. Méndez dénonçait aussi le manque de diversité sociale, voire la dissimulation de la souffrance des classes pour asseoir le pouvoir des dirigeants : « *Le garçon qui va au cinéma pour la distraction est instillé dès le premier instant, depuis l'écran, par une série de conventions sociales. L'amour est encouragé par toutes les manifestations et les coutumes de la vie bourgeoise, et elles sont décrites comme le summum de la perfection et du bien-être. On ne lui présente jamais les peines, par exemple, celui d'un mariage ouvrier, car le salaire ne permet pas de subvenir aux besoins du peuple*. »[296]. Juan Méndez évoquait des principes que le français Henri Tracol théorisa dans « *Photographie, arme de classe* » pour la revue *Cahier Rouge* en 1933[297]. Tracol posait notamment la question de l'influence directe et inconsciente que détiennent les images faussement objectives, lesquelles servaient d'armes à celui qui la maîtrise.

Cette revue phare pour les intellectuels et les artistes de la gauche fut supprimée en 1928, lors des rébellions universitaires face à la dictature de Primo de Rivera qui annonçait le retour de la censure stricte, c'est-à-dire l'interdiction pure et simple de publication[298].

### *Octubre* : l'échec de la littérature d'agit-prop en Espagne

Dans son analyse *República literaria y revolución* (1920-1939), Manuel Aznar Soler explique que les communistes impulsèrent le développement d'une littérature prolétarienne et révolutionnaire, avec la création de l'éditorial *Cenit* en 1928 et la revue *Octubre* en 1933.

En février 1928, les rédacteurs de *Post-Guerra*, Rafael Giménez Siles et José Antonio Balbontín, furent emprisonnés à Madrid, suite à un conseil de

[296] *Ibidem.*
[297] TRACOL H. (1933). « Photographie, arme de classe », *Cahier Rouge*, n°1, A.E.A.R. Voir le corpus de textes.
[298] CAUDET F. (1993). «Estudiantes y profesores contra la Dictadura de Primo de Rivera», in Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30, Ediciones de la Torre, Madrid, pp. 83-106.

guerre, pour une durée de 6 mois. Pendant cette période, le groupe *Post-Guerra* prit conscience des limites de ce type de publication, sans cesse limitée par la censure et les difficultés matérielles de parution. Ce groupe travailla alors sur une nouvelle édition nommée *Oriente* (jeu de mot faisant référence à l'Est, mais aussi à l'orientation), tandis que Giménez Siles purgeait sa peine à Modelo[299]. Malgré la faible distribution, le succès fut au rendez-vous. Ils furent aidés par Juan Andrade qui créa une maison d'édition révolutionnaire nommée *Cenit* en 1928. Le premier livre publié fut « *El problema religioso en Méjico. Católico y cristianos»* par Ramón J. Sender. Les livres étaient imprimés par la société Argis, imprimerie appartenant à Giménez Siles et Joaquín Arderíus. Cette édition fonctionna de la même manière que Malik Verlag à Berlin, en diffusant des essais modernes ou des traductions de Lénine et Marx. Les textes étaient traduits par Wenceslao Roces.

En 1932, les publications furent imprimées par la *Imprenta-Rotativa* (Imp-Rot) du PCE rue Mellado à Madrid[300]. À partir de 1930, Manuela Ballester était chargée du graphisme[301]. Sous la République, la taille des publications fut réduite, passant de l'ouvrage monographique sur plus de deux cents pages à des brochures plus accessibles, plus courtes et moins onéreuses. José Díaz Fernandez se tourna à nouveau vers la revue. Il publia *Nueva España*, hebdomadaire politique et social, édité par Javier Morata, et dirigé par Antonia Espina et Adolfo Salazàr. Mais cette revue culturelle et littéraire ne fut publiée qu'une année, entre 1930 et 1931. Elle comportait quelques illustrations, dont des photographies internationales.

Ponctuellement, les communistes se réjouirent de la proclamation de la Seconde République. Les intellectuels revinrent au livre et travaillèrent à des méthodes de distribution auprès du prolétariat. Ils participèrent ainsi à la

[299] BUENO AGUADO M. (2016). «Semblanza de Editorial Cenit (1928-1936)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos, EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj69d8.
[300] SANTONJA G. (2006). «Breve perfil de la editorial Cenit (Madrid, 1928-1936)», 1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. V (Año 1983-84), pp.129-139.
[301] *Ibidem.*

démocratisation de la lecture auprès des classes populaires, en proposant des foires et activités comme l'organisation de la Feria del Libro à Madrid en 1933, 1934 et 1935[302]. En 1934, Rafael Giménez Siles promut la création de l'Agrupación de Editores Españoles. Elle organisa une « Bibliothèque itinérante et circulante », dont une large majorité des livres provenaient des éditions Cenit[303].

Toutefois, suite aux « massacres de Casas Vieja » en janvier 1933, l'agitation reprit de l'ampleur dans les sphères révolutionnaires. Une partie de la presse accusait la CNT d'avoir agité les paysans, de telle sorte à troubler l'ordre de la République[304]. Une autre partie de la presse, qui dénonçait également les insurrections, pondéra en affirmant que cette situation reflétait un problème profond en Espagne, l'oubli des campagnes au profit des villes[305]. La revue « *Octubre. Escritores y artistas revolutionarios* » apparut dès lors dans une période de conflit entre les ruraux et les démocrates citadins. La revue fut l'organe officiel de l'association des écrivains et des artistes révolutionnaires située à Madrid. Si elle ne fut pas la première revue communiste, néanmoins elle inaugura le principe de l'agit-prop dans la presse.

*Octubre* fut publiée entre janvier 1933 et avril 1934 à Madrid aux éditions « Gráf. Carrozas » et compta un total de six numéros dont un double comprenant les numéros 4 et 5 pour octobre-novembre 1933. Cette revue était dirigée par le couple María Teresa-León et Rafael Alberti. Elle coûtait 1 peseta. César Arconada, Emilios Prados, Ilia Ehrenbourg, Juan Piqueras, Josep Renau, Manuel Monleón, Ramón J. Sender, Joaquín Arderíus, Louis Aragon, Henri Barbusse, Rodrigo Fonseca, Angel López-Obrero (peintre et dessinateur qui signait A.E.A.R.), Miguel Prieto et bien d'autres, apportèrent leur contribution.

En revanche, le couple Teresa León et Alberti étaient très peu présents sur la période 1933-1935. Adhérant au PCE en 1931, ils se rendirent pour la première fois en U.R.S.S. en 1932, après être passés par Paris, Berlin et Amsterdam où ils assistèrent au Congrès mondiale contre le fascisme, grâce aux financements de

[302] *Ibid.*
[303] *Ibid.*
[304] *El Socialista* (13 janvier 1933), nº 7,469, p.1
[305] BOTELLA-ASENSIO J. (22 janvier 1933), *Crónica,* p.8.

l'agence touristique soviétique *Inturist.* Finalement, ils ne furent en Espagne qu'en 1933 pour la fondation de la revue en mai. Pendant le « Bienio Negro », ils voyagèrent à nouveau en U.R.S.S. pour se rendre au Congrès des Ecrivains Soviétiques à Moscou, sous l'invitation de Maxime Gorki. Le discours fut d'ailleurs retranscrit en français dans la revue parisienne *Commune*[306]. En 1935, ils allèrent à New York, puis à Cuba pour dénoncer les agissements de l'État durant les insurrections d'octobre 1934. La publication s'arrêta cette même année. Les autorités poursuivaient le couple et leur appartement madrilène fut saccagé. Finalement, la revue fut balayée par l'instabilité de l'année 1934.

> «OCTUBRE acepta los puntos generales aprobados en el Congreso general de la literatura revolucionaria, celebrado en Kharkov. […]. Combatiremos todas las formas y las expresiones de la literatura burguesa, más bien con persuasión que con destemplanza: no con anarquía, sino empleando nuestra arma eficaz del materialismo dialéctico. Nuestra labor consistirá en descubrir a los ojos de los jóvenes escritores y artistas las fallas y la caducidad del dominio burgués, y atraerlos hacia la causa revolucionaria.»[307]

Comme la revue *Commune*, fondée sous l'égide du Bureau international pour la littérature révolutionnaire du PCF, la rédaction d'*Octubre* n'indiqua pas ses relations avec le Parti Communiste. La revue fut imprimée par *Gráficas Carrozas* au 12 Eloy Gonzalo à Madrid. Cette édition imprima également *Luz y fuerza: Órgano de la Federación de sindicatos únicos de Gas, Agua y Electricidad* (1932-1933) de la CNT-FAI.

La rédaction déclarait son rattachement aux principes établis pendant le congrès de Kharkov qui annonçait la fin du style dogmatique prolétarien de la R.A.P.P, selon lequel toute production devait représenter ou servir le prolétariat. Kharkov conduisit à la création des A.E.A.R. et de leurs organes en Europe. D'ailleurs, ce congrès fut aussi à l'origine de la dispute au sein du groupe

[306] *Commune* (septembre octobre 1934), n°13 et 14.
[307] *Adelanto de la revista Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, 1er mai 1933 : réimprimé en 1977 par Topos Verlag.

surréaliste entre Louis Aragon et André Breton. Le Comité Central soviétique décida de dissoudre la R.A.P.P. le 23 avril 1932, c'est-à-dire un mois après la création de l'A.E.A.R. française, et presque une année avant la naissance des associations espagnoles. Il eut donc un grand décalage temporel entre l'Est et l'Ouest.

Louis Aragon adhérait pleinement aux concepts manichéens de Kharkov. En vérité, les débats de Kharkov portaient plus sur la question organisationnelle des associations internationales que sur une véritable « ligne stylistique ». Le congrès de Kharkov fut ainsi l'application concrète du stalinisme dans la culture, dans la mesure où il mit un point d'orgue sur le contrôle des productions artistiques par le biais du principe des associations. Ces associations servaient donc de vecteur. Elles obligeaient les artistes à créer dans une dynamique de groupe, dans des revues, des publications collectives ou des expositions. En d'autres termes, le groupe prévalait sur l'individu. *Octubre : Escritores y artistas revolutionarios* et *Commune : revue de l'association des écrivains et des artistes révolutionnaires* étaient des revues consœurs et les organes des A.E.A.R. respectives. La revue parisienne était dirigée par un important comité où siégeaient André Gide, Romain Rolland, Paul Vaillant-Couturier, et dont les secrétaires de rédaction étaient Louis Aragon et Paul Nizan. Chaque numéro de *Commune* faisait environ 150 pages, alors qu'*Octubre* n'en était qu'une trentaine.

À son commencement, la rédaction de *Commune* eut des positions très clivantes sur la culture. Elle poussait même à l'ostracisme certaines personnalités, comme Henry Poulaille et sa revue *Nouvel Âge*[308], ou Henri Barbusse et « L'affaire *Monde* »[309]. La revue espagnole et plus tardive *Octubre* ne connut pas ce type de conflit qui était lié à un basculement de la politique culturelle soviétique internationale. La rédaction de la revue *Octubre* était bien plus ouverte à une sélection de contributeurs très diversifiés, puisque des personnalités comme

[308] AMBROISE J.-C. (1998). Henry Poulaille et le mouvement français pour la littérature prolétarienne. Position littéraire, représentations, prises de positions politiques : 1925-1944, thèse d'État, Université Rennes I.
[309] BERNARD F. (2006). « Confrontation entre Henri Barbusse et le Komintern », *Nouvelles Fondations,* vol. 2, n° 2, pp. 159-163.

Josep Renau ou Manuel Monleón, membres du PCE, fréquentaient aussi les cercles anarchistes catalans.

Les contributeurs d'*Octubre* diffusaient des textes et des représentations de Lénine, Marx, Staline, ainsi que des articles d'Aragon, Henri Barbusse, Emilio Prados, Juan Piqueras, et de nombreux autres contributeurs internationaux. Ils mentionnaient aussi les activités des autres associations comme les Amis de l'URSS et leur exposition graphique organisée au *Círculo de Bellas Artes*, La rédaction d'*Octubre* contribuait donc activement à la construction d'une culture ouvrière et paysanne, à travers des textes et des œuvres de l'art prolétarien, des articles et des reportages sur l'actualité prolétarienne qui allait de la politique à l'art et la littérature, en mettant en avant des événements comme des expositions [310].La revue espagnole reposa presque exclusivement sur le principe du « classe contre classe », certes moins sectaire qu'en 1928, mais dont les œuvres littéraires et les images très violentes poussaient tout de même les populations à l'agitation contre la bourgeoisie. Parfois, ce n'était pas seulement un appel à la mobilisation mais à une révolution sanguinaire[311].

La revue *Octubre* de l'A.E.A.R. madrilène était surtout illustrée par des photographies issues de la « photothèque » du *Komintern.* Elles provenaient aussi bien d'images d'agences soviétiques[312] que des artistes proches des A.E.A.R :

> «Nuestra revista publicará, como homenaje de los escritores y artistas revolucionarlos de España a la Revolución de Octubre, un número especial. Estará Ilustrado por magnificas fotografías enviadas expresamente de la U. R. S. S., y colaboraciones de Gorki, Ivanov, y otros Serafimovitch grandes escritores soviéticos. […]»[313]

[310] *Octubre* (avril 1934). « L'exposition d'art prolétarien » de l'Athénée de Madrid, du 1 au 12 décembre 1933, n°6.

[311] Par exemple le dessin de Miguel Priera appelait aux meurtres des casseurs de grèves : Miguel Priera (août-septembre 1933), Octubre : Escritores y artistas revolucionarios, n°3, dessin, dernière couverture, p.36, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[312] JOSCHKE C. (2017). « Le marché transnational des images politiques. Le Secours ouvrier international dans le contexte des agences photographiques soviétiques (1924-1933). ». Études photographiques 35: 61-87.

[313] *Octubre* (août-septembre 1933). «Gran extraordinario del mes de Octubre» n°3, p.29.

Plusieurs images diffusées dans la presse communiste française illustrèrent la revue *Octubre*[314]*,* comme le Stakhanov en contre-plongée qui fit la première page du supplément de l'*Humanité*, la revue *Communiste* en 1932 [315]. Les rédacteurs madrilènes se réapproprièrent l'image et l'accompagnèrent d'un poème de l'artiste Pla y Beltrán. Voici un autre exemple de poème qu'il publia dans la revue :

> ¡Gritamos!
> ¡Pateamos!
> ¡Levantamos en nuestros pechos la protesta!
> Sobre una brecha de destrucción,
> levantaron la bandera de la Democracia,
> ¡con discursos solemnes ¡
> ¡con pactos pacifistas!
> ¡con el grito de los manicomios!
> ¡con el insulto de los mendigos!
> ¡con el humo de las fábricas de municiones!
> ¡con el hambre de los obreros sin trabajo!
> Fue un momento.
> ¡Lo que tarda el Imperialismo en la preparación de una guerra![316]

[314] Figure 99: *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), numéro 4 et 5, octobre-novembre 1933, signée UEAP, dernière de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[315] Figure 100 : *Communiste, supplément du numéro de l'Humanité*, 31 mars 1932, n°1, sans auteur, 1ère année, première de couverture.

[316] Poème de Pla y Beltrán (juillet août 1933), *Octubre*, p.5 :

« Crions ! Bottons !
Élevons la protestation dans nos poitrines !
Sur la brèche de la destruction
Ils ont hissé le drapeau de la démocratie,
Avec des discours solennels !
Avec des pactes pacifistes !
Au cri des maisons de fous !
Avec l'insulte des mendiants !
Avec la fumée des usines de munitions !
Avec la faim des chômeurs !
C'était un instant.
Combien de temps faut-il à l'impérialisme pour se préparer à la guerre ! ».

Dans ce poème, Pla y Beltrán appelait les populations à faire la guerre contre « l'impérialisme bourgeois ». Les poèmes, qui furent présentés dans la revue, partageaient la même méthode d'agitation : une forme littéraire courte, très orale, à la façon d'un slogan. Des chansons avec quelques notes de partitions furent aussi diffusées.

Il eut de nombreuses photographies d'exécution dans les colonies, comme les décapitations au Siam[317]. D'autre part, il y eut les photos des révolutions à Cuba, avec la dépouille d'Antonio Ainciart,[318] chef de la police de Machado, photographie de couverture pour le numéro 3 et expliquée dans l'article « *De la revolución cubana Retrato de un dictador* » par Alejo Carpentier [319]. De nombreuses images étaient ainsi construites sur un principe de juxtaposition vérité/mensonge, bourgeoisie/prolétariat. Par exemple, deux images de la Première Guerre Mondiale[320] se trouvent juxtaposées : d'un côté une certaine tranquillité « comme ils présentent la guerre dans les films bourgeois » ; et de l'autre un empilement de cadavres « comment c'est en réalité ». Les photographies de la Première Guerre mondiale étaient régulièrement utilisées pour dénoncer les guerres entre nations que les communistes considéraient comme des conflits « impérialistes » [321]. Dans cette revue, les Espagnols furent assez peu illustrés, excepté le premier numéro et ses photographies (ou

[317] *Octubre, escritores y artistas revolucionarios*, (août-septembre 1933), exécution dans le Siam, n°3, p.11.

[318] Figure 94 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, première de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[319] CARPENTIER A. (août-septembre 1933). «De la revolución cubana Retrato de un dictador», *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*, n°3, p.5-10.

[320] Figure 94 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, première de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[321] Anonyme (juillet-août 1933), « La vrai victime de l'impérialisme », *Octubre : Escritores y artistas revolucionarios*, p.10, Hemeroteca Municipal de Madrid.

cinématogrammes) tirées du film *Las Hurdes : Tierra sin Pan*[322]. En totale adhésion avec le principe d'une démonstration massive de la lutte des classes contre la domination de la « bourgeoisie », la plupart des images venaient de l'international. Dans un dessin illustrant la dernière de couverture du n°3, le discours antibourgeois atteignit son paroxysme, puisque la revue alla jusqu'à agiter le lectorat en lui présentant un dessin de Miguel Priera[323], tout en appelant à l'assassinat : l'assassinat symbolique de la « *prensa burguesa* » ; l'assassinat moins symbolique des « Esquirols »[324] ; et en un assassinat réel avec l'acronyme « F.E.D.A. », qui renvoyait au meurtre de Pedro Caravaca Rojé, secrétaire de la Federación Económica de Andalucía.

Les photographies utilisées pour illustrer la revue ne provenaient pas seulement du *Komintern.* Dans le magazine *Nueva Cultura* de Josep Renau, de nombreuses images venaient de sa collection personnelle, notamment les photographies concernant la Grande Guerre. Comme Heartfield, Josep Renau utilisa abondamment des images de crânes et d'ossements humains dans la création de ses photomontages et juxtapositions. Vraisemblablement, une partie des illustrations d'*Octubre* était tirée d'une collection personnelle de Josep Renau et qui lui servit de support de création à ses photomontages. Cela pourrait ainsi expliquer certaines proximités visuelles entre *Octubre* et *Nueva Cultura*, tel son rendu visuel sombre et morbide.

[322] Figure 87 et 88 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°1, juin-juillet 1933, Eli Lotar/ Luis Buñuel, «Las Hurdes: Tierra Sin Pan», Hemeroteca Municipal de Madrid.

[323] Figure 95: *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, dessin Miguel Priera, dernière couverture, p.36, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[324] Les « Esquirols » en espagnol sont les « briseurs de grèves ». Ce sont des ouvriers qui travaillaient à la place des grévistes, rendant ainsi la grève sans intérêt. Ici l'*esquirol* était représenté avec des cornes, symbole de la traitrise.

### *Nuestro Cinema* : théorie et fabrication du cinéma prolétarien européen

En Espagne, la question des arts de masse et de leur puissance politique apparut d'abord dans les revues cinématographiques de gauche. Comment le cinéma peut-il devenir un vecteur de la lutte des classes ? Comment penser un cinéma social qui attirerait les classes populaires dans les salles, afin de leur faire prendre conscience de leur pouvoir politique ? Ces revues se posaient toutes ces questions. Mais le cœur du sujet n'était pas tant le cinéma social lui-même, que les méthodes de théorisation utilisées dans le système de la revue photographique. Or, les premières théories du cinéma en tant qu'art de masse, furent diffusées par un autre média de masse, la presse graphique.

*Nuestro Cinema* fut une revue décisive pour la diffusion de l'idéologie marxiste esthético-culturelle en Espagne. C'était une revue à portée internationale. La rédaction siégeait à Paris. Le communiste et membre de l'A.E.A.R. française Georges Sadoul la décrivait en 1937 comme étant la meilleure des revues cinéma à l'intérieur de « l'Europe capitaliste »[325]. *Nuestro Cinema* s'inscrivait dans le cadre politique de la Seconde République. Profitant d'une nouvelle liberté civique, les revues critiques et de gauche s'étaient développées, mais l'État les censura ensuite, durant la période dite du « *Bienio negro* ».

À travers ses articles et l'illustration photographique, notamment le cinématogramme, la revue *Nueva Cultura* contribua aussi à l'élaboration et à la théorisation d'une culture prolétarienne propre à l'Espagne. Cette revue permit de réunir et de concentrer les intellectuels au sein d'un premier groupe qui avait pour vocation, de constituer les prémisses d'une représentation ouvrière communiste. Les pages étaient illustrées par des images issues de films sociaux européens. Elles étaient inspirées des mises en page graphiques très prisées par les avant-gardes des années 1920.

[325] SADOUL G. (28 janvier 1937). « Les rebelles ont fusillé le Louis Delluc espagnol », *Regards*, p.18-19.

Quelques revues cinématographiques existaient déjà dans le panorama de la presse espagnole, notamment *La Pantalla*[326], *Mirado*r[327] ou *Popular Film*[328]. Cette dernière était très illustrée par de nombreux extraits de film, mais aussi par des portraits, sur le modèle des grandes revues américaines. Une vingtaine de revues cinématographiques furent ainsi créées entre 1932 et 1935 en Espagne, mais elles relevaient davantage de la publicité, faisant nombreuses promotions, plutôt que des revues d'étude critique. Dans ces revues, les illustrations et le contenu des articles attestaient des fortes influences hollywoodiennes des revues. Elles étaient construites sur le modèle du *star-system* comme *Photoplay magazine*[329], la revue cinéma publiée à Chicago entre 1911 et 1980. Les portraits d'acteurs et d'actrices glamours, où le journaliste s'épanchait sur leur vie privée, s'inscrivaient dans le cadre du culte de la célébrité.

Le projet de la revue était porté par un intellectuel, Juan Piqueras Martínez. Celui-ci avait le profil idéal pour promouvoir l'Internationale Communiste dans les cercles marxistes ouvriers. En 1904, Juan Piqueras naquit à Requena, près de Valence, au sein d'une famille très modeste de meuniers. À l'instar de nombreux enfants de paysans de l'époque, son éducation scolaire fut chaotique, parce que l'école restait difficilement accessible et du fait qu'il devait toute la journée aider ses parents au moulin.

Au début des années 1920, il déménagea à Valence pour travailler en tant qu'épicier, placier et colporteur[330]. Il remporta alors un concours de critique cinématographique. Ayant été repéré par des intellectuels et des libraires de Valence, il fonda avec eux un premier magazine *Luz y Vida*[331]. Sa carrière de critique cinéma commença donc à Valence, vers 1925. Il dirigeait des revues

---

[326] *La Pantalla: semanario español de cinematografía* (1927).

[327] *Mirador: setmanari de literatura, art i política*, publiée à Barcelone entre 1929-1937

[328] *Popular film* (1926-1937), hebdomadaire, Barcelone.
Voir figures 125 et 126.

[329] Voir figures 125 et 126.

[330] SADOUL G. (28 janvier 1937). « Les rebelles ont fusillé le Louis Delluc espagnol », Regards, p.18-19.

[331] FIBLA GUTIERREZ E. (2018). A Pedagogical Impulse : Noncommercial Film Cultures in Spain (1931-1936), thèse de doctorat sous la direction de Salazkina, Masha, The Mel Hoppenheim School of Cinema, Montréal.

portant sur le cinéma et le spectacle, comme *Vida Cinematográfica* et un an plus tard *Vida Artística*. Il signait ses articles sous le pseudonyme « *El duende de la cabane* ». En 1928, il se mit à collaborer avec *Popular Film,* mais la quitta en 1931, suite à des divergences idéologiques avec son directeur Mateo Santos. Juan Piqueras était officiellement communiste affilié au PCE et Santos était anarchiste. La querelle avait grandi entre les deux personnalités, au point même de s'affronter dans les pages de la revue, notamment l'article « *La redacción de Popular Film ratifica su línea y su bilis* »[332] en 1932.

En 1929, Piqueras rédigea une série d'articles pour la *Pantalla,* comme la « Révision du cinéma levantin »[333]. Ayant remplacé Luis Buñuel comme critique de cinéma pour *La Gaceta Literaria,* il publia régulièrement dans ce magazine entre 1929 et 1931. Il collabora également avec le journal quotidien *El Sol, Siluetas*, Cinegramas, *Semana Gráfica* et l'hebdomadaire barcelonais *Mirador*. Il publia régulièrement dans la presse marxiste culturelle, comme chez *Mundo Obrero,* organe du PCE, *Octubre* ou encore *Nueva Cultura* de Josep Renau[334]. En plus des nombreuses revues auxquelles il participait, il s'engagea pleinement dans la vie associative en créant des ciné-clubs prolétariens en Espagne. Le premier fut fondé à Valence en mai 1930. En même temps, il déménagea à Paris où il travailla dorénavant pour la société de distribution *Proa Filmófono*[335], propriété de Ricardo Urgoiti.

Ricardo Urgoiti Somovilla était l'héritier de Nicolàs María de Urgoiti. Ce dernier était à la tête d'une puissante industrie d'impression de presse et de publication de quotidiens ou d'hebdomadaires[336] comme le célèbre *El Sol*[337]. Son

---

[332] *Nueva Cultura*, «La redacción de Popular Film ratifica su línea y su bilis», n°6, noviembre 1932, p.191.

[333] PÉREZ MERINERO C., & PÉREZ MERINERO D. (1975). Del cinema como arma de clase: antología de *Nuestro Cinema* 1932-1935. F. Torres, Valencia.

[334] *Ibid*em.

[335] Figure 120 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°5, octobre 1932, photomontage Filmófono à partir du film d'Eisenstein « La Ligne générale », p.18, BNE, Madrid.

[336] GUBERN, R., & HAMMOND, P. (2012). Luis Buñuel : the red years, 1929-1939. Wisconsin, University of Wisconsin, Madison, p. 187.

[337] Les numéros de *El Sol* étaient sous-titrés «*Diario independiente fundado por D. Nicolás M. Urgoiti en 1917*».

fils entra chez d'autres médias, comme la radio à Madrid *Unión Radio* et des revues spécialisées comme *Ondas*, ainsi que des titres sur le cinéma, les arts et plus généralement la culture. Urgoiti était un fervent défenseur républicain. Sa radio madrilène diffusa le 14 April 1931 le discours de Niceto Alcalá Zamora proclamant l'instauration d'une Seconde République en Espagne[338]. Par ailleurs, cette radio d'actualité et culturelle conduisit à la fondation d'une section cinéma à Madrid entre 1932 et 1935. Manuel Villegas Lopez la dirigeait et fit diffuser pour la première fois en Espagne *Las Hurdes : Tierra sin Pan.* Il fut aussi le directeur des « Servicios Cinematográficos de la Subsecretaria de Propaganda » en 1937[339].

En août 1931, il fonda officiellement *Filmófono* afin de produire et distribuer des films et plus particulièrement des sonores. Les fonds venaient de la Banco Urquijo et d'Unión Radio. Les intellectuels appréciaient la personnalité d'Urgoiti pour son évergétisme. Comme l'explique Ernesto Giménez Caballero, Urgoiti était une figure unique en son genre :

> «Ricardo Urgoiti – el Ricardito americano de nuestro cine ibérico – es el único caso importante de americanismo en Iberia. Exhala de sí un paisaje de máquinas, negocios y deportes. Y al chocar tal paisaje con el genuino de nuestro país – antimaquinístico, antinegociante y antideportista -, forma una refringencia curiosa que da carácter a Ricardo. […] »[340].

Urgoiti avait été l'homme prodigue pour le milieu culturel espagnol, en particulier pour les sphères des gauches républicaines et communistes. Mais il avait été paradoxalement comparé à un espagnol américanisé, parce qu'il utilisait

---

[338] *Op.cit.* GUBERN R., & HAMMOND P. (2012) p.188.

[339] *Ibidem.*

[340] GIMENEZ CABALLERO Ernesto, "Nuestro cinempresarios – Ricardo Urgoiti", La Gaceta Literaria, N112, 15 août 1931, p.10:
« Ricardo Urgoiti - le Ricardito américain de notre cinéma ibérique - est le seul cas important d'américanisme dans la péninsule ibérique. Il exhale un paysage de machines, d'entreprises et de sports. Et lorsqu'un tel paysage se heurte à l'authentique de notre pays - anti-machine, anti-négociation et anti-sportif -, il forme une curieuse composition qui donne du caractère à Ricardo. […] ».

des moyens financiers colossaux pour promouvoir des technologies de pointe en matière d'image et de son. Urgoiti, qui était ingénieur en radiotéléphonie, cherchait à tout à prix à imposer cette innovation technique sur le sol espagnol. Sa société de production finança des revues comme *Cinema Sparta* et *Nuestro Cinema,* ainsi que de très nombreux projets de Piqueras et de Buñuel. Il avait d'ailleurs embauché Luis Buñuel en tant que directeur du département de production cinématographique de la société et Piqueras en tant que responsable de la sélection des films à distribuer en Espagne depuis Paris[341].

Piqueras consacra la fin de sa vie à la dimension de « l'art pour et par tous ». En effet, il finançait et organisait de très nombreux projets culturels dans le cinéma. Il fonda des revues marxistes et forma les premiers cinéclubs prolétariens d'Espagne. Les projets de Piqueras furent néanmoins emportés par sa mort en 1936. D'après Georges Sadoul pour *Regards* en 1937, Juan Piqueras était un acharné de travail et se serait rendu malade à la tâche. Il souffrait de graves troubles intestinaux. Fin juillet 1936, probablement après les attaques du 18 juillet, dans une auberge de Venta de Baños vers Palencia[342], il était cloué au lit par un ulcère à l'estomac quand il fut assassiné par les forces fascistes. Son corps ne fut jamais retrouvé et fut sans doute jeté dans une fosse commune. Les archives de Juan Piqueras furent détruites durant la Seconde Guerre Mondiale, au moment où son épouse dut fuir l'Espagne pour la France en 1940. De son œuvre ne subsistèrent que des lettres, ses critiques et ses nombreux passages dans la presse.

*Nuestro Cinema* était un magazine mensuel qui était publié entre 1932 et 1935 sur deux périodes. La première débuta en juin 1932 et totalisa 13 numéros publiés jusqu'en octobre 1933. Elle était imprimée à Barcelone en Catalogne. Le magazine réapparut en janvier 1935. Il avait pris le soin d'indiquer « Deuxième période ». Seuls 4 numéros parurent. *Nuestro Cinema* avait été fondé depuis Paris

[341] GUBERN, R., & HAMMOND, P. (2012). Luis Buñuel: the red years, 1929-1939. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin, p. 189.
[342] *Ibidem.*

au 7 rue Broca, par Juan Piqueras (1904-1936), critique et essayiste espagnol, promoteur du cinéma soviétique ou d'avant-garde et des ciné-clubs prolétariens.

À partir du numéro 13 d'octobre 1933, la rédaction de *Nuestro Cinema* se redéfinit comme « Cahier internationaux pour la défense du cinéma prolétarien ». Ce numéro consacré à l'art prolétarien et à leur intégration dans les sphères culturelles coïncida probablement avec les nouvelles rencontres que Piqueras, rédacteur en chef, fit à Paris en 1933 : l'A.E.A.R. et Willi Münzenberg. La rédaction de la revue entretenait une très grande proximité avec l'Internationale Communiste et surtout les A.E.A.R.[343] :

> « El cine proletario en Alemania (En el curso de una reunión organizada por la A.E.A.R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), de París, con el tema « Cultura marxista y cultura fascista », un grupo de cineastas revolucionarios alemanes envió este mensaje que traducimos y publicamos »[344].

Les contributeurs de la revue furent très divers. Ils partageaient un même attachement au communisme et la volonté d'ouvrir la culture aux défavorisés. En l'occurrence, il s'agissait des travailleurs ouvriers et paysans composant l'écrasante majorité des espagnols et espagnoles dans les années 1930. Il y avait des personnalités comme Rafael Sender, Del Amo, Eisenstein, Cesar M. Arconada, Buñuel, Renau, Ilya Trauberg, Poudovkine, Léon Moussinac, Karl Radek, Béla Balázs, Georges Méliès ou encore Joris Ivens[345]. Certains d'entre eux avaient été au cœur des rouages de l'Union soviétique, comme Anatoli Lunacharsky ancien dirigeant du *Narkompros* (Commissariat du Peuple à l'Instruction publique) et Ivan Ivanovič Anisimov directeur de l'institut mondial de la littérature Maxime-

[343] Anonyme (avril-mai 1933), *Nuestro Cinema*, n°11, p.25.

[344] Traduction : « Le cinéma prolétarien en Allemagne (Au cours d'une réunion organisée par l'A.E.A.R. (Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires), de Paris, avec pour thème « Culture marxiste et culture fasciste », un groupe de cinéaste révolutionnaires allemands fit part de ce message que nous traduisons et publions ».

[345] Figure 111 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°2, février 1935, « Borinage, film de Joris Ivens et Henri Storck », cinématogramme héliogravé crédité Piqueras, p.9, BNE, Madrid.

Gorki. La revue avait effectivement l'ambition de se diffuser à l'international. Elle voulait dépasser les limites de l'Europe puisque toute une section était consacrée aux nouvelles internationales. Cela portait aussi bien le cinéma que sur l'actualité: «*NUESTRO CINEMA es la única revista española verdaderamente internacional, por estar escrita por colaboradores mundiales por estar inspirada en una dirección internacional*.».

Le but de la rédaction était aussi de combattre idéologiquement et matériellement la suprématie du cinéma américain sur le marché international. Celui-ci disposait de moyens illimités de production. Il écrasait les studios européens et empêchait le tournage de films espagnols, comme le souligne Piqueras à plusieurs reprises dans sa revue : «*Fuera de España, en Francia, por ejemplo, la «vanguardia» cinematográfica, al sentirse económicamente amordazada por las exigencias financieras del cinema sonoro parlante, derivó en sus manifestaciones más sanas hacia el marxismo revolucionario.* »[346]. L'invasion cinématographique américaine aurait ainsi poussée les cinéastes vers le marxisme.

Avec l'arrivée du cinéma sonore, les productions américaines commencèrent à s'installer en Europe pour produire des longs-métrages dans les langues locales. En effet, les Américains tentèrent de conserver la pratique du sonore. Contrairement aux revues hollywoodiennes qui s'intéressaient à la dimension *star-system* du cinéma, *Nuestro Cinema* était davantage focalisée sur la théorie et la mise en place de débats contemporains entre les plus illustres représentants de la culture de la gauche européenne comme Eisenstein ou Moussinac, sur les méthodes, les formes et les fonctions d'une culture prolétarienne. Piqueras percevait là une invasion du capitalisme américain sur le sol européen. Les films qui ne représentaient pas les Européens dans leur quotidien ou qui ne recouraient pas à des outils sémiotiques européens,

[346] Anonyme (octobre 1933) «Nuestro *Cinema* en su nueva etapa», *Nuestra Cinema*, n°13, p.2-3 :
« Hors d'Espagne, en France par exemple, l'« avant-garde cinématographique », qui s'est senti économiquement muselée par les exigences financières du cinéma sonore parlant, a conduit ses projets les plus sains vers le marxisme révolutionnaire. »

concouraient à étouffer la culture européenne. Il considérait de telles méthodes comme de la pure propagande insidieuse. C'est pourquoi Piqueras fit de l'écriture d'une histoire du cinéma espagnol son cheval de combat. Il publia de longs articles sur ce sujet dans les numéros 8 et 9 de l'année 1933[347].

À travers la cinématographie espagnole, il visait à établir et à diffuser les premiers jalons d'une histoire nationale. Dans cette perspective de construction d'une histoire du cinéma espagnol, la rédaction de *Nuestro Cinema* diffusa un questionnaire. Celui-ci invitait les lecteurs à contribuer à la constitution commune d'un cinéma en adéquation avec son époque et sa population :

> «l. ¿Qué piensa del cinema y de su posición actual?
>
> 2. ¿Qué género cinematográfico (social, documental, educativo, artístico…) cree que debe cultivarse más atentamente?
>
> 3. ¿Qué papel social concede usted al cinema?
>
> 4. ¿Qué películas considera como ejemplos dignos de prolongar en el futuro?
>
> 5. ¿Qué piensa del movimiento cinematográfico, iniciado últimamente en España?
>
> 6. ¿Cómo cree usted que debe enfocarse la futura producción hispánica?».[348]

Dans le cadre de la revue, des intellectuels importants de l'époque apportèrent aussi leurs réponses. Cela concourra aussi à élaborer la ligne de la revue qui ne se voulait pas seulement critique mais aussi théorisante. Antonio Espina,

---

[347] PIQUERAS J. (août 1932). «Panorama del cinema hispánico», *Nuestro Cinema*, N°3, p. 80–87.
PIQUERAS J. (juillet 1932). «Panorama del cinema hispánico», *Nuestro Cinema*, N°2, p 42–47.
PIQUERAS J. (octobre 1932). «Panorama del cinema hispánico. Segunda parte: del cine mudo al film sonoro y parlante», *Nuestro Cinema*, n°5, p.145–150.
PIQUERAS Juan. (novembre 1932). «Panorama del cinema hispánico. Segunda parte: versiones y sincronizaciones en español», *Nuestro Cinema*, n°6, p.175–179.

[348] GOMEZ MESA L, GIL R., VILLEGAS LOPEZ M., YSERN A., DE UBIETA J.G., ANTONINO A. (août 1932), «Primera encuesta de *Nuestro Cinema*»; *Nuestro Cinema*, N°3, p.5-11.

García Lorca, Francisco Ayala ou Ramón J. Sender affirmèrent tous sans exception l'importance de bouter le cinéma américain hors des frontières européennes. Il fallait substituer « *la pasión social y política* »[349] aux histoires romantiques et édulcorées que le cinéma américain servait aux masses.

Cette critique du cinéma américain se retrouvait chez d'autres penseurs dès les années 20, chez Siegfried Kracauer notamment. Dans *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*[350], Kracauer rejetait virulemment le type de divertissement du cinéma américain, c'est-à-dire un mélange de romance et d'évasion des masses. Tout comme la photographie, le cinéma est un phénomène historique qui peut apparaître comme étant un pur produit industriel. Selon Kracauer, les œuvres visuelles sont fabriquées comme des marchandises, et elles sont au service d'un ordre social établi. Elles ont pour but de répondre aux fantasmes des spectateurs. Or, la romance au cinéma entretient des espoirs impossibles. Quand les « petites vendeuses vont au cinéma », le système nourrit en elles, le fantasme d'une possible union romantique et socialement élévatrice : un mariage entre servants et dirigeants.

Les contributeurs à *Nuestro Cinema* s'opposèrent aussi à toutes les formes de censure de l'art. Un libre-arbitre était laissé au public, mais à la condition de l'éduquer et de l'ouvrir à d'autres formes artistiques parfois plus complexes, mais aussi plus authentiques. Tous s'accordent ainsi sur l'importance du cinéma soviétique en Europe. Sa diffusion, que la Seconde République entravait, était donc nécessaire. Sender avertissait que le cinéma ne devait que s'inspirer des méthodes soviétiques, parce qu'il devait rester propre à la culture locale et ses moyens d'expression[351]. Par conséquent, dans ce nouveau cinéma, l'acteur et l'actrice professionnels devaient disparaître et d'authentiques protagonistes du quotidien de-

[349] RAMON J. SENDER (octobre 1933). « Notas sobre el cinema soviético », *Nuestra Cinema,* n°13, p.11-12.

[350] KRACAUER S. « Les petites vendeuses vont au cinéma », in : L'Ornement de la masse, Paris, La Découverte, 2008, p. 255-268.

[351] RAMON J. SENDER (octobre 1933). « Notas sobre el cinema soviético », *Nuestra Cinema,* n°13, p.11-12.

vaient les remplacer : « *Con estos elementos y la casi eliminación del actor profesional, se logran films soberbios en las películas «de composición ». […] el cine soviético como el cine comercial burgués se divide, se consideran en la Unión como un arma más de la lucha de clases»*[352]. La revue s'intéressait très peu aux acteurs et actrices. La quasi-totalité des articles parlaient des opérateurs, des réalisateurs[353] et du *modus operandi* des tournages.

Luis Gómez Mesa expliquait pour le numéro 4 de septembre 1932 que « *en su aspecto de espectáculo universal, el Cinema juntos unos momentos al obrero y al señorito* ». Le cinéma était certes populaire, mais il respectait une hiérarchisation sociale. Divers prix étaient proposés, variant de 5 à 25 pesetas[354] en fonction de l'heure de diffusion. Une séparation sociale s'opérait donc dès la tarification.

*Nuestra Cinema* fut une revue pleinement ancrée dans l'Internationale Communiste et dans la droite lignée de la méthode « Münzenberg » qui consistait à organiser et diffuser des événements, produire des œuvres, des expositions et surtout de publier des revues. Tout cela avait pour but de constituer une culture ouvrière et communiste disséminée dans toute l'Europe de l'ouest. Le chef de la propagande du *Komintern* entreprit et parraina ces nombreux projets dans les principales capitales européennes. *Mezhrabpom Film* Studio était une société de production et distributio*n* (ou *Prometheu*s Film) installée entre Berlin et Moscou[355]. D'après Babette Gross, Münzenberg et Alvarez del Vayo, ce dernier avait une place importante dans la politique espagnole et représentait la gauche à l'internationale. Il devait devenir le futur ministre des affaires étrangèr*es du Frente Popular*. Il avait été nommé par Manuel Azaña, ambassadeur de l'Espagne en URSS. Mais, après l'échec du gouvernement en place, le projet fut avorté en 1933.

---

[352] *Ibidem.*

[353] Figure 119 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « photographie dédicacée par Joris Ivens pour la rédaction de *Nuestro Cinema* », p.7, BNE, Madrid.

[354] DIEZ PUERTAS E. (2003), Historia Social del cine en España, Editorial Fundamentos, Madrid. p.33.

[355] GROSS B. (1991). Willi Münzenberg eine politische Biografie, Leipzig Forum Verlag, Leipzig, p.148.

Del Vayo ne put donc jamais prendre ses fonctions. La rencontre avec Münzenberg porta sur la presse et plus précisément les agences, comme « Agence Espagne », dont Vayo avait la charge :

> « Zu Beginn des spanischen Bürgerkrieges gründete Münzenberg zusammen mit dem spanischen Außenminister Alvarez de Vayo in Paris eine Nachrichtenagentur, die „Agence Espagne". Sie sollte die französische Presse mit Nachrichten und Kommentaren der republikanischen Regierung versorgen. Leiter dieser Agentur wurde Katz, der seine Artikel und sonstigen Publikationen von nun an mit dem Pseudonym André Simone zichnete. Die „Agence Espagne" stand von Anfang an unter starkem kommunistischen Einfluß, der sich 1937, nach Münzenberg Bruch mit der Komintern, noch verstärkte. So galt die Angentur in Pariser politischen Kreisen bald als Werkzeug der Russen. Katz-Simone zahlte an französische Journalisten erhebliche Summen für den Abdruck prosowjetischer und prokommunistischer Artikel. »[356]

Münzenberg faisait constamment des déplacements dans toutes les sphères des gauches européennes, comme en 1933 à Paris. Piqueras vivait dans la capitale française et adhéra au PCF en 1931[357]. Il faisait lui aussi de nombreux déplacements entre l'Espagne, la France et l'Union soviétique[358]. Dans leur ouvrage commun « Luis Buñuel : the red years, 1929-1939 »[359], Román Gubern et Paul Hammond avancent l'hypothèse d'une possible rencontre entre Piqueras, Münzenberg, Arconada et Buñuel à Paris au début des années 1930. En tant qu'imprésario de *Filmófono* à Paris, Juan Piqueras les aurait rencontrés lors de son voyage de 1933. Or, en avril 1933, la revue *Nuestro Cinema* diffusait pour la première fois des images créditées « *Foto Meschrabpon* » pour le film soviétique

---

[356] *Op.cit.* GROSS B. (1991). p.471.

[357] LLOPIS, J. M. (1988). Juan Piqueras: el Delluc español, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, vol.1, Valence, p.77.

[358] GUBERN, R., & HAMMOND, P. (2012). Luis Buñuel: the red years, 1929-1939. Wisconsin, University of Wisconsin, Madison, p. 190.
*Op.cit.* GROSS, B. (1991). p.415.

[359] *Op.cit.* GUBERN, R., & HAMMOND, P. (2012), p. 196.

de Fedorov « Dostoïevski », qui avait été censuré par la république espagnole[360]. À la fin de l'article, il était précisé que Piqueras l'avait rédigé depuis Paris en 1933. Cela coïnciderait donc bien avec la présence de Münzenberg au même moment à Paris. Il est possible que ces personnalités communistes se rencontrèrent afin d'établir des connexions, et éventuellement des projets de financement entre l'U.R.S.S. et l'Espagne.

De nombreux membres ou compagnons de route des A.E.A.R. internationales participèrent à la création de la revue et collaborèrent en tant que contributeurs réguliers comme Léon Moussinac, Luis Buñuel, Henri Storck et Joris Ivens ou encore le photographe et cinéaste Roger Livet. Dans le comité de sélection filmique qui choisissait les films envoyés par Piqueras depuis Paris, il y avait l'écrivain et membre de l'U.I.E.R. madrilène, César M. Arconada, et Manuel Villegas López.

*Nuestro Cinema* était une revue exclusivement cinématographique. Mais elle avait été construite, du moins en partie, comme un objet graphique, avec des compositions photographiques complexes (photomontage, juxtaposition etc.) et des photographies documentaires européennes et extra-européennes. La plupart des images provenaient de films ou studios cinéma. L'imprésario Piqueras récoltait des photographies dans toute l'Europe et participait aussi à des tournages en qualité qu'observateur. Il s'était ainsi constitué une photothèque personnelle créditée tantôt « *archivos Piqueras* », tantôt « *phototeca Piqueras* »[361].

Les couvertures étaient particulièrement soignées. Elles relevaient d'une certaine modernité par rapport aux autres revues culturelles espagnoles sous la Seconde République. Pour les deux périodes de *Nuestro Cinema*, chaque numéro possédait une couverture construite de la même manière. La page était divisée en deux : à droite un cinématogramme ou bien un montage de cinématogramme[362] ;

[360] *Nuestro Cinema* (avril 1933). «Nuevos films soviéticos proh*Ibid*os en España», p.6-7.

[361] Figure 102 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°1, janvier 1935, « Jean Vigo (en premier plan) et son opérateur Boris Kauffman, dans une prise de *Vue*s », photographie créditée Photothèque Piqueras, p.7, BNE, Madrid.

[362] Figures 103, 104 et 105.

et à gauche, le titre stylisé de la revue et une brève annonce du contenu. Chaque numéro possédait sa propre couleur. La revue était imprimée avec la technique de l'héliogravure, permettant par rapport à la similigravure, de produire des images plus grandes, et des compositions plus riches.

Parmi les images documentaires, plusieurs furent signées Roger Livet[363], réalisateur et artiste qui gravitait autour des groupes d'avant-garde, comme les surréalistes et les révolutionnaires de l'A.E.A.R. parisienne. Les images démontrent la présence du réalisateur sur le sol espagnol en 1932. Une des photographies présente un graffiti « *muera Herriot que* » [364] . Par cette information, la photographie est tout à fait datable. Elle pourrait avoir été réalisé à l'occasion de la visite du Premier ministre français à Madrid en octobre et novembre 1932. Une autre photographie présente aussi un graffiti « *Abajo la guerra imperialista* »[365] écrit sur le mur d'un cartel militaire et entouré de personnes (essentiellement des hommes) dans des positions agressives. C'est un slogan antifasciste. Les femmes ramassaient des pierres pour les jeter sur le bâtiment. La troisième photographie est celle d'un véhicule transportant des gardes civiles, armés et reconnaissables à leurs chapeaux tricornes. D'après la légende, ils étaient disposés « à la répression contre les ouvriers et les paysans espagnols. Ces photographies de Livet ont toutes été mobilisées dans un contexte d'agit-prop, méthode de communication à destination de la masse et visant à la faire réagir à une rhétorique politiquement clivante, caricaturale ou parfois violente. Dans ces images, l'agitation se fait sur le principe du « classe contre classe ».

Pour donner à ce thème de la rébellion populaire une portée internationale, *Nuestro Cinema* fut aussi illustrée de photographies états-uniennes. Elles présentaient des documents sur des échauffourées entre manifestants américains et la police, toujours dans cette dynamique de montrer des événements « non

[363] Voir le corpus d'images : Figures 116, 117, 118.

[364] Figure 117. Cette phrase est très difficile à traduire car il manque sans doute une partie. Traduit mot à mot, ce taggue signifie « que meurt (subjonctif) Herriot que ».

[365] Figure 116.

visibles au cinéma »[366]. Les photographies furent créditées « *Fototeca Piqueras* », rendant difficile d'établir une provenance précise. La photographie violente et confuse est associée à une formule qui appelle à l'indignation. Elle dénonce les mensonges des « médias bourgeois » qui dissimulent la vérité que la rédaction de *Nuestro Cinema* est heureusement là pour rétablir. Une autre image représente un événement qui semble plus précis pour le lecteur : il s'agit d'une photographie de presse, encore une fois peu visible, de la protestation de la « *Unión Latina Americana de Estudiantes »* contre les « *Actualidades Fox* » à propos de la révolution cubaine[367]. L'article est une lettre rédigée par cette union étudiante latine à *Nuestro Cinema,* les remerciant et les soutenant dans leur combat contre les informations calomnieuses et impérialistes des sociétés capitalisées. Chez *Nuestro Cinema*, les images étaient ainsi de très mauvaises qualités. C'est le commentaire de la photographie qui dirige la communication en suggérant une interprétation au regardeur. Dans son ouvrage sur John Heartfield, Sabine Kriebel évoque l'indispensabilité du texte à l'image, permettant ainsi de sécuriser une transmission idéologique[368].

### *Nueva Cultura* : une bataille esthétique contre la bourgeoisie

*Nueva Cultura* fut conçue et publiée depuis Valence, sous l'impulsion et le financement de l'artiste José Renau Berenguer[369]. *Nueva Cultura* exista pendant 3 années, de janvier 1935 à octobre 1937, avec un total de 18 parutions, dont 13 avant la Guerre Civile et 5 en 1937. La rédaction publia aussi des numéros spéciaux jusqu'en 1938, au seuil de la défaite républicaine.

---

[366] Figure 118.

[367] U.L.A.E. (octobre 1933) «La protesta de la "Unión Latina Americana de Estudiantes" contra las "Actualidades Fox" sobre la revolución cubana", *Nuestro Cinema*, N°13, p.228-229.

[368] KRIEBEL S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, Berkeley, p.85-86.

[369] RENAU J. (1977). *Nueva Cultura*: información, crítica y orientación intelectual, 1925-1937, Vaduz, Topos.

Apparue en 1935, cette revue n'était pas une pure et simple réaction aux révolutions de 1934, ni une revue reprenant le flambeau des travaux de Juan Piqueras et sa publication de cinéma marxiste *Nuestro Cinema*. Renau avait pour projet de fonder *Nueva Cultura* dès 1933. La conception du premier numéro débuta à la fin de cette même année. Mais l'instabilité politique, les manifestations puis les rébellions de 1934, provoquèrent une augmentation des censures et il était devenu particulièrement difficile de trouver des fonds financiers pour produire des revues. *Nueva Cultura* ne devait ainsi pas s'achever en 1937, comme l'indique le dernier numéro multiple d'août-septembre-octobre 1937 où la rédaction déplorait une pénurie de papier qui empêchait les parutions :

> «Nota: - por falta de papel y otras dificultades materiales, nos hemos visto precisados a retardar la aparición de estos números. No dudamos que nuestros lectores sabrán perdonarnos esta falta considerando las actuales circunstancias».[370]

Cette revue avait été donc empêchée par deux fois pour cause de raisons politiques et sociales graves. Ces difficultés de parution poussèrent la rédaction de cette revue dans une ligne éditoriale sans concessions. C'est pourquoi *Nueva Cultura* était une revue à contenu agressif, typique des méthodes d'agit-prop anarchocommuniste. Renau osait des discours violents et des images disruptives, souvent sexuellement subjectives.

La rédaction de *Nueva Cultura* cherchait à conserver une indépendance idéologique vis-à-vis des partis et des syndicats, pour finalement devenir en mars 1937, l'organe officiel d'une des filières de l'Internationale Communiste l'« *Aliança d'Intellectuals per a Defensa de la Cultura* »[371], le pendant catalan de l'organisation née à Paris en 1935 et organisée par l'A.E.A.R. Malgré ce rattachement, cela ne suffit pas à la survie de la publication dans ce contexte politique très aggravé de 1937. Comme l'indiquait Renau dans son introduction pour les

[370] *Ibidem* p.445.
[371] Traduction du catalan : Alliance des intellectuels pour la Défense de la Culture

rééditions de *Nueva Cultura* en 1977, il avait été contraint de se déplacer de Valence à Barcelone en mars 1938 pour suivre le gouvernement républicain dont il faisait partie en tant que directeur général des Beaux-Arts[372]. La deuxième difficulté, plus grave selon lui, était la coupure d'une route importante qui reliait Valence à Barcelone, parce que située entre ces deux chefs-lieux catalans, la ville de Vinaroz avait été prise par les troupes franquistes le 16 avril 1938. Cela fit presque totalement obstacle aux déplacements des personnes et à la communication par voie postale. À la fin de l'année 1938, Josep Renau et sa rédaction publièrent un dernier numéro volumineux, composé d'une sélection d'œuvres et d'extraits qu'ils avaient récoltés et accumulés au cours de l'année[373].

Josep Renau se positionnait dans une position de rupture vis-à-vis des intellectuels issus des autres courants de pensée. Nous percevons ici l'intérêt sociologique de la revue pour les intellectuels et les artistes : fédérer les idéologies et conceptions politiques révolutionnaires. Comme de nombreuses avant-gardes, Dada (Bulletin Dada, le Manifeste Dada d'Hugo Ball etc.), les Surréalistes (La Révolution Surréaliste, le Manifeste Surréaliste etc.), les marxistes eurent besoin de concevoir des revues et des manifestes afin de contrôler, stimuler et canaliser les idéologies alternatives. Il y eut en France *Commune* pour l'A.E.A.R. française, *Octubre* pour l'A.E.A.R. madrilène, et enfin *Nueva Cultura* pour les communistes proches de la culture anarchiste catalane.

La structure de la revue imitait celui d'un magazine d'information, avec des rubriques, et divers articles avec des actualités internationales ou culturelles, le tout accompagné d'une très riche iconographie. Mais toutes ces informations formèrent en réalité, une représentation ridicule et théâtrale de la société à travers des caricatures et des simagrées faussement journalistiques sur le modèle de l'AIZ. Toutes les informations furent caustiques ou détournées par l'artiste. Renau ridiculisait volontairement les personnalités influentes, aussi bien les politiques que les artistes.

---

[372] RENAU J. (1977). *Nueva Cultura*: información, crítica y orientación intelectual, 1925-1937, Vaduz, Topos Verlag, Barcelone, p.445.
[373] *Ibid*em.

*Nueva Cultura* fut pour Josep Renau une manière presque cathartique, de déverser un flot d'images, sombres et morbides, dans la culture visuelle espagnole. *Nueva Cultura* fut le point culminant d'une violence débridée et normalisée par les images. Avec cette revue, Renau n'avait plus de limites matérielles à la diffusion de ces œuvres. Josep Renau tenta de forger une laideur en adéquation avec l'univers dystopique qu'il fonda ; univers contrôlé par les fascistes, les capitalistes ou encore la bourgeoisie.

Josep Renau créa des rubriques illustrées humoristiques. Il y opposait les images aux commentaires créant ainsi des situations ironiques. L'une de ces rubriques illustrées se nommait « *Testigos negros de Nuestro Tiempo »*[374] ou les « Témoins noirs de notre temps ». Elle revient régulièrement dans les numéros de la revue. Par exemple, le numéro 6 d'août-septembre 1935, la rubrique fut sous-titrée « à travers les lunettes de Don Madariaga : Témoins noirs de notre temps, le guide touristique ». Elle s'étendait sur une double page comportant 10 photographies tirées de l'actualité internationale et chacune accompagnée par quelques lignes extraites des livres « *España* » et « *Ingleses-Franceses-Españoles* », de Salvador de Madariaga, alors représentant de l'Espagne à la Société des Nations. Ce texte fait une description très gratifiante de l'Espagne des années 1930, où le pays aurait trouvé un parfait équilibre entre tradition et modernité. Dans ce montage, Josep Renau juxtaposait le texte à des images documentaires pour créer des oppositions absurdes. Cette méthode caustique lui permit de tourner en ridicule les paroles prononcées par de Madariaga. Il aurait dit : «*El español ni es ciudadano de un Estado igualitario como el francés, ni socio de una sociedad nacional como el inglés, ni súbdito de un imperio como el italiano o el alemán de hoy. Es un hombre* »[375]. La phrase était accompagnée d'une photographie macabre, avec une dizaine de corps gisant au sol, et entourés d'un groupe de personnes regardant avec parmi eux, des gardes nationaux. Cette photographie

[374] Figure 130 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.12, réimpression Topos Verlag, 1977.

[375]« L'Espagnol n'est ni citoyen d'un État égalitaire comme les Français, ni membre d'une société nationale comme les Anglais, ni sujet d'un empire comme l'Italien ou l'Allemand d'aujourd'hui. C'est un homme ».

fut prise lors des événements surnommés en Espagne « *Sucesos de Casas Viejas* » ou « *masacre de Casas Viejas* », une série de heurts opposant des familles anarchosyndicalistes aux forces de l'ordre[376].

Ce numéro 7et 8 portait exclusivement sur le thème de la violence et de la révolution, en rendant hommage aux révoltes communistes historiques. La rubrique « *Testigos negros de Nuestros Tiempos* » était particulièrement acerbe et provocatrice. Sur quatre pages, Renau utilisa 28 photographies les unes à la suite des autres, afin de réaliser un véritable pamphlet contre la culture catholique d'Espagne. La première vignette est une fausse publicité pour un voyant indien se faisant appeler « Profesor Kedodjah », et logeant à Suresnes en France. Ce voyant prétendait lire l'avenir pour 80 centimes la séance. Josep Renau rebondit sur cette publicité et publia ce texte:

> «Según cierto judío resentido, al que hacen coro todos los judíos, internacionalistas y masones españoles, nuestro régimen nacional, que tan bien disfrutamos, ha llegado en su degeneración a perder las perspectivas de si futuro histórico. En cualquier periódico que usted coja verá refutado este ruin aserto y se convencerá de que por poco dinero cualquiera puede saber su porvenir y precaver las perspectivas históricas de su futura vida.»[377].

Le propos de Renau est conspirationniste et antisémite, en nommant ce professeur « le juif » et en le rapprochant des francs-maçons et du régime national espagnol ; lesquels sont tous des « dégénérés ». Ici Renau associa un discours anticlérical avec la méthode du « classe contre classe ». Souvent les deux furent associés, car les marxistes considéraient que l'Église catholique favorisait les plus aisés. Les montages et les commentaires s'adressait directement au lectorat

[376] Cette période sombre de la Seconde République précipita la chute du Gouvernement Azaña, lorsqu'un groupe de gardes incendia volontairement une maison où plusieurs familles s'étaient retranchées. Cela causa la mort à 19 personnes, dont 3 militaires et 11 autres civiles, tous âges confondus.

[377] Figures 130, 131, 132, 133.

afin de l'intégrer dans le processus d'agitation. Interpellé, le lecteur pouvait se sentir concerner, ou au contraire agresser par l'humour acerbe de l'artiste.

La première image du montage est un avant/après présumé, d'une icône chrétienne calcinée durant les révolutions des Asturies. La « Vierge carbonisée » qu'il accusait d'avoir sciemment résisté aux flammes[378] afin de décrédibiliser les révolutionnaires. Renau suggérait ainsi que la religion chrétienne et ses divinités n'existaient que dans le but d'agir contre les intérêts du peuple. Il le réaffirmait sur la page 13 avec un prêtre posant à côté d'un Christ en partie calciné. Avec l'apostrophe « Tu doutes encore ? », il insistait sur la capacité des icônes chrétiennes à réaliser ce qu'il appelle des « miracles », c'est-à-dire échapper aux flammes des incendies. Dans la suite de ce montage, Renau commentait ces 28 photographies d'origines très variées, et pour la plupart prises dans la presse, dans une fresque anticléricale associant images de prostituées et personnages en Extase. Dans ce montage, il réutilisa une image tirée du film de Buñuel, *Las Hurdes tierra sin pan*[379]. Il y avait ainsi en alternance des images cinématographiques, photographiques, journalistiques, artistiques, assemblées sur un principe d'équivalence ; et le tout fut entrecoupé d'images ouvrières et de manifestations.

Josep Renau s'attaqua aussi directement aux figures de la culture espagnole. Il réalisa des montages ridiculisant, comme il le fit ici avec le philosophe José Ortega y Gasset, surnommé « el *ilustre vidente* » ou « l'illustre voyant ». Sur l'image, la main de Gasset repose sur un crâne. À gauche, il est accompagné d'une chouette. Dès l'Antiquité, le symbole de la chouette fut utilisée en tant qu'épithète homérique *glaukopis* pour qualifier notamment Athéna, déesse de la sagesse et symbole de l'érudition[380]. Mais à l'époque médiévale, l'animal changea de signification : il devint démoniaque et fourbe, nocturne et proche de la sorcellerie. Ortega y Gasset considérait que la révolution prolétarienne était vouée à l'échec. Il publia en 1930 « La Révolte des masses », un essai conservateur promouvant la pérennisation des structures intellectuels académiques contre

[378] «habiendo podido librar a su imagen de las llamas ha preferido no hacerlo»

[379] Figure 131.

[380] Dans l'*Odyssée* d'Homère notamment.

la culture de masse. Il craignait une prise de pouvoir des masses qu'il considérait incultes[381]. Renau qui appelait à la création d'une « nouvelle culture » s'attaqua directement à Ortega y Gasset, en l'associant à une imagerie démoniaque, mortifère et sans yeux[382].

L'absence de l'œil dans les années 1930 était une référence à la Grande Guerre. Dans les années 1920, les squelettes des poilus se retrouvaient par milliers dans les anciennes tranchées. Des images de ces redécouvertes furent publiées, dans la presse notamment. Ainsi de nombreuses photographies de cadavres furent injectés dans la société des années 20 et 30. Le motif de l'os est présent dans la quasi-totalité des numéros de *Nueva Cultura*[383]. L'Espagne ne participa pas à ce combat, et pourtant les artistes comme Josep Renau, utilisèrent ces codes de représentation ; faisant ainsi écho aux souffrances européennes partagées. Les images de masque à gaz étaient aussi très présentes, comme dans la presse de propagande soviétique, avec la revue « СССР строит социализм »[384] ou « URSS en construction ». Pour illustrer *Nueva Cultura*, des images de la Grande Guerre furent peut-être tirées du magazine A.I.Z. et de *Vu*. Renau et son confrère Monleón ont extrait de l'œuvre de Heartfield, des formes ou des formules visuelles, parfois à la limite de la copie. Le magazine *Vu* a aussi publié beaucoup de photomontages cadavériques[385]. Cette publication circulait dans les cercles marxistes catalans. Il y eut des republications voire des copies de certaines œuvres, comme celles d'Alexander Liberman[386].

---

[381] ORTEGA Y GASSET, J., GOYENA, J. L., PARROT, L., & VALENTIN, D. (2011). La révolte des masses. Paris, Les Belles lettres.

[382] Figure 131.

[383] Figure 136 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

[384] СССР строит социализм, « SSSR Stroit socializm », ou en français *URSS en construction*. Ce genre d'images furent très présentes dans la revue *Nueva Cultura*.

[385] Figure 171 : *Vu* (Paris), 13 décembre 1933, « La prochaine guerre… », n°300, 4e de couverture, photomontage sans signature, Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône.

[386] Voir les figures 245 et 246.

La revue de Renau atteste de la grande circulation de certaines images dans les cercles communistes espagnols et internationaux, notamment les œuvres de Heartfield, le film *Las Hurdes, Tierra sin Pan de Buñuel*, mais aussi des événements importants qui eurent lieu dans les années 1930, comme les lynchages états-uniens de Marion et la photographie de Lawrence Henry Beitler[387]. Il réutilisa aussi d'autres photographies publiées dans *Octubre*, la revue de l'A.E.A.R. madrilène comme cette photographie du corps Antonio Ainciart, chef de la police de Machado en couverture pour le numéro 3 « *De la revolución cubana Retrato de un dictador* » par Alejo Carpentier.[388] Renau utilisait de très nombreuses photographies issues d'une culture visuelle internationale, aussi bien extraites de films, d'images studio que de photographies journalistiques. Les images de lynchages, de violences et de décapitations étaient récurrentes dans la revue *Nueva Cultura,* et plus particulièrement dans les « *Testigos Negros de nuestros Tiempos* ». La qualité de ces photographies documentaires était très médiocre, parce qu'elles étaient sans doute reproduites à partir de copies de presse. Cela atteste du caractère artisanal de cette circulation des images en Espagne. Renau était un artiste qui accumulait toute une photothèque internationale. Cette photothèque concentrait une grande quantité d'images morbides et violentes glanées à travers les lieux et les années. Renau ne produisait pas ses photographies. Il les puisait dans la culture visuelle. De la Grande Guerre, aux lynchages américains contemporains, Renau constitua une réunion de toutes ces images afin de composer une vision du monde aggravée et dystopique. Comme l'expliquait « l'ami » rapportant les propos de Monleón[389], la sensibilité de l'artiste reposait sur sa capacité à évoquer le passer, le présent avec les moyens du futur.

---

[387] Figure 166 : Lawrence H. Beitler, 7 août 1930, « Lynchage de Tom Shipp et Abe Smith », Marion, Idiana © Bettmann Archive.

[388] Figure 168 : *Nueva Cultura* (Paris), n°3, mars 1935, «Testigos Negros de Nuestros Tiempos», p.33, réimpression Topos Verlag, 1977.

[389] Figure 222 : *Umbral* (Valence), n°9, 4 septembre 1937, JAES (article) Manuel Monleón (photomontage), « Les autres armes : le photomontage Monleón », p.12, BNE. Voir le texte retranscrit dans le corps de texte.

Cette augmentation et banalisation de la violence en ce début de XX$^{ème}$ siècle devint « consubstantielles à des pratiques et des discours journalistiques »[390]. Partout dans le monde, la violence et les totalitarismes s'accrurent. Après 1934, les idéaux furent à leur paroxysme avec d'un côté la crainte d'une stalinisation de l'Espagne et de l'autre, une frayeur face à la montée des nationalismes européens. La revue de Josep Renau contribua au façonnement d'un imaginaire sociétal très guerrier, où les relations humaines fonctionneraient uniquement sur un rapport « classe contre classe ».

La différence entre les revues communistes directement issues de l'Internationales et la revue de Josep Renau repose sur un point : une forte présence des images qui lui sont presque entièrement dues. *Nueva Cultura* fut une revue d'agitation tenue par un graphiste et photomonteur. Tandis que les autres parutions communistes furent produites plus essentiellement par des écrivains comme Louis Aragon et *Commune*, ou Alberti/León et *Octubre*. Chez *Nueva Cultura,* l'image possède un véritable poids dans le discours Elle aide à l'agitation de foule avec néanmoins une recherche esthétique. Cette esthétique très particulière repose sur une poésie de l'horreur*, une beauté révolutionnaire*[391].

[390] ROJO HERNÁNDEZ, S., & ARÓSTEGUI, J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes, p.55.

[391] ARAGON L. (mai 1935). « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », *Commune : revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires*, n°21.

# III/ Les revues anarchosyndicalistes : entre régionalisme et l'internationalisme

## La Catalogne et son contexte favorable à l'image d'agit-prop

En France les méthodes d'agit-prop furent théorisées et diffusées dans les sphères de l'Internationale Communiste. La revue *Regards* fut conçue par les futurs membres de l'A.E.A.R. parisienne et Willi Münzenberg. En Espagne, l'image d'agit-prop apparut et proliféra d'abord dans les sphères anarchistes, en particulier dans les revues rattachées aux mouvements anarchosyndicalistes.

En Espagne, ce que l'on appelle tantôt anarchocommunisme, anarcho-syndicalisme ou communisme libertaire, est un mouvement anarchiste socialiste qui s'est mutualisé et consolidé autour la fondation de plusieurs syndicats de travailleurs comme l'Association internationale des travailleurs [392] (AIT), surnommée aussi la Première Internationale. Les liens avec le communisme étaient profonds parce que les anarchistes s'inspiraient en partie des travaux de Karl Marx. Mais ils développèrent aussi leur spécificité idéologique, puisqu'ils se rallièrent à Proudhon ou encore aux théories de Bakounine sur le collectivisme. Cette Première Internationale, fondée à Londres en 1864, avait été le fruit d'une collaboration entre des travailleurs et militants de plusieurs pays européens industrialisés. À partir de 1867, des sections nationales avaient été créées dans plusieurs pays, notamment en Espagne [393]. Mais, avec les événements de la Commune de Paris, Bakounine qui était très influent dans l'ANT fut exclu lors du congrès de La Haye de 1872. Michel Bakounine créa alors une nouvelle Internationale antiautoritaire, la « Fédération jurassienne » en 1872, qui représentait le mouvement anarchiste en Suisse[394].

[392] MANFREDONIA, G. (2001). L'anarchisme en Europe, collection « Que-sais-je ? », PUF, Paris.
[393] *Ibidem.*
[394] *Ibid.*

Les groupes anarchistes se multiplièrent en Europe sous la forme d'associations ou de syndicats de travailleurs. L'association propre à l'Espagne, la *Confederación Nacional del Trabajo* dit CNT, fut fondée en 1910 à Barcelone[395]. La population ouvrière augmenta fortement dans les années 1910 parce que le contexte politique était favorable à l'Espagne qui, durant cette période, ne participait pas à la Première Guerre Mondiale. Cette croissance soudaine de l'ouvriérisme en Catalogne et la démultiplication des associations anarchistes européennes favorisèrent le développement d'organisations et de syndicats relevant de l'anarchocommunisme : les anarchosyndicalistes[396].

En Espagne, il existait une proximité historique et idéologique entre l'anarchisme et le communisme. La CNT s'était temporairement rapprochée de la Troisième Internationale, avant de rompre définitivement et devenir ainsi de simples compagnons de routes[397]. Leur divergence portait sur la conception trop centralisée du pouvoir chez les communistes, alors que les anarchocommunistes préféraient le collectivisme de Bakounine. Mais leur point de convergence se situait dans les principes égalitaires de la pensée marxiste, comme ceux de la *lutte des classes.*

Au début du XX$^{ème}$ siècle en Espagne, il existait déjà un syndicat de travailleurs espagnols : l'UGT ou *Unión General de Trabajadores,* fondé en 1888, proche du Parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE). La CNT se développa dans une double opposition à l'UGT. Premièrement, l'UGT ne reconnaissait pas la théorie marxiste de la lutte des classes. Deuxièmement, la CNT était la réunion d'une multitude de petites organisations anarchocommunistes catalanes. Il fallait donc former un groupe local, en adéquation avec les besoins des travailleurs locaux catalans[398].

Durant l'entre-deux-guerres, la Catalogne fut ainsi un véritable vivier associatif anarchocommuniste. Cela exigeait d'avoir des moyens de convergence

[395] Voir VADILLO MUÑOZ, J. (2019). Historia de la CNT: utopía, pragmatismo y revolución, Editorial Catarata, Barcelone.
[396] *Ibidem.*
[397] *Ibid.*
[398] *Ibid*.

et de rencontre tangibles, tels que des lieux de réunion, des publications ou encore des symboles. Les anarcho-syndicalistes catalans développèrent de nombreux groupes de réflexion sociale et sociétale, comme *Generacion Consciente*[399]. Ces groupes dirigèrent les revues destinées à disséminer la pensée anarchiste dans les classes travailleuses de Catalogne. Leur visée était certes propagandiste, mais aussi de former toute une culture anarchiste espagnole, autour d'une littérature et de références historiques, scientifiques et artistiques. Cette dissémination culturelle s'opéra d'abord dans le discours. Il y eut la diffusion régulière et massive de théories hygiénistes, d'informations culturelles et sociales ou encore d'éléments historiques, qui devait permettre aux catégories sociales travailleuses de s'imprégner d'un imaginaire collectif anarchiste propre à la Catalogne.

Les sphères intellectuelles et artistiques anarchocommunistes souhaitaient dépasser l'élaboration d'une culture ouvrière, généralisée et internationaliste, comme la concevaient les communistes. Ils voulaient plutôt forger une culture ouvrière catalane[400]. Elle était ainsi définie par des pratiques, une langue et des savoirs, tous considérés comme inhérents à la Catalogne. À cet égard, le catalanisme est un mouvement régionaliste indépendantiste, né au début du XX$^{ème}$ siècle, encore actif dans les débats publics actuels, mais aussi dans la politique culturelle catalane. D'un point de vue idéologique, le catalanisme prend ses racines dans la *Renaixença*[401], mouvement romantique de la seconde moitié du XIX$^{e}$ siècle en Catalogne. Ce mouvement artistique voulut faire renaître la culture catalane et surtout sa langue, en empruntant des principes romantiques, comme la liberté artistique, la question du soi, l'individualisme, l'idéalisme, la fantaisie. Or, dans les années 1920 et 1930, le catalanisme était devenu très puissant, allant au-delà des sphères culturelles et artistiques. Ce mouvement qui avait été initialement une réaction romantique au processus de répression venant

[399] NAVARRO NAVARRO F. J. (1997). El paraíso de la razón: la revista «*Estudios*» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista, Editions Alfons El Magnànim, Valence.
[400] GARCIA M.-C. (1998). L'Identité catalane : analyse du processus du production de l'identité nationale en Catalogne. L'Harmattan, Paris.
[401] Le mouvement romantique de la Renaixença a été peu étudié en dehors de la Catalogne. Voir SANCHIS GUARNER M. (1982). La renaixença al país valencià estudi per generacions., Edicions 62, Barcelona.

de la couronne d'Espagne et des mouvements autoritaires, se voulait aussi être une objection à l'essor du système capitaliste et au progrès de l'industrialisation qui tendaient à uniformiser les territoires[402].

Les syndicats et les associations anarchocommunistes concevaient la revue comme un moyen de diffusion pédagogique. Les publications devaient apporter des connaissances basiques et orientées au lectorat des travailleurs, afin de pouvoir quitter cet état de *fragilité* politique. Les anarchistes pensaient aussi l'éducation de façon plus souple et ouverte que dans les écoles traditionnelles espagnoles[403]. Dans la grande majorité des cas, le prolétariat avait reçu une éducation scolaire très lacunaire, limitée aux notions essentielles comme le calcul et la lecture. Les anarcho-syndicalistes considéraient que le prolétariat ne pouvait donc pas vraiment comprendre et participer aux débats de société. Il était donc nécessaire de les émanciper par l'apprentissage. Cette question de l'apprentissage était centrale pour toute la gauche espagnole. Une réponse concrète fut donnée en 1931, sous la Seconde République, avec le développement des *Misiones Pedagógicas*, projet de « culture ambulatoire », où des bibliothèques, expositions, conférences, projections, lectures, et cours scolaires, circulaient dans toute l'Espagne, pour réduire les écarts intellectuels entre les populations et les régions[404].

Pour disséminer sa propagande et son enseignement dans la population travailleuse, les anarchosyndicalistes adoptèrent des méthodes de diffusion rapides et peu onéreuses, c'est-à-dire la presse. De même qu'en France, les revues, les fascicules ou encore les brochures se répandirent très largement, car le format était peu onéreux et plus adapté à un lectorat néophyte. La littérature était

---

[402] *Ibid*.

[403] En 1910, la revue *Escuela moderna* est créé à Valence (conservée à la BNE à Madrid), évoquant notamment la formation scolaire des femmes.
À partir de 1925, la question pédagogique devient centrale pour la revue *La Revista Blanca*, qui évoquait dans une grande partie de ses numéros, des théories sur les nouvelles formes de pédagogies mutualisées, comme les groupes d'entraide. La revue citait notamment Johann Heinrich Pestalozzi, et son école mutualisée (15 août 1927), ou des groupes d'intellectuels volontaires comme el « *Grupo de Divulgación Pedagógica* » (1 avril 1925).

[404] MENDELSON J. (2005). Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939. University Park, Pennsylvania State University Press, Main.

évidemment orientée. Tous les articles et images étaient soigneusement sélectionnés afin d'orienter le lecteur vers l'anarchocommunisme. La méthode était donc similaire à la presse communiste française, mais elle accordait toute de même une plus grande importance à l'instruction scolaire, élément-clé de cette politique anarchiste de proximité.

L'édition de revues anarchistes explosa en Catalogne de la fin des années 1920 jusqu'à la défaite républicaine. Plus de 80 titres furent créés en 1928, allant de la revue *Estudios. Revista ecléctica* (Valence, 1928-1937), à *Galicia Libre : Órgano da Agrupación de Gallegos Libertarios* (Valence-Madrid, 1939). Parmi toutes ces revues, cinq étaient consacrées à la culture et au savoir général : *Estudios : Revista ecléctica ; Orto. Revista de Documentación Social* (Valence, 1932-1934); *Faro. Folleto de Cultura Racionalista, Pedagogía, Cienci y Arte* (Játiva, 1933); *Libre-Studio. Revista de Acción Cultural al servicio de la CNT* (Valence, 1936-1938); et *Umbral. Semanario de la Nueva Era* (Valencia-Barcelone 1937)[405].

Pendant les années 1920, les revues avaient un format quasi exclusivement textuel et très intellectuel. Les revues anarchosyndicalistes évoluèrent dans le fond et dans la forme. Il y eut alors un regain d'intérêt pour le graphisme, la propagande visuelle et les arts photographiques. Le format des articles devint plus court et plus agressif. Avec Josep Renau, important théoricien artistique dans les sphères communistes et anarchistes, l'art, sa fabrication et sa place dans la société devinrent des sujets éminemment politiques. Pourquoi cet intérêt pour l'image d'agitation et sa publication massive dans des revues se développa-t-il d'abord chez les anarchistes, et non pas chez les communistes comme en France et en Allemagne ? Quels furent les apports de l'anarchisme à la culture ouvrière et révolutionnaire espagnole des années 1930 ?

[405] *Ibidem*, pp. 209-213.

### *Estudios*, *Orto* et *Umbral* : les grandes revues anarchocommunistes graphiques

Parmi tous les titres engagés, avant la Guerre civile, aussi bien chez les communistes que chez les anarchistes, *Estudios : Revista Ecléctica* fut l'une des revues les plus longtemps et régulièrement publiée. Elle exista de 1922 à 1937. D'origine valencienne, cette revue incarna l'arrivée et l'installation pérenne de la pensée anarchiste en Catalogne dans les années 1920 et 1930. Comme l'indique son titre, cette revue abordait des sujets de société de façon « éclectique ». Elle ouvrait ainsi des nombreux débats sur la sexualité, la médecine, le nudisme, l'hygiène, la pédagogie, l'art, le rationalisme ou encore le végétarisme.

Sous le régime de Primo de Rivera, la censure pourchassait sans relâche ce type de parution anarchosyndicaliste. Les rédactions de ces revues s'adaptaient constamment à la politique et au terrain de diffusion, pour éviter la censure. C'est pourquoi, *Etudios* fusionna en 1928 avec la revue anarchosyndicaliste *Generación Consciente,* qui avait été créée en 1923 à Alcoï et qui par-ailleurs, avait repris le flambeau d'une revue anarchosyndicaliste plus ancienne, *« Redención : Órgano del Sindicato Único de Trabajadores de Alcoy y portavoz de la CNT"*[406]. De telles fusions permettaient de dissimuler les revues qui avaient été repérées par les autorités, en les faisant imprimer ailleurs et sous un nouveau titre, tout en mutualisant les ressources financières et humaines. Il existait donc en Catalogne une véritable solidarité entre les groupes dissidents.

*Estudios* insuffla de nombreuses thèses anarchocommunistes dans les sphères ouvrières. En particulier, les idées hygiénistes qui étaient souvent considérées comme anticléricales, notamment les hypothèses sur une sexualité plus libre afin d'éviter la prostitution et de développement de méthodes de contrôle des naissances. Les anarchistes craignaient la surpopulation terrestre. Pourtant à la pandémie de la « grippe espagnole » et à la Première Guerre Mondiale, Primo de Rivera avait établi une politique nataliste sévère.

[406] NAVARRO NAVARRO F. J. (1997). El paraíso de la razón: la revista «*Estudios*» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista. Editions Alfons El Magnànim, Valence, p.29-30.

L'avortement et les diverses formes de contraception étaient interdits. Les sanctions relevaient du droit pénal[407].

*Estudios* ou encore *Redención* diffusèrent de nouvelles méthodes d'éducation, comme les thèses très controversées de l'école rationaliste qui promouvaient la laïcité et la mixité chez les plus jeunes. De surcroît, ces revues théorisèrent et diffusèrent des textes à propos du naturisme, en les accompagnant même d'images à partir de 1933. La revue mentionnait les nombreux groupes naturistes qui se formaient en Catalogne comme *el Grupo Naturista de Villajoyosa*, *Los Hijos del Sol de Elba*, ou encore *la Sociedad Naturista de Elda y Petrel*[408]. *Estudios* devient alors la *« Revista Eclécti*ca » à partir du numéro 64, parce qu'elle concentrait toute une partie de la pensée révolutionnaire de la Catalogne. Mais *Estudios*, comme toutes les autres revues de gauche en général, ne résista pas à la guerre civile et disparut en 1937 avec le numéro 165. Cette revue était bimensuelle, avec un tirage de 70.000 revues. C'était un volume conséquent pour l'époque et compte tenu de l'originalité de la ligne éditoriale[409]. La rédaction d'*Estudios* était anonyme. Seule figurait l'adresse « *apartado 158 – Valencia* ». Les courriers destinés à la maison d'édition « *Editorial Estudios* », créée en 1929, devaient être adressés à Joaquín Juan Pastor dans ce même appartement valencien. Cette édition publiait des œuvres sélectionnées à propos de l'hygiène, la sexualité, la sociologie, la condition de la femme, ou encore l'éducation. Il y avait aussi des rééditions d'auteurs étrangers comme Maxime Gorki ou Eli Faure.

*Estudios* était donc une revue d'éducation et de culture générale. Elle réunissait de nombreux articles synthétiques sur l'Histoire (comme le colonialisme), la médecine intégrative et l'art en général. Il y avait des extraits d'œuvres littéraires et poétiques. Les contributeurs de la revue étaient prestigieux et très éduqués. Il y avait le médecin basque, Isaac Puente Amestoy, membre de

[407] NAVARRO NAVARRO F. J. (1997). El paraíso de la razón: la revista «*Estudios*» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista. Editions Alfons El Magnànim, Valence, p.40.
[408] *Ibidem* p.39.
[409] À titre de comparaison, nous avons vu précédemment que la revue *Ahora*, parution d'actualité générale classique très populaire dans la capitale s'imprimait à 150 000 exemplaires.

la CNT et de la FAI. Très populaire auprès des classes travailleuses, il exerçait une médecine plus égalitaire et indépendante de l'Église. Il participa avec Durruti à l'organisation des rébellions anarchistes qui eurent lieu à la fin de l'année 1933 contre le gouvernement Manuel Azaña. La rédaction de la revue était assurée par un autre médecin, Félix Martí Ibáñez, également membre de la CNT, et soutenant la pratique de la psychiatrie et de l'avortement. La revue publiait également des coupons médicaux pour des consultations auprès de médecins physiatres et homéopathes[410].

Dans les années 1920, et jusqu'en 1932, *Estudios* était très peu illustrée. Dans un style très Art Déco[411], la revue affichait des gravures et des reproductions des plus grands classiques de l'histoire de l'art, comme par exemple Rubens et de très nombreux artistes français proches des avant-gardes Art Déco[412]. En 1932, *Estudios* changea radicalement dans sa conception graphique. À partir de là, les couvertures furent toutes signées sans exception Renau, Monleón ou Manolita[413]. En 1932, il s'agissait de dessins qui étaient le plus souvent rouges et noirs, et qui représentaient de façon très stylisée et géométrique des ouvriers au travail, glorifiant ainsi le symbole du travail à travers une esthétique du corps actif. Les pages internes demeuraient peu illustrées, hormis quelques gravures d'œuvres d'art classiques. Mais, dès l'année 1933, le contenu évolua et proposa un grand nombre d'illustrations allant du simple dessin graphique ornemental au photomontage complexe, en double page et en couleur. En conséquence, la revue se popularisa dans les sphères ouvrières et plus particulièrement chez les syndicats travailleurs. Les images étaient disruptives et violentes. Ces illustrations permirent ainsi à la rédaction de toucher un nouveau public de

[410] *Estudios* (février 1933), n°114, p.52, dernière de couverture.

[411] Figure 145 et 146.

[412] NAVARRO NAVARRO, F. J. (1997). El paraíso de la razón : la revista «*Estudios*» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista. Editions Alfons El Magnànim, Valence, p.210.

[413] Figure 146 : *Estudios* (Valence), n°112, décembre 1932, dessin de Manuela Ballester, première de couverture, collection privée, Valence.

lecteurs. La revue mettait en avant et sans concessions ses grands principes : le naturisme, l'égalitarisme, l'antimilitarisme et le féminisme.

La rédaction publiait aussi des photographies documentaires, dont la provenance n'est malheureusement jamais mentionnée. Ces clichés provenaient en partie d'U.R.S.S., mais aussi d'Espagne. Ils étaient imprimés avec des moyens relatifs, puisque les images de taille modeste laissaient apparaître des pointillés. En effet, la photographie n'était pas tant utilisée comme œuvre en soi qu'en support de création. Des photographies espagnoles furent utilisées pour illustrer et photomonter, tels les portraits morbides d'enfants réalisés à la suite des bombardements de Madrid et Getafe, fin de l'année 1936[414].

En 1934, Josep Renau copia en partie un photomontage de John Heartfield, daté de 1932 et réalisé pour la couverture de l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*[415]. Chez Heartfield, la colombe symbole de la paix, est transpercée verticalement par une lame. Chez Renau, la même colombe sans vie est tenue dans le bec d'un aigle, symbole du IIIe Reich. Il s'agit bel et bien de la même colombe, copiée en miroir : nous reconnaissons même un morceau de la lame de la baïonnette allemande omise par Renau. Il ajouta une brindille d'olivier dans le bec est de l'oiseau. On remarque les différences stylistiques entre Heartfield et Renau. Le Catalan utilisait beaucoup de couleurs, souvent du rouge, du noir, et tamponné sur la surface de l'œuvre. Cet effet pointillé fut vraiment l'une des signatures de l'artiste.

*Orto, Revista de Documentación Social* fut une autre et importante revue anarchosyndicaliste et ouvrière. Celle-ci ne fut publiée qu'entre mars 1932 et janvier 1934, sous une forme mensuelle et pour une totalité de 20 numéros[416]. Cette publication culturelle avait été créée par le professeur d'économie et membre de la CNT Marín Civera. Il avait cofondé avec Ángel Pestaña, le *Parti*

[414] Figure 194: *Estudios*, n°159, décembre 1936, «Paginas negras de la Historia: Civilización fascista», photomontage Josep Renau, p.18-19, IVAM.

[415] Pour la copie Heartfield/Renau, voir les figures 142 et 143.

[416] NAVARRO NAVARRO J. (2014). Sexualidad, reproducción y cultura obrera revolucionaria en España: la revista *Orto* (1932-1934). Arbor: Ciencia, Pensamiento Y Cultura, Valence.

*Sindicalista.* Dans des ouvrages et essais, il théorisa puis diffusa ses thèses postrévolutionnaires et anarchosyndicalistes en Espagne. Il les publia ensuite dans le format plus populaire de la revue et d'une vulgarisation destinée à ceux qui n'avaient justement pas les moyens de se procurer des livres[417].

En outre, *Orto* permit de réunir toutes les informations utiles à la classe ouvrière et paysanne, aussi bien pratiques que théoriques comme les réformes sociales et sexuelles, le naturisme, la critique du capitalisme, l'anticléricalisme, l'art ou la littérature, les débats sur l'éducation, les mœurs, le néo-malthusianisme. L'un des thèmes principaux était la problématique de « *la mujer* » dans la société espagnole, parce qu'elle conduisait à de nombreuses réflexions sur l'égalité, la liberté, la prostitution ou encore le contrôle des naissances. Ainsi la revue *Orto* soutenait les thèses qui avaient déjà été défendues par *Generación Consciente* depuis le début des années 1920. Tout comme *Estudios*, la revue *Orto* publia ses propres ouvrages dans la maison éditoriale « *Biblioteca de Orto* ». Ceux-ci reprenaient et approfondissaient les grands thèmes abordés par la revue. Sous le format brochure, plus abordable et populaire, la revue fit publier « *Cuadernos de Cultura* ». 91 brochures de soixante pages furent publiées. Elles portaient sur des sujets divers et s'adressaient essentiellement aux travailleurs et travailleuses[418]. En 1934, la totalité des projets éditoriaux, y compris la revue, disparurent sans doute à cause d'une chute financière et de la censure étatique, encore plus forte cette année-là.

Dans la presse anarchiste, les troubles sociaux engendrèrent toute une symbolique reposant sur le principe du « classe contre classe ». Ce positionnement politique était issu du Sixième Congrès du Parti Communiste de 1928, prônant défiance et hostilité envers les capitalistes évidemment, mais aussi contre les sociaux et démocrates. Ceci positionnait ainsi les partis communistes et anarchocommuniste encore plus à la gauche de la gauche. Renau et Monleón, créèrent de nombreuses images soutenant cette pratique militante intransigeante. Pour agiter les populations travailleuses, il fallait leur prouver qu'elles étaient les

[417] *Ibidem.*
[418] *Ibid*.

grandes victimes d'un système exploitateur, pensé uniquement pour les dominer. Pour l'anarchiste *Orto*, Manuela Ballester réalisa un photomontage qui pour une fois fut signé. Elle dénonçait la répression des manifestations au profit du maintien de l'ordre[419]. L'œuvre est commentée « Les institutions armées veillent à ce que la tranquillité des « gens de l'ordre »[420] ne soit pas perturbée. ». Elle joue sur l'opposition entre des musiciens grossièrement masqués et un public de cochons souriants avec des couronnes de fleurs. La symbolique du cochon, qui représente le bourgeois, fait penser au photomontage de Josep Renau en 1934 à propos des financiers américains[421]. Le bas du photomontage est composé de morceaux photographiques qui font voir une scène de manifestation réprimée. Les manifestants tiennent des panneaux pour réclamer « du pain ou du travail ». La provenance des images est difficile à déterminer. Le costume des policiers n'est pas celui de la garde nationale. Pour les personnes arrêtées, la tenue et particulièrement les chapeaux en feutre ne correspondent pas aux vêtements que portait la population travailleuse espagnole. Il pourrait s'agir de photographies de manifestations américaines du début des années 1930.

*Orto* et *Estudios* n'étaient ni dogmatiques ni sectaires. Leurs groupes éditoriaux souhaitaient conserver un lien avec d'autres courants de pensée politique et sociale comme le marxisme. Il y avait donc des contributeurs plus ou moins orthodoxes, comme Lucien Laurat, Henri Barbusse, Josep Renau et les socialistes républicains Hildegart Rodríguez ou Matías Usero Torrente, et bien d'autres[422]. Contrairement aux revues communistes, *Estudios* et *Orto* ne faisaient pas de propagande pour l'Union soviétique. Mais, celles-ci illustraient paradoxalement leurs pages, par de nombreuses photographies provenant

[419] Figure 215 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°17, octobre 1933, « La tranquilidad de las gentes de orden », photomontage, Manuela Ballester, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

[420] « Gente de orden » : les gens de l'ordre.

[421] Figure 151 : *Estudios* (Valence), n°132, août 1934, « Los diez mandamientos » « No fornicarás n°6 », photomontage Josep Renau, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

[422] *Ibid*.

justement d'U.R.S.S.[423]. Les anarchistes et les communistes utilisaient donc les mêmes images pour illustrer leurs revues. Les artistes espagnols ont sans doute puisé une grande partie de leurs photos dans la presse française, comme en témoigne cet emprunt du magazine *Vu* par *Estudios*. Il s'agit du même personnage portant un masque à gaz, chevauchant un cheval aussi masqué[424].

*Umbral «semanario de la Nueva Era»*[425] puis « *semanario gráfico* » était une revue hebdomadaire graphique anarchiste publiée très tardivement, entre 1937 et 1939. Moins étudiées que les revues précédentes, elle est pourtant l'un des exemples les plus fameux parmi les revues de propagande graphique. Publiée pendant la Guerre Civile à Barcelone, puis à Valence, la rédaction d'*Umbral* fit appel à de très nombreux collaborateurs et collaboratrices comme Kati et Jose Horna, Lucía Sánchez Saornil, Monleón, les photographes Pérez de Rozas, Pepe García, Francisco Carrasco de la Rubia, les dessinateurs Hélios Gómez et Lobo, et les photoreporters Luis Vidal Corella, Albero y Segovia et Martin Santos Yubero. Le directeur de cette revue était Fernández Escobés.

*Umbral* ou « Le Seuil » en français, entrait dans la politique de diffusion massive impulsée par la Confédération Nationale du Travail (CNT), avec à ces côtés les revues *¡ Liberación !* (1935-1936), *Estudios* (1922-1937), *Tierra y Libertad* (1930-1939), *Tiempos Nuevos* (1934-1938). Toutes ces revues furent très illustrées, mais le titre *Umbral* était un projet à part pour la CNT : une partie de ces revues libertaires étaient gratuites, mais pas *Umbral* qui nécessita des fonds pour réaliser cette revue de propagande ultra-graphique, conçue véritablement comme un laboratoire de la culture libertarienne. La revue évoquait régulièrement la guerre civile sans pour autant délaisser les autres sujets, d'ordres culturels, idéologiques et politiques. *Umbral* fut publié en 62 numéros. La rédaction résista jusqu'au dernier moment, c'est-à-dire le 21 février 1939 quand la région catalane fut prise par les nationalistes.

---

[423] Figure 202 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°1, mars 1932, photomontage Josep Renau, p.17, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[424] Figures 170 et 171.

[425] Figure 216.

La particularité d'*Umbral* est d'avoir hisser les artistes au rang de combattant pour la révolution. La revue publiait des textes théoriques sur les arts dont les productions graphiques de presse dont la chronique de Jaes « *Las otras armas* » par l'auteur Jaes. Pour le numéro 9, il publia un article sur les photomontages de Monleón en page 12 [426]. L'article est illustré par 9 photomontages de Monleón qui furent aussi publiés dans d'autres revues anarchocommunistes comme *Estudios,* dont la série des « 10 Commandements » coréalisées avec Josep Renau. Dans l'article, « un ami » de Monleón rapporte au journaliste comment l'artiste en vint à faire du photomontage :

> « -Eh bien oui. Je me souviens qu'un jour je lui ai posé cette question. Naturellement. Comment ne pas s'intéresser au métier et à la passion artistique d'un ami ? Il m'a répondu par ces mots ou des termes similaires :
>
> « Je ne me suis consacré au photomontage. Mais sûrement le fait d'être l'un des rares à avoir commencé à pratiquer cette nouvelle manifestation révolutionnaire dans l'art en Espagne, m'a permis d'avoir de nombreuses commandes pour les exécuter dans cette technique, et cela m'a grandement facilité et stimulé, au point d'avoir un véritable amour pour cet art. Bien sûr je ne suis pas son créateur et je ne sais pas qui l'était, certainement. On voit beaucoup d'œuvres dans cette technique sur les affiches soviétiques des premiers jours de la Révolution. Cette technique fut rapidement assimilée par les Allemands et les Français, même écarté de son origine, et avec un sens plus commercial pour l'essentiel. Les montages de John Heartfield, publiés dans le magazine révolutionnaire allemand « AIZ », nous ont indiqué un chemin vers la destinée révolutionnaire de l'art. Techniquement, on peut dire que nous dominons le photomontage, et notre principale préoccupation est son contenu. […] Monleón ne croit pas que l'œuvre en elle-même ait des secrets. L'art ne nécessite que la maîtrise d'une technique. Mais il y a aussi autre chose : l'artiste-poète. C'est lui qui, plus ou moins profondément, ressent les problèmes immédiats des masses laborieuses. Vivre notre temps, vivre le passé, avec le poing créatif du futur. Attitude classique.

[426] Figure 222 : JAES (article) Manuel Monleón (photomontage), (4 septembre 1937), « Las otras armas, el fotomontaje: Monleón», *Umbral,* p.12.

> Et romantique aussi. Il faut penser au sentiment. Sentir la pensée. Monleón est ce poète. Je me souviens que notre camarade disait : Vivez l'environnement qui n'est pas là, plongez-vous dedans avec passion. Si nous savons le ressentir et l'exprimer et que l'atmosphère est révolutionnaire, notre œuvre d'art sera une œuvre révolutionnaire ». [427]

Cet article nous permet de comprendre les inspirations directes de Monleón ainsi que de Renau, son proche collaborateur. Les deux artistes connaissaient bien les diverses productions soviétiques depuis la Révolution russe. Mais l'inspiration allait bien au-delà qu'il a fleurté avec la copie. Renau et lui modifièrent des photomontages, qu'ils publièrent en leurs noms. Ils empruntèrent des formules visuelles issues de la presse française comme chez Alexander Liberman[428]. Aussi Monleón récupéra un photomontage de chez *Vu*[429].

Jaes publia d'autres articles, sur le dessin notamment, à travers d'autres figures artistiques comme le mystérieux dessinateur *Les* qui publia ses œuvres dans la presse artistique et anarchiste. L'article mentionne qu'il collabora avec la revue *Popular Film,* expliquant ainsi une proximité entre son style et l'art cinématographique. D'autres portraits d'artistes furent publiés dans la revue à travers diverses chroniques, comme par exemple sur le dessinateur anarchiste Lobo[430].

La revue *Umbral* est graphiquement très riche. Une partie fut réalisé par l'artiste Manuel Monleón. Il signait toujours ses photomontages et mentionnait quelque mise en page d'un « M ». On perçoit la touche brutale de Monleón avec une très grande quantité de diagonale et des enchevêtrements anarchiques d'images. Dans la presse anarchiste, nous percevons des particularités typographiques et morphosyntaxiques. La typographie pourtant imprimée imitait presque systématique une écriture à la fois manuelle populaire et rapide, voire

---

[427] *Ibidem.*

[428] Pour les inspirations, voir les figures 172 et 173 (Alexandre Liberman/Monleón) ; les figures 198 et 199 (Monleón/Heartfield).

[429] Pour la copie : *Vu* (anonyme)/Monleón, voir Figures 170 avec 171.

[430] Figure 222: Jaes (29 janvier 1938) «Las otras armas: Lobo», *Umbral*, n° 24, p.13.

même agressive. Les titres sont réalisés en majuscules ; cela signifie une survalorisation du texte, une manière d'agresser et d'impacter le lectorat : les titres d'articles sont pensés comme des slogans politiques. Les formes cohabitent à travers des constantes esthétiques qui sont celles de l'agressivité et du déséquilibre. Agressivité car le contenu des images et la forme de l'écriture donnaient une impression d'horreur et d'urgence. Déséquilibre car toutes les mises en pages furent construites sur les principes du décalage et de la diagonale. Ballester, Renau et Monleón créèrent entre 1933 et 1935 des photomontages sombres et agressifs. Ils utilisaient les codes de l'anarchocommunisme, tel le « *rojinegros* » qui alliait le rouge des communistes au noir des anarchistes. Ainsi voilà l'une des particularités des presses anarchocommunistes : les rédactions utilisèrent une typographie et des méthodes syntaxiques définissant la revue comme un espace d'expression politique. Les revues anarchistes se reconnaissaient dans les kiosques – l'écriture déstructurée et les montages permirent d'affirmer une identité politique aux contours bien définis.

La revue *Umbral* changea à la moitié de l'année 1938. Cette revue agressive d'agit-prop bascula vers une propagande plus polissée, avec de nombreuses photographies d'un front militaire très théâtralisé, des portraits d'hommes et de femmes au travail pour la défense de la République et des dessins noir et blanc. Pendant cette période, la revue fut néanmoins illustrée par des photomontages et des photographies de Kati Horna[431]. Malgré la difficile année 1938, les œuvres de Horna étaient très recherchées esthétiquement. Elle réalisait même la mise en page de ces articles. Ses œuvres étaient les dernières productions publiées sous la Seconde République. Il restait aussi quelque photomontage de Monleón. Car pendant ce temps, le photomontage disparaissait progressivement de la revue, au profit d'images plus simples et disposées en encadré droit et rectangulaire. La qualité d'impression baissa, et les couleurs disparurent. L'une des dernières couvertures publiées est typique de ce basculement d'une agit-prop stimulante à un réalisme socialiste stabilisant. Ces images sont souvent des photographies de piètre impression, fortement retouchées au pinceau. Elles

[431] Figures 223, 224, 227, 228, 229.

présentent des hommes armés dans une position victorieuse, loin du sang, loin des massacres et surtout loin d'une quelconque défaite pourtant en cours[432]. Plus la situation fut terrible, plus la revue diffusa des images relevant d'une impossible quiétude.

### *Vértice* : un exemple de magazine phalangiste

Par l'étude des presses socialistes, anarchistes et communistes européennes, nous pourrions penser que le graphisme moderniste et le format magazine servirent exclusivement à ces sphères politiquement marquées à gauche. Le magazine *Vértice*[433] pourrait être perçu comme un contre-exemple. Il s'agit d'une production visuelle moderne et travaillée, utilisant parfois les mêmes codes de représentation que les Soviétiques. Mais nous verrons les différences stylistiques et symboliques importantes qui existent entre ces revues. Le discours a eu une influence sur la façon dont les images ont été pensées et assemblées. Ainsi, ce magazine diverge grandement des productions marxistes-socialistes de l'ouest.

*Vértice* (1937-1946), ou *Vertex* en français, est un magazine organe de la FET et de la JONS, les syndicats nationalistes. Il apparut en avril 1937 à Saint-Sébastien, avec pour sous-titre « Revista Nacional de FET y de las JONS ». Manuel Halcón en était le directeur, Antonio Lara Gavilán connu sous le nom Tono, le directeur artistique. Il était caricaturiste et dessinateur humoristique. Les éditeurs de la revue, à savoir Manuel Halcón, Samuel Ros et José María Alfaro, travaillaient aussi pour la *Delegación de Prensa y Propaganda.* La revue était destinée aux élites[434]. Son prix était d'ailleurs très élevé, entre 3 et 4 pesetas.

---

[432] Figure 231 : *Umbral* (Barcelone), n°, 14 janvier 1938, « Centinel pour la liberté de l'homme en terre d'Espagne», photomontage héliogravée CNT, signature peu lisible « Prats », p.7, BNE.

[433] Figures 251 à 272.

[434] MECHTHILD A. (2007) « La guerra y el hogar : Iconografía e ideología en la revista *Vértice* (1937-1939) » *In* : Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, [En ligne], consulté en 2021 : http://books.openedition.org/pufr/5711.

Le premier numéro sortit en avril 1937. Avec ses 144 pages, cela en faisait une revue très volumineuse. La pagination oscillait entre 90 et 150 pages. Elle pouvait comporter beaucoup de publicités, en moyenne entre 25 et 40 pages pour la période 1937-1939. *Vértice* était très photographique. Elle comportait des illustrations, dans tous les numéros et pour toutes les pages. Il y avait régulièrement des photographies en grand format, quelques photomontages, même si c'était la juxtaposition illustrative qui prédominait. Les couvertures étaient le plus souvent illustrées par des dessins ou des peintures colorés. Pour le titre, la police d'écriture variait régulièrement, mais favorisait un style imitant le manuscrit. Il y avait parfois des réminiscences d'écriture dans le style Art Nouveau.

Dans son éditorial, les contributeurs vantaient la qualité du papier utilisé pour fabriquer la revue « *El papel calidad « Ciceros », en dos tonos de color crem a, ha sido fabricado por « La Guadalupe ». El papel calidad OFFSET, por la casa Galparsoro y Compañía»*[435]. La mention était un pied-de-nez aux revues anarchocommunistes et communistes qui, à partir de 1937, commençaient à avoir des difficultés pour se fournir en papier, comme le mentionnait Josep Renau dans sa revue *Nueva Cultura*[436].

Dès le second numéro, en mai 1937, la revue esquissa de grandes sections thématiques : le cinéma, la religion, la mode, les arts avec la section « p*lástica del mundo* »[437] et une autre nommée « *Retina : noticario gráfico universal* »[438]. Cette partie regroupait des photoreportages sans texte, avec des images espagnoles ou étrangères, surtout issues des autres régimes autoritaires. Les photographies, des images de propagande militaire, provenaient essentiellement

[435] *Vértice* (avril 1937). n°1, p.21.
[436] RENAU J. (1977). *Nueva Cultura*: información, crítica y orientación intelectual, 1925-1937, Vaduz, Topos Verlag, Barcelon, p.445.
[437] Figure 252 : *Vértice* (Bilbao), n°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.44, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.
[438] Figure 262 : *Vértice* (Bilbao), n°10, mai 1938, « *Retina* », p.29, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

d'Allemagne et d'Italie. À partir de 1938, *Vértice* comportait une section photographique artistique réalisée par José Compte[439].

Pour les sections concentrées sur le graphisme comme « Plastique du monde », la rédaction avait créé des pages de garde qui séparaient les sections du reste de la revue. Ces pages étaient la partie comportant du graphisme le plus recherché. Il y figurait un titre moderne, parfois en diagonale et associé à une photo ou un photomontage. Aussi, il y avait parfois un texte court, imprimé dans une forme plus originale, en rond ou en diagonale.

À cause de son attrait idéologique pour la culture militaire, la rédaction fit tomber la revue dans une certaine désuétude stylistique, notamment une rigidité dans la conception des pages. La cohabitation entre les images et les textes était très classique. Les différents éléments visuels ne se chevauchaient pas. Les photographies étaient ajoutées aux textes en tant qu'illustration, sans jamais perturber le contenu. Le cadre des images était surtout rectangulaire. Il y avait peu de diagonales et peu de collages, contrairement à la presse de gauche très inspirée par les avant-gardes.

En novembre 1937, *Vértice* publiait « Plastique du monde – Travail », un reportage photographique composé d'images de propagande industrielle. Il y faisait le portrait d'un ouvriérisme idéal, dans lequel les individus sont en parfaite adéquation avec la machine. Contrairement à la propagande anarchocommuniste qui représentait les ouvriers à la gavroche et couverts de suie, les nationalistes dépeignaient un homme au travail propre, docile et parfaitement peigné. Le texte qui accompagne la page 46, explicite la conception du rapport entre l'homme et la machine chez les nationalistes :

> « La machine, une invention matérielle qui perfectionne et affine chaque jour l'esprit humain, va de l'impulsion gigantesque et puissante, à la force cyclopéenne et écrasante de la presse hydraulique, à la subtilité précise et méticuleuse de la fraiseuse où chaque pièce et chaque engrenage a une mission ordonnée et exacte dans la grande harmonie mécanique qui dirige et gère le zèle

[439] Figures 263-266 ; et 268-272.

> des travailleurs industriels. Voici deux aspects d'une usine de construction mécanique et deux de ses machines à la pointe de la technologie »[440].

Dans le texte comme dans les images, l'homme représenté ici est aliéné par la machine. La machine n'est pas que le prolongement de son corps ; elle l'est aussi de son esprit. La machine vient même l'affiner et le perfectionner dans sa tâche quotidienne. Aussi, la machine harmonise la société parce que ses rouages savamment disposés, symbolisent l'équilibre d'un engrenage, et par-là l'équilibre entre les hommes au sein de la société. Si une pièce manque, c'est toute la machine qui tombe en panne. L'organisation de la machine, dans laquelle chaque pièce a sa place déterminée et fixe, représente un idéal pour les sociétés autoritaires où chaque individu est une partie du tout. Si l'homme-rouage quitte ce système, la machine étatique ne fonctionnera plus, mais la pièce pourra aussi être remplacée par une autre, puisque toutes les pièces se ressemblent, comme il est écrit sur la page 47 du magazine « *y el Mundo marcha* ». C'est un adage capitaliste que l'on trouve souvent en Espagne. La presse de gauche l'utilisait pour dénoncer le rapport homme/machine[441]. Ainsi isolé, un rouage mécanique n'a pas d'intérêt. Il n'existe que pour prendre part à la machine. Les ouvriers sont donc représentés comme des pièces industrielles idéales. Les ouvriers sont bien entretenus, et ils remplissent leurs fonctions. Dans le texte, le terme « force cyclopéenne » fait écho à la culture antique. Le cyclope est une création mythologique gréco-latine, qui apparaît dans l'*Odyssée* d'Homère : Polyphème, fils de Poséidon, possédait une force et une taille au-delà de celles de l'être humain. Par conséquent, la machine est comparée à une divinité. Le système productiviste autoritaire est d'origine divine, car celui qui dirige la société, le *führer*, est Dieu.

---

[440] Figures 252 à 255.

[441] Figure 241 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), juin 1933, «…Y el mundo marcha», photomontage sans auteur, p.18, BNE, Madrid.

Cette aliénation de l'individu au profit d'un tout collectif, est encore plus visible dans les portraits politiques. En décembre 1937, *Vértice* publia un article introduit par une page de garde colorée, sur les régimes fascistes et totalitaires européens[442]. Le premier abordé était le régime fasciste en devenir de Franco. En 1937, la guerre civile n'était pas encore gagnée. Mais Franco était représenté comme un dirigeant similaire à Mussolini et Hitler. La page introductive « *España, un grande libre – Franco* », était composée d'un portrait photographique serré du dictateur souriant, et superposé sur une image de foule[443]. Les couleurs choisies, en plus du gris photographique, étaient le rouge et le noir présents sur le symbole franquiste. Ce système d'opposition foule/portrait officiel fut repris pour tous les régimes présentés dans l'article. Pour le régime nazi, la foule sans doute militaire était ordonnée en ligne. Par conséquent, la disparition de l'individu dans la masse est telle, que la foule ressemble à une accumulation de pointillés grisâtres[444].

Tandis que les images de la proclamation de la Seconde République représentaient la constitution d'un *corps citoyen,* il y avait là au contraire un effacement de l'individu derrière l'État. Cette représentation de la masse fut étudiée par Horst Bredekamp, qui place l'origine de cette stratégie visuelle aliénante dans l'œuvre de Thomas Hobbes, et la représentation du Léviathan[445].

Dans la *Dialectique de la Raison,* Theodor Adorno et Max Horkheimer[446] firent l'analyse de ces méthodes d'aliénation des foules. Ils s'inscrivaient d'ailleurs dans la continuité des travaux de Kracauer qui avertissait en 1926 des signes d'une société de plus en plus aliénante et totalisante dans la mécanique

---

[442] Figures 256 à 260.

[443] Figure 256 : Vértice (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographies de propagande nationale non créditées, p.33, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

[444] *Vértice*, décembre 1937, n°7-8, photographie de propagande internationale accréditée, signature non visible, p.37.

[445] BREDEKAMP H. (2003), Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

[446] HORKHEIMER M., ADORNO T. W., KAUFHOLZ E., & HORKHEIMER M. (2015). La dialectique de la raison : fragments philosophiques, Gallimard, Paris.

économico-culturelle de la distraction. Adorno et Horkheimer affirmaient que toutes les productions visuelles et culturelles reproduisaient et banalisaient une esthétique de l'industriel et de la répétitivité. Celle-ci reposait sur le principe du spectacle et du divertissement, mais poursuivait le but insidieux d'imposer le *modus operandi* des classes dominantes par le moyen de l'orchestration du corps des dominés. Dans *Vértice*, des images au sujet léger et jovial qui pouvaient paraître à l'époque inoffensives, témoignent en réalité de cette disparition de l'individu. Le motif des *Tiller Girls,* que Kracauer réprouvait dans *l'Ornement des Masses,* se retrouvait souvent chez *Vértice,* notamment avec cette photographie d'agence de propagande, qui montrait de jeunes femmes bronzant et rangées en diagonale[447].

En décembre 1938, Rafael Calleja publiait dans la section artistique un article qui comparait la production artistique moderne à la production « d'enfants déficients », notamment les peintures de Picasso et Braque[448]. Parmi les artistes les plus grandioses et les plus minutieux, il comptait Wagner, Velázquez et les œuvres chrétiennes. Pour l'auteur, le modernisme, période artistique depuis la fin du XIX$^{ème}$ siècle à 1939, était toxique et peuplé de charlatans. Le modernisme artistique était vide de toute spiritualité et de tout fondement intellectuel, sous prétexte d'être snobs et bourgeois. Calleja expliquait que la société franquiste avait déjà commencé à détoxifier les esprits de ces formes immondes, semblables à un primitivisme infantile.

Concernant la photographie, José Compte publia des clichés dits « artistiques ». Sa première publication fut une série de photographies réalisées en studio et imitant le photoreportage de guerre. Son premier cliché était un portrait en contre-plongée d'un soldat pro-nationaliste, avec en arrière-plan haut, un autre soldat très flou. De sa main droite, le premier soldat tenait une arme de gros calibre, positionnée légèrement en diagonale. Baigné par le soleil, le regard

[447] Figure 251 : *Vértice* (Bilbao), n°2, 5 mai 1937, photographie non créditée, p.57, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

[448] GALLEJA R. (décembre 1938). «Picasso, Matisse y los niños deficientes», *Vértice*. Nº 17, p.64-66.

hors-champ, le soldat esquissait un sourire[449]. La suite de la série était composée de 4 clichés, avec des soldats en position de tir. Dans la composition, l'armement militaire était fortement présent. Les photographies n'étaient pas accompagnées de texte, hormis le titre de la section « la belle photographie », indiquant ainsi que la photographie de guerre est un genre artistique. Ces photographies n'avaient aucune valeur informative. Elles symbolisaient un culte de la guerre. Le photographe avait volontairement intégré des défauts, en y ajoutant des effets de flou, des objets gênant le cadre, pour donner ainsi une impression d'action et de vérité. Mais ces photographies contribuaient à l'idéalisation et à l'esthétisation du mal, par la fabrication d'une guerre sans tâches.

Le contenu de *Vértice* fit débat au sein du monde de la presse nationaliste. En 1937 la revue se défendait dans son éditorial. Certains l'accusaient de « *frivolidad* » :

> « On nous a dit que *Vértice* fournissait peu de pages à propos de la guerre et que son ton général relevait d'une certaine frivolité, dont une rareté du texte et une abondance de photographies. La première remarque aurait pu être vraie pour le premier numéro, car nous n'avions pas encore la collaboration graphique nécessaire, malgré les demandes pressantes que nous avions faites aux photographes de guerre. Dans notre deuxième numéro, la faute - qui ne nous est pas imputable - est corrigée. Quant à la prétendue frivolité de *Vértice*, il faut garder à l'esprit que ce magazine remplit une mission spécifique, centrée sur l'orbite de presse et la propagande national-syndicaliste : elle est une publication placide et agréable, qui apporte des images à tous les foyers, dont une actualité visuelle et artistique du monde qui nous entoure, et des loisirs récréatifs, présentés en sections, avec des collaborations à la fois courtes et légères, qui servent au réconfort et au plaisir du lecteur […].»[450]

---

[449] Figure 265 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographies José Compte, p.42, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

[450] Editorial de *Vértice* (mai 1937). *Vértice*, nº 2, p.24 :
«Se nos ha dicho que *Vértice* concedía pocas páginas a la guerra y que su tono general pecaba de cierta frivolidad, de escasez de texto y de abundancia de fotografías. Lo primero pudo ser cierto

Le reproche de *frivolité* est régulièrement invoqué dans la presse, aussi bien nationaliste que communiste[451]. La revue *Vértice* publia aussi de nombreux articles à propos de ce cinéma américain. La revue nationaliste publiait des portraits d'acteurs et d'actrices[452]. Il y avait plus de portraits de femmes, accompagnés de commentaires sur la beauté de leur visage. De manière générale, *Vértice* publiait des portraits dessinés ou photographiques de femmes apprêtées et portant de belles toilettes, et provenant du monde cinéma. Elles étaient séduisantes et avaient des relations amoureuses avec des hommes charismatiques[453]. À travers ses différents numéros, *Vértice* composa ainsi un portrait de la femme idéale, chastes, souriante, sportive et féminine.

Dans le cadre de la représentation des femmes nationalistes, José Compte publia en décembre 1938 une série photographique nommée « *Hermandad de la ciudad y el campo* » et assortie du commentaire « Cette jeune citadine a rapporté les délicieuses façons de travailler de la ville. Je vois ici : son sourire équilibré par les deux branches de la potence. Le pichet au ventre rond repose sur sa hanche dans une douce grâce »[454]. Cette fraternité était un groupe appartenant à la section phalangiste féminine, créée en 1937, dans le but de prêter main-forte à la

en nuestro primer número, cuando todavía no contábamos con la colaboración gráfica necesaria, a pesar de las apremiantes demandas que dirigimos a los reporteros fotógrafos de la guerra. En nuestro segundo número, la falta—no imputable a nosotros—se halla subsanada. En cuanto a la pretendida frivolidad de *Vértice*, conviene tener en cuenta que esta revista cumple una misión concreta y bien centrada en la órbita de la prensa y propaganda nacionalsindicalista: la de ser una publicación plácida y amena, que lleve a todos los hogares una imagen plástica y actual del mundo en torno, y al mismo tiempo el recreo del ocio en secciones y colaboraciones breves y ligeras que sirvan de solaz y deleite al lector, así como la de reflejar más allá de nuestras fronteras la normalidad con que se vive en la retaguardia de la España de Franco. La misión de adoctrinamiento, la de recoger de modo exclusivo la vibración bélica, la de trazar nuevas orientaciones y directrices sobre los problemas de la economía nacional, etc., etc., tienen ya sus órganos adecuados en una perfecta arquitectura que forman todas las publicaciones editadas por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange, cuyo equilibrio no puede ni debe romperse. No creemos que esto requiera ninguna otra aclaración.».

[451] Voir corpus de textes : RENAU J. (2 février 1937) "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España* (Valencia) pp. 59-62.
[452] Figure 267 : *Vértice* (septembre 1938) nº 14, photographies de studio américain p.62.
[453] *Ibidem.*
[454] Figures 269 à 272.

paysannerie durant le combat[455]. Ces images proviennent sûrement de studios, parce qu'elles sont très soignées et avec un fond noir. Les femmes tiennent des accessoires paysans archétypaux. Tous les symboles du phalangisme sont présents : le salut, le tablier brodé avec le logo de la JONS. Elles furent photographiées en contre-plongée. Elles brandissaient fièrement leurs faux et leurs fourches[456]. José Compte ajouta des motifs qui donnèrent une impression d'action naturelle, comme il avait pu le faire pour ses photographies masculines de guerre. L'une d'entre elles fait mine de se protéger les yeux du soleil afin de lui permettre de regarder au loin[457]. Ces femmes étaient de véritables égéries de la paysannerie fantasmatique. L'image qui termine la série est une scène familiale avec une phalangiste nourrissant une petite fille à la cuillère. Ce numéro publia deux séries photographiques : l'une à propos des hommes au combat, l'autre à propos des femmes, aides subalternes à la cause franquiste. Cette répartition des rôles se reflète même dans l'utilisation d'une police d'écriture en fonction des genres. Quand les couvertures présentaient des femmes, la rédaction de *Vértice* utilisait une police imitant l'écriture manuscrite, plus fine et légère. À l'inverse, quand la couverture présentait des hommes, l'écriture était plus ramassée, épaisse et angulaire. María Rosón Villena a fait une étude qui constate des différences de traitement graphique et typographique en fonction des genres dans la propagande visuelle phalangiste[458].

Dans ces photographies, il existe une quantité de symboles qui traduisent les considérations des phalangistes à propos des femmes et des paysans. Il y a d'abord le commentaire qui accompagne la série : « Cette jeune citadine a rapporté les délicieuses façons de travailler de la ville aux campagnes ». Dans *La distinction : critique sociale du jugement* publié en 1979, Bourdieu mettait au point ce concept de « mépris de classe ». Sans tomber non plus dans

[455] ORTIZ-ECHAGÜE J. (2017) « José Compte : de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939) », Vol.12, nº 23, [en ligne], consulté en mars 2021. URL: http://journals.openedition.org/cp/1972; DOI: https://doi.org/10.4000/cp.1972
[456] Figures 269 à 272.
[457] Figure 270.
[458] ROSÓN VILLENA M. (2016). Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo: (materiales cotidianos, más allá del arte). Cátedra, Madrid.

l'anachronisme, les communistes évoquaient déjà une idée similaire : « la pensée des petits-bourgeois »[459]. Cette photographie entrait ainsi dans le cadre d'une propagande politique, savamment pensée dans sa construction et dans sa diffusion. Mais ce commentaire trahit la pensée sous-jacente fasciste, où les paysans et les travailleurs en général étaient considérés comme de sous-catégories humaines, comme les engrenages de la machine d'État. Tandis que les classes supérieures étaient dotées d'une éducation convenable, en plus d'avoir une apparence très soignée.

Par conséquent, le magazine très photographique *Vértice* a mené une importante campagne propagandiste entre 1937 et 1946. Elle participa à la représentation du phalangisme, sur le modèle des icônes, comme l'ouvrier heureux, la maternité idéale. Elle emprunta non seulement des systèmes plus officiels de représentation, comme l'esthétisation positive et mythique de la guerre et du travail ouvrier, mais aussi des symboliques sous-jacentes, comme l'aliénation de l'individu, la domination des masses, la répartition forcée des rôles homme/femme.

José Compte était un photomonteur reconnu pendant la Guerre Civile[460]. Mais la rédaction de *Vértice* préféra faire uniquement appel à son savoir photographique pour illustrer la revue. Très peu de photomontages furent publiés, compte tenu de la taille de la revue et des moyens utilisés pour la réaliser. Les juxtapositions, les illustrations simples, et les « sections photographiques » furent effectivement préférées. Cela témoigne du goût marqué de la rédaction pour la rigidité de la ligne, et par là-même d'une rigueur militaire dans la conception visuelle du magazine.

[459] MAINER J.-C. (1972). «Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en *Vértice*», en *Literatura y pequeña burguesía en España* (Notas 1890-1950), Edicusa, Madrid, p. 214.

[460] ORTIZ-ECHAGÜE J. (2017) «José Compte: de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939)», Vol.12 nº 23, [en ligne], consulté en mars 2021. URL: http://journals.openedition.org/cp/1972; DOI: https://doi.org/10.4000/cp.1972.

# Chapitre III

# Du folklore régional à l'anticolonialisme international : par-delà les régions et les classes

Dans les années 1920, la photographie connut un renouvellement esthétique. Celui-ci était inspiré des « *costumbristas* » du XIX$^{e}$ siècle, période où les peintres et écrivains s'étaient intéressés au costume, aux mœurs et à la tradition paysanne[461]. Dans ces sujets qui mêlaient la pastorale au traditionalisme, les artistes pouvaient fuir les espaces industrialisés « gris et uniformisés »[462].

De nombreuses personnalités étrangères, comme Kurt Hielscher, Eli Lotar, Luis Buñuel, Raoul Hausmann, puis Walter Benjamin ou encore Jean Selz, s'étaient rendues en Espagne dans les zones reculées des Hurdes ou de l'île d'Ibiza[463]. Les populations locales y vivaient dans un très grand dénuement et restaient tributaires des aléas climatiques. Les artistes étrangers et Espagnols utilisèrent des modes de représentation similaires à ceux de la photographie ethnographique. Celle-ci entretenait un rapport formel avec l'extra-européen, par l'assemblage factice d'éléments représentatifs, comme les costumes, les rituels et les paysages.

Du point de vue de la fonction des images, c'est-à-dire de leur intérêt politique, idéologique, artistique et commercial, cela conduit à poser la question de celui qui les produit. Si l'œuvre est un miroir de l'artiste, cette production de photographie ethnographique ne dit-elle pas quelque chose de son créateur et surtout de la société où il exerce ? L'étude des images rend possible une interrogation sur la résurgence de certains stéréotypes[464].

La rationalisation des individus et des milieux de vie inquiétait profondément les artistes qui craignaient de ne plus trouver d'inspiration dans les formes vivantes. Malgré tout, à partir des années 1920, ces populations paysannes

---

[461] Le critique d'art José Frances faisait référence à ce mouvement artistique dans un article datant de 1933 à propos de l'œuvre photographique de José Ortiz Echagüe :
FRANCES J. (27 octobre 1933). « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale » exposition « Tipos y trajes » de José Ortiz Echagüe, *Nuevo Mundo*, n°39, p.26.

[462] *Ibid*em.

[463] TRIQUET S. (2009). « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 », Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac [En ligne], 1, consulté en 2019. URL : http://journals.openedition.org/actesbranly/296.

[464] *Ibidem.*

étaient intégrées dans des représentations photographiques qui appliquaient des méthodes de rationalisation visuelle. Des « modèles » standardisés du monde paysan apparurent. Ces photographes créèrent un temps fictif pour échapper à une impression d'accélération qu'imposent les sociétés en phase accroissement moderne[465].

Cette photographie ethnographique fut ainsi, l'une première tentative de représentation du monde populaire espagnol. Cette photographie ne matérialise-t-elle pas le grand fossé entre le peuple et les « grands propriétaires » qui existait dans le système économique néo-féodal espagnol[466] ? Mais cette représentation photographique soudaine et massive annonçait-elle son déclin face à la modernité ? Ou marqua-t-elle finalement le début d'une politisation des campagnes, par une instrumentalisation photographique ? Comment les artistes engagés se saisirent-ils de ce sujet, et sur quel médium ?

[465] ROSA H. (2010). Accélération. Une critique sociale du temps, La Découverte, Paris.

[466] MAGNIEN B. (2012). « Temps de crise et « Années folles » en Espagne » *In* : *L'année 1925 : L'esprit d'une époque.* Nanterre : Presses universitaires, Nanterre.

# I/ La photographie artistique et l'exaltation de la campagne : le théâtre identitaire espagnol

Dans plusieurs pays nord européens, la révolution industrielle causa la disparition progressive de la paysannerie au profit de la vie citadine. Mais tous les pays européens n'avaient pas encore pleinement adopté ce changement économique, notamment les régions de l'est de l'Europe, ceux du pourtour méditerranéen et de la péninsule ibérique[467]. Durant les années 1920, des photographes amateurs d'ethnographie effectuèrent des déplacements en Espagne pour renouer avec les racines présumées de la civilisation européenne préservée de l'industrialisation. Ils utilisèrent le *matériau image* pour alimenter des expositions et des ouvrages, diffusés à l'étranger et plus particulièrement dans les grandes capitales industrielles comme Paris, Londres ou encore Berlin. Cette recherche du « primitivisme européen » poussait les photographes à venir en Espagne car le pays était peu ou partiellement industrialisé. Bien que menacées par une industrialisation croissante, les techniques et coutumes ancestrales avaient été conservées. Les journalistes considéraient parfois ces coutumes comme le produit même des « races pures » espagnoles, non dénaturées par des inspirations étrangères[468].

L'Espagne ne connut pas les massacres de la Première Guerre mondiale, mais elle eut à subir une accumulation de retards économiques, sociaux et

[467] L'Espagne s'industrialisa à la fin des années 1920, notamment au Pays Basque et en Catalogne : ROJO HERNÁNDEZ, S., & ARÓSTEGUI, J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes.

Voir aussi sur le sujet : NADAL J., SUDRIA C., VAL JULIAN C. (1994). La controverse sur le retard économique de l'Espagne dans la seconde moitié du XIX$^{e}$ siècle (1860-1913). In : Revue d'histoire moderne et contemporaine, tome 41, n°2, Espagne, XVe-XXe siècles. pp. 329-352.

[468] FRANCES J. (27 octobre 1933) « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale » exposition « Tipos y trajes » de José Ortiz Echagüe, *Nuevo Mundo,* n°39, p.26, BNE, Madrid.

ethnographiques. En effet, dans son article « *Temps de crise et Années folles en Espagne* »[469], Brigitte Magnien explique que les Espagnols avaient une espérance de vie de quinze années de moins par rapport à la moyenne européenne. Ceci était dû à de nombreux problèmes d'hygiène et de salubrité. L'auteure cite près de 500 000 victimes de la « grippe espagnole » entre 1916 et 1919[470]. Les Espagnols pâtissaient aussi d'un fort analphabétisme. Il y avait un manque d'infrastructure dans le domaine de l'éducation. Au début des années 1920, près de la moitié des Espagnols ne savait ni lire ni écrire[471].

Depuis 1910 jusqu'à la Seconde République, l'essor de la photographie ethnographique espagnole avait pour but d'exalter la pureté de la culture espagnole, en exacerbant certaines particularités régionales préservées de la mondialisation. Pourtant, ces images étaient produites par, et pour les gens des villes. Pour ces photographes, la différence entre les citadins et les paysans reposait sur les mœurs et les coutumes. En réalité, le fossé qui séparait les paysans des photographes était d'ordre social. Les paysans vivaient dans une très grande pauvreté. Ce sombre constat à propos de la paysannerie n'apparut que dans les années 1930, avec le développement de la pensée républicaine et socialiste en Espagne ; le film de Luis Buñuel « Las Hurdes : Tierra sin Pan » témoigne de ce changement. De plus, le gouvernement de 1931 avait organisé les Missions Pédagogiques, aides solidaires sociales visant à combler le vide culturel qui existait dans les campagnes. Les problèmes qui existaient dans les campagnes étaient connues par les politiques.

Parallèlement, une nouvelle tendance marqua aussi la photographie des années 1920. Le populaire fut réintégré dans l'histoire espagnole. Cela s'inscrivait dans le contexte plus large de l'émergence de la conscience nationale depuis

[469] MAGNIEN B. (2012). « Temps de crise et « Années folles » en Espagne » *In* : *L'année 1925 : L'esprit d'une époque.* Nanterre : Presses universitaires, Nanterre.

[470] *Ibidem.*

[471] *Ibid*.

la fin du XIX[e] siècle[472] , même si, en Espagne, cette volonté nationaliste fut perturbée par le problème du régionalisme[473] et du multilinguisme[474]. Tous les bords politiques se mirent ainsi à utiliser le motif des campagnes pour leur propagande photographique. Des pensées politico-sociétales influencèrent beaucoup les artistes. La photographie contribua alors à modifier le regard porté sur les campagnes.

### L'Espagne : la décroissance coloniale et l'essor de la photographie ethnographique

En Espagne, la consolidation d'une identité espagnole autour du Castillan se nommait « *el castiscisme* » ou castiscisme qui signifiait « l'âme de l'Espagne » ou « L'Espagne authentique ». Ce terme issu de la pensée du XVIIIème siècle s'opposait à « *afrancesado* » (ou francophile), qui désignait le goût à la française au détriment de la culture ibère. Peu de temps après la Révolution française, ce terme prit une connotation révolutionnaire, car une partie du peuple était « *afrancesado* » contre l'aristocratie casticiste. Le terme revint à la fin du XIX[e] siècle avec la « Génération de 98 » comme chez Miguel de Unamuno et son ouvrage « *En torno al casticismo* »[475]. Cet ouvrage fut publié dans un contexte de crise en Espagne, après la guerre de 1898 contre les États-Unis. L'Espagne souhaitait préserver ses derniers vestiges coloniaux américains : Cuba, Porto Rico et les Philippines. Mais les Espagnols furent écrasés par les forces armées étatsuniennes. Suite à cet affrontement, le sentiment du déclin espagnol se propagea

---

[472] Pour la construction identitaire espagnole et les problèmes que pose le régionalisme : PELLISTRANDI B. (2002). « L'Espagne face à elle-même. Démocratie et question nationale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* vol. n°74, n°2, pp. 57-71.

Autre étude très intéressante sur le processus d'une construction nationale pour le monde germanique : SCHULZE H., Nationalisme et identité nationale dans l'Europe des XIX[e] et XX[e] siècles *In* KREBS G., ROVAN J., (1992). Identités nationales et conscience européenne. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

[473] *Op.cit.* PELLISTRANDI B. (2002).

[474] En Espagne le castillan, le catalan, le galicien et le basque étaient et sont toujours très pratiqués.

[475] UNAMUNO M. D., & RULL FERNÁNDEZ E. (2017). En torno al casticismo. Alianza Editorial, Madrid.

alors chez les intellectuels ibériques. Ceux-ci avaient l'impression d'un retard industriel et agricole en comparaison avec les Européens du nord-ouest. Alors même qu'il avait été européaniste et socialiste, Unamuno devint conservateur et plus nationaliste, inspiré par la pensée de Søren Kierkegaard et Nietzsche[476]. De plus en plus critique vis-à-vis du monde moderne, Unamuno développa l'idée qu'il fallait que l'Espagne promeuve sa force culturelle face aux autres européens qui menaçaient la « pureté » de l'identité espagnole[477].

En Europe, la photographie coloniale était omniprésente. Elle était exposée dans les très nombreuses expositions colonialistes[478], dans des ouvrages et dans la presse d'actualité. Par exemple, le numéro du magazine français *Voilà* de juin 1933[479] présentait en première page de couverture une opposition entre les habitudes des « femmes blanches » et des « femmes sauvages »[480]. Les portraits des *extra-occidentaux* ne représentaient pas des individus, mais plutôt des groupes de personnes identifiables aux vêtements, aux objets portés, et en fonction des actions et des attitudes. Il s'agissait donc d'une représentation archétypale et stéréotypée. Ces événements coloniaux avaient une grande envergure ; ils accueillaient beaucoup de public[481].

---

[476] *Ibidem.*

[477] MERMALL T. (1993). «"En torno al casticismo" and Unamuno's Rhetorical Evolution», *Annales de la littérature espagnole contemporaine*, Vol. 18, No. 1/2, *20th Century Spanish Poetry* (II), pp. 281-294.

[478] En Europe, les expositions coloniales qui ont eu lieu de la fin du XIX[e] siècle à l'aube des années 1950 : Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling, en 1883 ; Londres Colonial and Indian Exhibition de 1886 ; Paris, Exposition Universelle en 1889 ; Lyon « Exposition universelle, internationale et coloniale de 1894 ; Porto Exposição Insular e Colonial Portuguesa de 1894 ; Berliner Gewerbe Ausstellung à Berlin en 1896 ; « Exposition coloniale » de 1906 et 1922 à Marseille et 1907 à Paris, « British Empire Exhibition » à Londres de 1924, « Exposition internationale coloniale, maritime et d'art flamand » à Anvers en 1930 ; et enfin pour s'arrêter au début des années 1930, l'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. Les expositions se poursuivirent partout dans le monde jusqu'en 1948 en Belgique.

[479] *Voilà* (juin 1933), n°118, photographie de Champly.

[480] *Ibidem.*

[481] Le musée de l'Immigration de la Porte Dorée indique qu'il y a eu pour l'exposition coloniale de 1931 (de mai à novembre), plus de 8 millions de visiteurs pour 33 millions de billets vendus. Voir le site du musée du Musée de l'Immigration, palais Porte Dorée [en ligne] consulté en 2020 : https://www.palais-portedoree.fr/fr/l-exposition-coloniale-de-1931.

Les photographies coloniales étaient diffusées dans les revues coloniales et artistiques internationales[482]. Elles entraient très largement dans le spectre de la culture visuelle des années 1920 et des années 1930. Le matériau photographique était essentiel à la conception des expositions coloniales, puisque sa valeur testimoniale présumée scientifique permettait de relayer l'expérience du voyage et aussi de mettre en scène un *pouvoir* d'avoir vu. Les pays industrialisés colonialistes européens avaient des relatons unilatérales et univoques avec les populations colonisées. Ces relations de pouvoir vertical étaient non seulement visibles dans les images, mais aussi dans la pratique photographique : le photographe est celui qui détient le *pouvoir de voir et de représenter.* La fabrication de l'image était donc entre les mains de quelques-uns, souvent issus d'une bourgeoisie. Par conséquent, la photographie coloniale était un mécanisme social et symbolique de l'expression d'une domination.

Ces images circulèrent longtemps en Europe, même plus d'un demi-siècle. Elles doivent donc être appréhendées, en tenant compte du fait que leur fonction fut décisive dans la construction formelle et esthétique de l'histoire de la photographie du XX$^{ème}$ siècle. Cette construction reposait sur des différences qui étaient aussi bien culturelles et ethniques, que sociales. Les représentations traditionnelles, historiques, et archétypales, furent intégrées dans *une puissance subjective des images*, c'est-à-dire un réseau de symboles et d'allégories induisant des mécanismes de représentation inconscients ou automatiques.

La question de l'identité nationale espagnole et de son déclin initia d'autres tendances. Ernesto Giménez Caballero, fondateur de *La Gaceta Literaria* (1927), future figure du fascisme[483], faisait le même constat que les autres artistes des avant-gardes espagnoles : l'Espagne, sa culture et surtout son identité, était en perdition. Le pays s'appauvrissait, la population était en décroissance,

[482] Il y a parmi d'autres, la revue illustrée *Les Annales coloniales* (1929-1937) *; Revista De Tropas Coloniales* (1924-1936).

[483] Caballero fréquenta au début, les mêmes réseaux artistiques que Josep Renau. Il fut aussi photographié par Man Ray en 1929 :
Man Ray, portrait d'Ernesto Gimenez Caballero, vers 1927, Négatif gélatino-argentique sur support plaque de verre, AM 1994-393 (446), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

des colonies avaient été perdues, tandis que la culture états-unienne s'accaparait tous les marchés, dont celui de la culture[484].

Dans son ouvrage *The Camera as Historian*[485], Elisabeth Edward étudia l'essor de la photographie anthropologique entre la fin du XIX$^{ème}$ siècle et le début du XX$^{ème}$ siècle en Angleterre. Les photographes amateurs participèrent à un mouvement d'enquête photographique qui devait documenter et conserver les vestiges de la culture traditionnelle anglaise en déclin face à l'industrialisation. Mais la création de ces archives ne fut pas un mouvement purement scientifique puisqu'il impliqua le développement d'une esthétisation du sujet présumé archaïque, paradoxalement saisi à travers la très moderne lentille de l'appareil photographique. Ces photographes oscillèrent entre vérité scientifique et esthétisation artistique. Comme nous le verrons, il en fut de même pour les photographes espagnols du début du XX$^{ème}$ siècle. Ce mouvement artistique folklorisant, qui apparut d'abord en peinture, grandit par la suite facilement en photographie, en raison de sa capacité à créer des archives.

Elisabeth Edward explique que ces mouvements de photographes anthropologues n'avaient pas pour ambition de créer ou de raviver la représentation du

---

[484] Après de multiples lectures et recherches, Caballero découvrit une population hispanophone juive qui avait été expulsée d'Espagne des siècles auparavant. Celle-ci parlait et pratiquait des coutumes ibères ancestrales dans le nord de l'Afrique : Les Séfarades. Malgré l'antisémitisme ambiant, Caballero développa alors la théorie du « Sépharadisme » dans les sphères fascistes. Son projet était de faire revenir les Sépharades, Juifs espagnols, en Espagne parce qu'ils étaient démographiquement nombreux, hispanophones, et culturellement proches des populations ibères. Leur retour aurait permis de redynamiser le territoire national et de raviver une tradition espagnole perdue, que ceux-ci avaient conserver dans leur exil. Dans son prologue *La Dama Errante*, il confirmait être à contre-courant des anthropologues parce qu'il favorisait le principe de la culture sur le principe de race. Il précisait que ces Juifs espagnols étaient, par leur culture, la partie la plus distinguée du peuple Juif. Pour illustrer cette idée, il fit réaliser en 1929 un court-métrage documentaire d'environ 20min, qui le mettait en scène lors de ses voyages à la rencontre des Sépharades. Pour Ernesto Giménez Caballero, les Sépharades avaient acquis une excellence culturelle lorsqu'ils avaient vécu, pendant des années, en Espagne.

Voir LARRAZ E. (1999). Cinéma et mémoire : Judíos de patria española (1929) d'Ernesto Giménez Caballero, in Le XX$^{ème}$ siècle hispanique a-t-il été religieux ? Université de Bourgogne.

[485] EDWARDS E. J. M., & HILL J. (2012). The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918. Duke University, Londres.

national[486]. En Espagne, la dynamique était la même, mais elle changea dans les années 1930. De nombreux clubs d'amateurs photographes revinrent à la fin des années 1920 et dans les années 1930. Ces groupes étaient présents sur le sol espagnol depuis 1890, mais ils avaient disparu entre 1910 et 1925[487]. Ces « *Foto Clubs* » photographiaient avant tout des paysages, des églises, quelques ruines, surtout en dehors des villes ou dans les anciennes cités médiévales. Comme l'explique Elisabeth Edwards, ces photographes exprimèrent, par ce système d'images d'archives, une vive inquiétude à l'égard de la modernité qui menaçait les anciens paysages, les vieilles architectures et les coutumes ancestrales. Les clubs les plus célèbres étaient ceux de Burgos et de Valence[488]. Mais dans les années 1930 espagnoles, la photographie ethnographique se professionnalisa, et embrassa alors pleinement les questions nationales. Elle posa même les jalons de la culture phalangiste.

### La photographie au service de la construction nationale espagnole : l'esthétique sorroliste

À partir de 1914, les artistes abandonnèrent la photographie pictorialiste au profit d'une pratique plus documentaire et inspirée par de nouveaux sujets folkloriques et pittoresques. Cette nouvelle pratique était issue d'un retour de la pensée carliste en Espagne.[489] Cette génération artistique née à cette période était composée en somme de Pla Janini, Josep Mansana, Luis Lladó ou Antoni Arissa. Ils pratiquaient ce style photographique afin de promouvoir une revalorisation du nationalisme, exaltant les paysages naturels et les mœurs traditionnelles espagnoles[490]. Même si ce mouvement artistique héritait d'une forme de désuétude

[486] EDWARDS E. J. M., & HILL J. (2012). The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918. Londres, Duke University.
[487] Il y a une cinquantaine de mentions « Foto Club » dans la presse entre 1890 et 1938. Les revues qui les diffusèrent furent dans l'ordre chronologique : *La Correspondencia de España* ; *El Siglo futuro* ; *Estampa* (Madrid) ; *El Sol* ; *Ahora* ;
La Época (Madrid); La Dinastía (Barcelona); El Heraldo de Madrid; El Imparcial.
[488] Informations issues du dépouillement des revues.
[489] LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1997). Historia de la Fotografia en España. Barcelone, Lunwerg, p.109.
[490] *Ibidem.*

dix-neuvièmiste, les photographes innovèrent par l'abandon de la retouche, et par-là le rapport peinture-photographie de la période pictorialiste. L'imitation de la peinture était devenue obsolète.

L'idéologie de ce courant artistique prenait racine dans la disparition de l'empire espagnol, emportant avec lui une conception royaliste de l'État. Cette nouvelle pensée issue de la bourgeoisie aristocrate a induit un retour au castiscisme pour célébrer *l'âme de la nation Es*pagne. En photographie, cela s'est traduit par une glorification esthétique des régions campagnardes et de la paysannerie, dans une période où les citadins se sentaient menacés par la mondialisation[491].

Le premier projet concernant la représentation nationale de l'Espagne date de 1911 quand le peintre et amateur d'ethnographie Joaquín Sorolla et l'hispaniste Archer Milton Huntington signèrent un contrat pour la réalisation d'une série nommée « *Vision of Spain* » en vue de décorer la bibliothèque de la « *Hispanic Society de New York* »[492]. Joaquín Sorolla était d'origine très modeste. Grâce au mécénat, il vivait de son art. Cependant, il lui arrivait parfois d'être rejeté *en société* car il n'avait pas les mœurs et la conversation adéquates pour faire partie pleinement de ce milieu[493]. Il fut d'abord reconnu aux États-Unis pour son travail, mais aussi parce qu'il incarnait le rêve américain : il cumulait la gloire et la richesse grâce à sa détermination au travail[494]. Le projet qu'il réalisa pour la société hispanique de New York contenait treize grands panneaux peints représentant les diverses régions d'Espagne, symbolisées par des scènes populaires, des costumes et la représentation de certaines traditions. L'idée de Sorolla était de documenter par la peinture les plus grands savoir-faire espagnols traditionnels

[491] *Ibid.,* p.110
[492] PONS-SOROLLA B. (2001). Joaquín Sorolla: vida y obra. Triunfo en les Estados Unidos, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico 1909-1911, Madrid.
[493] FAUVEY J. (2012). La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Brey, Département Art et Histoire de l'art, Université de Franche-Comté.
[494] *Ibidem.*

pour les exposer aux Américains et pour immortaliser la mémoire de ces pratiques, sans pourtant autant viser la précision scientifique[495].

Grâce à une photographie datant de 1912, il est possible de comprendre quelles étaient ses méthodes de représentations. Pour la peinture « *Typos de Salamanca* »[496] conservée à Madrid au musée Sorolla, la photographie de ce même portrait, nous montre la volontaire non-exactitude du peintre. Les costumes portés ont été enrichis de détails, notamment le voile blanc de la femme recouvert sur la peinture par une étoffe noire satinée ; une insistance sur une impression de gigantisme, grâce à la représentation de pied[497]. Le peintre modifia et idéalisa l'apparence des paysans et des paysannes, transformant leurs costumes traditionnels en tenues d'apparat. Le travail de Sorolla pour la *Hispanic Society* inspira de très nombreux autres projets de documentation et de conservation des coutumes traditionnelles espagnoles.

En 1925 était organisée en Espagne l'« *Exposición del traje regional* », à la demande la duchesse de Parcent. Elle confia la réalisation au peintre et professeur d'histoire des costumes Juan Comba, puis après son décès soudain, à l'anthropologue Luis de Hoyos Sainz. Les œuvres et les costumes constituèrent pour la majorité le fonds de collection du *Museo del Traje Regional e Histórico* fondé en 1927. Ensuite en 1934, le musée s'associa à la fondation du *Museo del Pueblo Español*. En 1937, le pavillon espagnol de l'exposition universelle à Paris exposait ces costumes accompagnés des photographies de José Ortiz-Echagüe[498]. Ces objets avaient été conservés à des fins nationalistes pour constituer une identité autour d'une histoire commune. Ces costumes étaient considérés par les

[495] PONS-SOROLLA B. (2001). Joaquín Sorolla: vida y obra. Triunfo en les Estados Unidos, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico 1909-1911, Madrid.
[496] Sorolla y Bastida, Joaquín, Typos de Salamanca, 1912, huile sur toile de lin, musée Joaquín Sorolla, Madrid.
[497] *Op.cit.* PONS-SOROLLA B. (2001).
[498] ORTIZ ECHAGÜE J. (2017). Costumes espagnols, entre ombre et lumière : photographies de José Ortiz Echagüe, exposition à la Maison de Victor Hugo, avec le Musée de la mode et du costume, Éditions Paris Musées, Paris.

contemporains citadins, comme étranges et archaïques, mais relevant d'une certaine « pureté » traditionnelle[499].

La photographe Ruth Matilda Anderson, qui fut ensuite conservatrice du département de photographie de la « *Hispanic Society* » de New York, photographia l'Extremadura en 1928 (où elle retournât en 1949) pour le compte de cette même institution avec l'objectif de créer un fascicule ethnographique et photographique sur l'Espagne[500]. Elle voulait aussi immortaliser les costumes et les coutumes. Pour cela elle se concentrait sur les jours de festivité, les fêtes chrétiennes avec des femmes, comme pour la fête du 2 février « *Día de Las Candelas* » très célébrée à Montehermoso[501].

Comme nous avons pu le voir dans un précédent chapitre portant sur la formation du photomonteur Josep Renau, Joaquim Sorolla eut une importance considérable dans le contexte artistique du début du XX$^{ème}$ siècle espagnol. Le sorollisme était très ancré dans l'éducation des jeunes artistes parce qu'il était incontournable dans l'enseignement des grandes académies artistiques. C'est pour cela en partie, que Joaquim Sorolla fut rejeté par toute une génération d'artistes au tournant des années 1920 et 1930. Lassés du sorollisme, ces jeunes artistes comme Renau ou Ballester se tournèrent vers les avant-gardes nord-européennes internationalistes. Ils étaient donc en rupture avec leurs prédécesseurs, amateur de folklorisme et de revalorisation nationale.

Mais avant ce tournant des années 1930, c'est bien la photographie ethnographique et folkloriste qui dominait très largement le contexte de création en Espagne. Les photographes folkloristes réalisaient à travers ces portraits de campagne, une introspection romantique de l'homme citadin. Le postulat reposait sur une critique des villes et de l'industrialisation. Les artistes pensaient que l'homme industrialisé était détaché de sa vraie nature ; ceci est une idée récurrente de la pratique ethnographique en photographie. Comme le soulignait Yves

[499] *Ibidem.*
[500] LENAGHAN P., & ANDERSON R. M. (2004). In the lands of Extremadura: Ruth Matilda Anderson's photographs of western Spain for the Hispanic Society, Hispanic Society of America, New-York.
[501] *Ibidem.*

le Fur dans son ouvrage à propos du regard européen porté sur l'Afrique, les artistes vivaient « *La nostalgie d'une époque révolue et la mauvaise conscience d'une culture européenne qui inexorablement détruirait quelque chose de l'Éden* »[502]. Ainsi, photographier les populations isolées espagnoles c'était d'une part voyager chez un *autre* oriental, mais aussi chez un *autre* archaïque, comme renouer avec les derniers individus d'une espèce européenne disparue.

Le rapport conscient entre photographie et histoire se développait dans la pratique et dans l'utilisation des images à des fins historiques, en tant que documents pour montrer et démontrer, selon la méthode que Siegfried Kracauer utilisait pour son ouvrage *History : Last Things before the Last*[503]. Pour lui, l'image permettait de remettre en perspective l'historicisme allemand et son système théorique universel hégélien[504].

Ainsi ces photographes pré-1930 archivaient l'environnement national pour le conserver, constituant ainsi des fonds documentaires destinés à être exposés dans des salons internationaux ou pour illustrer les revues et les ouvrages distribués dans tout l'Occident. Pour les photographes, représenter son voisin européen ou les autres catégories sociales, comme un *autre soi* archaïque, composait un élément essentiel à la compréhension du présent et des prospectives, c'est-à-dire comment l'industrialisation aurait détruit une partie du patrimoine ancestral européen. L'idéalisation fantaisiste de la campagne par les artistes, sous la forme d'une pastorale, engendrait un fossé temporel entre le photographe citadin et les paysans ; comme si ces derniers vivaient en pleine période médiévale et que le photographe se considérait comme un voyageur du temps, où l'appareil photographique était le connecteur entre l'archaïsme et la modernité.

---

[502] LE FUR Y. (2006). D'un regard l'autre, histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie, catalogue de l'exposition éponyme, Musée du Quai Branly, Paris.

[503] LUGON O. (1997) La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939), éd. J. Chambon, Nîmes, p. 356-365.
KRACAUER S., & KRISTELLER P. O. (2014). History: the last things before the last, NJ Wiener, Princeton.

[504] ABOUT I., CHEROUX C. (2001). « L'histoire par la photographie », *Études photographiques,* N°10, p.8-33.

**Kurt Hielscher et « l'Espagne inconnue »**

En 1921, l'allemand Kurt Hielscher publia « *España incognita, Arquitectura, Paisajes, Vida Popular* »[505], en versions allemande et espagnole. Il vivait en Espagne depuis 1914. Son retour en Allemagne avait été empêché par la Première Guerre mondiale. Durant cette période, il traversa la péninsule pour réaliser un grand photoreportage ethnographique sur les régions les plus pauvres et reculées. Il photographia les paysages, les monuments et les habitants locaux qui étaient tantôt en haillons, tantôt en costumes traditionnels.

Après avoir exposé et diffusé son ouvrage dans toute l'Europe, Kurt Hielscher fut engagé par le gouvernement de Yougoslavie pour effectuer un projet photographique similaire et qui visait à consolider la culture et l'identité yougoslave. Il publia en 1926 « *Yougoslavia* »[506], un recueil d'images de paysage, d'architecture et de costume traditionnel.

Kurt Hielscher exposait ses photographies uniquement dans des recueils photographiques et dans les expositions et salons internationaux. Ce fut une diffusion très classique des œuvres, mais aussi très onéreuse. Les photographies de Hielscher circulaient ainsi parmi les élites.

Le premier livre sur l'Espagne se présentait sous le format d'un carnet de voyage en version *beau livre.* Il y avait près de 300 planches photographiques sur un papier épais et brillant. Il est possible de définir plusieurs catégories thématiques photographiques. Mais le sujet le plus important reste celui des populations dans leur milieu : des portraits de personnes seules ou en groupe et, à l'arrière-plan, des habitations populaires faites de matériaux typiques, comme des appareils de pierre locale, des enduits blancs et quelques *azulejos*. Il photographia aussi les architectures orientalisées et les paysages naturels arides.

[505] Figures 273 à 299.

[506] HIELSCHER K. (1926). La Yougoslavie ; Slovénie, Croatie, Dalmatie, Monténégro, Herzégovine, Bosnie, Serbie. Paysage, architecture, vie populaire. Paris, Librairie des arts décoratifs.

La plupart du temps, les portraits n'étaient pas pris sur le vif. La disposition des personnes était bien trop théâtrale. Chaque individu avait été placé par le photographe dans le but de réaliser des compositions statiques parfaitement équilibrées[507]. Ce travail de disposition, sous la forme de scénette, à caractère anecdotique ou familier, rappelle la peinture de genre. C'est tout particulièrement le cas avec cette photographie « *En una posada* » de la Sierra Novada[508] présentant deux hommes assis de façon faussement décontractée, une femme cousant et une jeune fille le visage penché sur un grand sac de pommes de terre.

Hielscher réalisa une série de photographies concernant les « *patios* ». Dans un style très champêtre, les images sont composées de plusieurs groupes de personnes réalisant des travaux manuels : la couture dans une cour fleurie sous le soleil, la conduite d'animaux de ferme et l'entretien des demeures. Hielscher photographiait le travail rustique comme s'il s'agissait d'une activité paisible et non d'un *tripalium* paysan. Ces images nous montrent ainsi le regard que portaient les citadins sur la paysannerie. Cette vision fantasmagorique de la paysannerie rappelle également certains grands classiques de l'histoire de l'art, comme Le *rappel des glaneuses* de Jules Breton[509]. Dans cette huile sur toile, les femmes sont représentées comme de puissantes caryatides et marchent pieds nus sur le blé coupé à raz. Les paysans espagnols travaillaient sur les terres des « grands propriétaires », familles aristocratiques très anciennes et héritières d'immenses terres agricoles. Le travail de Kurt Hielscher était destiné aux riches citadins, dont faisaient partie les « grands propriétaires ». C'est pourquoi, il n'était pas du tout question de faire ici une critique sociale, mais plutôt d'idéaliser la campagne en éliminant les aspects négatifs du travail, de la maladie et de la faim. Ces artistes avaient donc la même démarche que certains peintres du XIX$^{ème}$ siècle comme

[507] Figure 284 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une cour de maison à Tarifa », p.45, Atlantis-Verlag, BNF.

[508] Figure 283 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Intérieure d'une posada (auberge) de la Sierra Nevada », p.78, Atlantis-Verlag, BNF.

[509] Jules Breton, Le rappel des glaneuses, 1859, huile sur toile, conservée au musée d'Orsay, Paris.

Jules Breton. Il ne s'agissait pas de montrer aux plus riches la misère sociale dans la paysannerie espagnole du XX$^{ème}$ siècle.

Kurt Hielscher photographiait beaucoup la vétusté et l'archaïsme des habitations. Dans la photographie « *Sevilla – Casa de Pilato* »[510], deux garçonnets sont assis seuls sur le trottoir qui est à peine visible. Ils posent au pied d'un bâtiment aux vestiges décoratifs bien fatigués. Dans la composition de l'image, les deux garçons semblent minuscules, parce qu'ils sont repoussés vers l'extrémité basse de l'image. Ils sont ainsi représentés comme deux petits vagabonds flânant dans une ville abandonnée. La vétusté de leurs haillons fait écho à la décrépitude des murs qui les entourent. En somme, tout semble emporté dans une lente disparition.

De nombreuses photographies furent réalisées avec ce même genre de prise de vues, comme la « *Cuevas en las rocas* » de la province d'Almeria. En bas à gauche de l'image, une femme tient deux enfants nus par la main. Ils font dos à un paysage sec et rocheux. La nudité des enfants illustre la forte pauvreté locale. En fait, le photographe fait un parallèle avec la nudité candide du jardin d'Éden. Kurt Hielscher composait donc de nombreuses photographies en utilisant cette méthode : le portrait d'un groupe de personnes regardant l'objectif et faisant dos à des paysages arides ou à des architectures vétustes. Ils étaient aussi représentés dans une plus petite échelle et rejetés sur les côtés de l'image. Hielscher ne s'intéressait pas tant aux individus qu'aux milieux de vie.

Dans le même recueil de 1922, Kurt Hielscher photographia des architectures locales. Les lieux avaient été choisis pour *médiévaliser* et *orientaliser* l'espace ibérique. Il sélectionnait plusieurs photographies de Notre-Dame-de-l-Assomption, dite aussi « mosquée de Cordoue », témoin de la présence islamique en Espagne entre le VIII$^{e}$ siècle et le XV$^{e}$ siècle. Les ornements orientaux sont aisément reconnaissables : les mosaïques byzantines, les fonds d'or et le raffinement de la dentelle de pierre géométrique. Or, une partie de ce patrimoine oriental

[510] Figure 281 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « La maison de Pilate », p.36, Atlantis-Verlag, BNF.

était lui aussi touchée par la déchéance que le temps inflige à la pierre non entretenue. C'est donc ici une vision très romantique de l'architecture, vouée à devenir une ruine et qui fait écho à l'irrévocable disparition des civilisations. Dans cette dynamique d'*orientalisation* des Espagnols, Hielscher fit la photographie « *Cáceres, mujeres con jarros de agua* ». Une femme voilée de noir et une fillette pieds nus portent des jarres sur la tête. Les jarres de terre cuite font partie des motifs favoris du photographe. Elles reviennent souvent dans les pages de son ouvrage « *España incognita, Arquitectura, Paisajes, Vida Popular »,* ainsi que dans des portraits de femmes et de fillettes[511].

Enfin, la photographie « *Mujer en Mochagar-Vejer llevando la cara tapada como las marroquinas* » fait le lien entre les deux sujets de « l'orientalisme » et du « mysticisme ». Il s'agit maintenant du portrait de deux femmes, entièrement voilées de noir, « *comme au temps des Maures d'Espagne* » selon le titre de la photographie. Plusieurs fois, le photographe s'intéressa aux fêtes locales, en particulier les festivités religieuses qui avaient lieu dans certaines régions de l'Espagne. C'est ici la procession de *las Cobijadas* ou « les couvertes »[512] dans la province de Cadix. Dans l'image, les femmes sont entièrement couvertes d'un voile noir, à l'exception d'un œil que l'on peut entrapercevoir à travers la fente du tissu.

Ces photographies furent diffusées à plusieurs reprises en Europe, lors d'expositions et dans des revues internationales. Ce rituel religieux et festif fut un élément de curiosité pour les citadins des grandes villes européennes qui voyaient là, les vestiges de l'invasion maure en Espagne. Pourtant, cette festivité chrétienne était très anecdotique en Espagne, puisqu'elle était et est encore aujourd'hui, seulement restreinte à quelques lieux de la région de Cadix.

Selon une conception très universelle de « l'archaïsme », les photographes amateurs d'ethnographie cherchaient dans ces régions des motifs propres

---

[511] Figures 276, 277, 278.

[512] Figure 296 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Le calvaire de Durango (Biscaya) », p.283, Atlantis-Verlag, BNF.

aux civilisations anciennes. Le présumé archaïsme des campagnes espagnols du XX$^{ème}$ siècle était aisément comparé aux civilisations celtes, nord-africaines, subsahariennes ou encore aux peuplades amérindiennes. Ces photographes faisaient de l'archaïsme le point de corrélation tangible entre toutes ces populations. Cela leur permettait de faire de nombreuses comparaisons visuelles. Par exemple, Kurt Hielscher photographia la célèbre « *cruz de piedra de Durango* » de Vizcaya, dite aussi « le calvaire de Durango ». Cette sculpture chrétienne gothique, rare exemple sur le sol espagnol, a la particularité d'être de forme totémique, verticale et décorée de crânes humains sculptés. Au centre, se trouve la crucifixion. La présence des os, véritables ou sculptés, n'avait d'ailleurs pas été totalement rejeté des villes : certains ossuaires publics avaient été préservés en Espagne, contrairement à d'autres pays européens où ils furent détruits[513]. Aussi s'ajoutent les nombreuses photographies des maisons troglodytes de la province d'Almeria, et celles des constructions coiffées d'un toit de paille en Estrémadure méridionale ou dans la région de Valence.

Kurt Hielscher concentrait son travail photographique sur des particularités locales. Elles étaient soit issues de l'invasion mauresque, comme les anciens minarets ; soit interprétées comme tel, notamment les chrétiennes voilées dites « Les Couvertes ». En revanche, Hielscher excluait tous les motifs issus de la culture royale et catholique : l'architecture palatiale et renaissante, mais aussi les constructions celtibères, les églises gothiques, les nombreux bâtiments issus de l'Art Nouveau de Catalogne, ou les châteaux forts médiévaux, tel celui de Cadix.

Hielscher utilisait les mêmes mécanismes symboliques de la photographie coloniale dans les territoires extra-européens, à savoir une poétique de l'étonnement et du curieux. Il mit en place toute une sémantique visuelle pour rendre visible le fort contraste entre les villes et les campagnes [514]. Ce genre photographique relevant de « l'exotisme pittoresque » matérialisa ainsi la crise espagnole.

[513] Il existe quelque exemple d'édifices religieux ornés de crânes (véritables ou sculptés) comme l'Église Santa María de Wamba à Valladolid en Espagne. Elles sont un peu plus nombreuses au Portugal avec la Chapelle des Os d'Evora dans l'Alentejo, et Notre-Dame Do Monte Do Carmo à Faro en Algarve.

[514] CHANDIVERT A., DEL FIOL M. (2019) « Introduction. L'ordre du regard : exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature / Visions du monde, pouvoirs d'évocation ».

La photographie pittoresque rendit visible le fossé qui existait entre les villes et les campagnes. Les artistes amateurs d'ethnographie représentaient les populations en les esthétisant et mystifiant. Le dénuement de la condition des paysans n'était pas sémantiquement corrélé un état de pauvreté, mais plutôt avec une construction mentale du primitivisme.

Cette symbolique de la paysannerie idéale, dans laquelle la maladie et la carence n'existaient pas, constitua un des pendants représentatifs les plus importants de la photographie fasciste, notamment dans les œuvres de José Compte[515].

### José Ortiz-Echagüe et la campagne espagnole : vers le nationalisme

Inspiré par le travail de Kurt Hielscher, le photographe José Ortiz-Echagüe, avait aussi la volonté de documenter et sublimer les coutumes traditionnelles espagnoles[516]. Un dilemme marquait ses images très pittoresques. Sa volonté était d'une part artistique et esthétique, mais d'autre part, il était aussi soucieux de la réalité qu'impose le document. Ce photographe d'abord amateur était très instruit et puisait son inspiration dans l'histoire de l'art classique, et plus spécifiquement des peintures *costumbristas*. José Ortiz-Echagüe était un ancien ingénieur et militaire, spécialisé dans le domaine de l'aéronautique[517]. Il participa aux guerres espagnoles colonialistes en Afrique du nord, au début du XX$^{ème}$ siècle. Dans les années 1930, Ortiz-Echagüe était un photographe très célèbre à l'international. Il était également très fortuné car il possédait CASA, *Construcciones Aeronáuticas Sociedad Anónima*, fondée en 1923. Cette société fut la principale fournisseuse d'aviation sous le régime franquiste. Toutefois, Ortiz-Echagüe ne

*Exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature*, N°11, [en ligne], consulté en 2019, URL :http://www.komodo21.fr

[515] On pense à la sculpture de Véra Moukhina L'ouvrier et de la kolkhozienne, présentée l'exposition Internationale de 1937 à Paris dans le Pavillon Soviétique.

[516] TRIQUET S. (2009) « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 », Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac [En ligne], 1, consulté le 04 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org/actesbranly/296

[517] DOMEÑO MARTINEZ DE MORENTIN A. (2000). La fotografia de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y tematica. Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, Pampelune.

soutient jamais Franco publiquement. Néanmoins, lorsque le gouvernement franquiste fonda l'entreprise SEAT en 1950, il en fut nommé directeur principal[518].

José Ortiz-Echagüe était une personnalité appréciée des salons et des galeries européennes. Ses photographies étaient destinées aux citadins, friands du pictorialisme et de la pastorale. Il publia dans des revues internationales comme *Galerie* et pour les catalogues des salons photographiques de Paris et de Londres. Le travail de José Ortiz-Echagüe portait essentiellement, dans les années 1930, sur la photographie des campagnes espagnoles et nord-africaines[519]. Il glorifiait le monde de la paysannerie, en représentant des corps puissants, sublimés par des prises frontales et donnant une impression de gigantisme. Il développa une esthétique de la dévotion et du mysticisme, mise en valeur par des postures théâtrales, et appuyée par des jeux de lumière.

En 1929, il publia « *Spanische Köpfe - Bilder aus Kastilien, Aragonien und Andalusien,* (littéralement : *Têtes espagnoles - images de Castille, d'Aragon et d'Andalousie*), « *Tipos y Trajes* » (*Personnages et tenues*) en 1930, puis « *España, Pueblos y Paisajes* » (*Espagne, Peuple et Paysage*) en 1939[520]. Le philosophe José Ortega y Gasset réalisa le prologue de « *Tipos y Trajes* » d'Ortiz-Echagüe. Il y démontrait l'importance de la photographie ethnographique dans l'entreprise de consolidation d'une identité et d'une histoire nationales.

Fernando Vela était le secrétaire de la *Revista de Occident* dirigée par Ortega. Pour le journal *El Sol,* il analysa la réception des images et la signification de cette pratique ethnographique dans la société espagnole. Pour celui-ci, cette pratique était annonciatrice du déclin de la culture paysanne, qui était alors survalorisée et « sur-esthétisée ». La culture paysanne tendait à n'être plus qu'une image figée sous un glacis.

> « L'ère de la vénération religieuse pour le populaire n'est pas si très lointaine. Quand être populaire était équivalent à être sacré.

[518] *Ibidem.*
[519] *Ibid*.
[520] *Op.cit.* TRIQUET S. (2009).

> […] Est-il exact de dire que cette vénération du populaire a marqué précisément le point de départ de sa chute et de sa disparition ? Cet instant où le populaire cessait d'être construit, manié et consommé pour être aimé ; pratique, il est devenu beau, et en abandonnant ses valeurs utiles, il n'a laissé que des restes oisifs. Quand il semblait approcher, en réalité il s'éloignait, comme le *ritornello morendosi* […]. Et en effet, il est parti, nous laissant là cette richesse accumulée, maintenant disposée comme mille objets en vrac. Ce goût de l'homme cultivé pour l'art populaire ne pouvait que finir de le tuer. Nous devons toujours craindre la joie esthétique de l'homme hyper-civilisé de la grande ville. […]. Il y a ceux qui sont émus par le « populaire » de leur pays comme quelque chose de lié et d'attachant qui fait vibrer les résonateurs intimes. Ce sera sans aucun doute le cas en parcourant les magnifiques photographies du récent livre de José Ortiz Echagüe « Types et costumes d'Espagne ». Mais bien analysé, c'est la même jouissance ressentie devant d'étranges éléments ethniques, types et costumes d'autres époques et cultures. […].»[521]

Fernando Vela faisait le constat que si l'homme des villes s'intéressait aux campagnes, c'était uniquement parce qu'elles étaient en déclin. Et ce déclin était d'autant plus aggravé par le regard que les citadins portaient sur les campagnes. Selon Vela, la photographie ne servait pas de pont entre le passé et le présent, mais au contraire construisait un lien dangereux entre l'homme hyper-civilisé et les campagnes. En effet, le regard du photographe détruisait le photographié en l'objectivant : « […] laissant là cette richesse accumulée, maintenant disposée comme mille objets en vrac. Ce goût de l'homme cultivé pour l'art populaire ne pouvait que finir de le tuer. ». Fernando Vela expliquait ainsi que photographier les campagnes, c'était comme arracher des morceaux de culture pour les exposer ailleurs. La photographie de l'œil hyper-civilisé était à l'origine d'images laissées dans un assemblage chaotique et détachées d'une réalité présumée. Le sujet perdait alors son sens ou plutôt son utilité première. Le nécessaire de la campagne était transformé en oisif citadin. Cette critique rappelle celle de Paul Valéry à propos des musées[522]. Il accusait le fonctionnement de ces institutions, pensées

[521] Voir le corpus de texte : VELA F. (23 mars 1930). «Al margen de un libro – sobre arte popular», *El Sol*, n°3935, p.2, archives BNE.
[522] VALÉRY P. (1923). Le problèmes des musées, in Œuvres, Tome II, Pièces sur l'art, Éd. NRF, p.1290.

selon lui, comme des temples recueillant les morceaux arrachés d'œuvres profanes. Vela emploie le même champ lexical du sacré, mais c'est ici pour critiquer la vénération du populaire par des citadins qui sont en quête de spiritualisme.

En 1933, José Ortiz-Echagüe présenta ses photographies « Tipos y Trajes » au cours d'une exposition organisée au *Círculo de Bellas Artes* de Madrid. José Frances écrivit un article dithyrambique pour le magazine *Nuevo Mundo*, intitulé « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale »[523]. Il qualifia le livre et l'exposition de «símbolo *gráfico de la vida nacional*». En plus d'avoir une pratique artistique très moderne, le photographe enrichissait la culture espagnole en réintégrant le folklorique dans le panthéon visuel national. Dans cet article, Frances décrivait également le comportement d'une partie des visiteurs de l'exposition. Il prenait l'exemple de bourgeois octogénaires qui se rappelaient d'avoir porté certains des costumes, comme le béret basque. De cette manière, Frances critiquait la démarche bourgeoise qui consistait à abandonner tout signe provenant des campagnes, pour imiter l'aristocratie originaire des villes. L'émergence de cette bourgeoisie, presque considérée comme « bâtarde », avait en partie mené à la disparition des folklores. Selon Frances, cette bourgeoisie était complexée de son origine sociale. En revanche, par le travail d'Ortiz-Echagüe, la campagne regagnait en notoriété.

Dans l'article, les photographies de José Ortiz-Echagüe étaient même comparées aux œuvres de Goya, ou encore à la période du Siècle d'Or quand l'Amérique et l'Europe étaient e*spagnolisées*. Le critique parlait ensuite d'une période post-Goya où les artistes dénués d'inspiration se mirent à imiter « comme des enfants », les styles artistiques venus de l'étranger. Frances constatait un phénomène concomitant : au même moment où les villes devenaient grises et uniformes, le folklorisme fit son retour dans l'art. Mais, ce dernier avait une saveur particulièrement amère, puisqu'il traduisait la disparition de la culture ancestrale espagnole : « du nord au sud, la lamentation des artistes aspire aux costumes et

[523] Voir corpus : FRANCES J. (27 octobre 1933). « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale » *Nuevo Mundo*, n°39, p.24-26, photographies issues de « Tipos y trajes » (1929), BNE, Madrid.

coutumes, éteints ou voués à une disparition immédiate ». Toutefois, fort heureusement, José Ortiz-Echagüe était l'artiste qui ravivait la culture espagnole[524]. En effet, il ne documentait pas le folklore afin de le conserver dans un musée. Son œuvre réintégrait plutôt ce folklore en perdition dans la culture nationale espagnole, non pas tant comme objet archéologique mais comme patrimoine vivant.

L'œuvre d'Ortiz-Echagüe se diffusa à l'international. Le magazine graphique *Vu* lui accorda en 1928 un article de trois pages[525]. Jean Gallotti présentait l'œuvre du photographe comme le témoignage précieux d'une civilisation en perdition. Sa géographie montagnarde l'avait isolé et protégé, elle était cet endroit où « les femmes sortent encore voilées comme au temps des Arabes ». Il disait aussi que « ces costumes portés par ces paysans de race pure, offrent plus d'une ressemblance avec ceux que portent en Afrique les descendants de leurs anciens ennemis […]. Pour combien de temps encore le secret des montagnes gardera-t-il ces visions précieuses aux artistes qui ont le courage d'aller les chercher par des chemins difficiles ? »[526]. En 1935, son œuvre fut publiée dans la prestigieuse revue parisienne « Photo-Illustration : revue internationale de documentation photographique » (1934-1939) dirigée par Paul Montel[527]. Il y explique sa démarche artistique, typique des pratiques de la photographie ethnographique :

> « L'observation de la vie humaine est la source éternelle des belles créations. L'œuvre de José Ortiz-Echagüe ne fait que prouver cette vérité. Elle en illustre encore une seconde : l'art photographique d'aujourd'hui revêt de plus en plus le caractère national. […] Le collectif et l'individuel se rejoignent pour exalter sous toutes ses formes visuelles l'idée de patrie ». […] Aujourd'hui que le raz de marée venu du Centre-Europe s'est définitivement assagi, que la vision de la Nature et de l'Homme par l'œil de cristal a le droit de présenter d'autres qualités que la froideur mathématique d'une

[524] *Op.cit.* FRANCES J. (27 octobre 1933).

[525] Figure 300 : *Vu* (Paris), 12 décembre 1928 « L'Espagne Inconnue », n°39, photographies José Ortiz Echagüe, article de Jean Gallotti, p.10-11, musée Nicéphore-Niepce, Chalon-sur-Saône.

[526] *Op.cit.* FRANCES J. (27 octobre 1933).

[527] Figures 304 à 321.

> épure […]. Il faut ajouter, pour reprendre une expression d'Echagüe, que fixer les traits d'un peuple en fonction du pays sur lequel il est raciné, constitue un programme bien séduisant. Entre le sol et la race qui vit sur lui et par lui, s'établissent forcément des rapports, des raisons d'être, qui modèlent physiquement et mentalement cette dernière. […]. M. José Ortiz Echagüe y ajoute mélancoliquement : « malheureusement tout ceci est appelé à disparaître ». Disparaître ? Non. Se transformer ? Oui. *Πάντα ῥεῖ*, disait le Grec, « tout s'écoule ». Nous ne vivons qu'un moment d'une civilisation qui sera remplacée par une autre, par beaucoup d'autres. […]. Il n'en restera pas moins à l'honneur de l'auteur « d'Espagne. Types et costumes » d'avoir ressuscité pour des regards humains cette vivante et passagère expression de quelque chose d'éternel qui s'appelle la Beauté » […][528].

Cet article confirme que la pratique de la photographie ethnographique fut à contre-courant des avant-gardes photographiques, dont la Nouvelles Objectivité suggérée ici par sa froideur géométrique et son intérêt pour l'objet. Les photographes ont voulu renouer avec les formes d'un passé fantasmé. Paradoxalement, ils choisirent la photographie, médium entièrement dépendant du temps présent. Pour contourner ce problème, ils fabriquèrent un passé espagnol de toutes pièces. Les textes et les discours permirent d'expliquer la démarche des artistes, en inscrivant leur sujet dans le temps passé. Sans ce texte, les images ne présenteraient que de simples portraits de paysans et paysannes espagnoles. Cette démarche nous confirme la régulière nécessitée d'un rapport entre le texte et l'image photographique. Car la photographie seule, ici de portrait, est libre d'interprétation. C'est bien l'intention de l'artiste qui confère aux images une dimension nationaliste.

[528] DE SANTEUL C. (1935). « L'Espagne vue par Ortiz-Echagüe », *Photo-Illustration,* N°11, p.15-16.

# II/ Par-delà les régions, les classes : représenter la paysannerie sous la Seconde République

Durant la dictature primovériste, la censure entraîna une quasi absence de la photographie documentaire et social dans la presse. Cela dura de 1923 jusqu'à son timide retour en 1929. Quelques revues graphiques madrilènes firent leur apparition. Avec la Proclamation de la République et la levée partielle de la censure, le nouveau paradigme politique s'accompagne d'une évolution considérable dans la représentation des campagnes. La République fraîchement élue par un électorat des villes devait maintenant convaincre les campagnes. Le pouvoir espagnol les avait délaissées depuis trop longtemps. Mais sur ces territoires, d'autres mouvances politiques émergeaient. Le communisme et surtout l'anarchocommunisme instaurèrent très rapidement des réseaux solidaires dans certaines régions, contrant ainsi la pénétration de la culture républicaine.

Les campagnes n'étaient plus considérées comme les écrins du passé, mais plutôt comme des zones sinistrées par les régimes politiques passés. Dans la presse photographique marxiste, le regard porté sur les campagnes évolua tout au long des années 1930. Les stéréotypes n'avaient pas disparu. Ils étaient en réalité intégrés au nouveau discours de l'Internationale Communiste. La pastorale et les représentations pittoresques laissèrent ainsi place à la critique sociale et à *l'image critique*.

# L’agonie paysanne dans l’Internationale Communiste : Las Hurdes, *Tierra sin pan*

Dans la double décennie des années 1920 et 1930, les artistes, les journalistes et puis les politiciens, eurent un regain d’intérêt pour les campagnes espagnoles. Leurs intentions étaient non seulement diverses, mais parfois opposées. Cette différence d'intention était perceptible dans les images, selon l’utilisation plus ou moins forte de symboles et de stéréotypes, et aussi en fonction du support artistique. Les œuvres ethnographiques et bourgeoises, se diffusaient dans les salons, ou à travers les revues onéreuses. Nous allons voir que les marxistes changèrent les formes artistiques et les supports de diffusion.

**Les Hurdes : de la misère sociale à mobilisation intellectuelle**

La vision très bourgeoise des campagnes heurta parfois l’opinion publique dans les grandes villes. La réalité sociale semblait parfois être hors des images, aux dépens de celui qui les fabriquait. En 1922, peu de temps avant la dictature Primovériste, José Demaría Vázquez dit « Campúa », qui travaillait entre autres pour le *Figar*o, *Mundo Gráfica* et *La Esfera,* accompagna Alfonso XIII lors de son voyage officiel aux Hurdes. Il effectua un photoreportage qui devait documenter le passage du roi. Ce dernier souhaitant à l’époque donner une image de proximité et susciter l'admiration de la population. Mais, les photographies diffusées augmentèrent au contraire le fossé social entre le roi et ses sujets. Il y avait justement un large fossé visuel et symbolique : le roi botté, vêtu d’un précieux costume à la chemise blanche éclatante, faisait face à des personnes émaciées, usées, et sans chaussures. Les rédactions de presse qui diffusèrent la propagande royale commentèrent alors ces images, au risque de se voir censurées. Les rédactions partagèrent leurs émotions : « *Au retour pour Madrid, Don Alfonso, après sa visite aux Hurdes, aura rapporté avec lui, la vision douloureuse de ces endroits si pleins de pauvreté et d'abandon, le désir ardent et le but encourageant de faire les efforts possibles et les mesures nécessaires. Afin de réduire*

*cette misère et cette douleur qui remplissent aujourd'hui la région la plus abandonnée d'Espagne*. »[529]. On parlait alors des mesures politiques nécessaires à prendre ; afin de venir en aide à cette région dite la plus pauvre d'Espagne. Le canton des Hurdes ne faisait pas vraiment l'objet d'une politique de développement local. Cette partie de l'Extremadura était considérée comme inhabitable, en raison de la forte sécheresse qui commençait à la fin du printemps jusqu'en septembre, et aussi parce que les montagnes en rendaient l'accessibilité très limitée.

En 1903, une association caritative vit le jour : « La Esperanza de las Hurdes », pensée et dirigée par l'évêque Francisco Jarrín y Moro. L'association publia une revue dès 1904 «*Memoria Leída en la Junta General de la Sociedad La Esperanza de Las Hurdes*» à Salamanque[530]. Cette action donna lieu en 1908 au Congrès des Hurdanos et des Hurdanophiles. En 1909, Miguel de Unamuno et Maurice Legendre se rencontrèrent pour la première fois à Burgos. Ils avaient déjà eu des échanges épistolaires depuis 1907. Dans ses lettres, Unamuno exprimait son désir de découvrir et revaloriser l'Espagne oubliée, en particulier les Hurdes que les associations hurdanophiles avaient mises en lumière depuis le début du XX$^{ème}$ siècle[531]. La démarche d'Unamuno était teintée de carlisme. Il cherchait à revaloriser les anciens empires latins face aux Germaniques et Anglo-saxons.

Maurice Legendre se passionnait également pour les cultures latines. Il était membre de l'École des Hautes Etudes Hispaniques (EHEH). Pendant et après la Première Guerre mondiale, Unamuno et Legendre fréquentaient des

[529] «Al volver a Madrid Don Alfonso, después de su visita a Las Hurdes, habrá traído, junto a la doliente visión de aquellos lugares tan llenos de pobreza y abandono, el anhelo firme y el propósito alentador de ir haciendo los esfuerzos posibles y las gestiones necesarias a fin de que se aminoren esta miseria y este dolor que hoy llenan a la más abandonada región de España.» *In Mundo Gráfico*, (5 juillet 1922), p.14.

[530] Les trois numéros de la revue sont conservés au Centre de documentation des Hurdes à Cáceres : [en ligne], consulté en 2020 URL : http://lashurdescentrodedocumentacion.eu/archivo/biblioteca/memorias-ledas-en-la-junta-general-de-la-2/

[531] DELAUNAY J.-M. (1986). Souvenir de Miguel de Unamuno (1936-1986) : inédits épistolaires et iconographiques relatifs à ses liens avec Maurice Legendre et la Casa de Velázquez. In: Mélanges de la Casa de Velázquez, tome 22, pp. 401-418.

cercles antigermaniques, dont celui de l'archéologue hispaniste Pierre Paris, qui fut l'initiateur d'un Comité de Propagande destiné à combattre la propagande germanique sur le sol espagnol. Paris, Legendre et Unamuno travaillèrent ainsi ensemble à créer des institutions françaises en Espagne, pour concrétiser les liens culturels entre les deux nations. La Casa Velázquez fut détruite en 1936, quatre années après le décès de Pierre Paris[532].

À partir de 1913, Maurice Legendre et Unamuno firent plusieurs déplacements dans les Hurdes. Dès le mois de septembre, Miguel de Unamuno publiait plusieurs articles sur les Hurdes, territoire qu'il considérait comme abandonné par le pouvoir espagnol. Ses textes furent réunis dans l'ouvrage publié en 1929 : « Andanzas y visiones españolas » au dixième tome des *Obras completas*. Dans la même année 1913, Maurice Legendre adhéra à l'association charitable « *La Esperanza de las Hurdes ».* Il l'évoqua à plusieurs reprises dans la thèse qu'il présenta en 1927 « Les Hurdes. Etude de géographie humaine »[533].

### Las Hurdes : Tierra sin Pan, un film de l'Internationale Communiste

L'étude de ce film est importante, car il fut déterminant dans la construction culturelle marxiste et ouvrière espagnole des années 1930. Il s'inscrivait parfaitement dans l'émergence d'une pratique contestataire reposant sur *l'image-critique*, et l'agit-prop. Comme nous le verrons, les artistes s'inspirèrent des techniques de découpage cinéma, pour construire leurs propres mises en scène à travers des alliages photographiques disruptifs.

Depuis le début du XX$^{ème}$ siècle, les voyages et les études sur les Hurdes s'enchaînèrent et se diffusèrent, jusqu'à atteindre les sphères des artistes de l'Internationale Communiste. Luis Buñuel, qui avait adhéré au Parti communiste espagnol en 1930, eut connaissance des travaux de Maurice Legendre à propos

[532] CIROT G. (1938). Pierre Paris et la Casa Velasquez. In: Bulletin Hispanique, tome 41, n°4, pp. 368-370.
[533] DELAUNAY J.-M. (1986). Souvenir de Miguel de Unamuno (1936-1986) : inédits épistolaires et iconographiques relatifs à ses liens avec Maurice Legendre et la Casa de Velázquez. In: Mélanges de la Casa de Velázquez, tome 22, pp. 401-418.

des désastreuses conditions de vie dans les Hurdes. À cette époque, Buñuel fréquentait l'*intelligentsia* de la gauche parisienne, dont certains membres de l'A.E.A.R. comme le photographe Eli Lotar et le cinéaste Yves Allégret. Les deux compères de l'A.E.A.R. française effectuèrent alors plusieurs voyages dans les campagnes espagnoles afin de préparer le tournage du film de Buñuel « Las Hurdes : Tierra sin Pan ». Sur ce sujet, ils rencontrèrent en Espagne d'autres militants, comme l'enseignant Rafael Sánchez Ventura. Buñuel et Lotar voyagèrent également ensemble au printemps 1932 en direction de l'Estrémadure. Mais ils en furent chassés par les autorités locales républicaines. Réfugiés aux Îles Canaries, ils finirent par tourner un essai documentaire et cinématographique *Tenerife sur les bananeraies*[534].

Eli Lotar réalisa un travail photographique préparatoire du film[535], pour lequel il fut le caméraman. Jordana Mendelson perçoit des réminiscences des œuvres de Jean Laurent, publiés dans la revue *Blanco y Negro* à la fin du XIX$^{ème}$ siècle. La démarche artistique d'Eli Lotar fut néanmoins bien différente. Elle est à percevoir comme une réponse aux œuvres ethnographiques qui furent publiées depuis la fin du XIX$^{ème}$ siècle.

Comparativement, le travail de Lotar se place bien dans la photographie sociale et documentaire[536]. L'apport artistique repose dans les choix des sujets, le regard, les prises de vues diversifiées, alternant plongée et contre-plongée. Il repose aussi sur le choix d'y intégrer les émotions, et les imperfections liées à la mouvance du sujet. La photographie d'Eli Lotar est résolument moderne, et ses sujets ne sont pas figés. L'inspiration du cinéma est là. Le statisme des images photographiques est rejeté. Certains des *Hurdanos* exprimaient des émotions,

---

[534] MENDELSON J. (2005). Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939. University Park, Pennsylvania State University Press, Main, p. 65.

[535] Figures 322 à 332.

[536] Courant artistique photographique conceptualisé pour l'exposition et de catalogue « Photographie, arme de classe » :

AMAO D., EBNER F., & JOSCHKE C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019].

esquissant des sourires au photographe comme ces portraits de fillettes aux minois malicieux[537]. Les photographies n'ont pas été construites comme les souvenirs d'un voyage lointain. Les œuvres de Lotar étaient les témoignages d'une actualité, faisant de la photographie, l'art de l'instant présent.

Le tournage du film eut lieu du 23 avril au 22 mai 1933[538]. Comme le mentionnait Juan Piqueras dans sa revue *Nuestro Cinema*, de nombreux films d'origine soviétique et communiste avaient été censurés en Espagne de 1930 jusqu'au *Frente Popular*. Cela avait été le cas du film de Buñuel, interdit de diffusion sur le sol espagnol jusqu'au retour de la gauche au pouvoir en avril 1936[539]. Grâce aux fonds de l'ambassade espagnole de Paris, le film fut doublé en français.

Il y eut rapidement des échos du tournage du film dans les sphères de l'Internationale Communiste. *Octubre*[540], organe de l'A.E.A.R. madrilène dirigé par Teresa León et Alberti, diffusait quelques semaines plus tard des images du tournage, notamment le portrait photographique d'une villageoise qui était présenté comme une mère endeuillée par la mort de son jeune enfant. Les deux écrivains d'*Octubre* étaient tout juste revenus d'un voyage en U.R.S.S. Ils accompagnèrent Buñuel au cours d'une des excursions préparatoires pour le film[541].

Dans la presse communiste française, le film de Buñuel eut un écho important. Il fut repris pour défendre les intérêts des républicains en 1936. D'après l'article de Georges Sadoul dans *Regards*[542], le film avait d'abord choqué les républicains des premiers gouvernements qui le firent interdire en Espagne et

---

[537] Figures 330 et 331.

[538] MENDELSON J. (2005). Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939. University Park, Pennsylvania State University Press, Main, p. 65-91.

[539] TRIQUET S. (2009) « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 », Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac [En ligne], 1, consulté le 04 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org/actesbranly/296 ; DOI : https://doi.org/10.4000/actesbranly.296

[540] *Octubre: Ecritores y Artistas Revolucionarios* (juin-juillet 1933), p.1.

[541] MENDELSON J. (2005), Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation 1929-1939, University Park, PA: Penn State University Press, Main, p. 65-91.

[542] SADOUL G. (29 octobre 1936), "Les Hurdes : par Luis Buñuel », *Regards*, p.19

demandèrent aussi sa censure en France. Georges Sadoul livrait alors son expérience du film :

> « L'œuvre de Buñuel est une description déchirante et passionnée d'un des pays les plus misérables d'Europe. Dans des Sierras rigoureusement stériles, les rois ont, au cours des siècles, refoulé les vagabonds de toute l'Espagne. Dans les Hurdes vit une population de dix mille habitants, composée pour une large part de crétins, soumise à une continuelle disette, secouée par la malaria, logée avec les bêtes dans d'épouvantables cahutes, abâtardie par les insectes et les mariages consanguins.
>
> Buñuel nous fait voir une école construite pour la visite du roi, où des enfants affamés, nourris seulement d'un peu de pain dur trempé dans le ruisseau, épellent : « Respectons le bien d'autrui. ». Il nous montre aussi des idiots édentés et méchants, sortis non des cauchemars de Vélasquez ou de Goya, mais d'un régime d'oppression, des fillettes mourantes abandonnées et gémissantes dans les ruelles, des champs où la terre est apportée à dos d'homme du sommet des montagnes, des femmes de vingt ans, plus ridées que des aïeules…
>
> C'est avec une admirable simplicité de ton que Buñuel a filmé ces scènes atroces. Pas d'effets d'esthétiques, d'angles de prises de vues, de formalisme cinématographique, mais le réalisme le plus parfait, le plus simple, le plus poignant.
>
> « Les Hurdes » sont un chant d'amour pour la vivante Espagne, un cri de haine contre les Franco qui veulent transformer toute la péninsule en un immense pays des Hurdes…
>
> L'enthousiasme et l'indignation soulèveront le public français qui, ces prochaines semaines applaudiront « Les Hurdes ». Souhaitons que cette reprise de contact de Buñuel et du public soit l'amorce de son retour prochain à la production dans une Espagne victorieuse et libre »[543].

[543] *Ibidem.*

Les mots de Georges Sadoul étaient rudes. Il pointait aussi bien le crétinisme d'esprit des *Hurdanos,* que le dépérissement de leurs corps accablés par la famine et la maladie. Tout comme les contributeurs de la revue *Octubre*[544]*,* Georges Sadoul estimait que le film était une œuvre purement documentaire, objective et sans effet esthétique. Il ne mentionnait pas la « sauvagerie » des *Hurdanos* alors qu'elle était régulièrement mise en scène dans le film. À travers l'œuvre de Buñuel, Sadoul dénonçait la menace franquiste qui pesait en 1936 sur la République. Ce moyen-métrage était ainsi perçu dans les sphères communistes comme le témoignage incontestable des effets des politiques autoritaristes sur les populations. Par conséquent, la description terrible et cauchemardesque des Hurdes dans l'article devait mettre en garde les Français. Ce film documentaire-surréaliste était ainsi devenu une arme de propagande antibourgeoise. Il entrait ainsi par-là, dans le domaine des images-critiques.

### Las Hurdes : portrait dystopique et bataillien d'une campagne perdue

Dans son ouvrage *Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939*, Jordana Mendelson explique que le film était composé de trois grandes sections thématiques: une partie historiographique qui revenait sur les sources académiques et institutionnels à propos des Hurdes ; une partie documentaire-sociale, montrant sans équivoque les très difficiles conditions sanitaires des habitants ; et une dimension avant-gardiste dissidente, avec des méthodes de représentation issues du surréalisme.

Luis Buñuel et Eli Lotar s'étaient inspirés des écrits de Georges Bataille pour composer plusieurs séquences du film. En effet, ils intégrèrent des incohérences chronologiques, ils mélangeaient les références au passé et au présent, ils enchaînaient des plans séparés par des coupures grossières[545]. Cette construction narrative désolidarisée produisait un documentaire à l'atmosphère

[544] *Octubre: Ecritores y Artistas Revolucionarios*, (juin-juillet 1933).
[545] *Ibidem.*

inquiétante, rappelant la notion de l'Informe chez Georges Bataille[546]. Il y avait aussi certaines références aux œuvres de Lotar, tels les abattoirs de la Villette, photographiés en 1929 et publiés sous la rubrique *Dictionnaire critique* de la revue *Documents* sous l'article de Bataille « Abattoir », puis dans le magazine *Vu* en 1931[547]. Dans cet article, Georges Bataille proposait une interprétation sociologique de l'abattoir :

> « L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées, (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W. B. Seabrook constatant que la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang de sacrifice n'est pas mêlé aux cocktails, trouve insipide les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage. »[548].

---

[546] « Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. » *in* BATAILLE G. (décembre 1929), « L'informe », Documents, nº 7, p. 382.

[547] RIM C. (1931). « La Villette rouge », *Vu*, nº 166, photographies Eli Lotar. En ligne sur le site du musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône.

[548] BATAILLE G. (novembre 1929). « Abattoir », *Documents*, nº 6, p. 329.

Au début du film, Buñuel présentait les festivités de la Alberca dans les alentours de Salamanque[549]. Les jeunes cavaliers devaient arracher la tête d'un coq attaché par les pattes. Le commentateur parlait de « fête sanguinaire qui cache sans aucun doute plusieurs symboles complexes sexuels ». Le rituel local, présenté comme « cruel et barbare », était néanmoins montré par « devoir d'objectivité ». Cet intérêt pour la violence sacrificielle était caractéristique des surréalistes et de leur goût pour la provocation. Le film devait être projeté dans les villes, au plus près des catégories sociales bourgeoises afin de les déranger. Cette façon de procéder rejoignait le texte de Georges Bataille sur les abattoirs, dans lequel il accusait les sociétés nouvelles et modernes de rejeter la mort et le sang, perçus comme immondes ou impures, hors des villes. Bataille pointe surtout du doigt les sociétés dites occidentales, où l'industrialisation grandissante modifiait les environnements et les mœurs de ses habitants.

Par conséquent, Buñuel montrait que la campagne, présumée échappatoire des villes, était en réalité tout aussi inquiétante, laide et violente que les grandes villes. Dans les campagnes isolées comme vers La Alberca, les villageois avaient gardé une forme de « primitivisme bestial ». Par la connotation colonialiste du terme, les Espagnols villageois étaient assimilés à *l'autre* et même comparés aux « *barbares* » qui portaient des *« amulettes des peuples sauvages d'Afrique et d'Océanie* » (4'27'' à propos d'un enfant portant des médailles chrétiennes). Il y avait aussi dans le film des plans serrés sur des visages déformés par le goitre. La caméra allait jusqu'à montrer l'intérieur de la bouche, comme si les individus étaient des animaux de foire (12'). Chez Bataille, la bouche ouverte est un signe de maladie et de contestation, reflet d'un déséquilibre et d'une blessure ; tandis que la bouche fermée représente l'ordonné[550]. Pour Georges Bataille, si les citadins rejetaient la mort, la maladie, la puanteur, et la difformité

[549] *Las Hurdes, Tierra sin Pan* (1933). Moyen-métrage, 28min, 35 mm, réalisateur Luis Buñuel, photographie Eli Lotar, VO français, sous-titre anglais, production France/Espagne. Conservé au Musée Reina Sofia, Madrid.

[550] MENDELSON J. (2005). Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation 1929-1939, University Park, PA: Penn State University Press, Main, p. 65-91.

en dehors des villes, c'est parce qu'ils cherchaient à se protéger d'eux-mêmes, c'est-à-dire de leur propre laideur et de leur propre animalité.

**Un film documentaire surréaliste et marxiste**

La voix off du film soulignait que, dans les Hurdes, les gens ne chantaient pas, comme s'il fallait comprendre là un fait curieux ou le symptôme d'un mal-être. Buñuel filmait à la suite un enfant qui buvait l'eau à même le sol, au milieu des cochons (8'). Le maître d'école du village apportait du pain rassis aux enfants qu'ils imbibaient d'eau du ruisseau et qu'ils avalaient immédiatement de peur que les parents ne leur prennent le soir (8'40''). Bien loin de la pastorale ingénue de Kurt Hielscher, les *Hurdanos* de Buñuel menaient donc une existence quasi survivaliste au même degré que les animaux. Ce mode d'existence sauvage était aussi présent dans le cas problématique des « *Pilus* ». En l'occurrence, des femmes locales adoptaient des enfants dits les « *Pilus* », afin de toucher une pension de la part de l'État. L'interdiction de cette pension mit alors fin à ce que le commentateur appelait « l'industrie des *Pilus* ». Le terme « d'industrie » relevait pour les marxistes espagnols d'un champ lexical extrêmement péjoratif. Dans la propagande marxiste, le terme « industrialisation » était régulièrement utilisé pour dénoncer les conditions de travail dans les usines et dans les champs, la prostitution ou encore l'esclavage.

Dans cette veine marxiste, Buñuel faisait une critique de l'enseignement scolaire des Hurdes. Les écoliers apprenaient des notions qui étaient très éloignées des intérêts locaux. La voix off décrivait l'environnement de la classe. Une image « inattendue et choquante » était mise en avant : une « gravure absurde » montrait une femme vêtue d'une longue robe d'aristocrate. Selon le commentateur, la morale enseignée aux enfants était la même que dans « notre monde civilisé » des grandes villes, avec notamment l'adage mentionné « respecte le bien d'autrui » (10'47''). C'était là un exemple de cynisme marxiste. D'une part, la phrase évoquait le respect de la propriété individuelle, c'est-à-dire une valeur que le marxisme critiquait, voire rejetait. D'autre part, l'adage était pour le moins détaché du réel, puisque comme le montrait le film, les populations

des Hurdes ne possédaient rien. La voix du film jugeait un tel enseignement inutile, car les Hurdes étaient peuplés de « nains et de crétins ». Cette « race dégénérescente » résultait de la misère, de la faim, du manque d'hygiène, de l'inceste, mais aussi de l'alcoolisme. Le soir, à la Alberca, « tout le monde est ivre » (4'41''). Le manque de connaissances est évoqué plusieurs fois dans le film. Buñuel filma un homme mordu par une vipère, blessure aggravée par des traitements inappropriés et un manque d'hygiène corporel (19'). C'était là, à nouveau, une critique marxiste. L'école doit plutôt apporter des connaissances intellectuelles (historiques, littéraires, théoriques), mais aussi et surtout une éducation physique, une éducation technique, qui permettent à l'humain de s'approprier son environnement et les techniques de son temps. D'après le film, les *Hurdanos* ne connaissaient même pas la charrue.

Les remarques sont vives et insultantes. Elles mettent en dérision tous les travaux pastoraux qui furent très populaires dans les années 1920, et début 1930, en renversant totalement la vision des campagnes, et en désacralisant la vie rustique. Les campagnes sont ramenées vers des préoccupations plus vulgaires, plus vitales, plus matérielles. Le film devait réveiller les consciences dans les campagnes et culpabiliser les citadins. *Tierra sin Pan* est une œuvre construite sur de nombreux montages et mises en scène destinés à dramatiser un quotidien des *Hurdanos,* ainsi à l'antipode de la pastorale.

Buñuel filma une chèvre descendant un chemin très escarpé à flanc de montage. Subitement, la chèvre tomba et se heurta plusieurs fois violemment sur la roche. Cette scène fut entièrement scénarisée par l'équipe du film. La chute vertigineuse de la chèvre fut en réalité causée par un tir. L'animal fut d'abord filmé en contre-plongée, jusqu'à ce qu'il soit abattu. Puis, le corps de la bête fut jeté du haut de la pente pour réaliser cette fois-ci un plan en plongée.

Dans le film, il y avait de nombreux détournements des images. Le commentateur parla d'une petite fille mourante et allongée de façon théâtrale et tragique sur le flanc d'un rocher (12'). De même, pour la *Hurdanas* atteinte de goitre, qui fut faussement présentée comme une femme de 32 ans, pour faire entendre le vieillissement très prématuré des villageois (11'). Aux 23ème et 24ème

minutes, Buñuel filma à deux reprises le visage d'un bébé présenté comme mort. Mais si l'on s'attarde quelques instants, l'enfant respire parfaitement. Par l'image d'un bébé dormant la bouche ouverte, Buñuel faisait ainsi une nouvelle référence à la sémantique de la bouche de Georges Bataille : la bouche ouverte est une plaie, signifiant un déséquilibre et une contestation. En associant de la sorte la théâtralité surréaliste à la quatrième symphonie de Brahms, le réalisateur voulait horrifier les spectateurs.

Dans la même dynamique que l'œil découpé face caméra dans *Un chien andalou* ou à l'obsession des fourmis carnassières chez Salvador Dalí, *Las Hurdes : Tierra sin pan* montrait un âne attaqué puis dévoré par des abeilles (14'). Buñuel réalisa un plan serré sur l'œil inerte de l'âne, où grouillaient des insectes. Pour Bataille, la répulsion à l'égard de la maladie et la pourriture sont une manière désespérée de rejeter la mort en général. De tels symboles devaient leur rappeler ainsi la décadence, le caractère superficiel et éphémère de leur mode de vie.

*Las Hurdes : Tierra sin Pan* était aussi une critique de l'institution religieuse. Dans ce film, la vision de la religion relevait du paradoxe, puisqu'elle oscillait entre rejet et fascination. Buñuel abordait la religion sous trois aspects critiques. Premièrement, il faisait un parallèle entre le christianisme et le paganisme. Le commentateur décrivait les inscriptions religieuses que l'on trouvait sur le dessus de certaines portes de la Alberca comme « *Ave María purísima sin pecado concebida 1830* » (2'08''). Dans le film, ces inscriptions étaient présentées comme des pratiques curieuses. Buñuel fit également un plan rapproché sur un enfant, couvert de crucifix et de médailles dorés, que le commentateur assimilait aux « amulettes des peuples sauvages d'Afrique et d'Océanie » (4'27''). Pour parler du christianisme, Buñuel adopta un discours très ethnographique, de sorte à pouvoir la comparer à une « vulgaire »[551] pratique du paganisme. Cette assimilation était très provocatrice. Le commentateur recourait à un vocabulaire aux connotations coloniales. À l'instar des peuples colonisés, les chrétiens étaient des *autres exotiques*. De cette manière, Buñuel faisait non seulement un pied-de-nez à l'Église, mais son lexique de la curiosité

[551] Comprendre ici *vulgus* : répandu dans le « bas peuple ».

et de l'exotisme renforçait le sentiment de fossé culturel entre les Hurdes et les villes.

Deuxièmement, Buñuel abordait à plusieurs reprises et subtilement le faste des institutions religieuses, alors même que la population demeurait dans la grande pauvreté. Dans l'enchevêtrement de montagnes, il filmait l'endroit où vivait « un vieux moine » entouré de quelques domestiques. Le moine n'était pas visible. Seule sa domestique était présente. Vers la fin du film, le commentateur expliquait que « la seule chose luxueuse que nous avons rencontrée aux Hurdes, ce sont les églises » (25.20). Et pourtant, celles-ci se trouvaient dans les plus misérables villages. Buñuel disait aussi que les ordres avaient totalement abandonné la vallée, qui avait été auparavant habitée par des moines anachorètes. Il ne subsistait que les ruines d'un couvent, habités par les crapauds, les lézards et les couleuvres. Ces trois animaux font justement partie du bestiaire démoniaque dans la tradition chrétienne, et symbolisent l'envahissement des forces maléfiques[552].

Troisièmement, la religion était régulièrement associée à la mort. Buñuel évoquait une église de la Alberca où deux crânes sont nichés dans ses murs extérieurs présidant « aux destinés du village ». (1.37). Dans le film, la mort et la maladie étaient les épées de Damoclès qui pesaient sur toutes les têtes des *Hurdanos*. Du reste, le film se terminait sur l'*Ave Maria* d'une femme âgée. Le commentateur rapportait sa prière : « il n'y a rien qui ne tienne mieux en éveil que de penser toujours à la mort ». Le film présentait le christianisme dans l'esprit marxiste de la religion comme « opium du peuple »[553]. La religion rend l'existence supportable aux malheureux. Buñuel n'accusait pas frontalement l'Église et l'État. Il faisait plutôt la suggestion de nombreuses absences et manquements qui induisaient un dépérissement et un pourrissement de l'humain. Par conséquent, la religiosité et le « crétinisme » des Hurdes s'opposaient à la

[552] SESE B. (2013). « Bestiaire mystique », *Sigila,* vol. 32, no. 2, pp. 169-180.

[553] MARX K. (1843). Contribution à la critique de « La philosophie du droit » de Hegel : Marx ne fait pas tant une critique des croyants et fidèles, mais plutôt de l'instrumentalisation de la croyance religieuse aux services de la classe dominante bourgeoise. En se rattachant à l'espoir d'une vie meilleure après la mort, le prolétariat accepte sa misère réelle et actuelle. Mais, en réalité, il est aliéné, dépossédé et détourné de son véritable but, c'est-à-dire la révolution.

vision pastorale des paysans, notamment aux œuvres de l'Ortiz-Echagüe dans lesquelles le mysticisme était l'expression de la pureté du peuple espagnol.

Dans ce film, le surréalisme et le documentaire ne sont nullement incompatibles, même s'ils peuvent se contredire à certains égards. Les deux styles artistiques peuvent être articulés ensemble, parce qu'ils partagent le même rejet de l'ordre, de la bourgeoisie et des institutions. Le point de divergence entre les deux mouvements repose sur le rapport à la réalité et à sa représentation. Les œuvres surréalistes intègrent de l'imaginaire dans le monde du réel. Les œuvres documentaires intègrent le réel pour construire un imaginaire. Le surréalisme assume son rapport à l'irréel, tandis que le documentaire le dissimule. Dans les deux cas, la réalité et l'imaginaire s'entremêlent.

# Hégémoniser les régions : les Missions pédagogiques dans la propagande républicaine

## Le problème du régionalisme espagnol et les Missions Pédagogiques

La nouvelle République voulait rapidement mettre en place une politique d'uniformisation culturelle à l'échelle nationale, pour répondre aux différences sociales et asseoir une culture républicaine plus nationaliste, face aux régionalismes très présents en Espagne. Le problème du gouvernement républicain est qu'il fut élu et soutenu par les citadins. Dans les campagnes, les institutions de l'État étaient moins présentes, voire absentes. L'Église catholique s'occupait du tissu social et éducatif dans les campagnes, en opposition avec la Catalogne où se furent les structures anarchistes qui occupèrent cette position[554]. La question du régionalisme espagnol préoccupait beaucoup les politiciens et intellectuels républicains. Dans l'article « *Mayoría nacional y minorías regionales* »[555], Melchor Fernández Almagro, historien et journaliste s'inquiétait de la persistance du régionalisme dans la République espagnole :

> « Quiconque s'intéresse un peu à l'histoire politique de l'Espagne contemporaine remarquera que l'existence des partis régionalistes - ou simplement régionaux - coïncide avec les grandes crises nationales. […].
>
> Le désastre colonial a brutalement montré, que nous n'avions pas de but, et surtout l'État, qui est la cause centrale de tout cela. Même l'État n'a pas initié de solidarité nationale. Le catalanisme a pris le dessus, et a produit ce que nous connaissons aujourd'hui. […].»[556].

[554] NAVARRO NAVARRO F. J. (2004). A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidades libertarias en el País valenciano, 1931-1939. Valence, Université de Valence.

[555] FERNANDEZ ALMAGRO M. (30 juillet 1933). «Mayoría nacional y minorías regionales», *El Sol* (Madrid), p.1.

[556] *Ibidem.*

Almagro explique ici qu'il existait un lien entre la perte progressive des colonies et la construction même de l'État espagnol qui semblait, aux yeux des républicains, profondément divisé. Pour lui, le régionalisme était une conception politique passéiste et dix-neuviémiste. C'est pourquoi, l'Espagne ne ressemblait pas aux autres nations européennes qui s'étaient unifiées depuis longtemps.

Afin de pallier l'hétérogénéisation des infrastructures publiques, l'État organisa par décret la mise en place des Missions Pédagogiques, enseignement ambulant qui devait contribuer à l'effacement progressif des disparités régionales. Officiellement, la République utilisait la culture pour réduire les écarts socio-culturels. Officieusement, la République veillait à sa propre pérennité. En uniformisant l'éducation, elle formait les Espagnols à devenir des citoyens républicains plus autonomes. Selon les politiciens, l'ingénuité les rendait influençables[557].

La Seconde République engagea massivement des personnes à formation intellectuelle : écrivains, scientifiques, enseignants. La culture était devenue une priorité absolue. Pour répondre au problème des disparités sociales et culturelles, les républicains firent adopter le décret législatif du 29 mai 1932. Celui-ci donna naissance au Conseil des Missions Pédagogiques, dirigé par le pédagogue Manuel Bartolomé Cossío. Le conseil était composé d'une équipe de pédagogues et d'acteurs de la culture : le président D. Manuel B. Cossío, le directeur *del Museo Pedagógico* et vice-président José Ballester Gozalvo, Francisco Barnés, Luis Bello, Amparo Cebrián de Zulueta, Osear Esplá, Rodolfos Llopis, Ángel Llorca, Antonio Machado, Lucio Martínez, María Luisa Navarro de Luzuriaga, Marcelino Pascua, Enrique Rioja, Pedro Salinas, Juan Uña y Sartou, et le secrétaire Luis. Santullano. [558]. Les missions étaient tenues par des enseignants,

[557] Les Républicains hésitèrent à donner le droit de vote aux femmes. L'argument principal reposait sur la crainte de la présumée crédulité féminine. Ils pensaient que les femmes étaient davantage, par leur éducation, sous l'emprise de la religion : BARD C. (2003). « Karen OFFEN, European Feminisms 1700-1950. A political history, Stanford University Press, 2000, 554 p. », Clio. Histoire, femmes et sociétés n°17, p.284-286.

[558] Patronato de Misiones Pedagógicas : septiembre de 1931-diciembre de 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33". [En ligne] – consulté en 2021. URL : https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=3823

des étudiants et des artistes comme Antonio Sánchez Barbudo, Lucía Uceda, Maximiliano Jiménez, Ramón Gaya, María Zambrano, Rafael Dieste, Carmen Camaño, José Val del Ornar, Cristóbal Simancas, Enrique Azcoaga, Arturo Serrano Plaja ou Guillermo Fernández Zúñiga et bien d'autres.[559]

Les *Misiones Pedagógicas* avaient trois rôles essentiels : 1) diffuser la culture générale, l'orientation pédagogique moderne et l'éducation citoyenne dans les villages, les villes et les lieux-dits, et une attention était portée aux intérêts spirituels des populations rurales ; 2) que tous les peuples d'Espagne, même les plus éloignés, puissent profiter et participer à tous les « nobles avantages » réservés aujourd'hui aux centres urbains ; 3) le nouveau régime politique avait le devoir d'élever le niveau culturel et civique des individus, pour qu'ils puissent être les acteurs du progrès national[560].

Les missions faisaient circuler des bibliothèques ambulantes, des copies d'œuvres d'art, des gramophones et des projecteurs d'images. Ils proposaient des spectacles vivants, des lectures publiques et des cours d'alphabétisation. Dans les villes plus importantes, les missions organisaient des activités, comme des expositions ambulantes de peintures, dont les œuvres étaient issues pour la plupart du *Museo del Pueblo.* Il y avait aussi des chœurs, et des pièces de théâtre organisées par le *Teatro del Pueblo*.[561]

Le texte du *Patronato* nous indique qu'il y avait parfois des problèmes de coexistence entre les locaux et les missionnaires. Les habitants étaient méfiants quand ils voyaient venir les gens de la ville. Or, selon les missionnaires, le cinéma provoquait chez les paysans un tel émerveillement visuel qu'il occultait les querelles et les doutes. Cet émerveillement à l'égard de la cinématographie fut le

---

[559] Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria (Zamora); Resumen de trabajos realizados en el año 1934 / Patronato de Misiones Pedagógicas, conservé à la Biblioteca Digital de Castilla y León.

Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León.

[560] Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León.

[561] *Ibidem.*

leitmotiv de la propagande graphique des missions. Les brochures éditées par le patronat comprenaient de nombreux portraits d'enfants et de jeunes adultes, à l'expression joviale, et complètement ébahis face au cinématographe. Les films qui avaient été choisis étaient divertissants et heureux. Ce n'était pas des documentaires sociaux, comme *Las Hurdes : Tierra Sin Pan,* bien trop disruptif pour les organisateurs des missions qui voulaient apporter de la joie et de la bonne humeur. Le cinéma devait leur faire oublier leur situation sociale, dont l'Espagne était en grande partie responsable.

### La République en « Croisade culturelle »

Par opposition à la religion, les missions devaient incarner le discours républicain scientifique. Pourtant, un certain spiritualisme demeurait au fond présent dans les pratiques pédagogiques et dans la fabrication de la propagande visuelle. En effet, les missionnaires pédagogiques rappelaient le principe des missionnaires jésuites.

Depuis mai 1931, l'enseignement religieux devait avoir lieu à l'école, et l'Église catholique espagnole était très opposée à cette loi. Les missionnaires avaient la lourde tâche de représenter la République auprès des populations parfois très christianisées. Les missions durent ainsi séduire et convaincre la population des bienfaits de la République. C'est pourquoi l'éducation fut aussi le moyen d'asseoir le pouvoir politique et symbolique de la République. Les missions pédagogiques étaient à la fois laïques et *laïcisantes*. Les missions pédagogiques remplaçaient les catholiques qui avaient longtemps tenu ce rôle de proximité, sans pour autant céder à un enseignement vertical. L'appellation « Missions Pédagogiques » fit débat au sein de l'organisation. Une partie du groupe organisateur n'appréciait pas le mot « pédagogique » :

> « Les Missions pédagogiques qu'il aurait peut-être été, sans équivoque, plus juste d'appeler les Missions des villes ou villages, ne sont pas nées dans l'abstrait, mais

> plutôt avant le constat douloureux et indéniable, de l'abîme qu'il existait dans leur vie spirituelle […]. »[562].

Le terme pouvait suggérer une trop grande verticalité de l'enseignement, alors même que les missions avaient été pensées comme des expériences collectives partagées. Le terme « pédagogique » disparut en 1934. Seul « Misiones » fut gardé. Mais, pour le fondateur Bartolomé Cossío, le mot « mission » était aussi problématique. Une mission, dont les acteurs étaient les *missionnaires*. À ses yeux, le terme « mission » renvoyait à des discours savants et mous[563]. Il faisait aussi écho aux missions évangéliques, destinées à diffuser le christianisme dans les zones éloignées.

En tant que républicain, il voulait justement éviter d'adopter des méthodes de communication héritées du catholicisme. Et pourtant, dans un discours lors de la première mission à Ayllón (Segovoa) entre le 16 et le 23 décembre 1931, et qui est retranscrit dans l'ouvrage de 1934 ; le président parla des missions comme d'une « œuvre évangélique », parce qu'elles offraient un savoir réconfortant et du plaisir aux « cœurs tristes ». En 1935, le conseil des Missions Pédagogiques réemployait ce terme d'évangélisation dans l'introduction même de l'ouvrage : « *De estos colaboradores, algo apostólicos y un poco evangelistas, es de lo que más necesitan las Misiones.* »[564].

Le terme de « mission » impliquait, d'une certaine manière, d'assimiler les peuples éloignés des villes aux peuples extra-occidentaux. Mais cela était davantage l'habitude d'un discours considérant les ruraux comme les derniers témoignages et vestiges d'une humanité archaïque. En 1932, Mateo Santos faisait

[562] Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León.
[563] GAYA R. (2006). Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España. Las Misiones Pedagógicas 1931-1936. Conférence. Edition Eugenio Otero Urtaza. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, Madrid, p.373.
[564] Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria (Zamora); Resumen de trabajos realizados en el año 1934 / Patronato de Misiones Pedagógicas.

cette double référence christianisme/colonisation en parlant des Missions Pédagogiques, comme la « Croisade de la culture »[565] :

> « Il y a des peuples en Espagne aussi éloignés de la civilisation que n'importe quelle tribu africaine, océanique ou asiatique lointaine. Des petites villes, des villages, qui ignorent encore ce qu'est le téléphone, la radio, le cinéma et dont les terres stériles ou mal cultivées – où la charrue romaine y fait encore un sillon ! – les trains ne les traversent pas. Villages et villages sans wagons, sans routes, sans école, sans aucun signe permettant de déduire qu'ils font partie d'une nation européenne. […]. Oui, ces missions pédagogiques qui traverseront l'Espagne de bout en bout, ont un courage héroïque. Les armes de ces croisades culturelles sont le livre, la radio, le phonographe et le cinéma. […] ».

Le champ lexical du texte laisserait croire à une violente « croisade culturelle ». Mais les politiciens ne l'entendaient pas du tout ainsi. Il fallait impérativement éduquer par le divertissement. Ces missions ne devaient en aucun cas être contraignantes pour les populations locales. C'est pourquoi, elles recouraient constamment à des animations et des arts vivants, comme les spectacles, aux pièces de théâtre et aux marionnettes, à la musique et à la danse[566]. Les missionnaires espéraient créer un sentiment de citoyenneté à travers l'accès à la culture et au divertissement.

### Les Missions Pédagogiques : séduire par le cinéma, convaincre par la photographie

Pour cette grande campagne éducative, le conseil fit éditer « *la Memoria del Patronato* » en 1934, ouvrage recueillant une partie des discours et des photographies qui avaient été effectuées entre 1932 et 1934[567]. Un second

[565] SANTOS M. (11 février 1932), «Misiones Pedagógicas – La Cruzada de la cultura», *Popular Film,* n°287, p.3, BNE.
[566] Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33".
[567] *Ibidem.*

ouvrage similaire parut en 1935, résumant l'année 1934[568]. Ces ouvrages étaient destinés à la postérité. En effet, ils avaient été conçus dans le but d'entrer dans les archives et les bibliothèques espagnoles. La documentation des Missions Pédagogiques faisait donc partie d'une large politique de propagande qui devait fonder la puissance hégémonique de la République sur tous ses territoires[569].

La propagande des Missions Pédagogiques s'appuya sur la puissance artistique, pour sa capacité à susciter des émotions et des réactions. Dans l'ouvrage de 1934, Le Patronat expliquait les choix pédagogiques et constatait les effets sur la catégorie paysanne :

> « La poésie leur produit un étrange respect, traduit dans le silence le plus profond de la séance ; ils la ressentent en totalité, sans l'analyser, et l'applaudissent chaleureusement, mais ils la commentent rarement. La musique, et ses styles inconnus, éveille en eux des échos, ils l'accompagnent de mouvements de tête, ils s'y joignent spontanément. Le cinéma les amuse et les éblouit, il déchaîne un flot de commentaires ; tous parlent et tous font taire les autres. Dans la poésie, ils préfèrent le lyrique au récit, et les romans de pécores[570], l'héroïque et le merveilleux. En musique, ils préfèrent la voix humaine à l'instrumental. Il préfère le cinéma qui s'intéresse au connu plus qu'à l'exotisme ; ils sont éblouis par l'apparence d'une grande ville, mais si un chat apparaît sur une de ses fenêtres, ils sont heureux de le voir. Et surtout le cinéma animé fantaisiste, qu'ils ne comprennent jamais bien la première fois »[571].

Le cinéma noue des liens entre le visionneur/spectateur et l'écran. Mais le cinéma relie aussi tous les visionneurs entre eux, présents dans un seul et même

---

[568] Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria (Zamora); Resumen de trabajos realizados en el año 1934 / Patronato de Misiones Pedagógicas, conservé à la Biblioteca Digital de Castilla y León, 37.05(460) (047).

[569] Figures 333 à 342.

[570] Le terme employé dans le texte est *villanesco*, qui signifie paysan mais avec une forte connotation péjorative voir insultante, faisant références aux mauvaises manières, comme en français : croquants, pécores, vilains.

[571] *Ibidem.*

espace de projection. C'est donc une expérience commune. Dans l'article, les paysans et paysannes ont vu les films, ils ont réagi et interagi ensemble. Par conséquent, le cinéma met en place un espace-temps social, dans lequel esprits et corps sont en relation, formant une masse organique. La puissance de propagande du cinéma était bien connue à l'époque. Mateo Santos expliquait que la République devait suivre les méthodes de la propagande soviétique et diffuser plus de films russes dans les missions :

> « La République connaît le potentiel et l'efficacité du cinéma comme moyen d'enseignement. Le film, avec ses images en mouvement, atteint plus rapidement l'intelligence inculte ou peu cultivée, que le livre avec ses définitions et théorèmes. Un paysan impoli et analphabète comprendra ce que le film lui montre plastiquement, anticipant l'explication du professeur. L'image cinématographique pénétrera plus facilement le cerveau d'un enfant, que la définition littéraire ou scientifique. Bien sûr, l'un doit accompagner l'autre, les deux doivent être complétés pour qu'ainsi la leçon soit plus efficace. La sélection des films à utiliser comme élément pédagogique, nécessite un grand soin. Ceux qui se consacrent à l'éducation des masses, doivent avoir un caractère social. La République ne doit pas avoir peur des tendances propagandistes, comme le fait le régime soviétique. »[572]

Les brochures éditées du *Patronato de Misiones Pedagógicas* comportaient environ 250 pages, dont une cinquantaine de documents, des cartes et graphiques, et surtout de grandes photographies documentaires très modernes. Ce format de propagande photographique était tout à fait nouveau pour l'époque. Le principal directeur de la photographie des missions pédagogiques et du *Museo del Pueblo Español* était José Val del Omar[573].

[572] SANTOS M. (11 février 1932). « Misiones Pedagógicas – La Cruzada de la cultura», *Popualar Film,* n°287, p.3.

[573] MENDELSON J. (2005). « The contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's Las Hurdes: Tierra sin pan », Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939. University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, Main, pp.229-242.

Parmi ces photographies, il y a de nombreux portraits des visionneurs, seuls ou en groupes, selon la même méthode de prise de vues : un portrait serré sur un visage ému et surgissant de la pénombre, grâce à l'éclairage de l'écran. Ils ont les yeux écartés et la bouche entrouverte. Le photographe ne s'intéresse pas au film qu'ils sont en train de regarder ; il veut saisir la réaction collective du public. Cet intérêt pour le public en tant que motif artistique apparut avec la démocratisation du cinéma et de la photographie dans les années 1930. Ce médium de masse attira un nouveau public qui augmenta en nombre et se diversifia.

Le cinéma permit de construire toute une sémiologie du communautaire. En effet, le système de projection constituait un espace-temps social où l'individu s'efface au profit du groupe. Même si l'entité collective du public à la fois temporaire et miniature, elle forge son propre réseau d'émotions, dans le cadre d'une performance unique et d'une expérience mémorielle commune. L'œil du photographe braqué sur le collectif marqua donc l'ère d'une recherche esthétique nouvelle qui s'intéressait à la puissance émotive de la foule. Cartier-Bresson réalisa, plus tard, le portrait de l'exaltation des foules. Il photographiait le public qui regardait le couronnement du roi George VI en 1937 sur Trafalgar Square[574].

Les médias du cinéma et de la photographie jouèrent un rôle majeur dans la propagande des missions. Même s'il était fastidieux de transporter le matériel, le cinéma était important, parce qu'il fédérait et impressionnait. Le cinéma représentait pleinement la modernité que les républicains voulaient incarner. Les politiciens expliquaient que le cinéma n'était que la première étape du grand projet de modernisation des campagnes. Le cinéma servit donc à apaiser les esprits et à gagner la confiance des locaux, en leur faisant vivre l'expérience impressionnante du cinéma et de sa technologie :

> « Le cinématographe et les projections fixes, en particulier le premier, sont les assistants les plus puissants dans l'action des missionnaires dans les villages. Il semblerait que les peuples paysans, inconscients des matériaux du progrès, ne puissent

[574] *Regards* (20 mai 1937), n°175, p.6-7, photographies Henri Cartier-Bresson, BNF.

> résister à son attrait […]. Dans ces cas et dans tous les cas, l'écran est généralement le site de coïncidence d'intérêt unanime, quand il offre à la curiosité naïve des regards les divers panoramas de villes et contrées lointaines, merveilles des hommes et des choses. »[575]

L'expérience cinématographique fut immortalisée par la fabrication d'une brochure photographique. Le cinéma permettait de fabriquer un sentiment de groupe et d'appartenance, de façon temporaire et factice. Cette sémiologie communautaire produite par la projection cinématographique fut décisive pour la propagande des missions. Les politiciens associèrent la République démocratique à une salle de cinéma : un espace moderne, participatif, qui égalise les individus. Le problème est que le cinéma produisait un espace-temps émotif difficile à conserver : temporaire, l'espace-temps cinéma est un champ d'action limité et éphémère. C'est pour cela que la photographie vint compléter ce champ d'action, en le pérennisant et en l'esthétisant par la sélection d'image émouvante, dans une diffusion moderne très réfléchie.

[575] *Ibidem.*

# L'Anticolonialisme dans l'Internationale Communiste : par-delà les nations, les classes.

Suite au film *Las Hurdes : Tierra sin Pan*, les marxistes délaissèrent les campagnes en tant que sujet. Les marxistes ne reconnaissaient que très peu la valeur des territoires. À cela, ils préférèrent l'idée d'une classe travailleuse internationale. Ils effacèrent aussi la frontière entre les domaines de l'ouvriérisme et de la paysannerie, au profit de l'idée de prolétariat. Et dans ce prolétariat entraient aussi les colonisés et les populations extra-occidentales. Pour relier les luttes, les artistes utilisèrent abondamment des assemblages de photographies, des découpages, et des photomontages afin de composer des mises en scène critiques.

Dans les années 1930, les groupes artistiques engagés espagnols se mobilisèrent sur la question coloniale. La lutte contre l'impérialisme occidental avait été un des principaux combats de l'Internationale Communiste, incarnée notamment par Willi Münzenberg. Il avait fondé la Ligue contre l'impérialisme (LCI) en février 1927, et il fut désigné par Lénine en 1921, pour fonder le Secours Ouvrier international[576].

Le combat contre le colonialisme avait permis de réunir le Parti Communiste et le groupe Surréaliste. Le 6 mai 1931 fut inauguré l'Exposition coloniale à la Porte Dorée de Paris, par Gaston Doumergue président de la République, et le maréchal Lyautey. Le gouvernement avait pour ambition d'affirmer sa puissance coloniale aux lendemains de la crise de 1929. Malgré les troubles dans les colonies, le Rif Marocain ou encore l'Indochine, la puissance coloniale française fut à son apogée. Faire « le tour du monde en un jour », voici qu'elles furent les promesses de l'événement. L'exposition avait la taille d'une ville, avec 1.2 km de long, et le tout traversé par environ 10 kilomètres de chemins.

[576] PETERSSON F. (2016). « La Ligue anti-impérialiste : un espace transnational restreint, 1927-1937 », *Monde(s),* vol. 10, n°2, pp. 129-150.

La contestation ne se fit pas attendre. « Ne visitez pas l'exposition coloniale » lancèrent les artistes surréalistes à travers une brochure pamphlet. Ils accusèrent l'événement d'être une atteinte à la race humaine, en célébrant un colonialisme pacifiste, dissimulant derrière les costumes et lumières, d'innombrables massacres et trafics d'êtres humains. Ils dénoncèrent aussi des malversations policières, dont l'enlèvement de Tao, étudiant indochinois communiste, arrêter afin d'esquiver au préalable, toutes formes de rébellions. Dans la propagande anticolonialiste, les surréalistes firent aussi des références sur la sexualisation des femmes, avec la publication de « La Négresse des bordels » dans la « Negro Anthology » de Nancy Cunard, femme communiste et ancienne compagne d'Aragon[577].

Des articles furent écrits à propos des lynchages subis par les Afro-américains dans le sud des États-Unis. Une photographie circula particulièrement. C'est celle de la pendaison de deux Afro-américains, Thomas Shipp et d'Abram Smith, qui avaient été accusés d'avoir violé une femme blanche et tué son compagnon. Ils furent lynchés le 7 août 1931 à Marion dans l'Indiana. La photographie fut réalisée par Lawrence Henry Beitler, imprimée et diffusée massivement pour dénoncer ces crimes[578]. Cette image se retrouve dans le photomontage de Simone Caby-Dumas réalisé en 1932 pour les éditions françaises de l'*Almanach Ouvrier Paysan*[579]. Elle circula également dans la presse espagnole, chez *Octubre*[580] en 1933, dans un photomontage de Renau en

[577] AMAO D., EBNER F., & JOSCHKE C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019].

[578] Figure 166 : Lawrence H. Beitler, 7 août 1930, « Lynchage de Tom Shipp et Abe Smith », Marion, Idiana © Bettmann Archive.

[579] *Ibidem* : Photographie, arme de classe (2018), photomontage p.180-181.

[580] Figure 167 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*, escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, «Linchamiento», p.10, Hemeroteca de Madrid.

couverture d'*Estudios*[581] en 1934, et chez *Nueva Cultura* en 1935[582]. Dans le montage de Renau, l'homme est attaché à la statue de liberté, servant ici de potence[583]. L'esclavage est aboli France en 1848, aux États-Unis en 1856 et en Espagne en 1880. Les artistes dénoncèrent la persistance de la culture coloniale dans les nations occidentales, à travers la violence, les injustices et les expositions coloniales.

Dans une dénonciation politico-religieuse, Josep Renau détourna le décalogue judéo-chrétien pour dénoncer le colonialisme et l'impérialisme. Ici le commandement est : « tu ne convoiteras point » [584]. Au centre, Renau plaça un esclave chinois positionné en croix, et entouré de bêtes sauvages. Les animaux sont ici coiffés de chapeaux noirs « haut-de-forme », symbolisant l'aristocratie. Le serpent porte le drapeau du Vatican ; le léopard porte le pavillon de l'*Union Jack* ; le crocodile, le drapeau français ; la hyène, le drapeau japonais ; et enfin l'aigle tient le drapeau rayé américain.

Les artistes dénoncèrent aussi dans des photomontages, les conflits extérieurs comme la guerre sino-japonaise de 1937, opposant alors la République de Chine communiste au Japon expansionniste. Par solidarité partisane, et par rejet des méthodes impérialistes japonaises, les communistes et les anarchistes soutirent le régime chinois. Ce photomontage de Monleón tente de démontrer que le Japon possédait une culture violente[585]. En parallèle du drapeau japonais, il a regroupé des photographies de tortures et d'hommes armés sous le titre

[581] Figure 165 : *Estudios* (Valence), n°131, juillet 1934, photomontage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

[582] Figure 168 : *Nueva Cultura* (Paris), n°3, mars 1935, «Testigos Negros de Nuestros Tiempos», p.33, réimpression Topos Verlag, 1977.

[583] Figure 165 : *Estudios* (Valence), n°131, juillet 1934, photomontage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

[584] Figure 153 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, Josep Renau, « Los diez mandamientos » « Noveno mandamiento : no codiciaràs los bienes ajeros - n°9 » photomontage Josep Renau, p.43, IVAM, Generalitat Valenciana.

[585] Figure 220 : *Umbral* (Valence), n°8, 28 août 1937, « Shanghai saigne », photomontage Manuel Monleón, p.16, BNE.

« Shanghai saigne ». En haut à gauche, c'est une photographie de « pied de lys », des pieds ayant subi un rétrécissement par bandage. En haut à droite, la photographie représente un masque de *Nuo,* théâtre traditionnel chinois. L'assemblage de toutes ces photographies forment un tout agressif et inquiétant.

La montée des régimes fascistes et leur vision impérialiste de la politique internationale raviva les débats autour des colonies. Les fascistes souhaitaient maintenir, voire accroître les territoires conquis. Il existait des heurtes dans certaines colonies sous contrôle fasciste comme en Abyssinie et l'Italie fasciste. Les artistes espagnols marxistes soutinrent les colonisés[586]. Dans la plupart des revues la question coloniale était présente, mais souvent comparée à la condition sociale européenne. Les artistes dénoncèrent la colonisation pour établir un constat international des conditions humaines, et démontrer que l'impérialisme considéré comme bourgeois fut agressif et mortifère. C'est ainsi, dans cette dimension internationaliste, que le colonialisme fut dénoncé en Espagne. La revue *Nuestro Cinéma* utilisa des cinématogrammes afin de forger une esthétique de la maternité internationale. Ils associèrent une subsaharienne à une nordaméricaine[587].

Dans les sphères anarchistes et communistes, l'antiracisme et l'anticolonialisme produisirent parfois des discours curieux et incohérents. Les artistes espagnols utilisèrent le corps nu de la femme afin de démontrer une universalité du genre féminin, par-delà les frontières. Les anarchistes faisaient une différence entre la nudité et la pornographie. Il considérait que la pornographie, très présente selon eux dans le cinéma américain, mettait en scène des hommes et des femmes dans des positions appelant de façon sous-jacente à la relation charnelle. Tandis que les portraits de nus chez les anarchistes ne

[586] Figure 178 : *Estudios* (Valence), n°143, juillet 1935, montage/dessin Renau Josep, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

[587] Figure 105 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°4, septembre 1932, « Maternité en Afrique et aux USA », p.1, BNE, Madrid.

relevaient pas de l'érotisme[588]. Cependant, la presse féministe présenta qui présenta quelques images sur question coloniale, ne représenta jamais la femme nue. Les quelques références aux femmes africaines et asiatiques[589] portaient sur des sujets comme le travail ou sur la maternité.

Les photographies de nudité furent très courantes dans la presse des années 1930 en Espagne, mais aussi en France. Notamment, le magazine communiste *Regards* illustra ses pages par des photographies réalisées par Pierre Verger lors de ces expéditions à Tahiti. Un des portraits représente une jeune femme demi-nue, regardant l'objectif[590]. Les femmes extra-occidentales furent très régulièrement représentées la poitrine apparente. La nudité partielle pouvait relever évidemment des coutumes vestimentaires locales. Cependant, compte tenu de la pudeur et de la morale européenne, le regard porté sur ces femmes était très particulier. Nous allons développer ce point.

Dans la revue *Estudios*, papier anarchiste prônant le naturisme, une comparaison fut établie entre toutes les femmes du monde. Il s'agit d'une publication comportant 16 photographies sur 5 pages de femmes nues[591]. Italienne, Philippine ou encore Japonaise, l'article présente des photographies ethniques à la façon d'un nuancier colorimétrique, mais composé de « femme de couleur », allant des beiges aux bruns. Publié dans un numéro extraordinaire portant sur la paix dans le monde, la revue revendiquait une « *Documentación fotográfica procedente de los más importantes archivos etnográficos del mundo* ». Pourtant une partie de ces images sont indéniablement des photographies de charmes destinées aux usages érotiques. Ces images furent une pratique faussement ethnographique. L'ethnographie permettait d'injecter de la nudité dans la culture

[588] Figure 249 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°3, février 1937, année 2, « Desnudismo y pornografía », photographies non créditées, p.12-13, La Contemporaine, Nanterre.

[589] Figure 406 : *Mujeres Libres*, n°5, « Niños, niños, niños », photographies Carlos Pérez de Rozas, p.4, archives CNT-FAI.

[590] *Regards* (27 août 1936). n°137, p. 11, photographie Pierre Verger.

[591] Figure 155 : *Estudios* (Valence), n° 113, janvier 1933, « La diferenciación etnográfica en la mujer », numéro extraordinaire, p.66-70, IVAM, Generalitat Valenciana.

visuelle, et cela aux dépens des femmes photographiées. Ces photos furent issues d'une construction visuelle de la prédation coloniale par la domination sexuelle[592]. Elles sont porteuses d'une destruction des individus par l'aliénation des corps. Mais ici, elles furent réutilisées dans une dynamique d'esthétisation et d'érotisation de la femme en général.

Dans une démarche antiraciste, la revue tentait de démontrer que les corps des femmes furent les mêmes au-delà des régions et des classes. Qu'il n'existait pas des femmes, mais un genre féminin comme il existe une race humaine. Mais cette démarche passa sans l'avouer, par une sexualisation du corps des femmes. Le texte parle de documents visuels et scientifiques, mais les images montrent le contraire : des photographies de femmes dans des positions suggestives, esthétisées, et à la poitrine dénudée. Le genre féminin se sexualise par-delà les idéologies, les classes et les nations.

[592] BLANCHARD, P., BANCEL, N., BOËTSCH, G., TARAUD, C., THOMAS, D. R. D., MBEMBE, J.-A., MARTIAL, J., & SLIMANI, L. (2018). Sexe, race et colonies. Éditions La Découverte, Paris.

# L'Auxilio Social : la pauvreté des campagnes dans la propagande fasciste

> « Propagande, voilà le mot magique qui exprime cette chose puissante dont dépendant non seulement le succès ou l'échec d'une marque industrielle, d'une marchandise ou d'une carrière artistique, mais encore le triomphe étincelant ou la défaite d'un mouvement politique »[593].

À l'instar de Josep Renau et Català Pic, de nombreux artistes formés à la publicité et aux arts de presse se tournèrent vers la propagande marxiste, et intégrèrent, à partir de 1936, les rangs de la République. Mais parallèlement, d'autres artistes publicitaires comme José Compte, Antonio Rivière, ou Gil de Espinar[594], engagés dans le camp opposé, publièrent des photographies dans la presse comme dans la revue *Vértice*, ou pour les associations nationalistes comme l'*Auxilio Social*.

La propagande fasciste s'organisa bien plus tard que la propagande marxiste. Les grands moyens ne furent engagés qu'à partir de 1937 : le développement de revues photographique et l'organisation d'événements, des expositions dont le support principal était la photographie. Si l'on compare la propagande républicaine avec la propagande marxiste, la propagande franquiste n'avait pas la même intention, et cela affectait la construction de l'image et sa diffusion.

Par le biais de la revue *Vértice,* la propagande nationaliste n'était pas destinée à la culture de masse. La revue très onéreuse pour l'époque avait été conçue sur le principe même d'une démonstration de la domination et de la supériorité de la « classe » bourgeoise sur les masses. Contrairement à la propagande marxiste, le discours nationaliste ne reposait jamais sur le principe

[593] CATALÀ PIC P. (janvier 1937). « Organisation d'une nouvelle propagande », *Nova Iberia*, p.28.
[594] Figures 343 à 364.

de la critique, mais plutôt sur celui de l'effacement. Rien dans la propagande fasciste ne laissait transparaître l'idée d'une quelconque défaite morale. Les moyens de communication modernes, telles les images composées selon la méthode des publicitaires, furent pour les nationalistes une manière d'asseoir leur perception aseptisée du monde et s'opposait par-là, à l'agit-prop marxiste espagnole qui incluait beaucoup d'éléments violents et morbides, et n'hésitaient pas à proposer des réalisations grossières et bariolées. La propagande fasciste aliénait et absorbait les individus dans l'État.

Les nationalistes utilisèrent des méthodes issues du monde de la publicité. D'ailleurs, la propagande et la publicité sont souvent comparées. D'une part, de nombreux publicitaires mirent leurs compétences au service de la politique. Certains artistes considéraient que vendre du politique était similaire à vendre une paire de chaussettes [595] . La propagande nationaliste rejeta toute forme d'agitation émotive. Du fait qu'elle se rattachait à l'idéologie fasciste absolutiste, elle ne pouvait que repousser l'émotion et ses aspects incontrôlables. Par conséquent, il ne s'agissait pas d'énerver et de pousser les populations à la rébellion contre « les rouges ». Dans leur conception d'une stricte répartition des rôles, le franquisme préférait l'ordre de l'armée. Les photographies reflétaient alors une quête de stabilité parfaite par une esthétisation de la banalité.

Les nationalistes articulèrent étroitement le règne de la technicité à l'idée du contrôle absolu. Leur propagande visait à être la démonstration d'une domination totale du politique sur la nature et par-là sur la mort. Pour contrôler la mort, les fascistes rejetaient en bloc toute sorte d'image s'y référant, au motif que n'existe que ce qui peut être vu. Dans le cadre d'un *système de la terreur*[596], la mort accidentelle était remplacée et neutralisée par une mort systémique et organisée. Cette conception du contrôle absolu se retrouvait dans toute la propagande fasciste, aussi bien dans la revue *Vértice,* que dans les expositions de propagande nationaliste.

[595] RIDRUEJO D. (1976). Casi unas Memorias Planeta, Barcelone.
[596] BAUDRILLAR J. (1983). *Stratégies fatales*, Grasset, Le Livre de poche, Paris.

En 1937 et 1938, en pleine Guerre Civile, l'exposition itinérante de propagande appelée « *Conmemoración del aniversario de Auxilio Social* » et sous-titrée « *Cortejo brillante de los pensamientos, los dolores y las reconquitas de España* »[597], fut organisée par la section « *Dirección General de Propaganda* » du Ministère de l'Intérieur, autoproclamé franquiste. Elle était dirigée par Moreno Torres et conçue par le publicitaire Antonio Rivière. Les photographies de propagande étaient réalisées par José Compte[598]. Il y avait non seulement des clichés de José Compte, mais aussi de très nombreux documents d'archives : des cartes, des chiffres et des graphiques relatifs à la guerre et à la possession de la terre. Après avoir été inaugurée à Burgos, l'exposition circula dans plusieurs endroits d'Espagne favorables ou conquis par les nationalistes, comme Saint-Sébastien en automne 1937 ou Saragosse en janvier 1938. Le catalogue édité fut réalisé par Antonio Rivière. Voici une lettre qui lui avait été adressée :

> « Camarade Antonio Rivière, […]
>
> J'ai lu, avec une grande attention, le résumé que vous m'envoyez de l'ouvrage, en faveur de "AUXILIO SOCIAL", pour l'Exposition du Document National de la première Année Triomphale.
>
> […] je félicite cordialement pour ce travail hautement patriotique et sympathique qui, à bien des égards, a propagé nos postulats sur la Patrie, le pain et la justice. Vous pouvez être à juste titre satisfait des magnifiques résultats obtenus dans les principales villes visitées, non seulement dans la péninsule mais aussi dans le protectorat, pour le nombre de visiteurs et la collection d'optique que vous avez réalisés et que vous avez si généreusement offert aux différentes Délégations de « AUXILIO SOCIAL ».
>
> À vous tous qui avez travaillé avec tant d'enthousiasme, mes remerciements. Un salut national-syndicaliste cordial Salutations à Franco, Gloire à l'Espagne. »[599]

---

[597] *Ibidem.*

[598] ORTIZ-ECHAGÜE, J. (2017) « José Compte : de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939) », Vol.12 nº 23, [en ligne], consulté en mars 2021. URL: http://journals.openedition.org/cp/1972; DOI: https://doi.org/10.4000/cp.1972

[599] Bilbao. Conmemoración del aniversario de Auxilio Social, Espagne Ministère de l'Intérieur, 1937-1938, Bibliothèque numérique hispanique, GC-CAJA/21/2.

L'exposition était divisée en deux parties, dont la première faisait les louanges de l'armée. De nombreux documents photographiques esthétisaient la guerre et le retour à l'ordre, dont la documentation des politiques de réparation suite aux dégâts « causés » par les révolutionnaires, avec les images concernant la reconstruction de la capitale symbolique du Pays Basque, Guernica. Les clichés étaient fixés sur des panneaux, accompagnés de textes, et imprimés dans une typographie similaire à une écriture manuscrite. Il y avait aussi des portraits de paysans et paysannes, sans doute faits en studio et à l'aide de comédiens. Ces images reprennent les codes de la photographie moderne, avec de nombreuses prises en contre-plongée qui monumentalisent le corps. Il s'agissait peut-être des photographies de José Compte qui furent par la suite publiées dans la revue *Vértice* à la fin de l'année 1938[600]. Elles rappellent aussi certaines photographies d'agences soviétiques.

Les photographies de l'exposition montraient des nombreux dioramas[601], mettant en scène « la vie normale » des Espagnols, avec la représentation d'un salon ou d'une cuisine aménagée. Ce format d'exposition était très utilisé dans les musées d'Histoire Naturelle et d'anthropologie du XIX$^{ème}$ siècle. Le format du diorama inventé par Daguerre est considéré par la recherche actuelle comme un vestige des expositions coloniales. Par exemple, en 1931, à la construction du Palais de la Porte Dorée, celui-ci fut doté d'une section appelée « synthèse », qui présentait à travers des dioramas les éléments naturels issus des colonies. Elle illustrait de façon simpliste, les coutumes et les éléments visuels qui composaient les milieux extra-européens[602]. Ces formats d'exposition attestent d'une persistance visuelle coloniale dans la fabrication des espaces d'exposition. La vie de l'Espagnol moyen s'exposait comme un objet de curiosité à travers des mises en scène de « crèche nationale ». Ces visuels permettaient aussi de développer et

[600] José Compte, (décembre 1938), [photographie], *Vértice*, Nº 17, p.82, UCLM, Centro de *Estudios* de Castilla-La Mancha.

[601] Figures 345 et 350.

[602] Voir sur le site du musée de l'Immigration de Paris, Palais de la Porte Dorée, l'entretien avec l'historienne de l'art et chargée de mission Maureen Murphy à propos de la restauration des dioramas : consulté en 2021, [en ligne] URL : https://www.histoire-immigration.fr/expositions-temporaires/1931-les-etrangers-au-temps-de-l-exposition-coloniale/les-dioramas-vestiges.

surtout d'établir une esthétique de « normalité ». Comme le soulignait l'article d'ABC : « d*emuestran la normalidad de nuestra zona* ». Le goût pour la normalité entrait ainsi dans une rhétorique anti-trouble[603].

La seconde partie présentait six bannières « *Vista el frente Rojo* »[604] qui contenaient « 200 preuves photographiques des férocités marxistes, poussant aux crimes de masses, aux pillages et à toutes sortes de dépravations »[605]. L'article d'ABC fait ensuite une longue mention des documents sur les blasphèmes commis par le « rouges » dans les campagnes, à l'encontre des représentations du Christ, de la Vierge et des saints locaux. De la sorte, les pro-républicains étaient accusés d'être séparatistes et satanistes. La peur de l'anticléricalisme et du blasphème faisait partie intégrante du discours conservateur. Les symboles chrétiens étaient des éléments relevant du sensible et du vivant dans l'imaginaire nationaliste. Aussi le terme « dépravation » appartenait au champ lexical de la morale sexuée, rejoignant ainsi la bataille que les communistes et les nationalistes se livrèrent à propos des mœurs[606].

Cette exposition reposait en partie sur la photothèque de l'Auxilio Social. C'était un organisme phalangiste qui prêtait secours aux plus démunis[607]. Il avait été créé le 30 octobre 1936 à Valladolid lors de l'ouverture d'un réfectoire destiné à accueillir des enfants. L'organisation eut une véritable politique de documentation propagandiste. Des photoreporters suivaient les travailleuses sociales dans leurs activités. La politique sociale de cette organisation porta surtout sur les foyers pour l'enfance. Pendant la Guerre Civile, les enfants étaient pour la plupart des réfugiés dont les familles avaient été réprimées par les phalangistes, ou tués lors des bombardements. Ces centres accueillaient et éduquaient les enfants selon la culture nationaliste, reposant sur la répartition des tâches entre garçons et filles, une appétence pour la violence, la discipline et

[603] Anonyme, (4 février 1938) «La exposición del documento nacional», *ABC*, Séville, p.13.

[604] Figure 344.

[605] Anonyme (4 février 1938). «La exposición del documento nacional», *ABC,* Séville, p.13.

[606] BUNK B. D. (2007). Ghosts of passion: martyrdom, gender, and the origins of the Spanish Civil War. Durham, North Carolina, Duke University Press.

[607] Figures 353 à 363.

l'ordonné. Les photographies de cette photothèque, qui sont partiellement conservée à la Bibliothèque nationale d'Espagne, montrent un rejet de la foule désordonnée, au profit de rangées humaines linéaires. La gymnastique féminine est esthétisée de sorte à faire voir souplesse et bonne santé[608].

Dans ces photographies, deux aspects sont visibles. Il y a d'une part la surreprésentation des femmes. Les femmes nationalistes étaient représentées comme les subordonnées et auxiliaires au combat. Elles tenaient le rôle d'infirmière et de nourricière auprès de la population espagnole[609].

Dans ces photographies, la nourriture est omniprésente[610]. La propagande phalangiste voulait démontrer au peuple espagnol que le nationalisme signifiait le retour de la table traditionnelle, avec des denrées en quantité suffisante pour chacun. Cette thématique était très présente dans l'exposition. L'article d'ABC nous rapporte aujourd'hui des informations à ce propos : « Il suffit de citer quelques données éloquentes : dans la première année triomphale, alors que les rouges produisaient 35 pour cent de blé, nous 65 ; 39 pour cent de pétrole, nous 31 ; pommes de terre 32 contre 68 ; avoine, 41 contre 59 ; viande 25 contre 75 ; poids 33 contre 67 ; richesse minière, 23 contre 75, et ainsi de suite pour tous »[611]. C'est pourquoi, dans l'exposition, un diorama présentait une cuisine espagnole à la mode, promesse de confort et d'abondance grâce à l'industrialisation.

En s'appropriant le terme d'auxiliaire « social », les phalangistes venaient exprès sur le territoire idéologique socialiste. Mais les photographies attestent d'une nette différence dans le discours, parce qu'il ne s'agit pas ici de *solidarité* comme dans le socialisme mais plutôt de *charité* selon la culture chrétienne. Les clichés montrent des femmes richement vêtues, offrir des cadeaux aux occupants des maisons de l'enfance, comme la femme de l'ambassadeur allemand[612]. Pour

[608] Figure 362.
[609] Figures 355 et 356.
Colonie d'Auxilio Social pour les enfants d'Archando à Bilbao, 1938, GC-CAJA/113C/6.
[610] Voir corpus : Activité de l'Auxilio Social à Oviedo, 1937, BNE, épreuve gelatino-argentique, GC-CAJA/98/32 - photographie créditée : Actualidades Gráficas Cifra, Delegación del Estado para Prensa y Propaganda Cifra Gráfica.
[611] Anonyme, (4 février 1938) «La exposición del documento nacional», ABC, Séville, p.13.
[612] Figures 360.

cette raison, la charité était rejetée des sphères communistes, qui y percevaient une démonstration de la domination sociale d'un individu sur un autre[613].

Tout comme les communistes aux poings levés, les fascistes avaient leur propre geste de reconnaissance internationale, issu de la tradition antique, puisqu'il s'agissait du « salut romain », le bras droit tendu et la paume de la main vers le sol. La propagande utilisa abondamment le salut. Cela permettrait d'imprégner les images de l'idéologie, d'apporter une uniformité dans la représentation des corps, adoptant ainsi la même dynamique posturale et gestuelle[614]. Les nationalistes utilisèrent ces photographies bienveillantes et rassurantes, pour atteindre et garder ce que Goebbels appelait le « cœur du peuple »[615]. De même, en faisant référence à Goebbels, Kracauer parle d'âme *collective*[616], c'est-à-dire la construction et l'annexion même de l'individualité profonde et substantielle à un tout hégémonique, relativement à une construction nationale. Les nationalistes traduisaient leur hégémonie sur les esprits par une hégémonie formelle, celle *des cœurs conquis*, où les individus devenaient des espaces apprivoisés par la pensée totalisante. C'est pourquoi, de telles images d'une apparente docilité tentent d'amener les regardeurs, eux aussi, à se laisser convaincre et dominer par cette pensée collective. Celle-ci apporte calme et stabilité aux individus, en supprimant précisément la pluralité, néfaste à l'organisation nationaliste totalitariste.

Cette exposition documentaire, aussi parfois nommé *l'Exposition Document Social* ou *National*, n'a rien à voir dans sa conception et dans ses choix photographiques avec des expositions communistes comme par exemple *Documents de la Vie Sociale*, organisée par l'A.E.A.R. à Paris en 1935. Chez les

---

[613] DUGRAND, A., & LAURENT, F. (2008). « Une aventure de presse », pp.273-312, Willi Münzenberg : artiste en révolution, 1889-1940. [Paris], Fayard, p.274.
La solidarité était une valeur très employée dans les sphères communistes et anarchocommunistes. Elle devait favoriser des relations de responsabilité individuelle et collective. Il ne s'agissait donc pas de donner ponctuellement, mais de créer un système de partage

[614] Figure 355.

[615] KRACAUER, S., QUARESIMA, L., & LEVENSON, C. B. (2009). De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand. L'Âge d'Homme, Lausanne, p.249.

[616] *Ibidem.*

nationalistes espagnols, le document reste un document. La photographie était considérée comme une information visuelle purement testimoniale.

Dans les sphères nationalistes, *critiquer* n'était pas possible. Ainsi, l'art n'eut que peu de place pour se diversifier. Il était cantonné au principe des publicités : simplicité, efficacité, propreté. La propagande nationaliste reposait sur une quête de l'équilibre et de la perfection divine. Les organisateurs cherchaient à démontrer la toute-puissance du national. Cette propagande n'encourageait donc pas à une mobilisation sauvage, puisque l'État avait seul la charge de réprimer les antinationalistes et de maintenir l'ordre. Ceci différencie la propagande nationaliste de la propagande d'agit-prop. Les méthodes d'agit-prop issues de la culture bolchévique, devaient faire émerger dans la population, un sentiment de colère sociale, volontairement incontrôlable et fleurtant avec la destruction.

La propagande nationaliste prit de l'envergure dès 1937. Les territoires à peine conquis par les franquistes furent estampillés de la marque du pouvoir. Ils furent soumis à une politique de l'image dans le but d'écrire une nouvelle histoire nationale par le principe de l'archivage. Cette méthode par le documentaire et l'archivage systématiques des actions nationalistes, était une politique de l'invasion, par la création d'un « territoire de l'image »[617].

[617] SEKULA A. (1986). « The body and the Archive », *Octobe*r, n°39, p.194.

# Chapitre IV

# Le prolétariat et la révolution : image-critique et sur-identité

# I - Les arts marxistes : masse et mass-média

## La théorie marxiste et la représentation des masses

Durant les années 1930, les artistes utilisèrent les médias de masse, pour y faire émerger une conscience de classe. Mais, cela posait immanquablement la question de la méthode de représentation. Comment représente-t-on une classe ? Quelles différences y a-t-il entre la représentation d'une masse et celle d'une classe ? Pour cela, les artistes des années 1930 élaborèrent des processus et outils cognitifs qui devaient permettre à cette catégorie sociale de se voir et de se reconnaître.

Cette théorie de la conscience de classe fut très importante dans les sphères intellectuelles de gauche. En 1923, Georg Lukács la théorisa dans son *Histoire et Conscience de Classe*[618]. L'agit-prop devait révéler l'exploitation et l'oppression des travailleurs par le système productif capitaliste et la bourgeoisie. L'agit-prop devait également donner au prolétariat les clefs de compréhension du présent, en particulier des éléments structurels de leur environnement. Mais, avec l'agitation, les marxistes voulaient conduire la masse prolétarienne à prendre conscience d'une terrible vérité, celle de leur exploitation et domination. Pour cela, les principes de l'agitation étaient violents. Comme le « classe contre classe », il fallait attiser la haine de la population envers les plus fortunés. Le *Manifeste du Parti Communiste* de Marx et Engels s'ouvrait d'ailleurs sur « L'Histoire de toute société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire des luttes des classes » [619] . Selon Siegfried Kracauer, la production cinématographique européenne et américaine faisait l'inverse. En effet, le cinéma américain avait été

[618] LUKÁCS, G., AXELOS, K., & BOIS, J. (1984). Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste. Éditions de minuit, Paris.
[619] MARX K., ENGELS F. (1986). Le Manifeste du parti communiste, 1848, réédition Bordas Pédagogie moderne, Paris.

conçu comme moyen de détournement ou de diversion vers des dimensions lointaines et indifférentes[620]. Il visait à asseoir une idéologie bourgeoise et bloquait ainsi tout autre imaginaire et perspective. En d'autres termes, le cinéma aveuglait paradoxalement les masses, en leur donnant à voir des images qui comblaient leurs besoins et leur donnaient l'impression de vivre une vie rêvée.

À la différence des régimes autoritaires qui représentaient la population comme *masse*, les marxistes européens de l'ouest donnèrent au prolétariat une représentation de soi. Représenter le prolétariat, cela commençait par lui donner un « corps ». Or la représentation du corps du prolétariat participait ainsi de la prise de la conscience de soi du prolétariat comme *classe*. Le prolétariat avait bien un corps, parce que le corps est le support de l'action et de savoir-faire. Parmi les savoir-faire propres au prolétariat, il y a notamment le savoir-manifester ; tandis que la masse sous les régimes autoritaires ressemble davantage à un bloc inactif et immobile. Dans la masse, les individus n'ont pas de corps propre, ni d'individualité. Ils ne sont pas identifiables et composent un tout indissociable. Dans la lignée de la phénoménologie[621], Kracauer expliquait que les images dans leur diffusion régulière et quotidienne, dans les sphères publiques ou privées, permettaient de comprendre la société moderne à travers sa communication, et ses rapports avec la « masse ». Kracaueur expliquait à propos du cinéma, qu'il permettait de diffuser et d'esthétiser des éléments inhérents au fonctionnement général de la société capitalisée ; et par cette diffusion massive, agréable et divertissante, le cinéma habituait les masses à un ordre préétabli. Le cinéma et les spectacles permettaient d'habituer l'œil des regardeurs à des formes de répétition – répétition que l'on retrouve dans l'industrialisation.

[620] KRACAUER S., AGARD O. (pref.), (2008). L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne, La Découverte, Paris, p.275.

[621] GAMBA F. (2010). « Kracauer photographe de la vie moderne. Une leçon méthodologique pour la sociologie postmoderne », *Sociétés*, n°4, 2010, pp. 79-94.

**Le marxisme et le réel : le problème de la *camera obscura***

Durant les années 1930, toute la propagande communiste, soviétique et anarchiste, était construite sur le principe explicatif et éminemment critique du matérialisme historique. Pour Marx et Engels, l'histoire du monde est moins une Histoire des Grands Hommes que l'étude économique et sociologique des rapports sociaux de production. L'économie n'est nullement un simple espace d'échanges marchands, notamment de spéculation financière abstraite, mais l'espace de rapports sociaux d'opposition et de domination entre classes, à l'intérieur du système de production capitaliste.

Or cette perception matérialiste de l'Histoire eut des incidences sur la manière de fabriquer les images. En effet, les images devaient représenter ce réel. Une dimension de réalité devait ainsi être injectée dans les images, en mobilisant non seulement les médias du cinéma et de la photographie qui avaient pour but de saisir l'instantané, mais aussi les médias qui avaient le pouvoir, selon les termes de la « Querelle du réalisme » en 1936, de faire croire au réel, comme le photomontage et l'art réaliste[622].

Représenter le réel n'impliquait pas nécessairement de photographier à la façon documentaire. Cela aurait présupposé que le réel était immédiatement visible, sans nul voile idéologique. Dans l'*Idéologie allemande*, Marx utilise métaphoriquement la *camera obscura*, pour décrire le fonctionnement de l'idéologie. De même que la chambre obscure qui se trouve dans le dispositif de l'appareil photographique, l'idéologie est un reflet inversé du réel :

> « La conscience ne peut jamais être autre chose que l'être conscient, et l'être des hommes est leur procès de vie réel. Si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs conditions apparaissent sens dessus dessous comme dans une *camera obscura* ce phénomène découle de leur procès de vie historique, tout comme

[622] FAUCHEREAU S. (1987). La querelle du réalisme (1936), Éditions Cercle d'Art, Paris.

> l'inversion des objets sur la rétine provient de son processus de vie directement physique »[623].

En tant que mécanisme d'inversion, l'idéologie est une image faussée et mensongère du réel. Mais l'idéologie n'en demeure pas moins le « reflet » d'un réel qui est à retrouver. Lutter contre l'idéologie, c'est donc chercher à contrer l'inversion ; autrement dit c'est inverser le mécanisme idéologique d'inversion.

Les artistes engagés des années 1930 ont questionné diverses méthodes artistiques afin de retrouver le réel. Cela donna naissance à plusieurs mouvements. En France, il y eut la photographie sociale et documentaire. Sa forme photographique empruntait à l'image journalistique sa valeur testimoniale, sans pour autant négliger l'aspect esthétique et poétique [624]. Quant aux Soviétiques, ceux-ci développèrent une photographie réaliste-socialiste qui entremêlait réalité et construction mythologique de l'État absolu. Enfin, les images des artistes comme Heartfield, Renau et Monleón étaient plus disruptives et composées de divers éléments, entre l'opposition et la fusion visuelle.

Ces artistes engagés utilisaient l'image tant pour l'art, que pour la propagande. Ils ne poursuivaient pas une quête de réalité ou de vérité. En effet, les artistes catalans considéraient que le photomontage permettait de transcrire le réel, ou plutôt de le recomposer. Dans leurs photomontages, ils utilisaient de nombreuses images d'origine diverse : photographies de presse, images de propagande, ou bien des dessins alliés à la photographie. Ils tentaient de recomposer une réalité dont le concept n'était plus fondé sur le fait historique ou la vérité des images, mais sur l'expression d'émotions communes à plusieurs catégories sociales et professionnelles. Ils s'efforçaient aussi de communiquer avec le lectorat en recourant à des références communes et faisaient écho à des

[623] MARX K., ENGELS F., (2012). L'idéologie allemande, 1932, réédition Éditions sociales, Paris, p.20.

[624] AMAO D., EBNER F., & JOSCHKE C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019].

réalités quotidiennes. Ainsi, le photomontage n'était pas au service de la pure vérité, mais plutôt de *l'émotion vraie*.

Aux yeux de ces artistes, l'émotion, la joie, le *pathos,* étaient des attributs du réel. Marx considérait d'ailleurs que les passions et émotions étaient fondamentales à la nature humaine, laquelle est également sociale[625]. Celles-ci font pleinement part de la libre-activité de la conscience. Il prenait ainsi ses distances avec la culture occidentale qui opposait la raison stable à la passion instable, dangereuse et même parfois aliénatrice.

**La place de l'émotion dans le marxisme**

La culture marxiste et ouvrière ne laissait pas de côté les émotions. Dans le *Manuscrit de 1944,* Marx évoquait la capacité passionnelle de l'espèce humaine. Un être réel est un être sensible. La sensibilité de l'être humain en fait aussi un être qui peut souffrir. Or, cette passion « est la force essentielle de l'homme qui tend énergiquement vers son objet »[626]. À l'origine de cette passion, se trouve le manque qui suscite une souffrance à éliminer. Pour Marx, l'avidité de la bourgeoise exprime ce manque. Mais, chez les ouvriers, la vie est une longue frustration. L'ouvrier doit se contenter du minimum, mais il faut ce minimum pour qu'il ait toujours envie de vivre et demeure dans l'espoir vain de posséder[627]. Selon le marxisme, la vie de la classe ouvrière est donc une souffrance et une frustration. C'est pourquoi, les images qui représentaient ce prolétariat ont été bâtis sur des références essentiellement négatives et tragiques.

Lénine compléta cette théorie par le concept d'agitation : l'émotion y est l'élément-clé pour passer de la théorie de la révolution à sa *praxis*[628]. L'émotion est ce qui met « le feu à la poudre ». Pour Lénine, la propagande consistait

[625] AVINERI S. (1973). The Instrumentality of Passion in the World of Reason : Hegel and Marx. *Political Theory,* n°1, p.388-398 [en ligne], consulté en 2020 : http://www.jstor.org/stable/191057
[626] MARX K., GOUGEON J.-P., & SALEM J. (2021). « Troisième Manuscrit », *in* Manuscrits de 1844, Flammarion, Paris.
[627] *Ibidem.*
[628] DUCOULOMBIER R. (2014). Histoire du communisme au XX$^{e}$ siècle. Presses universitaires de France, Paris.

principalement à enseigner et diffuser les œuvres de Marx et Engel. Il fallait donc une propagande organisée et pratique, dont les slogans comme des mots d'ordre pourraient stimuler les masses[629]. Néanmoins, le rapport à l'émotion fut à l'origine d'une divergence profonde entre la propagande de l'Est, les Soviétiques, et les propagandes de l'Ouest comme en Allemagne, France et Espagne. Dans l'Ouest européen, il y avait trois types de propagande, conçus plus ou moins selon une approche émotive : 1/ la propagande directement inspirée de l'Union soviétique, héroïque et aseptisée, comme celle à la fin de la Guerre Civile espagnole ; 2/ la photographie documentaire et sociale qui esthétisait les catégories sociales laborieuses et leurs milieux ; 3/ l'agit-prop qui recourait souvent à des images composées, disruptives et inquiétantes. En cela, la propagande ouvrière et marxiste fut complexe puisqu'elle était multiple et variable en fonction des pays, des groupes et des approches.

Le principe de la propagande est certes extrêmement ancien dans la culture politique européenne, au moins depuis l'Antiquité. Mais, ce qui est ici spécifique aux années 1930 est son recours massif au principe de l'agitation de propagande, dit « agit-prop ». Typique du marxisme, cette méthode de communication politique servait à la transformation de la *masse* du prolétariat en véritable *classe*. Elle devait faire prendre conscience aux travailleurs et travailleuses, qu'ils et elles formaient tous une catégorie sociale unique.

**La théorie de l'aliénation des masses**

Dans sa théorie de l'*Entfremdung*[630] ou de l'aliénation, Marx expliquait pourquoi la division moderne du travail est aliénatrice. Le travail du prolétaire y est essentiellement manuel, de plus en plus parcellisé et mécanisé. Or l'aliénation du prolétaire se situe à plusieurs niveaux. D'une part, le produit de son travail ne lui appartient pas. Il est même devenu un moyen extérieur de l'opprimer. D'autre part, soumis à une division toujours plus poussée du travail et à des exigences de

[629] *Ibidem.*
[630] MARX, K., GOUGEON, J.-P., & SALEM, J. (2021). Manuscrits de 1844, Flammarion, Paris.

haute productivité, le prolétaire n'a pas le temps de « penser » son travail. En somme, le prolétaire est rendu étranger, ou *alienus* au sens étymologique, à son propre travail. Tant et si bien que le travail finit par devenir une menace, du fait qu'il sert de moyen d'exploitation et d'oppression. Le système de production capitaliste aliène donc le prolétariat[631].

Cette aliénation était aussi à l'œuvre dans la photographie pittoresque. En effet, les « classes prolétaires » y étaient totalement dénaturées. Elles n'étaient plus que les figures d'un passé idéalisé, selon les critères esthétiques d'une bourgeoisie citadine. Selon Georges Bataille[632], la bourgeoisie citadine éludait tout rapport, physique ou émotionnel, avec la mort, la souffrance, la maladie et la saleté. Cette photographie ethnographique tendait ainsi à désindividualiser les paysans, dans le but d'ériger un passé idéal, mais un passé qui répondait au goût de la bourgeoisie. De plus, lorsqu'ils photographient les individus, certains artistes avaient une finalité documentaire *nationalisante*. L'emploi récurrent de formes visuelles et de postures identiques leur permettait d'uniformiser les individus. Par exemple, José Ortiz Echagüe réunissait des photographies de coutumes, pratiques et même de « têtes » typiques pour constituer son *musée imaginaire* et national espagnol[633]. La photographie était donc profondément ambivalente. Comme l'observait le critique d'art Fernando Vela[634] à propos des photographies de Kurt Hielscher, la photographie historisait certes le présent, mais elle l'effaçait aussi.

Dans le cadre de l'aliénation du peuple en photographie, les émotions étaient effacées au profit de l'ordre raisonnable. Dans la photographie franquiste, comme dans le magazine *Vértice*, l'ouvrier était représenté comme une pièce dans l'ordre idéal de la machine. Les nationalistes donnaient à la machine la fonction métaphorique d'une bonne société ordonnancée où chaque pièce avait sa place spécifique. Les marxistes étudièrent les propagandes nationalistes afin de

631 *Ibidem.*
632 BATAILLE G. (novembre 1929). « Abattoir », *Documents,* nº 6, p. 329.
633 On pense à l'ouvrage de José Ortiz-Echagüe, Spanische Köpfe - Bilder aus Kastilien, Aragonien und Andalusien publié en 1929.
634 VELA F. (26 mars 1930). « Al margen de un libro – sobre arte popular », *El Sol*, n°3935, p.2, archives BNE.

les comparer à leur propre agit-prop. Dans la revue *Commune,* Henri Chassagne, militant communiste d'origine modeste et étudiant à l'École Propagandiste en 1921[635], expliquait qu'il fallait étudier l'agitation fasciste et son rapport à la masse :

> « Faire fi de ce bagage théorique, que son caractère démagogique rend singulièrement apte à séduire de larges masses, est une sottise : il faut le connaître pour le combattre et c'est pourquoi nous avons l'intention d'examiner ici les principaux moments de l'idéologie fasciste ou plus exactement ses principaux thèmes […]. Bien entendu, nous savons que les idéologies fascistes varient selon les pays, et qu'elles ne forment pas un système clos, complet, homogène : nous savons également que toute critique devra les étudier dans leurs rapports avec la réalité même, comprise en son évolution ; mais certains thèmes de la propagande et de l'agitation fascistes ont atteint, pourrait-on dire, une valeur « classique », et c'est justement les principaux d'entre eux que nous voulons étudier, n'oubliant pas d'une idéologie, même fausse, devient une force matérielle dès que les masses croient en elle. Un idéalisme sentimental pénètre le fascisme, un spiritualisme à résonance héroïque l'anime, qui reprend à l'idéalisme classique, à Hegel en particulier, ses moments les plus réactionnaires, son culte de l'État entre autres […]. Idéalisme, spiritualisme : opium pour le peuple […] – veut être une conception religieuse et fanatique du monde. »[636].

Plus tard, Henri Chassagne affirma que « l'irrationalisme et le dynamisme sont caractéristiques de la pensée fasciste ». Selon lui, le culte de l'État et de son chef dans le fascisme témoignait de son rapport étroit avec la mythologie. C'est pourquoi, la société fasciste utilisa les mêmes méthodes que la religion, dans la mesure où le pouvoir repose sur le principe de la croyance en un idéal « sentimental ». De même que la croyance religieuse accorde une place

[635] Voir le Maitron « Henri Chassagne » - [en ligne], consulté en 2021 : URL https://maitron.fr/spip.php?article74826.
[636] CHASSAGNE H. (1 janvier 1934). « Sur quelque thème de l'idéologie fasciste », *Commune : revue de l'A.E.A.R.*, citation p.810-811.

importante à l'idée de paradis ou de nirvana ; il était de même chez les fascistes, mais le paradis était l'État. Chaque individu devait dès lors œuvrer pour atteindre collectivement ce paradis terrestre. Pour Henri Chassagne, la *masse* prolétarienne finirait bien toutefois par s'emparer de son pouvoir naturel, car elle était la véritable *classe* dominante : celle qui domine numériquement. Par le mythe, les classes bourgeoises mentaient non seulement à la population mais à elles-mêmes. En effet, le mensonge leur permettait de contrer et d'éviter « l'inévitable prolétarisation ». À l'inverse, les communistes affirmaient qu'ils opposaient la vérité au mythe. Le matérialisme historique constituait la vérité que les analyses historiques, socio-économiques, politiques de Marx et Engels avaient établie. Autrement dit, les marxistes pensaient détenir une vérité scientifique.

Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Walter Benjamin faisait remarquer que l'œuvre moderne, issue des nouvelles techniques créatives de la photographie et du cinéma, se libère de « l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel »[637]. En effet, la société industrielle a profondément modifié la fabrication et le statut des œuvres. Ayant perdu tout caractère *auratique* et sacré, les œuvres ne sont plus que des objets de proximité, bon marché et destinés aux masses. Cependant, avec les images, il n'en demeure pas moins le danger de la manipulation. C'est pourquoi Benjamin alertait de la propagande totalitaire. C'est ici tout l'enjeu de l'étude des images marxistes, éminemment complexes[638]. Qu'elles aient été de bonne foi ou mensongères, les photographies marxistes étaient complexes, car les artistes jouaient à *flouter* la frontière entre vérité et mensonge. D'autre part, ils recouraient parfois aux mêmes méthodes de fabrication et de diffusion que leurs « ennemis », que l'idéologie bourgeoise, capitaliste, fasciste. Ils manipulaient les images pour pousser la population à agir.

---

[637] *Op.cit.* BENJAMIN W. (2007) p. 270-71.

[638] L'ouvrage de Sophie Cœuré et de Rachel Mazuy démontra par l'étude des personnalités, les itinéraires, les rencontres, et les désillusions, des intellectuels marxistes qui circulèrent dans l'Internationale Communiste : CŒURÉ, S., & MAZUY, R. (2012). Cousu de fil rouge : voyages des intellectuels français en Union Soviétique : 150 documents inédits des archives russes. Paris, CNRS.

# La propagande à l'ère de sa reproductibilité technique

## La photographie comme arme de propagande

Dans « Les tâches des socialistes face à la famine en Russie » de 1892, Plekhanov faisait la distinction suivante : « Le propagandiste inculque beaucoup d'idées à une seule personne ou un petit nombre de personnes ; l'agitateur n'inculque qu'une seule idée ou qu'un petit nombre d'idées ; en revanche il les inculque à toute une masse de personnes »[639]. Par conséquent, il y a de la propagande dans toute forme de communication politique, dont le but est de persuader. Cela inclut non seulement les affiches mais aussi les ouvrages, les programmes, les textes-fleuves. En revanche, l'agitation n'est rien d'autre qu'un extrait visuel ou textuel choisi pour son « impact » émotif. L'anglicisme *to impact* est ici d'autant plus adéquat qu'il renvoie au champ lexical de l'armement. L'impact, c'est la collision, le heurt. C'est pourquoi, le terme convient tout particulièrement à l'intention que les marxistes donnaient à l'agitation. Pour Henri Tracol, la photographie est une arme :

> « Personne ne conteste plus la force que donnent à la photographie son pouvoir d'évocation immédiate, et son apparence de « document » quasi scientifique.
>
> L'influence directe, inconsciente, que peut exercer, qu'exerce en fait sur des millions d'hommes la photographie, n'a donc pas échappé à la classe dirigeante : entre ses mains, ce moyen d'investigation « désintéressé » s'est transformé comme tant d'autres, en une arme redoutable. ».
>
> Les marxistes connaissaient ce principe de détournement des images. En effet, ils savaient qu'une

[639] Propos rapportés par Lénine *in* Que faire ? III Politique trade-unioniste et politique social-démocrate, « comment Martynov a approfondi Plekhanov, en ligne, consulté en 2021 sur « Marxists Internet Archives » : https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1902/02/19020200l.htm

image, en fonction du contexte et du commentaire, pouvait basculer dans « l'autre camp » :

> « On ne discute pas une photographie : on l'admet comme la reproduction exacte, fidèle, impartiale de la réalité. Attitude essentiellement superficielle, paresseuse, et d'autant plus dangereuse que la bourgeoisie ne manque pas d'en tirer parti.
>
> En effet, l'art de « légender », que tout journaliste se doit connaître et de pratiquer à la perfection, profite de cet armistice consenti par l'esprit critique du lecteur pour lui glisser, sous couleur d'explications innocentes, les commentaires les plus tendancieux. »[640].

Dans les images, les marxistes estompaient souvent la frontière entre l'argumentation et la manipulation, entre convaincre et persuader. D'un côté, l'argumentation consiste à s'appuyer sur les faits représentés. Les images ont la valeur du document et de la preuve. Ils démontrent une idée. L'argumentation s'adresse à la rationalité de celui qui regarde, tout en lui laissant la pleine appréciation de l'image et la liberté d'adhérer ou non à l'idée. D'un autre côté, la manipulation repose sur des truchements visuels, tels que des assemblages d'images et des découpages qui omettent ou suppriment certains aspects factuels au profit d'autres. La manipulation joue alors sur le principe d'association d'idées, d'émotions et de mécanismes inconscients de pensée. Elle ne laisse ainsi pas la liberté au regardeur, mais s'efforce de le persuader et de le séduire plus ou moins à son insu. La manipulation est une pratique très fréquente dans la communication politique. La propagande est par définition manipulation. Elle se distingue dans une certaine mesure de l'influence qui complète la logique d'un raisonnement par des moyens émotifs, pour susciter des sentiments d'appartenance.

La manipulation pousse l'émotion à son paroxysme. En plus de séduire, elle vise à provoquer et déstabiliser. Par le biais d'émotions, comme l'envie ou la

[640] TRACOL H. (1933). « Photographie, arme de classe », *Cahier Rouge, Association des écrivains et artistes révolutionnaires,* n°1, p.5, Bibliothèque Kandinsky – Fonds Destribats P333.

culpabilité, elle appelle à l'engagement. C'est pourquoi, le reproche que Henri Tracol faisait à la presse bourgeoise, peut aussi se retourner contre la propagande marxiste. Le terme même de « document » fut détourné de nombreuses fois. Et pourtant, loin de faire une simple critique du mensonge et de la manipulation, Tracol ne voulait seulement dénoncer que la propagande dissimulée et inavouée de la presse bourgeoise. En effet, celle-ci prétend fallacieusement à l'objectivité et la neutralité des faits journalistiques. Les contestations et les critiques à l'égard de la République étaient souvent censurées, notamment lors des insurrections Asturiennes en 1934.

**Photographie ou photomontage ?**

Durant les années 1930, il y avait plusieurs positions sur l'usage de la photographie, et plus largement des images, dans la propagande marxiste. Sur certains points, les positions se confondaient ou s'opposaient. Selon Louis Aragon, la photographie devait remplacer l'œil humain. Elle devait devenir l'unique auxiliaire de l'artiste car la photographie était plus révélatrice et plus dénonciatrice que la peinture, dans la mesure où elle quittait l'espace clos de l'atelier et s'ouvrait à la réalité de l'extérieur, du mouvement et de l'ordinaire. C'est pourquoi, Aragon fut l'un des plus fervents promoteurs de la photographie documentaire. À ses yeux, elle avait le mérite de réintégrer des formes reconnaissables de « la réalité » dans la représentation. La photographie instantanée entretenait un unique rapport avec le présent, et donc avec le réel.

Au sein de l'A.E.A.R., Louis Aragon pouvait être très vertical et autoritaire. Il adhérait totalement au système bolchévique des *rabcors*, dans lequel l'artiste devait s'effacer au profit du prolétariat. L'artiste photographe n'avait vocation qu'à être un *passeur plastique* d'une réalité sociale. En outre, Aragon eut des positions très tranchées lors des débats de la « Querelle du Réalisme » en 1936[641]. Pour lui, la photographie l'emportait inévitablement sur la peinture qui ne faisait qu'imiter la réalité en lui ôtant son émotion. Aragon

[641] FAUCHEREAU S. (1987). La querelle du réalisme (1936), Editions Cercle d'Art, Paris.

appréciait le travail de John Heartfield. Dans *Commune*, l'organe de l'A.E.A.R., il lui consacra un article en 1935 :

> « Mais vers la fin de la guerre en Allemagne, plusieurs hommes (Grosz, Heartfield, Ernst), dans un esprit bien différent des cubistes collant un journal ou une boîte d'allumettes au cœur du tableau, histoire de reprendre pied dans la réalité, plusieurs hommes étaient amenés, dans leur critique de la peinture, à employer cette photographie même qui lançait son défi à la peinture à des fins poétiques nouvelles, détournant la photographie de son sens d'imitation pour un usage d'expression. […]. John Heartfield ne jouait plus. Les bouts de photographies qu'il agençait naguère pour le plaisir de la stupeur, sous ses doigts s'étaient pris à signifier. Très vite, à l'interdit poétique s'était substitué l'interdit social, ou plus exactement, sous la pression des événements, dans la lutte où l'artiste se trouvait pris, ces deux interdits s'étaient confondus : il n'y avait plus de poésie que de la Révolution. […]. John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Parce qu'il parle pour l'énorme foule des opprimés du monde entier, et cela sans abaisser un instant le ton magnifique de sa voix, sans humilier la poésie majestueuse de son imagination colossale. Sans diminution de la qualité de son travail. Maître d'une technique qu'il a pleinement inventée, jamais bridée dans l'expression de sa pensée, avec pour palette tous les aspects du monde réel, brassant à son gré les apparences, il n'a d'autre guide que la dialectique matérialiste, que la réalité du mouvement historique, qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat. »[642].

Cet éloge n'est pas celui du photomontage, mais plutôt de l'engagement politique sans concessions de John Heartfield. Aragon aime l'engagement communiste de Heartfield, mais aussi sa capacité à interagir avec son environnement politique et social, et à l'intégrer directement dans ses œuvres. Il aime l'efficacité visuelle de Heartfield qui réalisait dans ses œuvres une théâtralisation disruptive du politique. Mais en 1936, Aragon considérait que l'art

[642] ARAGON L. (mai 1935). *Commune : revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires*, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », n°21.

du photomontage se résumait en une « tentative transitoire » d'incorporer la photographie au tableau[643].

Les intellectuels comme Brecht, Benjamin, Lukács et Bloch s'exprimèrent parfois de façon contraire à propos des méthodes de montage dans l'art, nourrissant une esthétique de l'incohérence chez Bloch, alors que chez Brecht le montage permettait justement de mettre en évidence les failles de la société. Lukács assimilait les montages aux slogans : « le bon photomontage a l'effet d'un mot d'esprit réussi »[644]. Monter une œuvre, c'était donc assembler des fragments qui n'avaient pas de rapports entre eux, rendant l'œuvre extérieure à la réalité et artificielle[645].

René Crevel faisait un parallèle entre l'œuvre de Heartfield et les réalisations Goya et Daumier. L'art du photographe et photomonteur allemand plongerait ses origines dans le dessin de presse français :

> « John Heartfield a traité, avec la plus exacte violence et la plus péremptoire imagination, les sujets que l'actualité, l'urgence de la lutte, le besoin de savoir, l'indignation qui n'a pas à se contenir, les nécessités révolutionnaires peuvent imposer à l'artiste, pour le plus grand profit de l'art. D'autre part, l'histoire nous montre que des tableaux, des dessins à signification politique précise, des œuvres révolutionnaires, aussi bien par le sujet que par la technique, comme furent celles de Goya, de Daumier, non seulement ont décrit, pour la condamner dans ce qu'elle avait de plus atrocement particulier, leur époque, mais encore ont permis aux artistes à venir de trouver des chemins nouveaux »[646].

---

643 FAUCHEREAU S. (1987). La querelle du réalisme (1936), Paris, Editions Cercle d'Art, conférence de René Crevel, 9 mai 1935 à la Maison de la Culture.

644 LACHAUD J.-M. (1986). « Ernst Bloch, Georg Lukács : une approche divergente des pratiques du montage en art et en littérature ». In : *L'Homme et la société, Lukács-Bloch : raison et utopie.* pp. 25-32.

645 *Ibid*em.

646 FAUCHEREAU S. (1987). La querelle du réalisme (1936), Paris, Editions Cercle d'Art, conférence de René Crevel, 9 mai 1935 à la Maison de la Culture, p.211.

Pour les artistes des années 1930, l'origine de l'art contestataire était à situer dans l'Europe de l'ouest, entre la fin du XVIIIème et la moitié du XIX$^{ème}$ siècle. Les théoriciens des années 1930 comparèrent l'œuvre de Heartfield aux caricaturistes d'antan. Dans la liste des artistes cités, Francisco Goya était le plus ancien. Mais il faisait partie d'un contexte plus large de création européenne, avec les eaux-fortes de l'anglais James Gillray et Henri de Toulouse-Lautrec en France, et même la propagande antinapoléonienne. Les arts de la caricature existaient donc en Europe depuis bien longtemps, mais ils ne circulèrent et se démocratisèrent plus intensément qu'à partir de la fin du XVIIIème et grâce cela à la presse[647]. Dans cette perspective, la spécificité de Heartfield est d'avoir récupéré et revigoré cet art de la caricature, en modernisant le médium de diffusion avec de nouvelles techniques de séduction. En somme, la caricature passa de la lithographie et de dessin, vers le photomontage. Mais la caricature demeura un genre populaire, circulant sur papier, dans des revues et des affiches, en somme sur des formats moins nobles et peu onéreux.

L'art de la caricature entre dans une catégorie plus large qui est celui de la contestation. Cet art contestataire circula pendant plus d'un siècle entre l'Espagne, la France et l'Allemagne sur ces mêmes formats populaires. Il revint en Espagne avec Josep Renau, Pla y Beltrán, Català Pic et Manuel Monleón. Ces artistes étaient certes peu nombreux à faire de la contestation, mais ils étaient très présents dans les revues graphiques et sur les affiches. Ils étaient donc très visibles dans le quotidien. Participant aux débats artistiques, ces artistes dominaient largement le domaine de la création et de la théorisation des images ; tandis que les photographes documentaires, comme Gabriel Casas, avaient un rôle très secondaire. Cela tenait au fait que la presse quotidienne et la presse artistique n'accordaient quasiment pas un statut artistique à la photographie documentaire. C'est pourquoi, la majorité des photographies de Casas ne fut pas signée, et cela même dans les revues culturelles ou artistiques comme *Mirador*.

[647] KNOERY F. (2019). « John Heartfield et la tradition satirique française : Modèles et transferts » In *: L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, <http://books.openedition.org/inha/8613>.

Le photomontage est ici idéal pour la propagande, car il permet d'associer des images fortes et sélectionnées, le tout théâtralisé sur un support. Le photomontage est une œuvre artistique qui n'a pas à se justifier. Les artistes ne fournissaient pas l'origine des images.

Le cinéma fut l'un des supports privilégiés de la propagande en Espagne. L'efficacité des images, c'est-à-dire leur capacité à pénétrer et émerveiller les esprits, fut comprise, reprise et adaptée à d'autres types de support, dont les deux dimensions. Dans cette perspective, le photomontage fut une technique artistique qui permettait de combiner les qualités psychologiques du cinéma avec la facilité de circulation des images papier. En effet, la recherche actuelle est allée jusqu'à rapprocher la construction des images à une orchestration cinématographique. Dans l'art du cinéma, la « suture » est une théorie sur l'enchaînement des images qui forment un tout multiple et fusionné, cohérent et puissant, de telle sorte à agir sur la psychologie des masses[648]. Le terme même de « suture » renvoie au monde médical puisqu'il s'agit au sens propre d'une couture chirurgicale. Dans le domaine artistique, la suture opère une illusion narrative. La théorie psychanalytique de la suture dans le cinéma [649] développe l'idée d'un entrecroisement : le regardeur supposé passif de l'écran est intégré dans un champ contre champ où deux caméras sont disposées sur un même axe de 180°. Cette technique permet ainsi de fusionner les « trois regards » qui existent dans le cinéma : l'œil de la caméra, l'œil des spectateurs et l'œil des personnages. Ce truchement donne non seulement l'impression d'une focalisation interne, puisque les spectateurs regardent à travers la vision d'un des personnages ; mais il est aussi coercitif, parce que les spectateurs sont forcés d'épouser le point de vue du personnage. Enfin, l'usage de techniques comme celle du champ/contrechamp implique une alternance du regard, car le spectateur devient à la fois le sujet et l'objet du regard. Cette technique donne alors au spectateur un sentiment de vécu et une impression d'agir.

[648] KRIEBEL S. T. (2014). Revolutionary Beauty : The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, Berkeley, p.86.
[649] MILLER J.-A. (1966) « Suture (Elements of the Logic of the Signifier) », Cahier Kingston, [en ligne] : http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa1.3.miller.pdf.

Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* de 1935, Walter Benjamin disait que la méthode des montages Dada « frappait le spectateur comme un missile »[650] et « il s'agissait avant tout de satisfaire à une exigence : provoquer des esclandres publics »[651]. Pour Benjamin, cette méthode vient à l'origine du cinéma et de ses enchaînements de plan, de l'instabilité des images et de leur capacité à évoluer dans le temps.

Dans son ouvrage « *Revolutionary Beauty, the radical Photomontages of John Heartfield* »[652], Sabine Kriebel distingue deux moments dans l'œuvre d'Heartfield : le temps des « ruptures » et le temps des « sutures ». Elle reprend justement la théorie de la suture au cinéma pour les photomontages de Heartfield[653]. Dans un premier temps, l'artiste a d'abord mis à l'œuvre une véritable sémantique du découpage : déchirage, empiècement, décapitation, démembrement, présence même parfois du ciseau ou de l'acte direct de découper par l'artiste. L'image était ouvertement mutilée. Le photomontage chez les avant-gardes rendait visible un rapport violent à l'image, aussi cathartique pour l'artiste, que pour le regardeur. Dans ce temps des « ruptures », les images étaient donc violentes et disruptives. Puis, Heartfield est passé à un second temps, celui de la réconciliation et de la reconstruction par l'image. D'où le terme de « suture ». Les images dites « suturées » récupèrent et assemblent des formes qui semblent disparates, mais qui une fois associées captures le regard des spectateurs, agissant sur son cognitif et sur son univers émotionnel.

Ces images associent réalité et rêve dans des compositions équilibrés et qui tendent parfois même au fantasmatique politique. De la sorte, elles proposent une vision future apaisante et unifiée de la société marxiste. En France et en Espagne ; les images heureuses furent celle des Fronts Populaires de 1936. Les images d'Heartfield plongent ainsi le regardeur dans un état double, entre vie de

[650] *Op.cit.* BENJAMIN W (2007). p.48.

[651] *Ibidem.*

[652] KRIEBEL S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press.

[653] *Ibid.* p.247.

rêve et vie rêvée, dans le cadre d'une fantasmagorie politique[654]. Ces montages fonctionnent ainsi comme des allégories, où les contenus abstraits et disparates prennent du sens une fois unifiés au sein d'une même image, et évoquant ainsi une idée complexe mais cohérente.

Les artistes photomonteurs utilisaient notamment des techniques visuelles immersives : le regardeur a l'impression d'être en partie intégré à l'image, comme au cinéma avec le jeu du champ/contrechamp. Les montages d'Heartfield étaient souvent indépendants de la revue, sur une page seule et positionnée à droite, de telle sorte à attirer le lectorat et à le faire entrer dans la revue. Le but était de stimuler le regard du lecteur[655]. De même, dans les revues espagnoles engagées comme *Estudios*, les photomontages en pleine page étaient toujours positionnés sur la droite.

Les artistes marxistes européens ont développé par le photomontage et les juxtapositions un principe *d'image-critique*[656]. Le terme « critique » n'a pas seulement un sens offensif d'attaquer, mais aussi un sens philosophique de juger qui lui vient du grec *krinein* : trier et discerner. La critique répond ici à l'exigence d'aller au-delà des faits présentés et d'être capable de jugement. Par conséquent, l'image-critique ne se réduit pas à être une image à la critique négative. Elle est une image qui pousse au questionnement et à un effort de discernement du regardeur. Formellement, l'image-critique s'inscrit dans le cadre d'une scénographie idéologique des images. En effet, l*'image-critique* est à la fois une formule visuelle et une méthode cognitive. Par l'opposition d'images, il s'agit de suggérer qu'il y a matière à critiquer. Mais la critique et l'image-critique ne peuvent exister que dans une société qui respecte un minimum la liberté de conscience, la liberté d'esprit et d'opinion des individus. D'autre part, l'image-

654 ZERVIGON A., M. (2012). John Heartfield and the Agitated Image. Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage, The University of Chicago Press, Chicago.

655 *Op.cit.* KRIEBEL, S. T. (2014). p.237.

656 Terme employé par Christian Joschke *in* « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », Perspective. Actualité en histoire de l'art, vol.11, n°1, 2017, p. 113-128.

critique renvoie au temps présent. Elle s'oppose au dogmatisme de l'idéologie, tel qu'il est transcrit dans les images : le principe de la *sur-identité*. Ainsi, la critique est la liberté de douter, à condition que celle-ci soit issue d'une enquête intellectuelle. Dans la postface du *Capital*, Karl Marx pose un lien étroit entre l'activité de la critique et la révolution et que la critique de l'économie est à elle seule une représentation du prolétariat : « En tant qu'une telle critique représente une classe, elle ne peut représenter que celle dont la mission historique est de révolutionner le mode de production capitaliste, et finalement d'abolir les classes - le prolétariat ». L'image-critique est donc la formule visuelle qui retranscrit cette opération critique et qui représente par-là la culture prolétarienne.

### Propagande et publicité

Ces quatre représentants des arts révolutionnaires espagnols avaient pour point commun d'être aussi des publicitaires. Ils maniaient ainsi le photomontage avec brio. Au cours des années 1930, Pere Català Pic rédigea plusieurs articles théoriques sur les arts de la publicité et leur rapport avec la psychologie. Ces artistes connaissaient bien les théories issues de la psychologie universitaire sur les images et de leur capacité à manipuler les masses. Dans ses articles, Català Pic rejetait la photographie pictorialiste, au motif qu'elle imitait la peinture : « *I així s'explica que tothom que s'aficiona a la fotografia, faci retrats, paisatges, marines, bodegons, imitant tan com pot els pintors perquè sembla que l'ideal de l'amateur i professional fotògraf consisteixi en fer un quadro.* »[657]. De plus, il rejetait un usage « brut » de la photographie documentaire qu'il trouvait « rigide ». Elle devait être manipulée par un photographe-publicitaire, c'est-à-dire un « photo-technicien » ayant de solides connaissances artistiques et culturelles en psychologie et dans la pratique de la photographie. Le photo-

[657] CATALÀ PIC P. (août 1933) « Un article per "Art de Llum" », *Art de Llum, Revista Fotogràfica de Catalunya*, année 1, n°3, p.1.
« Et cela explique pourquoi tous ceux qui aiment la photographie, font des portraits, des paysages, des marines, des natures mortes, en imitant au maximum les peintres car il semble que l'idéal du photographe amateur et professionnel soit de faire un tableau. ».

technicien devait être capable de sélectionner et de manipuler les images. Ce qui exigeait d'avoir une forte sensibilité et une grande intuition : « alors le photo-technicien doit savoir exprimer par une exécution réelle, avec l'abstrait, le magique ou le symbolique, l'idée qu'il veut diffuser. »[658]. Dans un autre article, Català Pic parla du développement d'associations comme l'*Associació de Cartellistes i Publi Club qui* organisa le premier cours en catalan de « *Psicologia Publicitària* » ou encore l'*Institut Psicotècnic* de la Generalitat, avec la création d'un service et d'un laboratoire de psychotechnique publicitaire dès 1933. À la différence de Louis Aragon qui souhaitait le retrait de l'artiste derrière la vérité pure de l'image enregistrée, Père Català Pic mettait en avant le rôle de l'artiste dans la fabrication des images. En mobilisant des connaissances et des techniques de la psychologie sociale, l'artiste pourrait alors réaliser des œuvres à une vaste communication, en atteignant et en persuadant cette masse dans son ensemble.

La manipulation propagandiste, à laquelle les marxistes recouraient délibérément, put être comparée à la publicité. Cependant, Josep Renau s'efforça d'établir la différence entre la propagande marxiste et la publicité « bourgeoise ». En 1937, Renau répondait à l'artiste Ramón Gaya qui avait critiqué les arts de l'affiche sous la Guerre Civile. Pour Gaya, les liens entre les avant-gardes et les médias photographiques rendaient ces œuvres froides et austères. Il proposait ainsi de leur substituer une liberté absolue de création « *arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico ni eficaz* »[659]. Renau rétorqua que l'affiche n'était pas si différente de la peinture, même lorsqu'elle comporte des photographies. En réalité, la différence se trouvait dans la fonction. Renau faisait une distinction entre la « fonction sociale » de l'image et la fonction économique de la publicité bourgeoise, qu'il jugeait creuse et vide de sens. Renau opposait non sans ironie la publicité à la

---

[658] « llavors el fototècnic haurà de saber expressar per medi d'una execució real, o abstracta, o màgica o simbòlica la idea que vol divulgar. » : « alors le phototechnicien doit savoir exprimer par une exécution réelle, ou abstraite, ou magique ou symbolique, l'idée qu'il veut diffuser. ».

[659] RENAU J. (2 février 1937). «Contestación a Ramón Gaya», *Hora de España* (Valencia) pp. 59-62.

« Art libre, authentique et spontané, sans obstacles ni exigences, sans le souci d'être pratique ou efficace ».

propagande républicaine : « Il ne s'agit plus de faire de la publicité pour un particulier ou une liqueur : et la guerre n'est pas une marque de voiture »[660]. Mais alors quelle est cette « fonction sociale » de l'image ?

> « L'artiste affichiste a un but différent imposé par sa fonction sociale, de celui purement émotionnel qu'a l'artiste libre. L'affichiste est l'art de la liberté disciplinée, de la liberté conditionnée par des exigences objectives, c'est-à-dire extérieures à sa volonté individuelle. Il a la mission spécifique - souvent en dehors de sa volonté élective - de poser ou de résoudre des problèmes de logique et concrète dans l'esprit des masses »[661].

La fonction sociale de l'affichiste était de répondre à des besoins sociaux nécessaires de l'époque. Autrement dit, la fonction sociale de l'affiche et des photomontages était de propager et de renforcer le processus de prise de conscience de soi des masses. D'où la fabrication d'images-critique. Renau élève ainsi la propagande politique au rang d'art, contrairement à la publicité. Or, le rôle social de l'artiste est de faire circuler des émotions dans la population, en utilisant des médias bon marché. Il prend ici l'exemple de l'affiche, mais c'est aussi le cas pour les revues. L'émotion de l'artiste devait aider au « mouvement sans cesse renouvelé de l'osmose émotionnelle entre l'individu et les masses, la raison de leurs relations immédiate ». Ainsi il y a là une différence entre la politique et la publicité. Les publicitaires utilisaient les mêmes techniques, mais pour des émotions stables, positives et consensuelles, tandis que la propagande politique alternait avec des émotions vives et inconfortables comme la peur, l'euphorie et l'angoisse.

[660] *Ibid*.
[661] *Ibid*.

# II/ La fabrique de l'agit-prop marxiste et le principe d'oscillation

Sabine Kriebel évoque un « *cognitive imperative* »[662] dans l'œuvre de Heartfield et plus largement dans la culture révolutionnaire des années 1930. Pour Kriegel, cela vient à l'origine du théâtre « *Tauerspiel* » qui dramatisait les faits historiques. Des contraintes de pensée, par le biais d'images fortes, référencées et sans concessions, s'exercent sur le public spectateur. Les artistes utilisèrent l'Histoire pour asseoir leur propagande, en faisant notamment ressurgir les traumatismes de la Grande Guerre.

Les artistes dramatisaient l'Histoire. Ils utilisaient des conflits passés pour alerter le présent d'une possible récidive. Ils récupéraient aussi l'actualité internationale pour rendre tangible l'étau fasciste sur l'Europe. Dans une même revue, il pouvait ainsi y avoir la représentation d'un futur imaginaire marxiste idéal, c'est-à-dire une société organisée et paisible, des visages souriants et des corps sains. Et parallèlement, il y avait des images représentant la domination fasciste ou capitaliste, ou les deux, sur le monde. Cela eut des incidences sur la représentation du corps : les marxistes révolutionnaires espagnols firent du corps violenté (blessé, découpé, malmené) la représentation allégorique de la dystopie, une fiction politique pessimiste[663].

Le danger constant et la fin du monde suscitaient des émotions tragiques que les médias graphiques marxistes voulurent représenter. À leurs yeux, la victoire du fascisme incarnait une telle fin morbide. La photographie servait ainsi à témoigner de vives émotions. Elle était le support d'une expérience visuel des émotions, dans la mesure où l'émotion était de l'ordre d'un langage universel. Cet usage de l'émotion, surtout dans sa forme disruptive et dérangeante était en partie hérité des avant-gardes, notamment les Surréalistes ou Dada. Les

[662] KRIEBEL S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, p.247.
[663] Voir la série « *Los Diez Mandamientos* » de Josep Renau. Figures 148 à 153.

Surréalistes avaient travaillé sur l'Inconscient et ses possibilités psycho-physiques, comme l'écriture automatique. Ils s'inspiraient beaucoup de la psychanalyse freudienne et du phénomène de l'Inquiétante étrangeté[664], c'est-à-dire de l'oscillation inquiétante entre le réel et l'irréel. De même, la propagande d'agit-prop reposa sur un principe d'« oscillation » émotionnelle dans les magazines de propagande, à l'aide d'images tantôt de désolation, tantôt d'euphorie[665].

## Le comique marxiste espagnol

Dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, une pratique du rire comme moyen de contestation émergea dans la culture marxiste. Cette pratique était particulièrement présente dans les arts de presse et la caricature. Cette méthode était utilisée par les artistes qui adoptaient une position disruptive à l'égard la société et de sa morale dominante. Il s'agissait du rire caustique ou de « l'humour noir ». Ce type de rire n'avait pas vocation à faire rire ni à faire souffrir, mais à provoquer un sentiment d'inconfort, un rictus nerveux, face à des situations communes rendues ridicules, absurdes et inquiétantes. L'humour noir chez les révolutionnaires permettait de faire la critique de la morale, des mœurs et de la politique, afin de mettre en exergue l'absurdité des sociétés et des mentalités. Cette forme de communication politique et artistique est d'ailleurs toujours d'actualité au XXI$^{ème}$ siècle. Elle fait encore aujourd'hui débat, comme avec l'affaire Charlie Hebdo, journal connu pour sa pratique humoristique piquante, grossière et amère.

En 1940, André Breton publiait une « Anthologie de l'humour noir »[666]. Mais le projet était déjà en germe déjà 1935, lorsque Breton en avait fait part à

[664] FREUD, S., & CAMBON, F. (2020). L'inquiétante étrangeté et autres essais, Folio, Essais, Paris.
[665] KRIEBEL, S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, Berkeley.
[666] BRETON A. (2009). Anthologie de l'humour noir. J.J. Pauvert, Paris.

Léon Pierre-Quint, responsable en chef des Éditions du Sagittaires à Paris, pour initialement paraître en 1936. Le livre ne parut qu'après la fin du régime vichyste et de la Seconde Guerre mondiale. La toute première édition avait une couverture très sobre, avec un titre apposé sur un fond orange. Il y avait une version plus luxueuse, illustrée par Dominguez d'une décalcomanie rehaussée et signée à la gouache verte. Dans les éditions plus récentes, comme celle de 1950, la première de couverture était faite de collages et photomontages de Pierre Faucheux. À partir de portraits de presse découpés et assemblés, l'artiste représentait des hybridations entre deux personnes et remplaçait également les « o » par des têtes. Tout cela suscitait un effet de ridicule. Au niveau de sa conception intellectuelle et visuelle, l'ouvrage de Breton était très inspiré de la tradition disruptive des cercles révolutionnaires et dissidents depuis Dada.

Pour Walter Benjamin, la pratique du rire populaire et disruptif vient à l'origine du *Trauerspiel*, c'est-à-dire le théâtre populaire[667]. Benjamin s'est posé la question du support de diffusion. Le comique a été un genre très présent dans la culture vivante, tant au théâtre que dans le carnaval. Avec l'essor de l'imprimerie moderne, le rire est devenu un genre de presse. Le format vulgaire de la presse, c'est-à-dire sa capacité à circuler dans les milieux d'abord bourgeois puis populaires, se prêtait d'autant plus au rire. De plus, les revues qui étaient des publications très bon marché rendaient possible une prise de liberté morale et formelle. Tandis que la peinture avait l'apanage du beau et bon goût, la caricature était cathartique parce qu'elle réintégrait le vulgaire et la laideur dans la société. La presse satirique des années 1920 et 1930 recourut notamment au photomontage et à la juxtaposition. La photographie contribua donc à moderniser et redynamiser le genre de la presse satirique.

Dans la presse, le rire, surtout le rire moqueur, était une émotion très utile à l'illustration politique. La presse fut, pour l'image satirique, un médium privilégié. En effet, à la fin du 18ème siècle, Honoré Daumier et Francisco Goya publiaient dans la presse ou sur des supports libres et légers. La caricature et la

[667] BENJAMIN W. (1985), Origine du drame baroque allemand, 1925, trad. Sibylle Muller, réédition Flammarion, Paris.

satire étaient des genres dont la finalité essentielle était de perturber la politique. Depuis les années 1920, Heartfield connaissait l'œuvre de Daumier grâce aux collections d'Eduard Fuchs. Allemand francophile, Fuchs se réfugia après 1933 à Paris, dans les cercles de la Maison de la Culture, tout comme Walter Benjamin[668]. Ainsi, les amateurs de caricature circulaient dans les cercles de l'A.E.A.R.

À leur tour, les artistes marxistes et anarchistes des années 1930 utilisèrent des formes grotesques, issues de la tradition européenne de la caricature et des arts de presse. La caricature fut ainsi mise au service de la pensée marxiste. Dans le cadre très stratifié de la société, le grotesque et le ridicule servaient justement à déchoir de son statut une personne ou une catégorie sociale. C'est pourquoi, les représentations grotesques touchaient la bourgeoisie, l'aristocratie, le clergé et l'armée.

En Allemagne, le rire caustique fut très répandu dans les avant-gardes, notamment chez Dada[669]. Ceux-ci lui donnaient une fonction essentielle en politique, puisque le rire servait à critiquer et à provoquer. La réunion d'images diverses, sans lien les unes avec les autres, produisait la dimension comique recherchée. En effet, montage, photomontage et juxtaposition, permettaient alors de créer des représentations surnaturelles et incohérentes. Elles provoquaient le rire du regardeur qui ne savait pas si l'information était sérieuse, dangereuse, inoffensive[670].

Dans les œuvres marxistes, et en particulier les juxtapositions et photomontages, les artistes faisaient osciller le danger et l'inoffensif, afin de produire un rictus nerveux chez le regardeur. Rire de ce qui fait peur, c'est alerter son *sur-moi* pour rien[671]. On rit en réaction à une crainte, comme moyen de

---

[668] KNOERY F. (2019). « John Heartfield et la tradition satirique française : Modèles et transferts » In : L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, [en ligne] : <http://books.openedition.org/inha/8613>.

[669] KRIEBEL, S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, p.200.

[670] *Ibid*em.

[671] DIATKINE G. (2006) « *Le rire* », *Revue française de psychanalyse*, vol. 70, n° 2, pp. 529-552.

décompresser cette dernière et de se rassurer. En l'occurrence, le fascisme ou la bourgeoisie représentait le danger. Grâce à la technique de ridiculisation qui rabaissait l'adversaire, la crainte était désamorcée. Dans l'Espagne des années 1930, le rire était une méthode courante de propagande. Le rire disruptif fut d'abord pour les Espagnols, incarné par Francisco Goya dès le XVIIIe siècle. Il était considéré comme l'un des artistes ibériques les plus importants. Dans les années 1930, Goya fut l'objet de nombreux articles, dans lesquels les critiques d'art le comparaient aux artistes modernes, tels Ortiz-Echagüe[672] ou Heartfield. Dans un article rédigé pour *Hora de España* en 1937, Josep Renau faisait la comparaison entre Goya et Heartfield. Il affirmait « Avant Goya, maintenant Heartfield » [673]. Goya était devenu un élément constitutif de la culture espagnole.

Le rire chez Goya venait soit de représentations caricaturales, soit d'un réalisme cruel. Il mélangeait le cauchemar, l'absurde et la réalité. Il représentait ses contemporains sous des traits monstrueux et inquiétants, comme dans la satire des « *Caprichos* » qui prend pour cible la société, le clergé et la noblesse. Il utilisait ainsi la physiognomonie, enlaidissant ainsi le corps afin de moquer l'esprit. Cette méthode de dégradation de l'esprit par le corps, fut très courante dans les arts de presse au XIX$^{ème}$ et au XX$^{ème}$ siècle, ainsi que dans la propagande marxiste.

Goya jouait aussi sur le rapport entre l'image et le texte. Ce dernier apporte une information tendancieuse à l'image. Il lui donne une nouvelle dynamique, comme dans l'eau-forte numéro 13 « *Están Calientes* » (1797-1798)[674] qui représente des frères religieux en train de se restaurer. La bouche ouverte, ils engloutissent de grandes parts de viande. Les visages sont caricaturaux, déformés par la béance de l'orifice buccale. Le titre « Ils sont chauds » a également une connotation sexuelle. Dans une autre version, Goya représentait le nez du frère en phallus pendant, retenu par une petite canne. Par

[672] Voir le corpus des textes : FRANCES J. (27 octobre 1933) « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale » exposition « Tipos y trajes » de José Ortiz Echagüe, *Nuevo Mundo*, n°39, p.26.
[673] «*Ayer Goya, hoy John Heartfield*» in RENAU J., *Hora de España* (Valencia). Février 1937, page 59-62. Voir le corpus des textes.
[674] Conservé à la Fondation Goya en Aragon, Espagne.

cette représentation triviale et grotesque, Goya se moquait du clergé. La critique était d'ordre moral. Goya les accusait de gloutonnerie alimentaire et sexuelle. Dans la presse de gauche française, Goya fut une figure importante. Il était présenté comme l'un des maîtres des arts révolutionnaires au même titre que Delacroix. Il fut plus particulièrement cité pendant la période de la guerre civile. La figure de Goya permettait aux marxistes français d'historiciser la culture révolutionnaire espagnole[675].

Les artistes amateurs du rire disruptif intégraient aussi des éléments extraordinaires pour créer des photomontages extranaturels. Par exemple, ils fusionnaient l'humain avec l'animal, en particulier ceux de mauvaise réputation comme la race porcine[676], dans cette intention physiognomonique[677]. Le grotesque permettait donc de créer des images qui réunissaient les contraires et faisaient coexister différents types de discours. Les artistes extrayaient des éléments de discours, des phrases ou des slogans du camp adverse et pour les remettre en question, ils les ridiculisaient. Dans un photomontage, John Heartfield[678] opposait les slogans en faveur de l'armement à l'image d'un squelette armée et botté. Cela suggérait que l'armement n'était d'aucune utilité en matière de protection.

Aussi, John Heartfield réalisa ce photomontage « *Die Tierärzte von Leipzig* » à propos d'une conférence de crise dans le parti SPD[679]. Heartfield fait référence aux relations étroites entre le parti SPD de la République de Weimar avec le parti nazi. Le parti social-démocrate n'hésitait pas à avoir des techniques brutales de répression des foules, pour imposer sa vision capitalisée de

[675] Goya fut très régulièrement cité dans la revue *Commune* entre 1935 et 1938.

[676] Figure 150 : *Estudios* (Valence), n°132, août 1934, « Los diez mandamientos » « No fornicarás n°6 », photomontage Josep Renau, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

[677] TÖPFFER R. (2003), Essai de physiognomonie, 1845, réédition, préface de Thierry Groensteen, Kargo, Paris.

[678] KRIEBEL, S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, Berkeley.

[679] *Ibidem.*

l'économie. Ici l'hybride, mi-homme mi-tigre, monstre agressif, représentait la fusion des partis politiques. L'image était ainsi sous-titrée : « Les vétérinaires de Leipzig : bien sûr on arrachera les dents du tigre, mais d'abord on prendra soin de lui ». L'hybridation permettait de créer des images physiognomoniques comiques mais inquiétantes. En Espagne, il exista cette même méthode de l'image critique et satirique, par l'art du photomontage.

Quant à Renau, il mobilisa le *décalogue* pour mettre en opposition les commandements judéo-chrétiens à la réalité historique. Le « Tu ne convoiteras point » était confronté à la représentation d'un esclave chinois, positionné en croix et entouré de bêtes sauvages[680]. Les animaux étaient coiffés de chapeaux noirs « haut-de-forme » qui symbolisaient l'aristocratie. Chaque animal avait son symbole : le drapeau du Vatican pour le serpent, le pavillon de l'*Union Jack* pour le léopard, le drapeau français pour le crocodile, le drapeau japonais pour l'hyène, le drapeau rayé américain pour l'aigle.

Ici les artistes créèrent des images-critiques. Ce sont des formules visuelles mettant souvent en parallèle, un idéal ou une utopie, avec un échec dystopique. Les artistes exprimèrent dans leurs œuvres, les espérances et les craintes de la société future. Et pour cela, ils basculaient de l'utopie à la dystopie. L'image sert ainsi une rhétorique critique vis-à-vis de la société. L'image-critique fait appel à des formes drôles et agressives. Elle pousse le regardeur à ressentir une émotion, soit le rire, soit la colère. L'image force le regardeur à prendre parti de façon spontanée. Cette image critique est moqueuse. Elle tourne ses sujets en dérision, afin de les rabaisser et de les désarmer. Elle est similaire à la satire, mais elle entre plus dans une dynamique d'agitation. Elle ne provoque pas que le rire, car elle pousse aussi à la colère, voire à la haine.

Chez les marxistes espagnols, la culture du rire reposait non seulement sur le disruptif mais aussi sur la destruction des frontières, comme celle qui sépare la réalité et du cauchemar ou celle qui oppose le drôle au lugubre. Selon Mikhaïl

[680] Figure 153 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, Josep Renau, « Los diez mandamientos » « Noveno mandamiento : no codiciaràs los bienes ajeros - n°9 » photomontage Josep Renau, p.43, IVAM, Generalitat Valenciana.

Bakhtine, les mécanismes culturels sont déterminés par un conflit entre deux forces, centripète et centrifuge [681] . La force centripète est univocale et hégémonique. Elle conduit au monopole, c'est-à-dire un système unique et fermé. Cette force centripète politique attire en son centre unique tous les systèmes culturels, ainsi que le langage. Elle est purgative et tend à l'uniformisation. À l'inverse, la force centrifuge est celle qui repousse vers l'extérieur et la multiplicité des points. Elle est celle qui promeut la diversité et l'ambivalence. Elle s'ouvre ainsi à la transgression et à la contestation[682]. Or, pour Bakhtine, l'ouverture vers l'extérieur rend possible l'hybridation et la déhiérarchisation dans la société. Si la Russie révolutionnaire incarna cette force disruptive, en particulier ses avant-gardes artistiques ; en revanche, l'ossature de l'État soviétique entraîna son repli sur lui-même et l'organisation hiérarchique d'une société fermée. Pour Bakhtine, ces deux forces sont à l'origine de la révolution culturelle et intellectuelle. Dans ses analyses de *Gargantua* et *Pantagruel*, Bakhtine s'intéressait à la perturbation que pouvait susciter l'ambivalence. Cela passait notamment par la représentation du corps en rupture avec le classique et l'officiel, de l'Église ou de l'État. Précisément, le grotesque naissait de la tension entre contraires : l'obligation et la disruption, le sacré et le profane, le prosaïque et le poétique, le noble et le trivial, l'élite et le populaire.

En outre, le renversement est un ressort du rire. Il pouvait s'agir de renversements du « haut » vers le « bas » qui avaient le sens du céleste et du terrestre. De tels renversements permettaient de rabaisser. Le grotesque et la caricature opèrent surtout des rabaissements d'ordre physique. Le grotesque supprime toute espèce de spiritualité, car il tire vers le bas, vers la matière. Le grotesque désacralise. Dans les œuvres, diverses techniques de ridiculisation rendent possible la désacralisation : l'hyperbole, le grivois, la vulgarité, et l'animalité[683].

[681] LACHMANN R., ESHELMAN R. DAVIS M. (1988). Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique, n°* 11, p.115-152, [en ligne] : doi:10.2307/1354246
[682] *Ibidem.*
[683] *Ibid.*

Mais un tel rire se prêta également à une critique du soviétisme. Le régime était vite devenu ultra-centripète et prôna une politique culturelle unique, la RAPP et le *Proletkult* qui avaient pour essence de fabriquer une nouvelle culture folklorique uniformisée. Par conséquent, le rire n'avait pas sa place en Russie Soviétique. En revanche, il put exister dans les nations où les dynamiques révolutionnaires étaient en période d'émulation, comme en Allemagne avant 1993, avec son représentant Heartfield, et le duo Renau/Monleón en Catalogne.

En Catalogne, les artistes n'avaient pas renoncé à leurs origines anarchistes. La démocratie était certes insatisfaisante, mais elle permit une certaine liberté d'expression, car le régime espagnol n'était pas totalement centripète. Dans cette perspective, le folklorisme entre en rivalité avec les arts de la caricature. Le folklore sublimait le corps sous l'angle de sa fonctionnalité [684]. Les artistes soviétiques et espagnols comme José Ortiz-Echagüe représentaient la population dans des stéréotypes corporels et vestimentaires qui les rattachaient clairement à une catégorie sociale et professionnelle. Les images de répartition des tâches entre l'homme et la femme, des costumes régionaux ou les bleus de travail, rendaient ainsi visible un ordre social stable et pérenne[685]. En revanche, le grotesque et la caricature étaient une technique de transgression. Elle portait atteinte à la hiérarchie sociale et à la frontière entre le naturel et l'imaginaire. Par exemple, Monleón et Renau jouèrent avec les échelles de grandeur. Rejetant toute forme classique et les proportions harmonieuses, ils créaient des monstres[686]. Selon Aristote, le monstrueux relève d'une forme inachevée. Et pourtant, le monstrueux fait partie de la nature. Il est le résultat de quelque chose qui a échoué, mais qui aurait dû atteindre le but de la réalisation, la forme complète, critère de perfection, qui est en même temps le but et terme du processus naturel[687]. La monstruosité du bourgeois ou du fasciste s'opposait à la perfection

[684] MILLER F. (1980). «The Image of Stalin in Soviet Russian Folklore». *The Russian Review*, 39(1), p. 50-67. doi:10.2307/12855.
[685] *Op.cit*, LACHMANN R., ESHELMAN R. DAVIS M. (1988).
[686] Figure 217 : *Umbral* (Valence), n°4, 31 juillet 1937, « Danse macabre », photomontage de Manuel Monleón, p.16, BNE.

[687] ARISTOTE, Physique, II, 8, 199.

naturelle du prolétariat. Ce dernier était souvent représenté dans sa forme simple et photographique, comme dans le photomontage de Tomás Vera Esbelt[688].

## La poétique révolutionnaire de la destruction

Pendant l'entre-deux-guerres, l'Espagne n'échappa au conflit idéologique que se livraient capitalistes, communistes et nationalistes. Chaque idéologie était elle-même divisée en interne. En 1937, les communistes espagnols affrontèrent les anarchistes catalans, comme à *las Jornadas de Mayo* à Barcelone entre les groupes marxistes (P.O.U.M.) et les anarchistes (CNT/FAI). Ces deux camps qui s'étaient pourtant entendus à défendre le prolétariat depuis la Troisième Internationale plongèrent le camp républicain et antifasciste dans le chaos absolu. Leur affrontement entraîna la disparition du groupe communiste antistalinien, le P.O.U.M., puis de la CNT[689]. Dans chaque camp, les opinions étaient binaires et manichéennes. L'exacerbation des divisions devait finalement conduire l'Espagne au conflit archétypal de la Guerre Civile de 1936-1939[690].

Comme toute la société, les artistes et les intellectuels s'engagèrent dans ces idéologies politiques. Du fait des divisions profondes de la société espagnole, le contexte était pessimiste et peu favorable selon les artistes à la création et au renouveau intellectuel. En France, la Querelle du réalisme témoigna de l'inquiétude des artistes vis-à-vis du contexte politique et social. Si leur appréhension semblait limiter à la création artistique, c'était en réalité la société

[688] Figure 236 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura,* 2 janvier 1936, numéro extraordinaire, photomontage Tomás Vera Esbelt, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

[689] DOMINGUEZ ORTIZ A., (2001) España, tres milenios de Historia, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, p.212.

[690] Selon les termes de ROJO HERNÁNDEZ, S., & ARÓSTEGUI, J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes.

même qui les inquiétait. Dans un texte, Josep Renau exprima lui aussi le sentiment d'une impossible création, une « incompatibilité ambiante »[691].

Ce contexte qui touchait toute l'Europe eut des incidences sur les œuvres artistiques et les créations propagandistes. Dans la propagande photographique de la gauche espagnole, aussi bien chez les républicains que chez les marxistes, différents symboles émotionnels étaient entremêlés : images de victoire et d'apaisement et celles de peur et de la menace de la mort. Cette rhétorique visuelle par l'émotion était présente dans la représentation « des » corps du prolétariat, à savoir de celui qui possède le pouvoir et de celui qui le subit. Les photographes rendaient ainsi visible leur crainte d'une chute de la société dans le fascisme.

Durant les années 1920, l'Espagne connut un changement politique important. En effet, le régime autoritaire primovériste laissa place à une démocratie. Les Espagnols étaient devenus de véritables citoyens. Cela induisait de nouvelles manières de les représenter dans les arts de masse. Dans les sphères de la gauche modérée, l'avènement de la démocratie fut à l'origine de toute une culture visuelle du bien-être et l'idéal de vie du corps et de l'esprit. De plus, il y eut une plus grande représentation des femmes, souvent sous les traits des travailleuses ou des étudiantes[692]. Comme en France sous le Front Populaire, le corps fut davantage représenté, notamment lors des activités sportives au sein des écoles ou sur les plages[693]. Mais cette vision du corps apaisé ne dura pas longtemps, car la gauche contestataire était insatisfaite de la politique du gouvernement. Et des régimes autoritaires prirent le pouvoir simultanément en Allemagne et au Portugal en 1933. À partir de cette année, il y eut ainsi de plus en plus d'images inquiétantes et violentes, portant sur le présent et sur l'avenir

[691] RENAU J. (mars 1932). «Fundamentaciones de la crisis actual del Arte - Incompatibilidad ambiente», *Orto*, n° 1, p.41-44.

[692] Voir figures 439 à 447.

[693] Voir « La fabrique de l'Eden ouvrier » in AMAO, D., EBNER, F., & JOSCHKE, C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019], pp.115-147.

futur. Il y a notamment ce montage de Monleón datant de 1933 et intitulé « 1934 ? »[694], ou les œuvres de « Gas » et Tómas Vera Esbelt pour la revue *Tierra y Libertad* et *Liberación*[695].

Chez les artistes marxistes, l'image d'agitation visait à faire agir, en touchant chacun dans son vécu personnel. Dans les images, les formes étaient très dynamiques et contraires, comme les diagonales, les superpositions ou les jeux d'échelles. L'agitation devait permettre de maintenir le regardeur en éveil constant. Pour cela, le principe de l'agitation reposait sur deux émotions principales : la séduction et la peur. D'une part, la séduction, c'était persuader le regardeur prolétarien en lui donnant envie, comme pouvait le faire la publicité en suscitant des besoins et désirs de consommation. Ce n'était pas une envie de posséder de l'argent ou des choses matérielles, mais d'avoir du pouvoir politique. Cela pouvait ainsi être des images de « violences positives » dans la veine d'un *empowerment* révolutionnaire. Les artistes faisaient une différence entre la violence légitime et la violence oppressive.

Les photographes des années 1920 avaient une vision romantique et mélancolique de l'Espagne. La modernité s'était édifiée sur les décombres de la société, sur les ruines de l'Espagne traditionnelle. Comme dans les œuvres d'Ortiz-Echagüe ou Kurt Hielscher, la déchéance des vieilles sociétés était une crainte centrale dans la production photographique des années 1920 et 1930[696]. Les artistes portraituraient les Espagnols au milieu des ruines, afin de suggérer des allégories romantiques de la disparition et de la mélancolie.

À l'inverse, les artistes marxistes récupéraient les éléments disparates de la société espagnole, voire internationale. Ils les réassemblaient dans leurs revues, en opérant des juxtapositions et des photomontages qui ne produisaient pas tant des images mélancoliques que des créations tragiques. Comme l'explique

[694] Figure 212 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), décembre 1933, «1934 ?», photomontage Manuel Monleón, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

[695] Figures 241 et 242.

[696] Voir la partie « Kurt Hielscher et « l'Espagne inconnue » et « José Ortiz-Echagüe : photographier la campagne espagnole contemporaine ».

Benjamin, « le tragique est un stade préliminaire de la prophétie. C'est une réalité qui ne trouve que dans l'ordre du langage : ce qui est tragique, c'est la parole, le silence de l'époque archaïque où la voix prophétique se cherche, c'est la souffrance et la mort quand elles libèrent cette voix, mais ce n'est jamais une fatalité qui s'exprime dans le contenu pragmatique des imbrications de l'action »[697]. Pour Benjamin, le tragique est ostentatoire. Cela le différencie de la mélancolie et de la tristesse[698]. Le tragique est une émotion active qui met en relation le regardeur et l'image. Par le dynamisme de formes opposées, les artistes marxistes s'efforçaient de rendre « actives » les images. Ils mettaient en place des systèmes de représentation binaires et agressifs de la société européenne, afin de pousser le regardeur à prendre parti. D'un côté, il y avait l'utopie marxiste. De l'autre côté, la dystopie était tantôt fasciste, tantôt capitaliste. Les deux étaient d'ailleurs souvent associés comme cause/conséquence[699].

### Le travail en miettes

Pour les marxistes, le travail est central dans la société. En effet, le travail définit l'être humain et le distingue de l'animal. Par le travail, l'humain produit ses moyens d'existence, ce qui revient à produire sa vie même. Cependant, le travail humain est indissociable de l'histoire de la division du travail d'une histoire de la propriété. Dans le cadre du système de production capitaliste, le travail entre dans un rapport d'exploitation et de domination. La conception de ce « travail en miettes » selon le sociologue libéral Georges Friedmann est totalement rejeté par les marxistes[700]. Le problème n'est donc pas tant le travail

[697] BENJAMIN W. (1985), Origine du drame baroque allemand, 1925, trad. Sibylle Muller, réédition Flammarion, Paris.

[698] *Ibidem,* p.128-129.

[699] Nous remarquons également que Walter Benjamin associa ces deux principes politico-économiques dans son ouvrage « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », expliquant ainsi que le fascisme, est la conséquence d'un capitalisme en crise.

[700] La formule de cet ouvrage « en miettes », publié pour la première fois en 1956, illustre bien cette conception du travail morcelé selon le capitalisme. Dans les images marxistes, le découpage du travail se représenta par un morcellement physique des ouvriers.

en soi, mais le cadre du système de production dans lequel il s'inscrit nécessairement[701].

Dans le cadre de la division moderne du travail, les machines participaient de l'exploitation de l'homme par l'homme. Non seulement, elles contribuaient à morceler le travail ou bien à soumettre les ouvriers à des cadences de production, mais surtout elles remplaçaient les humains dans les usines. C'est pourquoi, les marxistes d'Europe de l'ouest firent un double parallèle entre la machine industrielle et la machine guerrière. Tout d'abord, il y avait un rapport entre machine et masse. Depuis la Grande guerre, la machine guerrière renvoyait à une conception massive de la mort. Quant à la machine industrielle, elle était l'instrument de la domination bourgeoise des masses laborieuses. Puis, il y avait un rapport entre machine et déshumanisation. Les guerriers fascistes étaient systématiquement représentés soit par un masque à gaz, soit par un crâne dissimulant le visage[702]. Et la catégorie ouvrière était représentée comme subissant la machine industrielle, le corps aliéné ou découpé dans l'engrenage de celle-ci. Les machines aussi bien guerrières qu'industrielles étaient donc utilisées pour représenter la domination sur le corps de l'humain en général.

Dans *l'Ornement des masse*, Siegfried Kracauer explique que la culture populaire contient des éléments apparemment anodins et superficiels mais qui sous la « surface »[703], dissimulent des fondements idéologiques. Dans le divertissement populaire, Kracauer repère des formes répétitives, en réalité déshumanisantes qui évoquent le fonctionnement même de la société capitaliste et de son rapport à la masse. Par exemple, les *Tiller Girls* sont des danseuses

[701] Voir RANCIERE J. (2007), Le Philosophe et ses pauvres, Flammarion, Paris, p. 89.
[702] Figure 217 : *Umbral* (Valence), n°4, 31 juillet 1937, « Danse macabre », photomontage de Manuel Monleón, p.16, BNE.

[703] KRACAUER S., « L'Ornement de la masse », p. 60 :
« Der, Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst. Diese sind als der Ausdruck von Zeittendenzen kein bündiges Zeugnis für die Gesamtverfassung der Zeit. Jene gewähren ihrer Unbewußtheit wegen eines unmittelbaren Zugangs zu dem Grundgehalt des Bestehenden. An seine Erkenntnis ist umgekehrt ihre Deutung geknüpft. Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig. »

rythmiques qui faisaient des shows très en vogue dans le New-York des années 1930. L'harmonie visuelle de leur danse relevait cependant d'une esthétique de la routine et de la répétition cadencée. Aux yeux de Kracauer, elles annonçaient le devenir de la population dans une société capitaliste : la répétitivité des gestes et la machinisation du corps humain tendaient à une société industrialisée, entièrement uniformisée et désindividualisée[704].

Les marxistes des années 1930 faisaient une association directe entre l'économie capitaliste et les régimes fascistes. De même, les artistes marxistes mélangeaient par découpage, la représentation des armes à celle des usines. Ils assimilaient la forme des canons aux cheminées. En 1935, Willy Ronis réalisa notamment ce photomontage « On travaille pour la guerre »[705], qui fut présenté à l'exposition « Document de la Vie Sociale »[706] de l'A.E.A.R.

En France, comme en Espagne, les cercles marxistes avaient un rapport ambivalent avec les machines. Du côté des revues soviétiques comme *U.R.S.S. en Construction*, l'ouvriérisme était esthétisé dans son rapport à la machine moderne. Mais, du côté de la culture marxiste ouest-européenne, l'ouvrier éprouvait une haine envers la machine industrielle. En 1934, Henri Tracol publia dans *Vu* l'article « Enfin un remède : détruire les machines »[707].

Pour représenter le corps de l'homme asservi, les artistes utilisaient directement des images de corps mutilés, – comme chez Josep Renau l'homme démembré qui surplombe une femme travaillant sur une machine. En 1932 pour

---

[704] *Ibidem.*

[705] Voir le photomontage dans le catalogue de l'exposition « Photographie, arme de classe ». AMAO, D., EBNER, F., & JOSCHKE, C. (2018).

[706] Voir « L'exposition au service de la lutte » *in* Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019], p.26-47.

VERKEST E. (2016). La peinture en échec face à la photographie ? A propos de deux expositions de l'A.E.A.R. : Le Salon des artistes révolutionnaires organisé à la Porte de Versailles en 1934 ; L'exposition Documents de la vie sociale organisée à la galerie la Pléiade à Paris en 1935, mémoire de Master 2, Histoire de l'art, sous la direction de C. Joschke, Nanterre Université.

[707] TRACOL H. (25 avril 1934). « Enfin un remède : détruire les machines », *Vu*, N°139, p.528-529, photographies d'Henri Tracol et François Kollar.

la revue *Orto*, Renau représenta dans un montage le buste d'un homme sans bras, mis en parallèle avec une chaine industrielle[708]. En 1933 pour *Estudios*, Monleón réalisa le photomontage de mains d'homme aux doigts coupés par les rouages de la machine[709].

De même, les revues marxistes et anarchistes représentaient les effets néfastes de la dystopie capitaliste sur le corps humain. Dans la revue *Orto* de 1932, Josep Renau recourut à une technique d'opposition des images d'utopie/dystopie. Renau y posa la définition de ce qui fut plus tard l'idéal et le contre-idéal de la notion « travail » pour les marxistes espagnols. À travers un montage photographique, il représenta une histoire du travail intitulée simplement « *Trabajo* »[710]. En haut à gauche, un dessin imite les peintures préhistoriques : deux personnages chassent un bovidé. Renau passe ensuite au début de l'agriculture dans l'Égypte ancienne, la culture gréco-romaine, et poursuit jusqu'au XIIIème siècle avec les moulins à vent. En bas à droite, le XX$^{ème}$ siècle est représenté par deux ouvriers qui travaillent sur un échafaudage. Il s'agit là très certainement d'une image d'agence soviétique. Mais cette chronologie idéalisée du travail présentée en diagonale est flanquée par des photographies plus négatives du travail, notamment des portraits mortuaires, des images de foules déshumanisées, des files d'attente et des hommes armés. Comme les marxistes, Josep Renau ne rejetait pas totalement le travail. Il en idéalisait même certains aspects, comme les travaux préindustriels agraires et l'artisanat[711]. En revanche, Renau dénonçait l'exploitation du travail et la domination qui en résultait. Il colla l'image d'un policier pointant son canon à feu directement sur l'objectif de la caméra. Ce contre-type fut d'ailleurs reproduit

[708] Figure 203 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°2, avril 1932, photomontage Josep Renau, p.15, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[709] Figures 160 et 161.

[710] Figure 202 : Josep Renau, (mai 1932), *Orto*: revista de documentación social, numéro 3, p.32-33, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[711] Figure 183 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «La primavera», photomontage Josep Renau, p.18, IVAM, Generalitat Valenciana.

plusieurs fois à la façon d'un motif sérigraphié. D'après la forme du casque et son symbole, cela semble être un policier allemand « *Schutzpolizei* » de la république de Weimar. En assimilant l'œil de la caméra à l'œil du regardeur, cette méthode visuelle permettait de le viser et de l'interpeller. Ce truchement était bien connu des méthodes de propagande. Dans les années 1910, il avait été utilisé pour des campagnes de mobilisation générale : Lord Kirchner en Angleterre « *Your country needs you* » et l'Oncle Sam aux États-Unis « *I want you for U.S. Army* ». De cette manière, Renau s'adressait directement aux lecteurs de la revue en les associant à ceux qui travaillent sous la contrainte. Le canon menace le regardeur. Celui-ci est appelé à réagir face à cette situation, à se défendre.

En février 1933, Josep Renau réalisa un photomontage sous-titré : « Les contradictions du capitalisme : surproduction et chômage forcé »[712]. Renau y reprenait des photographies d'actualité avec des manifestations d'ouvriers et paysans tous reconnaissables à leur casquette. Sur les images, les panneaux de manifestation revendiquaient demandaient « du pain ou du travail ». Au premier plan de l'image, un homme est arrêté par deux gardes. En dessous, Renau représenta une multitude de visages inidentifiables. Cette masse inquiétante donne l'effet d'une marée humaine. Renau représentait souvent le prolétariat sous cette forme de la masse d'individus inidentifiables. Il voulait représenter le prolétariat dans la dystopie capitaliste. L'humain n'y existe plus en tant que personne, être unique et original, mais comme pièce et rouage inidentifiable, voire interchangeable et remplaçable d'une machine : celle de l'économie capitalisée.

Dans une dynamique du « classe contre classe », les artistes opposèrent souvent l'abondance capitaliste à la pauvreté ouvrière. Tomás Vera Esbelt réalisa un photomontage intitulé « *Contrastes* », opposant le luxe des voitures et des manteaux de fourrure, au délaissement de la paysannerie espagnole[713]. Pour

[712] Figures 157.

[713] Figure 238 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura*, mars 1936, « Contrastes », Tomás Vera Esbelt photomontage, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

dramatiser la scène, la mère des cinq enfants (trois au premier plan, et deux derrière la fenêtre) est représentée morte, allongée sur un tas de foin. Cette image devait pousser les ouvriers menacés par le chômage à s'insurger. Il y a en plus ici une critique morale par l'utilisation de l'enfance innocente, victime de l'abandon. Cette image-critique entre pleinement dans le principe d'agit-prop. Les images qui traitent du travail, relèvent souvent de cette méthode visuelle et cognitive.

Manuela Ballester réalisa aussi un photomontage sur le chômage. Cela conduisit à des manifestations réprimées par les forces de l'ordre. Quand les prolétaires sans travail demandaient « pan o trabajo », ils dérangeaient la tranquillité des « honnêtes gens »[714]. L'homme qui tient une baguette de direction musicale est effrayant. Ces traits sont similaires aux masques de théâtre et à la caricature. Selon la physiognomonie, cette laideur physique se rapporte à sa laideur intérieure. Parmi la foule présente à ce concert bourgeois, il y a au premier rang, une ligne de cochons couronnés de fleurs. Ici Ballester sous-entend que la misère du monde est orchestrée par la bourgeoisie qui se délecte de ce spectacle.

Pour la revue *Estudios*, Renau créa une série de dix photomontages « *Los diez mandamientos* ». Il s'agit d'un détournement dystopique et agressif de la bible. Les dix règles sont immorales, violentes et accusatrices. Renau joue sur l'opposition texte/image afin de confronter les informations et susciter incohérence et dérision. Dans le huitième photomontage « *Los diez mandamientos - No mentirás* »[715] ou « Tu ne mentiras pas », Renau prend l'exemple du pouvoir d'information et lui applique l'opposition « classe contre classe ». Les plus aisés possèdent la presse au détriment de ceux qui manifestent dans les rues : « *Comunicado oficial. El orden y la tranquilidad más absolutos reinan en todo el país*»[716]. Ce photomontage a été publié en octobre 1934, au moment des manifestations et des affrontements des Asturies. Sur ce montage,

[714] Figure 215 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°17, octobre 1933, « La tranquilidad de las gentes de orden », photomontage, Manuela Ballester, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

[715] Figure 152.

[716] « Déclaration officielle. L'ordre et la tranquillité les plus absolus, règnent dans tout le pays ».

on retrouve également la photographie du troisième numéro d'*Octubre*[717] : les photographies des révolutions à Cuba, dont la dépouille d'Ainciart chef de la police de Machado, qui se suicida certain de perdre contre les révolutionnaires. En contrebas, une foule compacte se presse vers le haut en direction des confits révolutionnaires sanglants. Josep Renau utilisa cette image cubaine sans en donner l'origine. À partir d'un principe d'équivalence, il mobilisait toutes ces images comme des allégories de la violence, sans se préoccuper d'une quelconque vérité historique.

Dans la même veine, « Paysages capitalistes » est un photomontage de Renau pour *Estudios*[718] qui reprend plusieurs aspects de la critique marxiste du capitalisme. Une file de travailleurs se rend à l'usine. Ils sont de dos. Ils sont représentés dans une échelle inférieure, mais sont toujours reconnaissables à leur casquette gavroche. Cette usine produit de l'argent : des pièces, des billets et des sacs de monnaies. De part et d'autre et à une plus grande échelle, deux personnages s'entretiennent au téléphone. À gauche, le directeur ou l'actionnaire est très gras et richement vêtu, coiffé d'un chapeau haut-de-forme. À droite, une femme est nue et en position séductrice. Ces deux personnages très caricaturaux ont le visage bien visible, alors que la masse ouvrière forme une ombre grise et silencieuse. Josep Renau et Manuel Monleón se servaient de cette couleur grisâtre pour représenter l'effacement de la masse ouvrière.

### Le traumatisme de la Grande Guerre

Même si l'Espagne était restée hors du conflit, les artistes espagnols se servaient des images de la guerre 14-18. En cela, la création de la culture révolutionnaire se faisait bien à l'échelle internationale, du moins européenne. Heartfield était une source d'inspiration majeure, parce qu'il avait rendu un « effet de guerre » transnational. Les images morbides de la Grande Guerre

[717] Figure 94.

[718] Figures 159.

retranscrivaient les formes et émotions de la guerre moderne. Par procuration, les regardeurs avaient même l'impression de vivre l'événement.

Les artistes espagnols comme Josep Renau furent très réceptifs aux méthodes visuelles de John Heartfield. Ils disséminèrent à leur tour ces photographies morbides dans toute l'Espagne républicaine. Ainsi, les squelettes bottés de Poilus basculèrent vers une nouvelle sémiotique, parce qu'ils représentaient désormais les conséquences des politiques « impérialistes » et « nationalistes » sur la masse. La diffusion des images morbides de la Grande guerre témoigne donc de la création d'une culture visuelle ouvrière et révolutionnaire en Europe, dont le principe était l'opposition de la masse à la dystopie fasciste-capitaliste. Elle témoigne aussi de l'influence majeure de Heartfield et des photomonteurs français en Espagne. Souvent, les Catalans copièrent les formules visuelles présentes dans les magazines français et allemands.

En Espagne, la culture visuelle dystopique se nourrissait de la réalité sociologique et de l'expérience historique. Les faits renforçaient la crainte d'une nouvelle guerre mondiale, conflit où la mort fut industrialisée. En 1933, la fondation du IIIe Reich vint balayer l'espoir d'une amélioration de la situation politique en Europe. Hitler était déjà bien connu des sphères marxistes européennes. Plusieurs années avant son avènement, les groupuscules nazis avaient tenté de s'attaquer aux groupes révolutionnaires et socialistes comme les héritiers de la révolution Spartakiste. Pour la presse républicaine, l'arrivée d'Hitler au pouvoir était un changement important, mais cela n'était pas encore inquiétant. En revanche, les groupes marxistes espagnols se mirent aussitôt à élaborer toute une imagerie antinazie par des représentations de la dystopie, afin d'alerter la masse.

Entre 1931 et 1935, les artistes espagnols utilisaient beaucoup les photographies de squelettes et de crânes humains. Ces images morbides provenaient de la Grande Guerre. Comme l'évoque Sabine Kriebel dans son

ouvrage *Revolutionary Beauty*[719], John Heartfield publia des photographies similaires dans les pages de *AIZ*. Il adoptait un ton humoristique et caustique, de « distance et déstabilisation » selon les termes de Kriebel. Par des basculements du passé au présent, de l'oublié au rappelé[720] ou du plaisir à l'anxiété, Heartfield cherchait à mettre le regardeur dans une position d'inconfort.

Chez les artistes européens, l'oscillation dangereuse était une technique pour inquiéter le regardeur. Le futur pouvait être bon ou néfaste. Les photographies des guerres passées avaient justement pour but de suggérer la possibilité du « futur néfaste ». En outre, l'armement des nations était une thématique chère aux communistes des années 1930. Heartfield mit en parallèle le slogan politique « l'armement est nécessaire »[721] avec son résultat : des squelettes bottés et armés, retrouvés sous terre. Il tournait ainsi en dérision l'idée d'un armement nécessaire, puisque l'image rendait compte de son inefficacité. En effet, l'image est ici supérieure au texte : elle matérialise et rend visible l'idée de la guerre. Pour tous ceux qui n'avaient pas vécu la guerre, celle-ci était invisible. Mais en procurant des images, la guerre changeait de statut. D'idée abstraite et lointaine, la guerre était devenue un fait.

Au début des années 1930, Josep Renau utilisait le traumatisme de la Première Guerre mondiale pour alerter de la possibilité d'un nouveau conflit européen. Dans cette perspective, Renau et Monleón faisaient du masque à gaz un symbole du cauchemardesque. Ils l'associaient notamment aux portraits de personnalités inquiétantes comme Adolf Hitler. Dans un photomontage d'août 1932, Renau mettait en parallèle Hitler, le capitalisme et la Grande Guerre : « Nouveaux Messies du capitalisme »[722]. Dans la tradition judéo-chrétienne, le Messie est un personnage providentiel. Il apporte la parole divine libératrice.

---

[719] KRIEBEL, S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, Berkeley.

[720] Elle parle de « remembering » et de « forgetting ».

[721] *Op.cit.* KRIEBEL, S. T. (2014), p.246 illustration «John Heartfield (novembre 1932), « Armament is necessary! », *AIZ*, n°46.

[722] Figure 208 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), août 1932, n°6, photomontage Josep Renau, n°6, p.19, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Mais le Messie est ici Hitler. C'est un Messie diabolique qui sème la mort et la destruction de la guerre. Nous pouvons remarquer que Monleón utilisa la même image de masque à gaz pour son photomontage « 1934 ? » dans la revue *Orto*[723]. Soit les deux artistes partageaient leurs images, soit ils prélevaient la même sans le savoir. La plupart des images avec des masques à gaz, provenaient d'ailleurs la presse française. Il s'agissait de récupérations ou de copies[724].

Toujours chez *Orto*, Renau réalisa un montage associant canons et cimetières militaires en rangées de croix [725]. En arrière-plan, c'est une photographie guerrière. En avant-plan, il y a un groupe de personnes, surement une troupe de théâtre, réagissant aux autres plans par la peur. Ce montage fonctionne sur le principe cinématographique du « champ/contrechamp ». Elle montre à la fois ce qui doit être vu, et comment le voir.

Dans la représentation de la société dystopique, la douleur est omniprésente et la fin tragique est inévitable. Cela fait écho à la figure du « *Schmerzenmensch* »[726]. D'origine médiévale, le terme renvoie à une catégorie d'œuvres chrétiennes, comme le *Retable d'Issenheim* peint par Matthias Grünewald. Le panneau central représente le *Christus dolen*, crispé de douleur, bleui par la suffocation, et marqué de diverses flagellations. Cette figure de « l'homme de douleur » dans l'art chrétien médiéval incarne la souffrance de l'être, la souffrance inéluctable de la vie terrestre. L'œuvre avait d'ailleurs une fonction cathartique. Elle était présentée aux malades afin de leur permettre d'extérioriser et de relativiser leur douleur. De surcroît, cette douleur avait une dimension divine et inatteignable. Pour l'artiste, une telle douleur était d'une horreur absolue. Selon un schéma classique de représentation, il y avait trois

[723] Figure 212 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), décembre 1933, «1934 ?», photomontage Manuel Monleón, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

[724] Voir les figures 97 et 98 ; 170 et 171.

[725] Figure 207 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°5, juillet 1932, photomontage Josep Renau, p.20, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[726] ARDENNE, P. (2010). L'image corps figures de l'humain dans l'art du 20e siècle. Édition du Regard, Paris : « un moderne schmerzenmensch », p.72-127.

types de positions : les gestes démesurés, le foudroiement et l'effondrement. Elles se retrouvent dans le retable de Grünewald.

Plus tard, au XX$^{ème}$ siècle, les deux guerres mondiales poussèrent la douleur à son paroxysme et rappelèrent ainsi à l'humanité moderne qu'elle était tout aussi violente que dans le passé. Dans *Guernica*, Picasso représenta une fin du monde, du moins celle vécue par ceux qui avaient été bombardés. On y retrouve le même schéma de représentation des trois douleurs du corps : la gesticulation, le foudroiement et l'effondrement[727]. De même, les œuvres antifascistes faisaient de nombreuses références chrétiennes, comme le martyr[728] et la crucifixion, ou encore en remplaçant la croix chrétienne par la croix gammée. Cette formule visuelle semble provenir de John Heartfield[729].

[727] *Ibidem.*

[728] Figure 237 : *Liberación: revista mensual, sociología, economía, arte, literatura*, janvier-février 1936, «Asturias mártir», photomontage sans auteur, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

[729] Figures 197 et 198.

# Le corps dans sa charge symbolique

## Désacraliser le corps politique

Dans les œuvres marxistes, les fascistes n'avaient pas véritablement de corps. En particulier, Renau et Monleón représentaient les fascistes à travers des « allégories du mal », et cela sans visage humain[730]. Celles-ci mélangeaient de nombreuses références inquiétantes et agressives. La composition visuelle combinait rugosité, couleur tranchée et incohérence[731]. Si les revues graphiques engagées utilisaient beaucoup le photomontage, c'est aussi parce qu'il permettait de faire disparaître le visage et les yeux. Les revues graphiques engagées ne diffusèrent jamais le portrait photographique des dirigeants fascistes. Comme s'ils possédèrent un pouvoir symbolique, telle une icône religieuse. La plupart du temps, les fascismes étaient représentés par le symbole du nazisme.

Le portrait politique était considéré de façon hautement symbolique. Contrairement à la presse quotidienne ou aux revues fascisantes, les magazines marxistes publiaient uniquement des portraits caricaturaux et détournés. Qu'il ait été le portrait du roi ou d'un président français de la Cinquième République, le portrait sert toujours à signifier le pouvoir du dirigeant. Le portrait politique permet ainsi de le remplacer symboliquement et de le rendre présent[732]. Quand les marxistes remplaçaient le visage d'Adolf Hitler par un crâne[733], ils portaient ainsi directement atteinte à sa personne et à son pouvoir symbolique.

[730] Figure 140 : John Heartfield, «Ich werde in den nächsten 15 Jahren des Gesicht Italiens so verändern, daß es niemand wieder erkennt», photomontage, Italien is Ketten, The Heartfield Community of Heirs/VG BildKunst, Bonn.

[731] Sabine Kriebel fait le même constat à propos du travail de John Heartfield. Voir KRIEBEL, S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, Berkeley, p.215.

[732] KANTOROWICZ E. (1989). Les Deux Corps du roi : une étude de la théologie politique médiévale, Gallimard, Paris.

[733] Figure 194 : *Estudios*, n°159, décembre 1936, « Paginas negras de la Historia: Civilización fascista», photomontage Josep Renau, p.18-19, IVAM.

Déshumaniser Hitler, c'était annihiler son charisme politique, et diminuer son pouvoir d'action symbolique[734].

Manuel Monleón, Josep Renau ou encore John Heartfield déshumanisèrent Hitler dans leurs œuvres. L'aliénation ridicule et la comparaison grotesque étaient donc des tentatives et des moyens de désamorçage et de désacralisation. Quand l'idéologie nazie était représentée par un chien bulldog, elle était par-là ridiculisée et rabaissée. Mais, en représentant Hitler sous la forme d'un crâne ou d'un cavalier de l'Apocalypse, les marxistes laissaient aussi échapper par l'image leur profonde appréhension. Certes ils déshumanisèrent Hitler, mais ils l'élevaient aussi au rang de personnage semi-divin et démoniaque. Hitler n'était plus un dirigeant de chair et d'os, mais bel et bien l'incarnation du mal absolu[735]. Heartfield les ridiculisait plus volontairement, en représentant notamment Hitler en boucher inquiétant et s'apprêtant à découper le symbole de la France : un coq français et son bonnet phrygien. Mais il sous-titrait pour désamorcer l'effet : « N'ayez pas peur il est végétarien »[736]. Mais chez les artistes espagnols, l'ennemi était aussi surpuissant qu'une divinité. Il était immortel et impalpable à la façon d'une allégorie du mal.

### Le pouvoir symbolique des mains et des pieds

La main possédait une capacité à symboliser des idéologies ou à incarner des émotions. Elle prenait place dans des représentations plus larges, souvent allégoriques. La main, c'était à la fois le travail, la domination et la contestation. La main était tantôt prisonnière, tantôt libérée, tantôt malmenée, tantôt armée. La main pouvait représenter l'émancipation féminine, la menace des

[734] *Ibidem.*

[735] Figure 136 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

[736] John Heatfield, „Nur Keine Angst – Er Ist Vegetarier" (N'ayez pas peur, il est végétarien !), photomontage, A.I.Z., mai 1936.

bombardements[737] ou encore l'emprise capitaliste sur le corps ouvrier. En outre, la main *manifeste.*

Les pieds et les mains étaient les organes de la contestation populaire. Non gantées et mal chaussées, les extrémités corporelles des catégories laborieuses, portaient les stigmates de leur situation sociale et professionnelle. Dans le même temps que l'essor du théâtre populaire ouvrier et la démocratisation du cinéma, les mains s'inscrivirent dans la sémiotique propre au monde ouvrier. Les mains étaient le symbole du savoir-faire, du savoir-manifester et du savoir-créer. Et, par la main créatrice, les artistes rejoignaient les ouvriers.

Cet intérêt pour la charge symbolique du corps dans les arts marxistes, provient d'abord des avant-gardes, comme le Surréalisme. C'est par le *manifestus* que les Surréalistes forgèrent leur union artistique[738]. La main est libre. Dans l'écriture automatique, elle était indépendante de la conscience. Elle avait également une charge apotropaïque, une puissance érotique, un pouvoir transcendantal[739]. Dans les arts visuels, la main indique, suggère ou porte vers le rêve. Dans *Objet*[740] de 1931, Valentino Hugo place au centre deux mains gantées qui suggèrent une scène érotique. Il y a la célèbre *Table*[741] de Giacometti, qui présente une femme attablée et détachée de sa propre main. Max Ernst met la main au centre cette huile sur toile « Mais les hommes n'en sauront rien »[742]. Le morcellement de corps est aussi caractéristique de l'œuvre d'Eli Lotar. Il permet

---

[737] Figure 172 et 173.

[738] VOUILLOUX B. (2002). Mains et merveilles : Petit manuel du surréalisme. In Saïdah, J. (Ed.), Enchantements : Mélanges offerts à Yves Vadé. Presses Universitaires de Bordeaux. doi :10.4000/books.pub.5574

[739] VOUILLOUX B. (2002). « Mains et merveilles : Petit manuel du surréalisme ». In Saïdah, J. (Ed.), *Enchantements : Mélanges offerts à Yves Vadé*. Presses Universitaires de Bordeaux. doi :10.4000/books.pub.5574

[740] Valentine Hugo, Objet, 1931, Assemblage d'objets divers : tapis de jeu vert, dés, mains gantées, 32,5 x 23 x 9,5 cm, MNAM Centre Georges-Pompidou, n° AM 2003-3 (12).

[741] Alberto Giacometti, Table, 1933, sculpture en bronze, 143 x 103 x 43 cm, MNAM Centre Georges-Pompidou, n° AM 1705 S.

[742] Max Ernst, Les Hommes n'en sauront rien, 1923, huile sur toile, 803 × 638 mm, Tate museum.

de composer des photographies et des photomontages étranges[743]. La main est porteuse de nombreuses charges symboliques. Elle permet de signifier et de sous-entendre de façon très efficace.

Dans les œuvres engagées, la main possède une symbolique ambivalente. Si la main ouvrière pouvait représenter la force[744] , elle pouvait aussi symboliser la souffrance du corps exploité et dominé. Nous l'avons déjà vu, en 1933 Manuel Monleón fit un photomontage de doigts sectionnés par l'engrenage d'une machine. L'image renvoie ici clairement à la thématique de la mutilation du corps par le capitalisme. Mais la main est plus symbolique encore. L'ouvrier aux doigts sectionnés, victime des cadences de travail, devient inutile puisqu'il perd son organe principal de travail.

Dans *No robarás*[745], Josep Renau symbolisa les « vols » de la société capitaliste par trois mains : la banque, les impôts, le clergé. La main est celle qui ramasse l'argent, comme l'on ramasse les mises de jetons dans les casinos.

Toujours chez Renau, le photomontage « Ne prend pas, en vain, Dieu à témoin » [746] est une œuvre particulièrement anticléricale avec un apport artistique surréaliste. Il s'agit de la décapitation d'un homme du peuple, face au Christ en Croix, surplombé du symbole nazi. Sur la gauche, un rideau rouge signifie le mystère, la dissimulation mais aussi le spectacle. Sur la droite, en grande échelle, une main tendue fait un signe d'opposition. C'est l'application d'une technique cognitive reposant sur le principe du champ/contrechamp. La main fait partie de l'image, et pourtant elle réagit comme si elle en était extérieure. La main suggère aux regardeurs de rejeter Dieu.

En 1937, Manuel Monleón voulut représenter les conséquences du fascisme sur l'Espagne. Il assimila les destructions culturelles aux destructions

[743] Eli Lotar, Main de Tombros avec oursins, 1931, épreuve gélatino-argentique, MNAM Centre Georges-Pompidou, n°AM2010-204(2).

[744] Figure 147.

[745] Figure 151.

[746] Figure 149.

humaines. Il colla une sculpture de femme, avec la tête, les deux bras et les deux jambes cassés[747]. Le corps de cette sculpture de femme nue est mis en parallèle avec la photographie d'une Espagnole, le regard grave et tenant son bébé. Un missile porte l'inscription « culture fasciste ». Les artistes engagés des années 1930 avaient vite perçu le danger des politiques culturelles fascistes. Dès 1933, l'Allemagne nazie avait procédé à des destructions publiques de la culture, comme les autodafés. Elle avait également conçu des expositions qui désacralisaient et détruisaient les arts jugés « interdits »[748]. Aux yeux de Monleón, cette sculpture de femme nue était une allégorie de la destruction culturelle par les fascistes. Le corps brisé de la sculpture tombe alors dans une esthétique de la ruine, entre menace d'un futur sombre et acceptation d'un destin tragique. Tel un *memento mori* visuel, les artistes présentaient des images d'un avenir funeste et très proche. La main fut alors une représentation du nazisme et du fascisme, avec le salut paramilitaire « hitlérien »[749]. Sur le même thème, Monleón comparait le salut fasciste aux canons des armes, brûlant des ouvrages de culture, de sciences et d'art, et évoquant les autodafés nazis de 1933. Il est difficile de savoir où Renau et Monleón se procuraient ces photographies de mains masculines car il n'existe pas de mentions ou d'archives à ce propos. Sur plusieurs images, nous pouvons voir que les mains masculines sont très similaires : elles sont jeunes et assez trapues. Nous savons que les artistes des années 1930 utilisaient souvent des comédiens de théâtre pour fabriquer leurs montages. Mais hypothétiquement, il pourrait s'agir directement des mains des artistes, soit Monleón, soit Renau[750].

[747] Figure 195.

[748] On pense notamment à l'exposition nazie de 1937 «Entartete Kunst » qui démontra la haine et la profonde inquiétude des régimes totalitaires envers les arts visuels et leur capacité à communiquer des idées : LANDA E.. « L'art « dégénéré » et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », *Le Coq-héron,* vol. n°177, no. 2, 2004, pp. 161-165.

[749] Figure 169.

[750] Figure 199 : *Estudios* (Valence), avril 1937, dessin-photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM.

Quand le poing était fermé et brandi, la main représentait la contestation. Ce symbole était une intimidation, une métonymie visuelle suggérant la violence ; il était issu de la culture paramilitaire. Cette forme visuelle fut fixée en 1924 par le *Roter Frontkämpferbund* sous la république de Weimar[751]. Les révolutionnaires et communistes mobilisaient des symboles et des allégories afin de donner une ampleur visuelle et dramatique au mouvement ouvrier : le drapeau rouge, le chant de l'Internationale, les portraits de Marx et Lénine, etc. En l'occurrence, le bras tendu était un symbole pour faire face à la culture nationaliste et militaire. Suite à la Grande Guerre, l'ancien empire avait été défait et humilié. Les nostalgiques de la grandeur allemande refusaient de se considérer comme perdants. Ils préféraient croire qu'ils avaient été floués. Un élan nationaliste se répandit en Allemagne, surtout quand le parti nazi fut fondé en 1920. Chez les fascistes, la main possédait aussi sa charge symbolique. Tous les fascismes et totalitarismes (sauf les Soviétiques) utilisaient ce « salut romain ». Les saluts rythmaient l'esthétique des photographies et des images fascistes, plaçant ainsi en évidence la main (le manuel, la force), avant la tête (l'intellect et l'imagination)[752].

Pour y faire face, les groupes ouvriers organisaient des contre-manifestations et même des systèmes d'autodéfense paramilitaire. Le Parti social-démocrate (SPD), le Parti Démocrate allemand (DDP) et le parti du Centre qui était catholique fondèrent la première ligue de défense en 1924, la *Reichsbanner Scharwz-Rot-Gold*. Cette organisation reprenait certains codes militaires, comme l'uniforme, le défilé et la fanfare[753]. Elle fut très populaire car elle compta plusieurs millions d'adhérents. La même année, son franc succès incita le Parti communiste allemand (KPD) à fonder le *Rote Frontkämpferbund* (RFB). Leur objectif était de se confronter à la montée des fascismes et de lutter

[751] BURRIN P. (1986). Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du front populaire. In : Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°11. *Nouveaux enjeux d'une décennie : fascismes, antifascismes, 1935-1945.* pp. 5-20.

[752] Figure 361 : Agence Delespro, Colonies infantiles d'Auxilio Social, visite de l'épouse de l'ambassadeur allemand, 1936-1939, GC-CAJA/21/4, BNE.

[753] *Ibidem.*

contre l'impérialisme. Comme les socialistes, les communistes adoptaient des signes représentatifs comme la tenue, le chant combattant, le slogan et un salut[754]. Le salut consistait dans un bras tendu, avec le poing levé. L'œuvre de John Heartfield contribua notamment à diffuser cette symbolique[755]. L'emblème du parti devint un véritable symbole pour tous les ouvriers révolutionnaires européens. En France, le geste fut mentionné pour la première fois en 1925 dans un article de l'*Humanité* du 11 novembre, à propos d'un défilé des « Groupes de défense antifascistes » [756] . Le PCF avait imité les groupes paramilitaires communistes allemands. Ainsi, ils reprirent naturellement le geste du point levé. En France, celui-ci fut souvent appelé « le salut révolutionnaire »[757].

Grâce à l'essor de la presse illustrée, le point levé se diffusa rapidement et de façon transnationale. Mais avant d'illustrer les pages de l'A.I.Z., de *Regards* ou plus tard d'*Estudios*, le poing levé s'était répandu dans les camps de jeunesse et dans les groupes militants. En effet, le corporatisme militant était le premier laboratoire des formes symboliques. En Espagne, le symbole était très repris dans les cercles militants restreints comme les anarchosyndicalistes catalans. Ce symbole avait l'avantage d'être simple. Il était facilement reconnaissable, même sous sa forme textuelle. Des chansons révolutionnaires parlaient du point levé[758]. En Espagne, le terme « *puño en alto* » apparut dès 1926 dans la presse courante, à propos des incidents qui eurent lieu au Reichstag[759] et du manifestant au « *puño levantado* ». Au tournant de l'année 1932 et 1933[760], la presse espagnole reprit à

[754] *Ibid.*

[755] *Ibid.*

[756] VERGNON G. (2005). « Le « poing levé », du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique », Le Mouvement Social, vol. no 212, n° 3, pp. 77-91

[757] *Ibidem.*

[758] *Ibid.*

[759] *La Voz* (29 janvier 1926), Madrid, p.5.

[760] En particulier dans les revues anarchistes comme *Estudios*.

son tour le motif du poing levé. Cela était concomitant à l'apparition des illutations photographiques et photomontages de masse[761].

Dans la photographie documentaire et sociale parisienne, le pied était régulièrement photographié, puis diffusé dans la presse communiste. En effet, le pied est un des organes qui reflètent le mieux le statut social. C'est pourquoi les photographes engagés représentaient les pieds de la pauvreté, mal chaussés, chaussettes trouées, plantes de pied usées et sales. Jacques-André Boiffard fit les photographies *Chaussure et pieds nu* en 1929 et *Les chaussures et les jambes d'un clochard* en 1935[762]. Gabriel Casas avaient une pratique similaire à ce qu'il se faisait en France. Celui-ci photographiait les marginaux, les enfants des rues, ainsi que certains symboles qui reflétaient leurs conditions sociales. En 1930, il portraitura les pieds d'un ouvrier couverts par des chaussettes de fortune[763].

Avec le photomontage de Pere Català Pic *Aixafem el feixisme*[764] , le pied devint bien plus symbolique. Une espadrille écrase une croix gammée. Fabriquée par la Generalitat de Catalogne sous le format d'une affiche et d'une carte postale [765] , le photomontage circula dans l'Europe de l'Internationale Communiste. Il fut publié dans *Regards* dès 1936[766]. Son slogan fut décliné sur le verso en trois langues différentes. Le pied est puissant et tendu. Il porte une

[761] Figure 169.

[762] Voir les 2 photographies in AMAO D., EBNER F., & JOSCHKE C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019], p.92-93.

[763] Figure 46 : Casas i Galobardes, Gabriel (1930), Ouvriers sans chaussures, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-4372, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

[764] « Écrasons le fascisme »

[765] L'affiche faisait 95 x 61 cm. Elle est conservée à la BNF, consultable en ligne sur le site Gallica (référence : ark:/12148/btv1b9017940c). La carte postale faisait 29,6 x 19,5 cm. Elle est conservée au Museu Nacional d'Art de Catalunya (N°219089-000).

[766] Figure 76 : *Regards* (Paris), n°147, 5 novembre 1936, photomontage héliogravée par Pere Català Pic, p.15, BNF.

espadrille ainsi qu'un « *mono azul* »[767], deux vêtements typiques de la classe ouvrière espagnole.

[767] Bleu de travail

# L’enfance victimaire dans la propagande marxiste

## L’enfance dans la modernité

Avec l’accroissement du capitalisme et la montée des régimes autoritaires, l’avenir était devenu un sujet préoccupant pour les artistes. Sans révolution, les marxistes étaient persuadés que la société courait à sa perte. Les artistes engagés instrumentalisèrent l’enfance afin de créer un futur dystopique. Ainsi, l’innocence et la fragilité de l’enfance permirent aux artistes de créer des compositions hautement inquiétantes.

Les études et recherches sur la considération de l’enfant sous l’Ancien Régime, ont permis d’établir que l’intérêt pour les enfants est récent. D’autre part, cela a découlé d’une construction sociale liée à l’industrialisation[768]. Dans l’histoire de l’art de l’Antiquité au XVIII$^{e}$, l’enfance a été un sujet peu présent. Les enfants étaient représentés comme des adultes en devenir, notamment dans les portraits royaux et aristocrates. Pour les familles prestigieuses, il était important de montrer la filiation. Par conséquent, le portrait et la représentation de l’enfance en tant que sujet était un genre mineur. Aux XVI$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècles, le portrait de l’enfant gagna en importance[769]. Il est difficile de savoir pourquoi les enfants devinrent si importants en tant que sujet dans les années 1930. D’une part, il y eut le traumatisme du passé récent et la crainte du futur qui laissait déjà apparaître les contours d’une seconde guerre mondiale. La population avait été traumatisée par les ravages de la « grippe espagnole ». Au début du siècle, celle-ci avait causé plusieurs dizaines de millions de personnes selon les estimations récentes[770]. Dolores Ibárruri donna naissance à six enfants. Quatre d’entre eux décédèrent de l’épidémie. C’est pourquoi, les enfants étaient devenus très

[768] ARIES P. (1960), L’enfant et la vie familiale sous l’ancien régime, *Revue française de sociologie*, pp. 486-488.

[769] KORFF-SAUSSE S. (2014). « La représentation des enfants morts dans l'histoire de l'art », *Le Carnet PSY*, vol. 185, n° 9, pp. 46-48.

[770] SPINNEY L. (2018). La grande tueuse : comment la grippe espagnole a changé le monde. Paris, Albin Michel.

précieux à chaque famille espagnole[771]. Au XIX$^{ème}$ siècle, la photographie répandit la pratique du portrait mortuaire d'enfant. Mais ces images de deuil ne restaient dans l'intimité de la sphère familiale[772]. Même si elle était plus rare, cette tradition du portrait mortuaire demeura chez les familles bourgeoises jusque dans les années 1950[773].

En Espagne, la presse engagée dissémina des images d'enfants morts, affamés ou blessés. Les artistes marxistes représentaient les atteintes au corps de l'enfant, comme son asservissement à la machine. L'enfant n'était pas un sujet limité à la sphère familiale, il relevait d'un intérêt national. L'enfant était le symbole du devenir de la société.

Les enfants étaient représentés dans la machine comme faisant partie intégrante du processus industriel. Au début des années 1930, un artiste anonyme réalisa plusieurs photomontages pour l'organe de propagande de la FAI « *Tierra y libertad* ». Le montage « Et le monde marche ainsi »[774] vient du découpage d'une photographie de quinze petits nourrissons dans une maternité. Or la photographie fut découpée sous la forme d'un écrou denté. Cet écrou renvoie au machinisme industriel. De plus, cette image prend place dans une plus large composition : des buildings américains se dressent en arrière-fond. L'artiste dénonçait la « fabrique de l'ouvriérisme » qui était au service des pays capitalistes, en particulier les États-Unis. Ce type d'image est loin d'être un cas isolé.

Sous la République, l'enfant en Espagne devint un sujet à part entière. Il était au cœur des débats sur la salubrité et l'éducation. Les revues d'architecture s'intéressaient ainsi à la construction des écoles modernes et à leurs bienfaits pour

[771] CAPELLIN CORRADA M.J., (1996). De la casa al compromiso politico. Dolores Ibarruri, mito del pueblo, 1916-1939, Madrid, Fundacion Dolores Ibarruri.

[772] *Ibidem.*

[773] MOREL M.-F. (2001). « Images du petit enfant mort dans l'histoire », *Études sur la mort,* n° 119, p. 17-38.

[774] Figure 241 : Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I. (Barcelone), juin 1933, «…Y el mundo marcha», photomontage sans auteur, p.18, BNE, Madrid.

le monde de l'enfance. Le confort éducatif était une question transnationale chez les communistes. En 1932, Gabriel Casas photographia la construction d'une école. L'image fut diffusée dans les revues *A.C. Contemporeana*[775]. En France, la construction de l'école Karl-Marx à Villejuif[776] fut au centre de la propagande communiste. Des images furent présentées dans le cadre des expositions de l'A.E.A.R. comme au Salon des Artistes Révolutionnaires de 1934 à la Porte de Versailles[777]. En 1936, les syndicats CNT et FAI firent des photomontages de propagande sur l'éducation[778]. Enfin, les enfants retenaient l'attention de la presse féministe en plein développement.

Pendant les années 1930, la représentation de l'enfance devint de plus en plus sanglante. En effet, le monde de l'enfance passe d'une imagerie paisible à celle de l'horreur absolue. Avant 1936, les jeunes enfants étaient mis en parallèle de canons[779] ou à proximité de machines. Dans un montage, Monleón rapprochait bébés et enfants d'une roue dentée découpant des doigts. En France, les sphères pacifistes et antifascistes représentaient également la menace qui pesait sur l'enfance. Pour l'Office de propagande pour la paix, Jean Carlu avait fait l'affiche de propagande « Pour le désarmement des nations » en 1932[780]. La femme effrayée était une comédienne photographiée en studio par André Vigneau. L'obus aiguisé comme le tranchant d'une lame, menaçait de près les visages de la femme et du nourrisson qu'elle avait dans ses bras. Formellement, cette affiche

[775] Figure 29 à 33.

[776] Des archives de l'école Karl Marx sont conservée aux archives de Villejuif. Il y a une brochure réalisée pour l'occasion. Le document est aussi conservé au Musée national de l'éduction à Rouen Figure 34.

[777] VERKEST E. (2016). La peinture en échec face à la photographie ? A propos de deux expositions de l'A.E.A.R. : Le Salon des artistes révolutionnaires organisé à la Porte de Versailles en 1934 ; L'exposition Documents de la vie sociale organisée à la galerie la Pléiade à Paris en 1935, mémoire de Master 2, Histoire de l'art, sous la direction de C. Joschke, Nanterre Université.

[778] Figure 232.

[779] Figure 212 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), décembre 1933, «1934 ?», photomontage Manuel Monleón, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

[780] AMAO D., EBNER F., & JOSCHKE C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019], p.64-65.

est très inspirée l'avant-garde russe, dont « Battre les Blancs avec le coin rouge » de Lazar Lissitzky de 1919, référence symbolique à l'attaque des « rouges » bolchéviques contre l'Armée blanche. Carlu réutilisa l'agressivité pénétrative de la forme triangulaire.

### Les bombardements de Madrid et Getafe en 1936

En novembre 1936, plusieurs villes comme Madrid ou Getafe furent bombardées par l'aviation de la Luftwaffe à la demande de Franco. Ces bombardements surprirent la population. Les victimes étaient surtout civiles. Les corps retrouvés furent récupérés, répertoriés, numérotés et photographiés par le dépôt judiciaire de Madrid. Cette procédure visait à identifier les personnes qui étaient mortes lors du bombardement. Les photographies étaient consultables par les familles et les proches qui recherchaient une personne disparue au sein de l'institut médico-légal de Madrid.

Quelques semaines auparavant, le 3 octobre 1936, un décret gouvernemental donna naissance à la première institution propagandiste officielle espagnole. Le Commissariat de Propagande était dirigé par le Catalan Jaume Miravitlles i Navarra, membre de *l'Esquerra Republicana* de Catalogne. Pere Català Pic l'accompagnait dans cette tâche. La Catalogne possédait déjà un terrain très favorable au développement d'une propagande massive. Dès 1932, la Généralité de Catalogne avait déjà soutenu le projet puis la fondation d'un « *Institut de Psicotècnia* ». Des séminaires sur la publicité et la psychologie des masses s'y déroulaient[781]. En plus, Miravitlles entreprit la création de plusieurs labels d'édition, dont *Flama* et *Forja*, et un label de cinéma, *Laya Films*[782].

[781] GIORI P. (2016). Pere Català i Pic : fotografia, publicitat, avantguarda i literatura (1889-1971), éd. Rafael Dalmau, Barcelone.

[782] BOQUERA DIAGO E. (2015). La batalla de la persuasió durant la Guerra Civil. El cas del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939), thèse de doctorat, sous la direction de Marín, Enric, département des Sciences Sociales et juridiques, Université de Ramon Llull.

Juste après les bombardements, Miravitlles dépêcha un photographe professionnel à Madrid. Celui-ci devait immortaliser le massacre. Un article pour la revue du front « *Mi Revista* » de 1937 expliquait alors, la politique et les méthodes de diffusion pour entreprendre cette vague de propagande massive[783]. Le Commissariat catalan publia les photographies dans toute l'Europe, afin de dénoncer les assassinats de civils, en particulier des enfants. Pour cela, le Commissariat de propagande fit imprimer les photographies sur un support semblable à une carte postale (support carton, 13 x 18 cm), produit sous plusieurs formes et en plusieurs langues. Les cartes furent non seulement envoyées dans toutes les sphères communistes, socialistes et anarchistes, mais aussi à des représentants religieux dont le pape, et même à Mussolini et Hitler[784].

Les photographies de huit enfants numérotés, victimes de la guerre, parcoururent ainsi l'Europe dès 1936. Sur le carton, deux missiles tombant au sol sont dessinés en haut à gauche. Il est écrit à côté: «! *¡Asesinos! ¿Quién al ver esto, no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor*? »[785]. Sous les photographies, le symbole « *Ministerio de Propaganda « Gráficas Valencia » intervenido U.G.T v C.N.T »*[786] est marqué à gauche. On peut lire au centre: «Niños *muertos en madrid por les bombas facciosas. Víctimas inocentes de esta horrible guerra desatada por los enemigos de España*»[787] - «*oferit per l'alliança d'intel'lectuals per a defensa de la cultura*». Aux yeux du monde, ces images d'enfants morts devinrent les symboles de la destruction fasciste. Les artistes propagandistes les reprirent, comme Josep Renau pour la revue *Nueva Cultura* Renau mit en parallèle les enfants avec les destructions[788]. À la fin de l'année

[783] DE LA MILLE F. (15 février 1937). « Entrevista realizada a Jaume Miravitlles por Fernando de la Mille », *Mi Revista*, n°9.

[784] *Ibidem.*

[785] : « Assassins ! Qui a vu cela ? Personne n'empoigne de fusil pour écraser le fascisme destructeur ? ».

[786] « Ministère de la Propagande « Graphismes Valence » avec l'intervention d'U.G.T. v C.N.T ».

[787] « Les enfants tués à Madrid par leurs bombes de faction. Innocentes victimes de cette horrible guerre déclenchée par les ennemis de l'Espagne. ».

[788] Figure 194 : *Estudios*, n°159, décembre 1936, « Paginas negras de la Historia : Civilización fascista », photomontage Josep Renau, p.18-19, IVAM.

1936, les deux revues françaises diffusèrent à leur tour ces images : *Futur*[789] et *Regards,* avec cet article au titre symbolique *« Nous accusons »*[790] ,

Ces images médicolégales se trouvent actuellement dans les collections du MNAM, suite à la donation d'Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand en 1993. Elles ont été mentionnées comme des clichés d'Eli Lotar. Les plaques photographiques sont des contretypes qui ont certainement été en possession de Lotar dans le cadre de la circulation dynamique des images au sein de l'Internationale Communiste[791]. Il est difficile de savoir si Eli Lotar était encore sur le territoire espagnol à la fin de l'année 1936. Il effectua un quatrième voyage en février 1936[792] pendant l'élection du Front Populaire. Mais, il est tout à fait possible que le Commissariat de la Propagande ait envoyé les plaques de contretypes, du fait qu'Eli Lotar était l'ancien directeur de la section photographique de l'A.E.A.R. parisienne et participant de la Maison de la Culture. En 1937, ces photographies composèrent un fascicule de propagande réalisé par Eli Lotar et Robert Capa, afin de venir en aide à la République d'Espagne[793]. Ce fascicule comportait 98 pages photographies d'une extrême violence, présentant les corps et les mutilations des Espagnols. En 1937 également, Jean Carlu prit le relais en créant l'affiche « Bombes sur Madrid… Civilisation ! » avec l'aide du Secours international aux femmes et aux enfants des républicains espagnols. Elle fut imprimée chez Hélio Cachan[794].

En 1937, le ministère de la propagande nationale républicaine sous le contrôle de Carlos Esplá, lança de nouvelles campagnes de propagande. Une des

[789] *Futur* (26 décembre 1938) n°28, La Contemporaine.

[790] *Regards* (11 novembre 1936) n°148, p.12-13, BNF.

[791] Figures 368 et 369.

[792] Voir les images du Cabinet de la photographie du MNAM Centre Georges-Pompidou, disponibles en ligne. Consulté en 2021 [https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKL84X]. Dossier portant sur le 4ème voyage d'Eli Lotar en Espagne.

[793] Figure 437.

[794] Figure 367 : Jean Carlu, « Bombes sur Madrid… Civilisation ! » Secours international aux femmes et aux enfants des républicains espagnols, 1937, photomontage, Hélio Cachan, AFF_024125_40, La Contemporaine, Nanterre.

plus importantes fut réalisée par Mariano Rawicz. Il réalisa un photomontage célèbre qui interpelle directement le regardeur. L'image le tutoie et le culpabilise directement en l'interpellant : « que fais-tu pour éviter cela ? »[795]. L'affiche fut traduite en français et en anglais « *What are you doing to prevent this* ?»[796]. La composition est très moderne. Elle rappelle les affiches colorées soviétiques et constructivistes, utilisant les diagonales et le photomontage. L'image a été choisie car la femme et l'enfant regardent l'objectif directement, et dans une expression de douleur. Le regardeur a l'impression d'être regardé. En réalité, cette photographie avait été prise lors de la procession funèbre en l'honneur du Buenaventura Durruti le 22 novembre 1936 à Barcelone[797]. Rawicz a fait très attention au détail, puisqu'il a retiré le geste de ralliement communiste que fait le petit garçon sur le cliché original.

La propagande fut d'une certaine efficacité car elle contribua à l'évacuation massive des enfants. Plus de 50 000 jeunes furent emmenés dans les régions encore sous contrôle républicain, comme en Catalogne[798]. Mais avec le recul des républicains, les enfants furent envoyés dans les pays étrangers proches ou belligérants, dont la France et l'Union Soviétique. 30 000 enfants furent ainsi évacués vers ces pays et constituèrent la première vague de l'exode espagnol.

[795] Figure 366 : Mariano Rawicz, « ¿Qué haces tú para evitar esto? » 1937, photomontage, affiche 100 x 67, Collection Postermil, Barcelona.

[796] L'affiche est conservée dans la Southworth Spanish Civil War Collection de l'Université de San Diego en Californie.

[797] Figure 365 : « Procession pour l'enterrement de Durruti » 22 novembre 1936, photographie non créditée, Barcelone, ANC, Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès.

[798] CORDEROT D. (2017). Les enfants de la guerre d'Espagne ou les parcours sinueux de la mémoire, *Mémoires en jeu*, n°5, p. 106-113.

# III/ Les genres au service de la sur-identité

Les cercles artistiques engagés ne furent pas d'une grande cohérence symbolique[799] : selon sa doctrine, chaque revue diffusait un point de vue différent et mobilisait son imaginaire. Ces divergences archétypales[800] ponctuèrent dès le début la Seconde République, et la circulation massive des revues illustrées les exacerba. Face à la propagande républicaine et marxiste, il y avait les revues nationalistes tout aussi efficaces. Les nationalistes avaient une propagande stable, constante et totalisante qui poussaient les individus à rester à leur place et à coopérer. Ils firent également circuler des propagandes antirévolutionnaires, les accusant d'immoralisme et de dépravation.

Plus le conflit avançait, plus la propagande républicaine perdit sa capacité d'action sur les esprits[801]. Cette évolution est perceptible dans les images. Les propagandes transformèrent la guerre en affrontement épique. Mais il s'agissait purement d'une construction imaginaire et symbolique : on ne présente pas la guerre, mais on la représente, afin de forger l'image d'un conflit et qu'elle reste dans les mémoires[802]. C'est pourquoi la propagande d'agit-prop, c'est-à-dire de la contestation n'était plus adaptée. Les marxistes firent basculer progressivement la propagande vers la méthode de la *sur-identité*.

[799] RADCLIFF P. (1997). «La representación de la nación. El conflicto en torno a la identidad nacional y las prácticas simbólicas en la Segunda República», CRUZ R. et PÉREZ LEDESMA M. (dir.), Cultura y movilización en la España contemporánea, Madrid, Alianza Editorial, p. 325.

[800] ROJO HERNÁNDEZ, S., & ARÓSTEGUI, J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes, p.240.

[801] *Ibidem.*

[802] TODOROV T. (1998). Les abus de la mémoire, Arléa, Paris, p. 31.

# Représenter la femme : un problème idéologique et sociétal

Avec l'essor du médium photographique, la femme devint un nouvel élément de propagande des sphères anarchistes et des milieux nationalistes. En 1931, les femmes étaient désormais des citoyennes. Elles ne pouvaient plus être laissées de côté, car elles constituaient un électorat majeur et déterminant. Mais la soudaine représentation de la femme se heurta à des difficultés matérielles et idéologiques. Les femmes artistes étaient très minoritaires dans les cercles artistiques et intellectuels. En Espagne, elles étaient cantonnées aux groupes militants féministes sans jamais véritablement pouvoir s'imposer dans le milieu artistique « mixte ». Ces groupes féministes gagnèrent progressivement en puissance, mais n'eurent que tardivement des organes de propagande efficace. Le magazine photographique « *Mujeres Libres* » apparut en 1936 et disparut en 1938[803].

## Un féminisme espagnol puissant

La pensée féministe se développa dans les années 1920. Elle émergea d'abord dans les villes avec le *Lyceum Club*, inspiré de publications comme celle de María Lejárraga, *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) [804] . *La Asociación Nacional de Mujeres Españolas* fut fondée en 1918[805]. D'autres groupes féministes se mirent à apparaître : la *Cruzada* de *Mujeres Españolas*, la *Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas*. Ces groupes féministes militaient pacifiquement. Ils revendiquaient les droits fondamentaux

[803] Figures 406 à 423.

[804] EIROA M, (2015) «La popularización del saber y la «generación de las modernas»: revistas y espacios femeninos en la España de entreguerras», Amnis [en ligne], N°14 consulté le 18 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/amnis/2621 ; DOI : https://doi.org/10.4000/amnis.2621

[805] *Ibid*em.

de la femme comme l'accès à la justice et à l'éducation, l'égalité des chances et des salaires, le droit d'exercer certaines professions (la médecine).

En 1925, María Cambrils écrivit le texte *Feminismo socialista*, accompagné d'une préface de Clara Campoamor[806]. Ce féminisme socialiste était plus qu'une revendication du suffrage universel et d'un droit à la justice, puisqu'il faisait la critique du modèle familial catholique comme idéal de société. De surcroît, il dénonçait les conditions de travail des femmes ouvrières. Si le texte parlait bien de la femme, il mettait en avant la prolétarienne, parce que son statut social en faisait une des femmes les moins bien traitées de la société. La prolétarienne cumulait pauvreté et « faiblesse du sexe »[807].

Le *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE) recruta Margarita Nelken, défenseuse iconique de la condition des femmes en Espagne. Sous la République, elle présida « *el Comité de Asuntos de las Mujer »,* qui défendait la femme et sa capacité de travail. Suite à la proclamation de la deuxième République en avril 1931, la question des droits politiques de la femme devint une priorité. Les historiennes Danièle Bussy Genevois, Judith Keene, Frances Lannon ont souligné l'importance des figures féminines dans le symbolisme et les idéaux révolutionnaires de la Seconde République espagnole[808].

Les débats sur la République et sa constitution débutèrent aux Cortès Constituantes en juillet 1931. L'Espagne qui sortait d'une monarchie et d'un régime autoritaire devait devenir aux yeux de l'Europe une nation moderne et exemplaire. C'est pourquoi, les féministes insistaient sur la question des droits de la femme. C'était l'occasion pour l'Espagne d'être un pays précurseur en matière de progressisme social[809].

---

[806] CAMBRILS, M., SOLBES LÓPEZ, R., & ALMELA, J. M. (2015). María Cambrils: el despertar del feminismo socialista: biografía, textos y contextos (1877-1939), Universitat de València, Valence.

[807] *Ibidem.*

[808] BARD C., (2003) « Karen OFFEN, European Feminisms 1700-1950. A political history, Stanford University Press, 2000, 554 p. », Clio. Histoire, femmes et sociétés N°17, p.284-286.

[809] *Ibidem.* p.323.

En octobre 1931, il y avait trois députées dans l'assemblée : Clara Campoamor Rodriguez du Parti radical, Victoria Kent Siano du Parti socialiste radical, et Margarita Nelken du Parti socialiste.[810] Un vif débat eut lieu entre Campoamor et Kent sur l'article 36 relatif au suffrage universel. Pour Kent, les femmes espagnoles n'étaient pas encore prêtes pour devenir des citoyennes à part entière. Leurs voix présentaient un risque pour une république encore jeune et fragile[811]. Il y avait l'idée tenace que l'analphabétisme était plus fort chez les femmes. Du même coup, elles étaient plus influençables encore, et le pouvoir clérical pouvait orienter les décisions de votes. Quand les politiciens du Parti Socialiste finirent par s'opposer à cette proposition de loi constituante, Clara Campoamor se rebella contre son propre parti. Elle estimait que les critiques de « l'obscurantisme » féminin pouvaient tout autant valoir pour les hommes, voire le prolétariat tout entier. De telles critiques étaient non seulement antidémocratiques, mais elles entraient en contradiction avec les principes du socialisme. La motion fut approuvée : 161 pour, 121 contre, et 183 abstentionnistes comprenant les socialistes. L'opposition de Clara Campoamor au Parti radical mit fin à sa carrière politique. Elle perdit son statut de députée et fut contrainte à l'exil en 1936.

**Les femmes artistes dans les réseaux culturels**

Même s'il existait très peu de femmes artistes espagnoles sous la Seconde République, le régime républicain et le suffrage universel permirent à certaines d'être propulsées sur le devant de la scène politico-artistique. Par exemple, l'écrivaine María Teresa León entreprit de nombreux projets engagés et révolutionnaires.

Avant d'adhérer au PCE et de fonder la revue *Octubre,* María Teresa León écrivait dans de nombreuses revues littéraires dans les années 1920, puis des revues plus politiques dans les années 1930. Elle contribuait à la diffusion de la culture russe en Espagne, notamment par des articles sur les formes théâtrales à

[810] *Ibid.* p.324.
[811] *Ibid.*

Moscou pour la revue *Heraldo de Madrid*[812]. Personnalité célèbre, elle était régulièrement prise en photographie. Elle illustrait les pages des plus importants magazines des années 1930, comme ici aux côtés de José María Díaz Casariego, futur grand collaborateur des *Mujeres Libres*[813]. En 1933, le journal socialiste *Luz* disait que María Teresa León représentait le *Soccoro Obrero Español* lors d'un meeting contre le fascisme au Théâtre Español : le « *Mitin de Barbusse* »[814].

María Teresa León se préoccupait beaucoup de la défense des droits de la femme et de l'enfant. Elle était proche des groupes féministes comme le Lyceum Club. Dans l'U.I.E.R., puis comme secrétaire à l'Alliance des écrivains antifascistes, elle représentait la voix des femmes dans les débats communistes. D'origine aristocratique, Teresa León avait pour aïeule la première femme diplômée d'Espagne et féministe reconnue, Maria Goyri, docteure en Philosophie et Lettre en 1909[815]. Elle débuta sa carrière en tant que correspondante au *Diaro de Burgos* dès 1924. Lors d'un voyage en Argentine, elle se sépara de son conjoint. Elle perdit alors la totalité de ses droits parentaux sur ses deux fils. En 1930, elle s'installa à Madrid et vendit des voitures. Elle se mit alors à fréquenter les groupes féministes. Elle rencontra des écrivains célèbres comme Garcia Lorca et Alberti avec qui elle se maria en 1932[816].

---

[812] Elle publia pour le *Heraldo de Madrid* toute l'année 1933 dans lequel elle tenait une chronique culturelle : collection complète à la BNE.
TERESA LEON M. (25 mai 1933). « El teatro internacional – Panorama de los teatros de Moscú », *Heraldo de Madrid*, p.7

[813] DIAZ-CASARIEGO (photographie) (9 juillet 1930), Mundo Gráfico, n°975, p. 30.

[814] *Luz* (11 juillet 1933). « *Mitin de Barbusse* », p.5 :
« María Teresa León dice que va a ocuparse de las mayores víctimas : la mujer y el niño proletarios, perseguidas por el fascismo o por el hambre. Lee unas cuartillas, bella y justa defensa de la madre destrozada por la ignorancia y por la miseria, y expone sucintamente los fines del Socorro Obrero, que son prestar solidaridad moral y material a todos los explotados, con especial interés a los niños. Todos los oradores escucharon entusiastas aplausos, dándose frecuentes voces de «frente único», amplia consigna de la lucha contra la guerra y el fascismo ».

[815] PINERO M., (2019), « notice Léon Maria Teresa », Le Maitron, Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social, [en ligne] URL :
https://maitron.fr/spip.php?article219278.

[816] *Ibid.*

Comme correspondante littéraire, elle était très prolifique. Elle contribuait à divers magazines comme *Nuestro Cinema* de Juan Piqueras, *El Mono Azul* à partir de 1936, *La Libertad, La Voz*, el *Heraldo de Madrid* cité ci-dessus, mais aussi à la revue conservatrice *Estampa* où elle écrivit un long article illustré d'images de propagande soviétique « *Mujeres Rojas* »[817]. En outre, María Teresa León collaborait en tant que directrice artistique à des écoles de théâtre engagé. Ces écoles recrutaient surtout de jeunes acteurs et actrices, comme la *Escuela de Teatro*[818]. Elle contribua aussi à la diffusion massive des informations concernant la Guerre Civile, en correspondant avec les presses étrangères[819]. Elle fait ainsi partie du panthéon féminin des figures politico-culturelles espagnoles, aux côtés de Dolores Ibárruri. Cependant, María Teresa León était une exception. En effet, les femmes artistes étaient plutôt absentes des cercles marxistes artistiques[820]. Elles ne participèrent presque jamais à leur propre représentation.

Manuela Ballester était l'autre exception. Grâce à un père professeur d'art, elle avait réussi à intégrer une grande école de formation artistique[821]. Elle était l'une des rares artiste engagées, d'origine espagnole, dans les arts photographiques marxistes. Et sa production engagée fut très faible, et surtout présente dans la revue *Nueva Cultura*, fondée par son époux Josep Renau. Dans cette catégorie, il y avait une autre photoreporter de guerre, née française et d'origine espagnole, Marina Ginestà. Mais, dans la presse, ses photographies n'étaient jamais signées.

[817]Figures 378 à 380.

[818] ZANBRANO M. (1936) « La Alianza de Intelectuales Antifascistes », *Tierra Firme : Revista de la Sección Hispanoamericana del Centro de Estudios Históricos*, N°3-4 p.262-264.

[819] L'étude des revues, notamment grâce celle conservées à la BNE, me permet d'affirmer qu'elle a participé ou a été le sujet d'au moins 300 articles entre 1930 et 1939, en Espagne et aussi en France.

[820] On pense notamment à la Génération de 27 – groupe générationnel de poètes exclusivement masculin

[821] CASAS BALLESTER M. (2017). Manuela Ballester, alma viva. Retrato de una artista olvidada, Humanité, thèse de Bachelor dirigée par Jordi Ibáñez, Université Pompeu Fabra, Barcelone, p.4.

Dans son étude sur la photographie féminine espagnole au XIX[ème] siècle[822], Stéphany Onfray explique qu'il y avait bien une pratique féminine de la photographie. D'abord limitée au domaine privé et familial, la pratique s'étendit aux cercles bourgeois de photographie amateur, et finit par atteindre le domaine artistique et la professionnalisation. Si les femmes étaient peu reconnues, elles n'étaient pas non plus inexistantes.

Des photographes étrangères vinrent sur le sol espagnol pour travailler. Certaines d'entre elles étaient proches des cercles communistes, en particulier ceux de Paris. Elisabeth Makovska avait sa carte de photographe à l'A.E.A.R. parisienne[823]. Elle était probablement venue en Espagne en même temps que son compagnon Eli Lotar. En février 1936, celui-ci venait dans la péninsule pour la quatrième fois [824]. Lors de ce séjour, Makovska aurait réalisé un photoreportage, à savoir un double portrait d'enfant dans le sud de l'Espagne. Il est conservé au Centre Georges-Pompidou[825].

Aussi, il y avait également la photoreporter d'origine autrichienne Gerda Taro. Pour les magazines *Regards* ou *Ce soir,* elle vint pendant la guerre civile avec Robert Capa. Mais elle perdit la vie dans un tragique accident militaire[826]. La presse française, en particulier dans les revues pour lesquelles elle travaillait,

---

[822] ONFRAY S. (2019). «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico», in RAMOS GARCIA F.J. Fotografía, Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas. Fragua éditorial, Madrid, pp.17-40.

[823] La carte d'Elisabeth Makovska, photographe habitant au 36 rue Desaix, est conservée dans le fond Vladimir Pozner à Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), à Paris.

[824] Le quatrième photoreportage d'Eli Lotar en Espagne est conservé au MNAM, Centre Georges-Pompidou.

[825] Elisabeth Makovska, Enfants espagnols, épreuve gélatino-argentique, MNAM, Centre Georges-Pompidou, N°AM2010-197 (60).

[826] « Hier soir, sur le front de Brunete, entre Villanueva de la Canada et Brunete, un reporter-photographe, qui appartient à la presse française, Mme Gerda Taro, a été brièvement blessée et M. Ted Allan envoyé spécial de la « Federated Press » et du journal « Clarion » de Toronto (Canada) qui l'accompagnait, a eu un pied cassé. Alors que les deux journalistes dévissaient près de leur automobile, un tank gouvernemental, qui se dirigeait sur les lignes à assez vive allure, a tamponné la voiture des journalistes. Mme Taro, qui se trouvait sur le marchepied a été projetée à terre et a été écrasée par le char d'assaut. Transportée aussitôt à l'hôpital de l'Escurial. Mme Taro y est morte ce matin. […] » *In Le Radical de Marseille* (27 juillet 1937), N°28.226, p.4.

lui rendit hommage. Sa carrière fut un éclair totalement éclipsé par l'œuvre de Robert Capa. Mais avec l'affaire de la Valise Mexicaine, son travail fut enfin reconnu et ses photographies identifiées[827].

Dora Maar, proche des groupes surréalistes et de l'A.E.A.R. parisienne, partit en 1934 dans la région Barcelonaise pour photographier la vie des quartiers populaires et la dépression économique[828].

Kati Horna qui était photomonteuse et photographe travailla pour le gouvernement espagnol républicain, afin de documenter et représenter la guerre civile dans un album en 1937[829]. Parallèlement, elle travaillait pour la CNT et pour des revues anarchocommunistes comme *Libre-Studio*, *Tiempos Nuevos*, *Tierra y Libertad*, ou encore *Mujeres Libres*.

L'absence des femmes artistes en Espagne était-elle liée à une question de contexte social et politique ? Paris avait attiré de nombreuses personnalités étrangères, lors de la grande émulation artistique de l'entre-deux-guerres. La capitale française était donc perçue comme un centre européen névralgique pour la création artistique[830]. La période favorisa toute une production culturelle internationale. À la différence de ses voisins comme l'Espagne, le Portugal, l'Allemagne, la Pologne ou l'U.R.S.S. la France ne connut pas de crises politiques. Il y eut ainsi plusieurs vagues d'immigration qui convergeaient vers la France. Parmi eux, des peintres espagnols comme Pablo Picasso, ou María Blanchard. Aussi, la communauté russe s'installa à Paris dès la fin du XIX$^{e}$ siècle, puis après la Révolution bolchévique[831]. Au cours du XIX$^{e}$ siècle et au début du XX$^{ème}$, de nombreux artistes exilés à Paris sont d'origine slave, polonaise ou de

[827] YOUNG C., (2012). La valise mexicaine : Capa, Chim, Taro, les négatifs retrouvés de la guerre espagnole, Actes Sud, Arles.
[828] AMAO D., MADDOX A., & ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA K. (2019). Dora Maar : [exposition, Paris, Centre Pompidou, 5 juin-29 juillet 2019, Londres, Tate modern, 19 novembre 2019-15 mars 2020, Los Angeles, J. Paul Getty museum, 21 avril-26 juillet 2020]. Paris, Centre Pompidou.
[829] BAKI P. (2013). Kati Horna. Paris, Jeu de Paume.
[830] YAGIL L. (2015). Au nom de l'art, 1933-1945 : exils, solidarités et engagements. Paris, Fayard
[831] WARNOD J. (2004). L'école de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse. [Paris], Arcadia.

confession juive. Nadia Khodassovitch, future Nadia Léger, vivait dans une chambre d'hôtel au boulevard Montparnasse. Elle était venue en France pour travailler avec Amédée Ozenfant et Fernand Léger[832]. Elle était très amie avec la peintre Marcelle Cahn qui exposa dans les cercles communistes, notamment au *Salon des Artistes révolutionnaire* de l'A.E.A.R. en 1934 à la Porte de Versailles[833].

En somme Paris avait fait converger des communautés entières d'artistes qui trouvèrent dans la capitale, un refuge, des réseaux et une stimulation. Avec ses régimes autoritaires, l'Espagne s'était repliée sur elle-même. Mais à partir de 1931, les artistes recommencèrent à circuler sur la péninsule.

### La *puissance suggestive* de l'image en Europe

La proclamation de la Seconde République se fit de manière précipitée et dans un climat de défiance vis-à-vis des femmes. Les hommes politiques socialistes jugeaient qu'elles étaient encore trop sous l'emprise du catholicisme et qu'elles n'étaient pas assez éduquées pour pouvoir prendre des décisions politiques objectives[834]. Les politiciens et politiciennes de gauche, comme Victoria Kent Siano, n'étaient pas forcément progressistes. Par conséquent, le féminisme ne se définissait pas forcément et simplement par des oppositions gauche/droite ou homme/femme. De façon générale, le monde de la politique avait une conception « naturaliste » de la femme : celle-ci était par nature inférieure et soumise à l'homme[835].

---

[832] VERKEST E. (2016). La peinture en échec face à la photographie ? A propos de deux expositions de l'A.E.A.R. : Le Salon des artistes révolutionnaires organisé à la Porte de Versailles en 1934 ; L'exposition Documents de la vie sociale organisée à la galerie la Pléiade à Paris en 1935, mémoire de Master 2, Histoire de l'art, sous la direction de C. Joschke, Nanterre Université.

[833] ROSIANU M., préface du catalogue du « Salon des artistes révolutionnaires » (1934) conservé à la Bibliothèque Kandinsky, MNAM, Centre Georges-Pompidou, Paris.

[834] BUNK B. D. (2007). Ghosts of passion : martyrdom, gender, and the origins of the Spanish Civil War. Duke University Press, Durham.

[835] RIPA Y. (2002) « Féminin/masculin : les enjeux du genre dans l'Espagne de la Seconde République au franquisme », *Le Mouvement Social*, vol. n°198, n°1, pp. 111-127.

L'historienne Françoise Thébaud travaille depuis longtemps sur la question du statut de la femme en période de guerre. Les instabilités politiques et économiques causent souvent des perturbations sociales qui exacerbent les conflits préexistants et latents au sein d'une nation. Les guerres modifient ponctuellement les rôles. Les femmes remplacent les hommes au travail, partis en guerre. Selon Françoise Thébaud, l'étude du féminin en période de guerre a été travesti par « une mémoire souvent hagiographique de la mobilisation féminine »[836]. Cela a notamment été le cas pendant les années 1970. À partir des témoignages des militantes, l'historiographie exacerba le rôle de la femme dans ces sociétés européennes en crise[837].

Mais, il ne s'agit pas d'exagérer le rôle de la femme dans la construction culturelle marxiste. En effet, les femmes étaient objectivement très peu représentées dans la culture visuelle des années 1930. Dans l'œuvre de John Heartfield, elles sont pratiquement absentes. Le constat est le même pour la presse en général. La femme était vraiment un sujet de représentation que dans la presse féministe ou dans les numéros extraordinaires dédiés. François Fontaine calcula la représentation des femmes pendant la Guerre Civile dans la presse française. Le pourcentage avoisine les 10% pour les revues qui envoyèrent des photoreporters en Espagne, comme *Regards, Vu, Voilà, L'Intransigeant* et *Paris-Soir*[838]. Néanmoins 10% de la culture de masse offre bon nombre d'images. Nous allons voir que les femmes étaient presque systématiquement représentées par des archétypes archaïques.

Les révolutions et les guerres civiles sont des conflits fratricides et archétypaux. Ce sont aussi des « guerres morales » où la question de la sexualité surgit. Par exemple, les révolutionnaires asturiens communistes de 1934 employèrent des images sexuées, afin de mobiliser les acteurs et surtout les actrices de la révolution. Ils produisaient et diffusaient des photographies qui

[836] THEBAUD F. (2014) « Penser les guerres du XXe siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, N°39, p.157-182.
[837] *Ibidem.*

[838] FONTAINE, F. (2003). La guerre d'Espagne : un déluge de feu et d'images. Paris, BDIC.

poussaient les femmes à quitter l'état domestique et leur rôle passif de spectatrice du conflit[839]. Les communistes appelèrent ainsi les femmes à prendre les armes en 1934 et en 1936.

Au début de la Guerre Civile, les femmes armées furent photographiées pour la presse pro-républicaine, communiste et anarchiste, parce qu'elles représentaient la défense absolue du foyer et de la nation. À l'inverse, les conservateurs détournèrent cette imagerie de la « révolutionnaire » : ils en firent une créature démoniaque, un monstre ayant abandonné sa nature de femme[840]. Pendant la Guerre Civile, si le féminin était un sujet secondaire pour la presse, en revanche, il était crucial pour la propagande.

Les nationalistes voulaient ramener la femme vers la sphère domestique. Dans leur idéologie, la représentation du féminin avait un contour bien défini. Les nationalistes se référaient avant tout à la culture catholique.

Lors de la guerre civile, la définition du rôle de la femme était complexifiée, à cause des divergences idéologiques dans le camp républicain. Socialistes, communistes, et anarchocommunistes ne partageaient pas du tout la même conception de la femme. C'est pourquoi, la femme fut représentée de plusieurs façons différentes, selon les groupes et les périodes : de la militante armée, à l'infirmière en arrière-zone, de la femme politique à la mère au foyer.

À la fin de l'année 1936 et au début de 1937, la femme fut brièvement représentée en guerrière. Mais elle fut vite remplacée par la cantinière, l'infirmière, la travailleuse des usines et la travailleuse des champs[841]. La propagande des nationalistes recourait à des insultes sexuées et sexuelles. Les républicains étaient non seulement accusés de dépravation, mais plus d'être peuplé d'hommes faibles et de furieuse[842]. « Que sont devenus les miliciennes ? »

---

[839] *Ibidem,* p.30.

[840] *Ibid.*

[841] CAHEUX M. (2010). La représentation des femmes espagnoles dans la guerre d'Espagne à travers la presse française. Histoire. ffdumas-00537107f.

[842] BUNK B. D. (2007). Ghosts of passion: martyrdom, gender, and the origins of the Spanish Civil War. Durham, Duke University Press.

se demandait un journaliste dans un article de *Voilà* [843] en 1937. Les antirépublicains colportaient notamment la rumeur que les femmes armées étaient en réalité d'anciennes prostituées[844]. Dans un tel contexte de diffamation, autant dans la presse qu'à la radio, comment pouvaient être alors représentées les femmes marxistes espagnoles ? [845].

La culture ouvrière et marxiste développa des stéréotypes de la femme qui atteignirent leur paroxysme lors de la guerre civile jusqu'à la Retirade de 1939. Ces formes symboliques se trouvaient surtout dans les arts de presse. Ces stéréotypes étaient construits sur des allégories profondément inscrites dans la culture de la société espagnole. Il y avait la représentation de la femme comme mère-sainte, similaire à l'icône de la Vierge Marie. Cet archétype n'était donc pas seulement celui des conservateurs catholiques. Il était aussi dans la gauche communiste, qui en se saisissant de cette symbolique de femme pure, construisit l'archétype de la « mère prolétarienne ».

Les marxistes puisaient dans un imaginaire collectif, dans la culture visuelle traditionnelle, parce qu'ils misaient sur une certaine *puissance suggestive* de l'image. Les artistes étaient influencés, consciemment ou non, par la culture traditionnelle européenne : les testaments chrétiens, la littérature antique gréco-latine, et l'Histoire des Grands Hommes. Toutes ces références étaient présentes dans les arts photographiques composés, tels les photomontages et les juxtapositions. Le travail de composition d'une image poussait les artistes à puiser dans un imaginaire certes personnel, mais inconsciemment commun aux Européens des années 1930, un imaginaire qui alliait des formes modernes à des archaïsmes symboliques.

---

[843] *Voilà* (20 août 1937). n°335, p. 5.

[844] RIPA Y. (1999). « Armes d'hommes contre femmes désarmées : de la discrimination sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole », in De la violence et des femmes, dir C. Dauphin et A. Farge, bibl. Albin Michel, St Armand Montrond, pp 131-145.

[845] RIPA Y. (1995). « La violence nationaliste contre les femmes pendant la guerre civile espagnole : un enjeu politique » in La place des femmes, les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales, EPHESIA, Paris : La découverte, pp 482- 485.

Comme il n'y a pas ou très peu d'images de femmes politiques dans le passé européen, les artistes se tournèrent vers la *puissance suggestive* de l'image. Pour représenter la femme politique, ils utilisaient des figures mythologiques aux pouvoirs surnaturels : la Vierge Marie, les déesses et les créatures gréco-latines, mais aussi les figures à la fois historiques et mythiques telles Jeannes D'Arc. Par conséquent, la femme politique était représentée comme tirant son pouvoir du surnaturel.

De tels archétypes étaient parfaitement adaptés aux arts de l'affiche et de la presse. La *puissance suggestive* de l'image est un langage universel, ici européen, basé sur des représentations communes qui composent une culture visuelle. En un regard, une image agit sur les individus en leur *suggérant* des références visuelles qui sont synthétiques et archétypales. La *mater dolorosa* est un archétype qui s'inscrit dans la culture visuelle de l'Europe. Paradoxalement, la culture soviétique, en principe athée, reprit les codes de la morale judéo-chrétienne, comme le rejet de la sexualité et l'équilibre entre *l'homme-esprit* et la *femme-chair*[846].

[846] RIPA Y. (1999), *Op.cit.*

## Fabriquer la militante communiste idéale

Dans de nombreux pays européens, une culture communiste propre au genre féminin se développa parallèlement à la fabrication de la culture ouvrière transnationale. Des groupes féministes s'organisèrent en sections et en associations, parce qu'elles étaient rejetées des autres formations politiques, et du fait de leur difficulté à s'affirmer dans les groupes dits mixtes, c'est-à-dire à majorité masculine[847].

Selon la pensée marxiste, les femmes ne constituent pas une classe particulière, mais plutôt une catégorie à part de travailleurs. Selon Marx et Engels, le travail à la machine contribua à poser l'égalité entre les deux genres. Avec la machine, le travail demandait moins de force physique, les femmes et les enfants pouvaient dès lors le réaliser[848]. Marx dénonçait l'abêtissement de la population, puisque le travail des enfants les empêchait d'aller à l'école[849]. Dans les années 1930, la répartition traditionnelle des rôles entre l'homme et la femme souleva un certain nombre de questionnements. La femme travaillait dans le cadre de deux propriétés privées : le foyer et l'usine. Les femmes avaient donc un statut complexe qui les rendait difficiles à représenter. Que ce soit dans la propagande républicaine de gauche ou dans la culture plus soviétisée, les femmes étaient certes présentes dans les images, mais sous des formes archétypales multiples, voire ambivalentes. En particulier, les images étaient prises dans une tension entre les deux sphères, le privé et le public.

[847] CHUECA M. « Les Mujeres Libres (1936-1939) : la parole et l'action de femmes libres espagnoles », *Aden*, vol. 6, no. 1, 2007, pp. 161-184.

[848] MARX K. (1867). Le Capital, Livre premier, Le développement de la production capitaliste, IV° section : la production de la plus-value relative, Chapitre XV : Machinisme et grande industrie, III. - Réaction immédiate de l'industrie mécanique sur le travailleur, A. Appropriation des forces de travail supplémentaires. Travail des femmes et des enfants.

[849] *Ibidem.*

### Les revues féministes marxistes : modernité et stéréotypes

Comme leurs homologues masculins, syndicalistes et politiciens, les féministes anarchosyndicalistes se fédérèrent autour de revues propagandistes et graphiques. La revue *Mujeres Libres* était un magazine de propagande très visuelle. L'intérêt de ce format était d'habituer les femmes isolées et peu éduquées à voir des jeunes filles travailler, étudier, mais sans pour autant délaisser certains rôles traditionnels, comme celui de la mère et de l'épouse. Cette propagande visuelle visait un idéal de syncrétisme entre culture communiste, culture espagnole et culture catholique.

L'organisation *Mujeres Libres* avait été fondée en 1936. Les fondatrices étaient principalement des travailleuses anarchistes qui défendaient non seulement l'antifascisme et la révolution sociale, mais aussi, et plus spécifiquement la femme et ses intérêts[850]. Cette organisation était très puissante sous le Front Populaire puis pendant la Guerre Civile. Elle était inspirée des idées de Teresa Claramunt, ouvrière et libertaire catalane décédée en 1931. Elle comptait plus de 25 000 femmes, sur 147 groupes dispersés dans toute l'Espagne[851]. L'organisation tenait à préserver son indépendance politique. C'est pourquoi elle prit ses distances avec les grands syndicats CNT et FAI. Elle n'eut pas non plus le soutien de grandes figures politiques, comme Federica Montseny peu favorable à une séparation des luttes.

En mai 1936, Mercedes Comaposada, Lucía Sánchez Saornil, et Amparo Poch y Gascón, publièrent le premier numéro de *Mujeres Libres*. Il y eut au total 13 numéros[852]. Ils sont aujourd'hui nombreux dans les archives et très bien conservés, attestant ainsi de la popularité de la revue en Espagne.

---

[850] CHUECA M. (2007). « Les Mujeres Libres (1936-1939) : la parole et l'action de femmes libres espagnoles », *Aden*, vol. 6, no. 1, pp. 161-184.

NASH M. (1975). Mujeres Libres : España 1936-1939, Tusquets, Barcelone, p. 67.

[851] La Asociación de Mujeres Antifascistas (AMA), Museo Reina Sofia, [en ligne] consulté en 2021: https://www.museoreinasofia.es/content/asociacionismo-mujeres-libres-ama#_ftn1.

[852] La totalité des numéros a été numérisé par le Centro Documental de la Memoria Histórica, référence REV-00061. Les revues sont aussi consultables sur le site internet du musée Reina Sofia

*Mujeres Libres* fut d'abord informative et culturelle, pour évoluer au 4ème numéro vers un combat plus affirmé. Il existait des sections spéciales organisées et écrites par des militantes : le travail et le syndicalisme par Lucía Sánchez Saornil ; la santé et la sexualité par Amparo Poch y Gascón ; la culture par Mercedes Comaposada ; et la petite enfance par Carmen Conde. En revanche, la fabrication des images était ouverte aux artistes masculins, du fait que les sphères artistiques espagnoles manquaient encore de diversité. Il y eut Cándido Méndez Mazas, Máximo Viejo et Baltasar Lobo, mais aussi deux femmes d'origine étrangère, l'Hongroise Kati Horna et la photographe australienne Margaret Michaelis. Il y eut aussi Carlos Pérez de Rozas. Ce dernier fut très important parce qu'il contribua à la création d'un fascicule de propagande autour de la femme et de l'enfant. Cet objet très graphique et photographique fut réalisé au cours de séances « shootings » et par des photoreportages[853].

Au début, *Mujeres Libres* utilisait des images d'agences soviétiques. Mais l'organisation finit par investir dans la création d'une imagerie féministe et militante propre à l'Espagne. Elle organisa également des expositions où étaient présentées la revue, les œuvres graphiques et les photographies, toutes produites par et pour le groupe. Le 10 août 1938, le photographe Pérez de Rozas fut envoyé pour photographier l'exposition qui avait lieu à la pinacothèque de Barcelone[854].

Carlos Pérez de Rozas (1893-1954)[855] était le fondateur d'une entreprise graphique importante. Il débuta sa carrière en 1912 et prit plus d'envergure quand

---

de Madrid. Voir en ligne : [https://www.museoreinasofia.es/content/asociacionismo-mujeres-libres-ama].

[853] Figures 424 à 427.

[854] Toutes les photographies de l'événement sont conservées à l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134. Voir en ligne : [https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=mujeres+libres&start=8&rows=1&sort=msstored_typology%20asc&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=norm&fv=*&fo=and&fq=media&fv=true&fo=and].

[855] Les informations concernant la famille Pérez de Rozas sont consultables sur le site « REPÒRTERS GRÀFICS », projet de recherche et de mise en valeur de la presse catalane des années 1930. Ce projet transmédia est organisée par « *La imagen velada* », et développé par *l'Observatori de la Vida Quotidiana* (OVQ) depuis 2010. Coordonnée par l'historien Pablo González et l'anthropologue Andrés Antebi, il s'agit d'une étude transdisciplinaire concentrée sur le journalisme, le graphisme et les arts visuels.

il fut mandaté par la ville de Barcelone afin de documenter plusieurs événements. Sous la Seconde République, il fit entrer ses deux fils dans l'affaire qui devint familiale. Les photographies étaient tamponnées « Pérez de Rozas »[856]. En 1932, l'entreprise travailla pour *Crònica Gràfica*, une initiative institutionnelle ayant pour intérêt de constituer des archives photographiques contribuant au développement de la vie publique et de sa mémoire. Ce furent les premières archives de Barcelone. À partir du *Frente Popular* et sous la guerre civile, le père et ses fils travaillèrent avec les syndicats CNT-FAI. Ils documentaient la résistance révolutionnaire et les organisations diverses comme les expositions. Ils travaillèrent également pour l'association féministe *Mujeres Libres*.

Il existait une autre organisation encore plus puissante, *l'Association des femmes antifascistes* (AMA). Cette association comptait sous la guerre civile près de 65 000 adhérentes[857]. D'origine communiste, cette organisation adhérait au principe du Front Populaire : la lutte centrale était le combat antifasciste. AMA avait une organisation typiquement communiste, c'est-à-dire centralisée. Dolores Ibárruri en était la présidente. Lina Odena, Encarnación Fuyola, et Emilia Elías en étaient successivement les secrétaires. L'organisation avait des sections locales dans toute l'Espagne, afin d'adapter et de diffuser au mieux la propagande.

L'AMA a fondé le magazine *Mujeres* en 1936[858]. Il était diffusé à Madrid, puis à Bilbao et à Valence en 1937. Le magazine *Mujeres* fut d'abord sous-titré « Journal des femmes qui luttent pour la Paix, la Liberté et le Progrès ». La revue était très photographique et très inspirée par la presse soviétique. Il existait des revues féminines soviétiques espagnoles, comme *Solomin, emancipación de la mujer en la URSS* de 1938. Mais elle comportait uniquement de la propagande

Voir en ligne : [http://www.reportersgrafics.net/en/authors/p-rez-de-rozas].

[856] Une grande partie de leurs réalisations photographiques sont conservées au Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

[857] La *Asociación de Mujeres Antifascistas* (AMA), Museo Reina Sofia, [en ligne] consulté en 2021 : https://www.museoreinasofia.es/content/asociacionismo-mujeres-libres-ama#_ftn1.

[858] Les revues *Mujeres* sont partiellement consultables sur le site internet du musée Reina Sofia de Madrid. Voir en ligne : [https://www.museoreinasofia.es/content/asociacionismo-mujeres-libres-ama].

soviétique, dans le genre de *Russia de Hoy* ou *U.R.S.S. en Construction*, mais en version féminine et beaucoup moins innovantes. En effet, le contenu visuel de *Mujeres* reprenait tout le langage visuel de la propagande soviétique. Il ne s'agissait pas de conceptualiser le féminisme, ni d'enrichir la culture révolutionnaire féminine, mais plutôt d'attirer les femmes vers la lutte antifasciste à travers une imagerie idéale communiste. Mais cette imagerie perpétua de nombreux stéréotypes traditionnels paysans bien éloignés des intérêts féminins.

À travers une propagande visuelle idéale et stabilisée, les revues *Mujeres* furent un moyen de diriger et cadrer les femmes. Ce n'était pas tant de former des troupes de combattantes agitées, mais davantage de les contenir et de les ramener à certaines tâches démontrées comme utiles et naturelles. Cette revue graphique féministe fonctionnait sur le principe de la *surhumanité*, élément constituant de la culture visuelle soviétique. Quand le corps était représenté, c'était toujours sous l'angle fonctionnel, en sa qualité d'outil ou d'instrument. Le corps humain était au centre des revues de propagandes, néanmoins, leurs natures étaient constamment déplacées du réel. Ces corps formaient un ensemble de figures « doctrinophore ». Le corps portait l'idée de la doctrine[859]. Ainsi la revue n'était pas d'une modernité extraordinaire.

Une revue associée à *Mujeres* fut créée pour la Catalogne. Il s'agit de *Pasionaria : revue des Femmes antifascistes de Valence*, publiée en 1937 et dirigée par l'artiste Manuela Ballester[860]. *Pasionaria* était illustrée par des peintres comme Elisa Piqueras et José Bardasano. Elisa Piqueras et Manuela Ballester étaient belles-sœurs durant cette période. Piqueras contribua également à la revue de Josep Renau, *Nueva Cultura*. Cette revue féministe était issue des cercles catalans d'agit-prop. En Catalogne, les revues étaient donc de bien meilleure qualité, notamment dans leur conception graphique.

[859] BENJAMIN W. (2007). L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, 1939, réédition Gallimard, Paris, p.282.

[860] Figure 382 : *Crónica*, 7 mars 1937, « Photographies de Manuela Ballester dirigeant sa revue Pasionaria », photographies Vidal Corella, p.9, BNE, Madrid.

Les numéros 10 et 19[861] reprennent la populaire formule visuelle et émotive de la mère menacée, par l'armement et les bombes. Les deux couvertures sont dynamiques et synthétiques. Dans la revue, il y a des mises en pages toutes aussi efficaces, dont cette main couvrant l'entrée d'un canon avec pour slogan « *No ! Mas crímenes* »[862]. Sur cette même double page, le regardeur perçoit en photomontage, la dépouille d'un enfant inerte sur une civière, avec en arrière-plan un bâtiment détruit. Aussi en 1937, la revue publia un montage en couverture avec le célèbre portrait de la photographe de guerre, Marina Ginestà[863].

Dans la revu*e Pasionaria*, les textes et les compositions illustratives relevaient de la même agit-prop dynamique typique des cercles catalans, que l'on retrouve notamment chez Renau et Monleón. La revue était dirigée par Manuela Ballester. Donc nous pouvons penser qu'il s'agit ici de ces œuvres, puisqu'elle était également photomonteuse dans ces cercles amateurs d'agit-prop. L'absence des signatures pose de nombreux problèmes dans l'attribution des œuvres. Dans les années 1930, aussi bien France qu'en Espagne, les photomontages étaient peu signés. Cela pose problème en particulier quand il s'agit d'artistes femmes, car elles étaient très peu nombreuses.

Dans une interview donnée à Santiago Miró, l'artiste Manuela Ballester affirmait avoir participé à un groupe de lutte féministe appuyé par le PCE, « *La Unión de Mujeres Proletarias* », qui rejoignit en 1933 « *Las Mujeres Antifascistas Españolas* » dirigée par Dolores Ibárruri. Dans cette interview, elle confiait lutter pour l'émancipation des femmes. En revanche, elle n'entendait pas obtenir leur libération sexuelle car le sujet était encore trop sensible à l'époque et que par convenance, les femmes ne l'abordaient pas : « *Éramos mujeres y nos sentíamos en otro plan. Nuestras reivindicaciones eran diferentes. El derecho a la libertad*

[861] Figures 383 et 385.

[862] Figure 384 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°10, 27 février 1937, photographies Luis Vidal Corella, photomontage Manuela Ballester (?), p.8-9, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

[863] Figure 386 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°22, 23 octobre 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

*sexual, por ejemplo, ni lo nombrábamos. Era un tema tabú. En la guerra, las mujeres empezaron a hacer lo que querían*." [864]. Ce témoignage nous permet de comprendre dans quel contexte se fabriqua la représentation de la militante. Le sujet fut complexe pour les femmes.

Il existait aussi des revues féministes en France. Elles étaient cependant moins nombreuses. Il y avait la revue très graphique « Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme » éditée entre 1934 et 1939[865]. Cette revue antifasciste ressemblait à la revue de Manuela Ballester, aussi bien dans le fond, que sur la forme. La revue a publié des photomontages non signés, des photographies d'artistes comme Lotar, des images d'agences soviétiques et des photoreportages sur le militantisme. *Femmes* publia un photomontage très intéressant le 1 janvier 1963. Il est titré « Tiens, c'est moi »[866]. Il représente une foule de femmes en tous genres, dont des ouvrières et des étudiantes. Ce montage montre la volonté de créer des « images-miroirs », qui donnent l'impression à la regardeuse, qu'elle fait partie de l'image, du groupe, et par-là de la classe.

[864] MIRO A. (octobre 1982). « Las milicianas no pensábamos en el sexo », interview de Manuela Ballester, Interviú, n°337, p.277.

[865] Figures 428 à 436.

[866] Figures 433.

### Fabrication des icônes marxistes dans la presse internationale : Sainte Ibárruri

Pour fabriquer le militantisme espagnol, il fallait ériger une figure politique en représentation ultime. Dolores Ibárruri incarna la beauté révolutionnaire à la façon espagnole. Dans les années 1930, Ibárruri était même considérée comme une icône[867], une politicienne spirituelle au pouvoir métaphysique :

> « La Pasionaria, comme on dirait Jésus. On l'appelle encore Dolores, par son prénom. Ces deux noms, Dolores et Pasionaria la résument tout entière. Elle n'est en effet que douleur et passion. La douleur et la passion éternelles de l'Espagne. »[868]

À l'époque, Dolores Ibárruri était sans doute une des personnalités les plus influentes en Espagne et ce, au-delà des cercles communistes. Comme le souligne Yannick Ripa dans son article « *Le mythe de Dolores Ibárruri* »[869], la politicienne incarna l'Espagne au point de devenir l'icône internationale de la lutte et de la condition du peuple. Sa popularité s'explique d'abord par son histoire personnelle. Dolores Ibárruri naquit en 1895 dans une famille carliste et catholique. Elle voulait devenir institutrice mais ses parents n'avaient pas les moyens de payer ses études. Elle enchaîna alors les métiers précaires, comme couturière et femme de ménage. En 1916, elle épousa Julián Ruiz, un mineur et militant socialiste qui fut arrêté et emprisonné à plusieurs reprises, comme lors de la grève générale de 1917. Or les drames personnels d'Ibárruri furent à l'origine de sa grande popularité et de sa crédibilité politique, dans la mesure où ils reflétaient les graves problèmes de salubrité et de santé en Espagne au début

[867] PILORGET-BRAHIC G. (2007). « Deux Passions espagnoles : Dolores Ibárruri et Federica Montseny », *Aden,* vol. 6, no. 1, pp. 140-159.

[868] LAMBERT L. (9 janvier 1936). « Le Front Populaire espagnol devant la bataille antifasciste », *Regards*, n°104, p.3.

[869] RIPA Y. (1997). « Le mythe de Dolores Ibárruri », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, N°5, consulté en 2020. [En ligne] : http://journals.openedition.org/clio/414 ; DOI : https://doi.org/10.4000/clio.414.

du XX$^{ème}$ siècle. À cause de la grippe espagnole, quatre de ses six enfants ne dépassèrent pas l'âge des trois ans.

Peu de temps après avoir adhéré au PSOE, les communistes firent une scission. Elle participa à la fondation du PCE en 1919. Elle fut élue au Comité Centrale en 1930, puis devint responsable en 1931 de l'organe de presse *Mundo Obrero*. En 1933, le PCE l'envoya en tant que déléguée à Moscou. La même année, elle fonda *Mujeres Antifascistas*.

De nombreux portraits de Dolores Ibárruri font référence à sa maternité meurtrie. Vicente López Videa[870] réalisa de nombreuses photographies de la *Pasionaria*, notamment pour la revue *Crónica* en mars 1936[871]. Dans son article, Martínez Gandía disait : « *Haute et endeuillée, le geste grave et sur la tête les cheveux gris, prématurés comme ceux qui ont combattu et souffert, voici Dolores Ibárruri, Pasionaria, la première femme députée communiste qui va s'asseoir sur les sièges du Congrès*. »[872]. Comme à son habitude, Dolores Ibárruri est vêtue de noir parce qu'elle aimait cultiver l'image de veuve. Sur la photographie, elle est positionnée de trois quarts et le regard plongé vers le sol. Quelques pages plus loin, Videa publia un autre portrait photographique d'Ibárruri avec ceux de trois hommes politiques de la gauche espagnole[873].

En revanche, dans la revue *Voilà,* le portrait de la *Pasionaria* est peu flatteur. À côté des politiciennes Margarita Nelken, Victoria Kent, Dolores Ibárruri est décrite comme une « ouvrière illettrée » qui s'exprime dans une langue « âpre et dur ». L'article mentionne des rumeurs d'histoires d'amour. Le

[870] Ce photoreporter a travaillé pour de très nombreuses revues graphiques comme *La Voz* (1924-1925), *Luz* (1932), pour le groupe *Prensa Gráfica: Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* et *Crónica* (1932-1936). Il a été l'un des membres fondateurs de *l'Unión de Informadores Gráficos de Prensa* (UIGP) en 1934. Pendant la Guerre Civile, il travailla pour les républicains notamment lors des affrontements à Madrid en 1936. Il documenta les combats et la vie quotidienne dans la capitale pour *Crónica*. Malheureusement pour la recherche en photographie, ses archives ont été volontairement détruites. Informations issues du PARES : http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/116979, consulté en décembre 2019.
[871] *Crónica*, (1 mars 1936), n°329, année 8, p.10. Photographie Vidal.
[872] *Ibidem.*
[873] *Crónica,* (1 mars 1936), n°329, année 8, p.40. Photographie Videa.

journaliste la décrit ensuite comme une femme qui a sans doute été belle à une époque[874].

Dans la presse communiste et socialiste, la *Pasionaria* était prépondérante. En France, *Regards* lui avait consacré le plus d'articles et de photographies. Elie Faure rédigea un article « portrait de Pasionaria »[875], accompagné des photographies de David Seymour, dit « Chim », ancien membre de l'A.E.A.R.

> « Elle s'appelle Dolores Ibárruri, mais on la nomme en Espagne, « Pasionaria » [...]. Il faut avoir vu debout, face à un public enivré cette grande femme vêtue de noir, ce visage ascétique et pâle, ces yeux lumineux sous les lourdes paupières d'où s'échappe un feu d'une si grande douceur, ces gestes dont l'énergie est domptée par la pudeur et sanctifiée par la grâce. […]. Le travailleur sait que cette travailleuse a le respect de la chair, du sang, qu'elle recueille avec piété les larmes du pauvre. […] Les métaphysiciens prêtent à rire devant elle. Tous comprennent que le « spirituel » n'est autre que l'émanation la plus spontanée de la totalité de l'être, surtout lorsqu'il s'agit de ce peuple resté primitif par les racines qu'il plonge dans son sol saturé de fer et qui représente pourtant, et pour cela sans doute, les plus hautes cimes de l'esprit. […] Où donc a-t-elle pris cette allure de grande dame, sinon dans ce cœur maternel où la pitié et la colère grondent dans le même battement. […] C'est Jeanne d'Arc devenue femme et mère. […]. Voici un personnage de légende […] Un héros mythologique […] Qu'on ne s'y trompe pas, surtout. Que ce soit Goya ou saint Thérèse, c'est de la même flamme qu'il s'agit. Captée souvent pas le catholicisme, elle brille aussi bien en dehors de lui, comme elle lui survivra. Elle est le miracle même de notre Espagne. […] Pasionaria, héroïne guerrière, est aussi une sainte des temps nouveaux. Elle symbolise l'espérance que le triomphe de la révolution d'Espagne que quatre siècles d'horreur représente pour l'Occident. »[876].

---

[874] *Voilà* (25 juillet 1936). n° 279, p.4.

[875] *Regards (*6 mars 1936). n°134, p.9, article d'Eli Faure, photographies de David Seymour.

[876] *Ibidem.*

Cet article d'Elie Faure rassemble presque tous les stéréotypes de la *Pasionaria :* la religion (légende, sainte, Sainte-Thérèse etc.), la qualité de mère courageuse et souffrante, l'aura historique (Jeanne D'Arc). David Seymour réalisa quatre portraits d'Ibárruri qui discute avec un homme. Les photographies ont été prises en contre-plongée. Comme le dit l'article, Ibárruri s'exprimait de façon calme et modérée et faisait des gestes. David Seymour veut ici insister sur la représentation du regard et du visage légèrement penché vers le bas. Dolores Ibárruri était donc représentée comme une divinité du panthéon communiste[877] . *Regards* utilisa une photographie d'Ibárruri pour faire la quatrième de couverture titrée « *Figure de l'Espagne en lutte. Une femme, une militante, un chef. Pasionaria* »[878].

Pour le magazine français *Vu*[879], Madeleine Jacob publia un article sur Dolores Ibárruri, illustré des photographies de Kitrosser, proche de la section photo de l'A.E.A.R. parisienne. Il s'agit d'un discours d'Ibárruri au Vel d'Hiv. L'article se défend de comparer Dolores Ibárruri à tout un éventail de figures mythiques ou littéraires : « *Une femme soldat ? Jeanne d'Arc ? Walkyrie ? Cavalière Elsa ? Dans les imaginations étrangères au mouvement espagnol, elle empruntait un peu à chacune de celle-là… Dolores Ibárruri, une femme du peuple. Rien qu'une femme du peuple. Comme elle est grande !* »[880]. Ibárruri n'était ni une jeune vierge dévote, ni une guerrière sanguinaire mythique. Elle représentait tout simplement le peuple car elle était elle-même issue du prolétariat. Néanmoins, Ibárruri inspirait la religiosité. De nombreuses références sont explicitement tirées du christianisme. Sous le portrait de la femme :« *Tandis qu'au Vel' d'Hiv le peuple de Paris l'acclame, Pasionaria douloureuse, de tous*

[877] Ce terme a aussi été utilisé par Mercedes Yusta Rodrigo pour qualifier la réception des figures féminines après la Retirade. In YUSTA RODRIGO M. (2009), Vierges guerrières et mères courage : le panthéon des communistes espagnoles en exil. Clio. Femmes, Genre, Histoire, Belin, pp.99-117. Ff10.4000/clio.9403ff. Ffhal01223754f.
[878] *Regards* (6 mars 1936). n°134, quatrième de couverture.
[879] *Vu* (9 septembre 1936). n°442, p.1050-1051.
[880] *Vu* (9 septembre 1936). n°442, p.1050-1051.

*ses yeux regarde ceux qui communient avec elle* »[881]. Le photographe Kitrosser fit aussi le portrait contrechamp de ceux qui la regardaient. Ils ont le regard totalement absorbé par la « *déclaration pathétique* » d'Ibárruri. L'auditoire parait tendu, presque ému aux larmes. Madeleine Jacob termine son article sur la question du sacrifice. Cela évoque à nouveau l'histoire de la *mater dolorosa*, celle qui souffre de connaître l'issue funeste : « *A qui pensez-vous grande Pasionaria, indifférente, impassible dans le flot de la sympathie, d'amour, de sacrifice offert qui vous submergeait ? A qui ? A ceux qui vont mourir, pour que vive l'Espagne* »[882]. La journaliste finissait elle aussi par sublimer Ibárruri.

Cet exemple nous montre qu'il est possible de théâtraliser aussi bien la photographie de presse que le photomontage. Pour ériger le mythe de Staline, Marx ou encore Lénine, les Soviétiques avaient recouru à une propagande qui utilisait les codes du religieux. L'image de la figure politique communiste devint immuable, insensible au temps et à l'espace, comme une icône ou un symbole. La *Pasionaria* fut aussi représentée sur ce principe de sacralisation de la figure politique. Mais la Pasionaria n'était pas une figure totalitaire comme Staline et Hitler. Son rapport au mythique vient d'un besoin de mystifier les femmes dans le domaine du politique. En étudiant les figures politiques sous la Révolution française, Stefan Jonsson expliquait le rôle des allégories féminines dans le politique[883]. Elles permettaient d'exclure les femmes de la politique en leur attribuant un rôle mystique : le *corpus mysticum*, alors que les hommes ont un *corpus politicum*. Cette méthode est très classique dans la culture européenne. Il suffit de penser au rôle des femmes, comme les Panathénées dans les sociétés antiques, ou à Jeanne D'Arc dans la période médiévale qui fondait ses intentions politiques et guerrières dans le dessein de Dieu. Pour justifier sa présence dans le monde politique, on imposa donc *un corpus mysticum* à la *Pasionaria* afin de justifier le *corpus politicum.* Elle-même jouait avec cette formule puisqu'elle

[881] *Ibidem.*

[882] *Ibid.*

[883] JONSSON S. (2006). «The Invention of the Masses: The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune», in SCHNAPP J., TIEWS M. (dir.), Crowds, Stanford University Press, Stanford, p. 56.

apparaissait habillée et coiffée à l'identique. En Espagne, Ibárruri était plus qu'une figure politique. Elle incarnait le communisme féminin.

## Stéréotypes sexuels dans la propagande : la mère, le héros et la prostituée

La pratique du photomontage et de la juxtaposition photographique de presse accentua les stéréotypes. Tandis que la photographie immortalise un instant du temps présent, le photomontage et la juxtaposition de presse sont les fruits de plusieurs images disparates, et parfois de plusieurs temporalités, réassemblées sur un seul et même support. Le photomonteur doit ainsi faire tout un travail de recomposition des images. Face à la perception visuelle du photomontage, le regardeur est lui aussi appelé à faire un travail de recomposition cognitive. La société espagnole des années 1930 était très archétypale. Du même coup, les images de cette période étaient elles aussi pleines de stéréotypes, notamment au sujet des mœurs. De telles formes archétypales, c'est-à-dire ces formules visuelles, avaient des fonctions politiques et sociales.

### La maternité révolutionnaire : *Mater Dolorosa* et mère de la nation

L'icône de la mère courage ou de la *Mater Dolorasa* fut incarnée par Dolores Ibárruri. Mais cette allégorie de la mère souffrante fut très présente dans les arts révolutionnaires ibères en général, et dans toutes les années 1930. La *mater dolorosa* doit être alors étudiée du point de vue iconologique, en s'intéressant non seulement à la forme, mais aussi à ces conditions d'émergences dans le monde des images politiques.

En 1935 en Espagne, le poète J. González Bayón publia un recueil de poèmes « *El romancero de Octubre : poesias* » aux éditions *Claridad*. Cet ouvrage commémorait les révolutions espagnoles d'Octobre 1934, comme celle des Asturies. Dans le poème *La Barricada*, il décrivait la « *madre proletaria* » comme étant une femme allant au combat aux côtés de son mari, mais en tant

qu'infirmière, et préparer mentalement à supporter le deuil des siens[884]. À partir de 1934, les allégories de femmes héroïques firent leur apparition chez les communistes et chez les anarchistes. La symbolique de la femme héroïne était centrée autour de la maternité. Dans la propagande communiste, les jeunes combattantes virginales permettaient de démontrer la pureté du combat de la femme révolutionnaire. Elle mettait en péril son corps et sacrifiait sa future maternité pour la défense de la République[885].

Pour la couverture de son premier numéro, la rédaction de la revue *Octubre* choisit une image du film « *Las Hurdes : Tierra sin Pan* » de Luis Buñuel de 1933 et photographié par Eli Lotar[886]. C'était le portrait d'une paysanne démunie, couverte et accompagnée de son enfant. Un commentaire insistait sur l'abandon et la souffrance de cette femme qui reflétait la condition générale des paysannes : « *Así son las mujeres de los campesinos de España que luchen y sufren por la posesión de la tierra* »[887]. Cette image relève alors ce cet archétype féminin très populaire en Europe, et particulièrement utilisé dans les propagandes : *la mater dolorosa*. La figure de la mère prolétarienne souffrante possède de nombreuses qualités symboliques visuelles. Femme courageuse et protectrice, elle souffre avec décence. Cela évoque la représentation chrétienne de la mère, notamment la Vierge Marie en *Mater Dolorosa* qui subit le sacrifice de son fils Jésus. La douleur est d'autant plus tragique que la Vierge sait dès l'Annonciation le destin funeste de son fils. La mère prolétarienne est aussi une femme inquiète du sort futur de ses enfants. La mère prolétarienne craint la société dystopique.

[884] BUNK B. D. (2007). Ghosts of passion : martyrdom, gender, and the origins of the Spanish Civil War., Duke University Press, North Carolina, Durham.

[885] *Ibidem.*

[886] Figure 87.

[887] Traduction : « Ainsi sont les femmes des paysans d'Espagne qui luttent et souffrent pour la possession de la terre ».

Les *mater dolorosa* composèrent une grande partie des campagnes pro-républicaine internationale, initiée par le ministère et ses services de propagandes[888]. Cette femme tient son enfant en larmes. Elle craint de ne pas avoir la capacité à le protéger seule. Cette iconographie devait interpeller les Européens, afin qu'ils viennent en aide à l'Espagne République entre 1936 et 1939. C'est une forme efficace et culpabilisante.

Ces deux images n'ont pas été produites à la même période, ni dans le même contexte. Pourtant que soit la photographie de *Las Hurdes*, ou cette icône de propagande réalisée par Rawicz, les deux formules visuelles sont bien issues d'une pure construction sémantique des images politiques typique des années 1930. Les propagandistes et les artistes sous la Guerre Civile, puisèrent des formes déjà présentes dans la décennie. Ces formes classiques proviennent et renforcent cette *puissance suggestive* des images. La Guerre Civile n'a fait qu'accentuer la présence de ces formules iconographiques archaïques.

Par ce motif universel de la maternité, les revues marxistes firent des parallèles entre les Européennes et les extra-Européennes. Pour exemple, une des couvertures de *Nuestro Cinema* n°4 de 1932[889], présentait deux cinématogrammes d'une mère subsaharienne et d'une mère nord-américaine. Cela visait à montrer aux lecteurs non seulement le caractère international de la lutte des classes, mais surtout à rappeler que la maternité est inhérente à la nature des femmes. La mère comme allégorie de la souffrance était aussi très courante dans la propagande nationaliste. L'accusation de dépravation et d'atteinte aux valeurs traditionnelles familiales, dont la maternité, était commune à tous les bords idéologiques et politiques[890].

---

[888] Figure 366 : Mariano Rawicz, « ¿Qué haces tú para evitar esto? », 1937, photomontage, affiche 100 x 67, Collection Postermil, Barcelona.

[889] Figure 105 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°4, septembre 1932, « Maternité en Afrique et aux USA », p.1, BNE, Madrid.

[890] Voir à ce sujet l'étude de Brian Buck à propos des commémorations des révolutions des Asturies. Il démontre que les questions sur le genre furent au cœur des affrontements idéologiques et propagandistes même plus tard, dans la réception de ces événements. BUNK, B. D. (2007). Ghosts

Dans la revue anarchocommuniste *Orto* en 1932, Josep Renau fit un photomontage à partir de photographies soviétiques. Il représente une femme nourrice ayant pour charge d'allaiter les enfants d'une institution publique. Ce photomontage vient illustrer l'article de Luis Huerta «*La Eugénica ante la crisis económica mundial de hoy y sus previsiones para el futuro*»[891]. Dans cette composition, le discours implicite portait sur l'engagement personnel des femmes pour les enfants abandonnés de la nation. Femmes nourrices et infirmières, elles pouvaient toutes sustenter les besoins naturels de la nation, produisant équilibre et bonne nutrition. Ici cette formule visuelle estompe la frontière entre le privé et le public. Le corps des femmes devait être mis au service de la nation tout entière. La nourrice est plus qu'une mère, elle est la mère de l'État.

Dans les revues féministes, il était possible de trouver des images de maternité heureuse. Représenter la femme par la maternité peut sembler conventionnel, mais il s'agissait d'un véritable problème de société. Kati Horna réalisa un photoreportage pour *Mujeres Libres* en 1937. Ce reportage montre des femmes plus épanouies grâce aux nouvelles structures pour l'enfance[892]. Selon les revues féminines et communistes, l'amélioration des structures permettait une émancipation des femmes. Dans la revue féministe, la femme était moins représentée à travers son rôle de mère. Le rôle de mère était un devoir parmi d'autres. Il y avait aussi le travail et l'apprentissage.

Pour traiter d'un même sujet, les maternités et les structures d'enfance, la différence est visible entre les photographies soviétiques et les photographies ouest-européennes. La composition des images change de discours. D'un côté, la femme en machine laitière est aliénée à l'État, et de l'autre la femme prolétaire est délivrée d'une charge. Du point de vue iconologique, ces deux femmes-icônes

---

of passion: martyrdom, gender, and the origins of the Spanish Civil War. North Carolina, Duke University Press, Durham.

[891] Figure 202 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°1, mars 1932, photomontage Josep Renau, p.17, Hemeroteca Municipal de Madrid.

[892] Figure 416: *Mujeres Libres*, n°11, «Maternidad», photographies Kati Horna, Centre de documentation historico-social, Barcelone.

sont les incarnations présentes de la société future. L'une représente l'Union Soviétique et sa pensée totalisante, d'aujourd'hui à demain. L'autre représente la République espagnole, dans sa politique actuelle, et dans ses mesures à venir. Dans le même temps, ces femmes incarnent et préfigurent une idéologie politique. C'est précisément en cela que sert la représentation de la mère dans la sphère politique. Dans son article « Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques », l'historien Reinhart Koselleck explique que dans les sociétés modernes, il y a une conscience de la temporalité historique[893]. Or cette conscience, qui est très présente dans le marxisme matérialiste, pousse les individus à intervenir dans l'Histoire même. D'un côté, il y a l'« espace d'expérience » tangible et actuelle. D'un autre côté, il y a l'« horizon d'attente » imaginaire et projeté dans un futur proche. Ces images démontrent ainsi la capacité de projection des individus dans un futur proche. En effet, les images de propagande promettent l'application de l'idéologie actuelle dans le futur. Elles montrent justement des images du futur où sont appliquées les idéologies rêvées du passé. C'est pourquoi, l'icône de la mère est idéale pour ce type de discours. Elle est le présent et ses enfants sont le futur proche. Le personnage de la mère porte en lui les causes et les effets de l'histoire. Dans cette perspective, le nombre croissant d'images des mères dans le monde politique témoigne d'un sentiment d'accélération de l'Histoire et de l'impatience à ce que l'utopie devienne réelle. L'utopie semble de plus en plus proche et de plus en plus tangible. Mais le basculement rapide vers la dystopie est tout aussi possible et dangereux. De telles images de mères poussent ainsi les regardeurs à réagir vite pour faire basculer l'Histoire de leur côté.

**Masculinité ouvrière et guerrière : l'héroïsme contre le dandysme**

Si la représentation de la femme fut autant questionnée, c'est aussi parce que dans les sphères politiques la catégorie du « masculin » était remise en question. La crise du genre produisit des représentations archétypales de

[893] KOSELLECK R. (2016). Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques, collection En temps & lieux, édition EHESS, Paris.

l'homme sous la forme d'un héros. L'homme anarchiste ou communiste était devenu un héros au sens hégélien du terme : il était un « fils » passionnel qui se rebelle face au « père » impassible, représentant l'ordre et la société morale. Le fils est un brave qui méprise la mort, prêt à se sacrifier.

Chez les franquistes, la République était un régime qui menaçait la virilité masculine. Dans son article « Féminin/masculin : les enjeux du genre dans l'Espagne de la Seconde République au franquisme », Yannick Ripa nous transmet cette anecdote : les femmes des rouges « ont enfin connu de vrais hommes et non des miliciens castrés », […]. Il s'agit ici d'une déclaration du général franquiste Queipo de Llano au cours de son émission radiophonique de propagande le 23 juillet 1936 à Séville[894].

Dans la revue *Nuestro Cinema*, la rédaction diffusait des images exclusivement basées sur la dualité féminité/masculinité et celle-ci sous-entendait une autre dualité, celle du bourgeois/prolétariat. La féminité était alors considérée comme bourgeoise, car elle était assimilée à la superficialité et à la fragilité. Elle s'opposait ainsi à la maternité qui représente la force, l'utilité et le don de soi. Dans *Nuestro Cinema*, la catégorie de la masculinité était divisée en deux types d'hommes communistes : d'une part le travailleur sublimé, qui est un *sur-homme* porté par une *sur-identité*[895] ; et d'autre part l'esclave du capitalisme, fatigué mais vaillant. En particulier, l'homme communiste sublimé incarne la masculinité soviétique. Il est l'exact opposé de l'Américain bourgeois, oisif, qui tend à s'efféminer.

L'acteur américain, figure transnationale et étendard de la culture américaine, était largement vilipendé par la presse communiste. Dans sa revue cinéma *Nuestro Cinema*, Juan Piqueras dénonçait le culte du *Star System*,

[894] RIPA Y. (2002). « Féminin/masculin : les enjeux du genre dans l'Espagne de la Seconde République au franquisme », *Le Mouvement Social,* vol. n° 198, n° 1, pp. 111-127.

[895] ARDENNE P. (2001). « l'art totalitaire : la « sur-identité » instituée », in *L'image corps*. Figures de l'humain dans l'art du XX$^{ème}$ siècle, Éditions du Regards, p.55-58.

promouvant l'individualité sur le collectif[896]. Pour la rédaction communiste, l'acteur américain était superficiel. Il cédait à des désirs strictement égoïstes et futiles, comme celui de la séduction, le luxe vestimentaire et les belles voitures[897]. Mais ce rejet de l'homme efféminé s'accompagna de discours homophobes sous-jacents. À l'époque, l'homosexualité restait un tabou dans la société espagnole. C'est pourquoi, il y avait très peu d'hommes nus, contrairement aux femmes, dans les images. La sous-représentation de l'homme nu était aussi le moyen d'éviter d'être accusé d'homosexualité par les nationalistes. Chez *Estudios*, sur un total de 54 couvertures avec des nus, il n'y eut que 12 nus masculins, qui étaient en plus soit incomplets, soit très stylisés, ou alors accompagnés d'une femme. Il ne fallait pas laisser transparaitre une quelconque défense de l'homosexualité[898].

Dans son article « Un cinéma viril pour une Espagne virile : le combat de *Nuestro Cinema* (1932-1935) », Évelyne Coutel explique que le rejet de la coquetterie était lié au rejet de la féminité et de l'homosexualité dans le cadre de la morale stalinienne[899]. Dans un article sur le grand succès des séances de projection de cinéma prolétarien à Madrid, A. Del Amo de Algara n'hésitait pas à dire que le public ouvrier « *Aplaudía su propia clase, aplaudía sus conquis tas ; no aplaudia un tipo afeminado de opereta...* ». Ici, l'art capitaliste était frivole et efféminé. Il relevait de l'opérette. Tandis que la « classe » prolétarienne était plus saine et plus sérieuse. En 1937, Josep Renau écrivit un article où il partagea l'espoir d'un renouveau artistique grâce aux nouvelles générations. Dans son texte, il opposa la pureté héroïque de ces artistes, à la frivolité inutile et baroque de certains : « *Confiemos en la juventud de nuestra nueva España. Confiemos en que la sangre española, tan pródigamente derramada, ahogará todo el barroquismo superfluo y odioso, todo cartón o frivolidad en nuestro arte.*

[896] COUTEL E. (2019). « Un cinéma viril pour une Espagne virile : le combat de *Nuestro Cinema* (1932-1935) », Itinéraires [En ligne], n°3, consulté le 01 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/6698 ; DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.6698

[897] *Ibidem.*

[898] NAVARRO NAVARRO, J. (1997). El paraíso de la razón la revista «*Estudios*» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista. Valence, Editions Alfons El Magnànim.

[899] *Ibid.*

*Confiemos en que el fulgor ardiente de nuestra causa lo purificará todo. Y la guerra contra el fascismo tendrá sus carteles, como tiene sus héroes."*[900]. La frivolité, le superflu, et parfois même l'efféminé : ces termes renvoient à un rejet du féminin, au profit de la force masculine. Et rejeter le féminin, fut aussi un rejet de l'homosexualité.

Au cours des années 1930, les marxistes conçurent une masculinité irréelle et allégorique qu'ils opposaient aux dandys américains, eux-mêmes acteurs d'une réalité factice, allégorie du vice et de la décadence. D'abord, l'homme communiste idéal était représenté comme un ouvrier admirable. Puis, avec la Guerre Civile, il devint un combattant irréel, un surhumain héroïque. La *sur-identité* fut ainsi pour les propagandistes un moyen d'esthétiser la guerre et de rendre son récit plus épique, et inévitablement plus séduisant.

Le concept de *sur-identité* désigne moins une forme précise qu'une méthode. C'est projeter et imposer une identité idéale *sur* un groupe ou une communauté. En même temps, ce groupe ou cette communauté doit s'élever et tendre à cet idéal d'identité, en se *sur*montant ou *sur*passant. En l'occurrence, l'identité d'une classe prolétarienne est appliquée, sinon imposée, à la masse des travailleurs. Elle est l'idéal à quoi ceux-ci doivent tendre, en acquérant une « conscience de classe ». Cet idéal du prolétariat s'inscrit aussi dans l'ordre du mythe et du fantasmatique. Il y a notamment une *sur-identité* guerrière qui vise à pousser les hommes engagés à se comporter mimétiquement à l'idéal du soldat communiste. Dans les images, l'ouvrier et le combattant sont ainsi toujours photographiés en contre-plongée, le regard vaillant, et le corps monumental et puissant. Les propagandistes utilisaient cette technique de la contre-plongée pour donner l'impression au regardeur d'être plus petit que la personne photographiée. Finalement, ces images d'ouvriers étaient plus des allégories du marxisme qu'une véritable représentation sociale de l'ouvriérisme. Elles étaient inspirées des agences soviétiques et du cinéma russe dont les cinématogrammes étaient très présents dans les revues espagnoles.

[900] RENAU J. (2 février 1937). «Contestación a Ramón Gaya», *Hora de España* (Valencia) pp. 59-62.

À travers la mise en scène, le récit de guerre devait persuader. Les artistes puisèrent dans la *puissance suggestive* des images, afin de fabriquer un héros républicain espagnol. Les combattants étaient notamment tels des soldats homériques ou des chevaliers médiévaux. Par conséquent, les propagandistes imposèrent une certaine *sur-identité* aux militants espagnols. Cette *sur-identité,* se nourrissait d'une conception mythique de la guerre, basée sur des idéaux physiques et moraux.

Dans la propagande totalitaire, le corps est la projection d'un futur merveilleux. Mais dans de telles représentations, le corps humain n'existe pas vraiment, puisqu'il n'est considéré qu'en tant qu'instrument. Quant à la propagande révolutionnaire, celle-ci fait du corps un instrument de guerre et de résistance morale au nationalisme. Or les représentations du corps paressèrent si irréelles qu'elles rappelaient parfois la sculpture antique. Les images sont ainsi prises d'une contradiction interne. D'un côté, elles représentaient un corps absolu et très puissant. Mais, d'un autre côté, un tel corps était irréel et inexistant, de l'ordre de l'imaginaire et du mythologique. De surcroît, cette image d'un corps si invraisemblable s'inscrivait dans un discours hagiographique qui rejette toute animalité hors de l'humain : sa pilosité naturelle ou sa vulnérabilité :

> « L'art des systèmes totalitaires, exclut la blessure car sa représentation entrerait en contradiction avec le programme d'asepsie généralisée qui touche l'organisation sociale dans son ensemble. Les esthétiques nazie, soviétique et, plus tard maoïste sont des esthétiques de la santé totale et parfaite que les divers programmes de purifications ont fixée comme objectif primordial. Elles émanent d'une vision qui souscrit entièrement aux principes de l'hygiénisme, lequel exige que tout élément susceptible d'enfreindre les règles de la plus volontariste salubrité soit immédiatement neutralisé »[901].

[901] FRECHURET M. (1999). L'art hygiéniste des régimes totalitaires, catalogue d'exposition Art médecine, musée Picasso, Réunions des Musées nationaux, Paris, p.78.

Progressivement au cours des années 1930, la représentation des hommes du prolétariat glissa vers une propagande viriliste et homérique, rejetant ainsi le féminin. Pour l'historien Maurice Agulhon, les allégories féminines qui composèrent les images de la Révolution française étaient d'origines bourgeoises[902]. Représenter le politique par le féminin serait donc une pratique bourgeoise. Mais pourtant, elles furent très présentes en Union Soviétique, mais aussi dans les arts marxistes de l'ouest. En réalité dans les années 1930, nous assistons à un renouveau de la construction de genre par l'allégorie. L'allégorie masculine est un ouvrier puissant ou un combattant, photographié en contre-plongée afin d'imiter le monumentalisme sculptural. En revanche, l'allégorie féminine est plus complexe. Elle est la mère, utile et moralement puissante. Mais l'allégorie est aussi l'incarnation fantasmatique de l'idée de Révolution. Elle est féminine, jeune, dépilée et entièrement nue. Les années 1930 furent une période de séparation iconographique des genres, en réponse à la modernité et à la revalorisation de la femme qui remettait en question les limites entre le féminin et le masculin.

**La « Fantine » des révolutionnaires**

L'autre figure féminine très présente dans les images politiques était celle de la prostituée. La représentation de la prostituée a toujours été provocatrice et sulfureuse. C'est pour cela que la prostituée composait essentiellement les propagandes d'agit-prop et non les propagandes officielles, comme celles de la guerre civile. Il s'agissait de faire peur aux femmes, de leur montrer que la société dystopique future et engendrée par le capitalisme, allait créer un accroissement de la prostitution dans la société. Selon les marxistes et anarchocommunistes, la prostituée était une femme aliénée dont la condition sociale fut le produit d'une société bourgeoise. Comme Fantine dans les *Misérables*, les prostituées étaient considérées par les marxistes, comme victimes d'une fatalité sociale.

[902] AGULHON M. (1979). « Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm) », Actes de la recherche en sciences sociales, n°28, p. 27-32.

Dès le début du XX$^{ème}$ siècle, la conception de la sexualité avait évolué. Mais cela ne se traduisit concrètement dans la société espagnole que dans les années 1930. En particulier, les anarchistes voulaient profondément changer les comportements moraux et sexuels. La presse anarchocommuniste offrait notamment un aperçu des caractéristiques d'une nouvelle éthique sexuelle. En plus de critiquer un système d'éducation encore trop clérical, les anarchistes s'inspiraient des thèses hygiénistes directement issus du monde médical alternatif. De nombreux docteurs en médecine, mais aussi des naturopathes, et autres disciplines, évoquaient la nécessité du contrôle des naissances, et promouvaient ainsi certaines pratiques sexuelles prohibées par la pensée traditionnelle. Ils remplacèrent la religion par la science. De plus, les discussions portaient sur la réappropriation du corps, son replacement dans la nature, c'est-à-dire la pratique du naturisme[903]. Mais cette nouvelle éthique sexuelle avait également ses interdits, et la prostitution en faisait partie :

> «PROLETARIO (…) No lloremos las degeneraciones; la prostitución, el asesinato y el robo; la tisis, la neurastenia y la depauperación son nuestra obra, obra que elaboramos inconscientemente»[904]

Pour le groupe anarchiste *Generación Consciente,* la prostitution était une pratique déviante parce qu'elle impliquait une insalubrité du corps et un rapport de domination entre classes sociales. C'est pourquoi la figure de la femme prostituée fut mise au service de la propagande d'agit-prop anarchocommuniste. La prostitution était comparée à l'ouvriérisme industriel. De même que l'homme était l'esclave de la machine, la femme prostituée était considérée comme une travailleuse victime d'un système qui ne respecte ni l'esprit ni l'intégrité du

[903] ANDRÉS GRANEL, H. (2008) «Anarquismo y sexualidad», Germinal: revista de *Estudios* libertarios, nº5, p. 68.

[904] *Generación Consciente*, (juillet 1923), n°1.

Traduction : PROLETARIEN (…) Ne pleurons pas les dégénérescences ; prostitution, meurtre et vol ; consommation, neurasthénie et appauvrissement sont notre fardeaux, fardeaux que nous élaborons inconsciemment.

corps. La prostitution était donc représentée comme étant au service d'une société capitaliste déshumanisée.

À l'inverse, les nationalistes excluaient la prostituée. Mais ils utilisaient son personnage dans leur propagande antirévolutionnaire, pour faire circuler des rumeurs dans la presse et à la radio. En France, des revues décrédibilisèrent l'intervention des miliciennes armées dans le conflit en les suspectant de prostitution. Cette rumeur circula dans toute la presse européenne et cela mit fin au rôle direct des femmes guerrières. Un journaliste de *Voilà*[905], revue créée par Gaston Gallimard, rédigea un article en 1937 sur le destin de ces miliciennes qui avaient dû quitter le front. Il affirmait que certaines combattantes républicaines étaient bien des prostituées, mais qu'elles ne constituaient qu'une minorité. Ensuite, le journaliste expliquait les motivations douteuses de celles qui restèrent engagées sur le front : « Sans doute aiment-elles cette vie rude, ce vent de brutalité, cette ambiance sauvage. Sans doute aussi, sont-elles quelques-unes à goûter la puissante volupté d'étreintes fougueuses, ardentes, réalisées à quelques mètres du no man's land où la camarde a carte blanche. »[906]. De telles rumeurs venaient bien souvent des sphères fascistes et nationalistes. Elles permettaient non seulement de vilipender les femmes combattantes, mais aussi de détruire la crédibilité internationale des républicains[907].

La prostitution était très présente dans la photographie sociale parisienne. Le sujet était très courant à Paris depuis le XIX$^{ème}$ siècle. En effet, le personnage de la prostituée était omniprésent dans la littérature réaliste, avec Nana, Fantine, Elisa et dans la peinture impressionniste chez Manet « Le déjeuner sur l'herbe » ou les danseuses de Degas. Les artistes s'intéressaient à l'ambivalence d'un tel personnage, pris entre scandale sulfureux et réalité sinistre.

---

[905] *Voilà* (20 août 1937). « Que sont devenues les miliciennes ? », n°335, p. 5.

[906] *Ibidem.*

[907] RIPA Y. (1995) « La violence nationaliste contre les femmes pendant la guerre civile espagnole : un enjeu politique » in La place des femmes, les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales, EPHESIA, Paris : La découverte, pp 482-485.

Dans son ouvrage « Paris de nuit », Brassaï photographia les prostituées dans les rues et dans les lupanars, comme « Une prostituée jouant au billard russe » en 1932. Il présenta des photographies de ce type pour l'exposition *Documents de la Vie Sociale* en 1935 à la Galerie de la Pléiade, dont une « gigolette »[908] rue Quincampoix. Dans la « valise mexicaine »[909], ont été retrouvés des photographies d'Henri Cartier-Bresson datant de 1934, avec des prostituées[910], des couples lesbiens, et des bandits ; en somme ceux qui agissent dans l'ombre et dans l'anonymat, repoussés en dehors du visible. C'est cette mise en visibilité qui intéressa les artistes des années 1930 proche de l'Internationale Communiste. Cette nouvelle génération d'artistes photographiait les rejetés des zones urbaines. Ils les esthétisèrent, et les intégrèrent dans la culture visuelle, soit par conviction politique, soit par provocation scandaleuse.

En Espagne, la représentation de la prostitution avait seulement une finalité politique. Les anarchistes l'utilisèrent pour dénoncer l'emprise du capital sur le corps. La série des « *Los Diez mandamientos* » par Josep Renau comportait 10 photomontages disruptifs. Il y tournait en dérision le décalogue judéo-chrétien. Renau créa des monstres et des personnages hydrides qui incarnaient les malheurs et les angoisses des années 1930 : la pauvreté, la guerre, la prostitution, le chômage, le profit. Dans cette série, Josep Renau réalisa « *No fornicarás* »[911] ou « Tu ne forniqueras point ». Pour la revue *Estudios*, ce photomontage fait la critique du proxénétisme. Renau y représente une bourgeoisie capitaliste états-unienne sous la forme d'un personnage porcin. Cet animal domestiqué était très populaire dans le dessin de presse et dans la

[908] DABIT E. (6 juin 1935). « A propos de l'exposition », Regards, IVe année, n°73.

[909] YOUNG C. (dir) (2011). La valise mexicaine. Vol. 1 et 2, Acte Sud, Arles : Il s'agit d'une valise disparue mais retrouvée au Mexique en 2008. Elle appartenait à Robert Capa, et contenait 4500 négatifs de la période de la Guerre d'Espagne, avec des photographies de David Seymour, et une très grande quantité réalisée par Gerda Taro. Cette affaire permit de revaloriser la place et le travail de la jeune photographe, fauchée par la guerre.

[910] CHÉROUX C., & CARTIER-BRESSON H. (2013). *Henri Cartier-Bresson*. Paris, Éditions du Centre Pompidou.

[911] Figure 150 : *Estudios* (Valence), n°132, août 1934, « Los diez mandamientos » « No fornicarás n°6 », photomontage Josep Renau, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

caricature européenne parce que le porc a toujours eu toujours mauvaise réputation : sale, immoral, méchant. Renau assimila souvent les riches capitalistes américains à la race porcine. Représenter le capitaliste sous les traits d'un porc est une dénaturation du corps humain. C'est une représentation physiognomonique certes comique, mais aussi satirique [912] . Dans le photomontage, le cochon est chapeauté et représenté à proximité de *buildings* new-yorkais. Il est flanqué d'une femme nue en position subjective et se pressant la poitrine. De sa main gauche, le cochon tient une sculpture de Jésus portant le globe, symbole de son royaume terrestre. Le cochon détourne son visage du Christ pour se pencher sur la femme nue. Il surplombe aussi d'autres corps féminins : une femme prisonnière et des prostituées représentées dans des échelles inférieures. Renau illustre donc ici la critique du proxénétisme. Cette formule visuelle permet d'associer capitalisme, richesse et prostitution sur plusieurs temporalités, avec d'un côté les causes (le porc) et de l'autre les effets (les prostituées du bas).

Dans la même série, le dixième commandement de Renau disait « *No desearas la mujer de tu prójimo* »[913] ou « Ne convoite pas la femme de ton voisin ». Renau ironisait sur le fait que l'adultère et les romances frivoles étaient présentes dans de nombreux films américains des années 1930, comme l'évoquait aussi Kracauer dans *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*[914] (1927) ou encore Juan Piqueras à travers sa revue cinéma *Nuestro Cinema*.

Dans une rhétorique du « classe contre classe », les artistes accusaient la bourgeoisie de produire la prostitution. Dans les montages comme ici cette

---

[912] TÖPFFER R. (2003), Essai de physiognomonie, réédition, préface de Thierry Groensteen, Kargo, Paris.

[913] Figure 174 : *Estudios* (Valence), n°135, novembre 1934, « Árbol genealógico de la razón social : No desearas la mujer de tu prójimo, La moralidad capitalista S.A.», photomontage Josep Renau, p.43, IVAM, Generalitat Valenciana.

[914] KRACAUER S., « Les petites vendeuses vont au cinéma », in : L'Ornement de la masse, Paris, La Découverte, 2008, p. 255-268.

juxtaposition photographique de chez *Orto* en 1934[915], le faste des maisons closes étaient comparés aux maisons misérables des prolétariens. Il y a aussi la photographie d'un couple « honnête » de prolétariens qui s'enlacent. Ils font face aux festivités de la maison close où de multiples prostituées entourent quelques hommes dit « bourgeois ». Toujours dans cette juxtaposition, il y a l'image d'une femme appuyée sur une table. Le commentaire relève sa grande fatigue au service des divertissements bourgeois. Le montage oriente très clairement le regardeur. L'association des photographies et des commentaires entrent dans un système de démonstration logique et objectif à la façon d'un photoreportage journaliste. En vérité, c'est le commentaire qui oriente véritablement les lecteurs et qui les poussent au jugement, à l'agitation.

[915] Figure 213 : *Orto : revista de documentación social*,Anonyme (Valence), 26 février 1934, « La prostitution », juxtaposition photographique sans auteur, Biblioteca de Catalunya.

# Allégories et muses de la Révolution : un retour au mythe

### L'allégorie dans les années 1930

Après 1932, les sphères engagées espagnoles se mirent à utiliser abondamment les allégories. Mais aussi bien dans la photographie documentaire que dans le photomontage, il y avait une oscillation constante entre deux types d'allégories : les allégories positives et les allégories négatives. Karl Marx avait rejeté formellement tout symbole et tout rituel politique, parce qu'il voyait dans ces pratiques, les vestiges de la culture bourgeoise et autoritaire[916]. Néanmoins, dans les années 1930, les artistes marxistes recoururent par nécessité sociologique à de nombreux symboles et allégories. Les allégories négatives représentaient le mal absolu : le nazisme, le fascisme, la guerre ou encore le capitalisme. Les allégories positives étaient composées essentiellement de jeunes femmes nues. Elles incarnaient l'idée de révolution, mais sous une forme mythique. L'allégorie de la révolution fut une idée figurée.

Pour Walter Benjamin, les œuvres allégoriques sont des écrits stimulants, et leur lien très intime avec le langage les rapproche du mythe. L'allégorie n'est pas une représentation ludique, elle est l'expression des choses. Elle relève d'une sorte de langage universel optique, et d'une sémiotique qui traverse les époques.

Si le symbole et l'allégorie ont pour point commun de représenter matériellement des concepts abstraits, Benjamin oppose néanmoins le symbole à l'allégorie[917]. D'une part, le symbole est une construction simple, comme l'était la croix gammée du IIIème Reich, alors que l'allégorie est plus complexe puisqu'elle regroupe plusieurs éléments, plusieurs personnages et même parfois plusieurs symboles. D'autre part, l'allégorie est vivifiante. Elle doit sans cesse se

[916] HOBSBAWM E. J. (1966). Les primitifs de la révolte dans l`Europe moderne. Fayard, Paris, p.189.

[917] BENJAMIN W. (1985). Origine du drame baroque allemand, 1925, trad. Sibylle Muller, réédition Flammarion, Paris, p.173.

renouveler pour surprendre, tandis que le symbole doit rester identique[918]. Benjamin prend l'exemple du culte de la ruine chez les romantiques. La ruine était l'allégorie d'un lent dépérissement, menant à une fin inéluctable. L'allégorie de la ruine représente le monde dans sa laideur, un monde terrestre qui marche vers sa fin.

Selon Benjamin, l'allégorie possède une dimension romantique puissante au même titre que la ruine : « l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. Ainsi l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses »[919]. Les allégories et les ruines sont composées de fragments donnant à penser. Mais elles sont aussi très mélancoliques. Chez les marxistes, l'utilisation de l'allégorie fut une expression tout aussi mélancolique.

L'allégorie purement fictive fut beaucoup utilisée dans les arts photographiques. Pourquoi utiliser la photographie, médium du réel, pour créer des images fantasmatiques ? La photographie permet deux choses. Premièrement, elle agit sur le cognitif en apportant à l'œuvre une impression de véracité. D'autre part, le montage photographique permet de créer des contrastes esthétiques et poétiques. Lorsqu'elle est associée au graphisme ou au dessin, la photographie produit des contrastes et crée ainsi des scènes surréalistes entre rêve et réalité, entre histoire et fiction, entre passé et présent, entre « espace d'expérience » et « horizon d'attente »[920].

Mais, pour comprendre une allégorie, il faut être initié. Cette méthode visuelle n'est donc pas si simple et rationnelle, car elle fait appel à des références

[918] MARGANTIN L. (2011). « L'allégorie romantique », *Romantisme,* vol. 152, n° 2, pp. 13-26.

[919] *Ibidem,* p.191.

[920] KOSELLECK R. (2016). Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques, collection En temps & lieux, édition EHESS, Paris.

diverses, et compréhensibles bien souvent que par les élites[921]. L'allégorie serait ainsi bourgeoise et non adaptée au prolétariat. C'est pourquoi Marx la rejetait. Et pourtant, les marxistes composèrent des allégories en allant chercher des références compréhensibles pour le prolétariat, c'est-à-dire issues directement de leur quotidien et de leur culture. Certaines allégories restaient difficiles à saisir, quand il s'agissait de concepts philosophiques, comme l'Allégorie de la Révolution.

Les artistes utilisaient notamment le symbole du crâne pour composer des allégories du fascisme. Le masque à gaz entrait également dans les allégories de la Première Guerre mondiale, qui elle-même faisait écho au concept de mort de masse. Les artistes représentèrent souvent les concepts et les idéologies politiques par des formes mythiques et allégoriques[922]. En particulier, leur recours à la technique du photomontage était propice à la création d'allégories : celle de la contestation, de la crise économique, de l'antifascisme, de la guerre, du mépris bourgeois etc. Les allégories socialistes et marxistes furent ainsi souvent très négatives, excepté l'allégorie de la Révolution, inspirée de mythologie antique et de surréalisme, qui était très présente dans les sphères anarchocommunistes.

**L'Allégorie de la Révolution espagnole : nudité féminine et sur-identité**

Pour l'anarchisme, le nu était un motif qui prônait la symbiose de l'humain et de la nature. Josep Renau et Manuel Monleón proposèrent de nombreux dessins et photomontages sur ce sujet, essentiellement dans la presse anarchocommuniste comme *Estudios* et *Orto,* mais aussi dans des magazines graphiques de grandes distributions, dont *Crónica.* Les œuvres représentaient essentiellement des femmes nues sur des supports photomontés ou dans des dessins. De telles allégories politiques féminines sont souvent créées dans des sociétés où le domaine du politique appartient aux hommes. On donne ainsi à la

[921] AGULHON M. (1979) « Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm) », Actes de la recherche en sciences sociales, n°28, p. 27-32.

[922] Figure 136 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

femme le rôle mystique ou le *corpus mysticum* au lieu du *corpus politicum*[923]. Ces figures de femmes nues sont ainsi censées représenter l'idée de Révolution. Elles furent notamment les allégories de la pensée anarchocommuniste. Cela s'inscrit dans une tradition européenne où les idées et concepts politiques se représentent par des allégories masculines ou féminines. Il existait déjà de nombreuses allégories politiques et nationales comme Marianne, Germania, Britannia, ou encore les valeurs que sont La Justice, La Liberté, et la Nature.

*Estudios* fut l'une des revues ayant diffusé le plus de nus féminins dans les années 1930. Dans la culture européenne, le nu se développa principalement dans les milieux progressistes. Représenter la sexualité fut un moyen de plus pour lutter contre l'autoritarisme, le maintien de l'ordre établi et la morale traditionnelle. Les artistes étaient aussi anticléricaux, car la morale sud-ouest européenne était profondément catholique. À cause de l'abondance d'images sexuées, les conservateurs accusèrent de pornographie la rédaction d'*Estudios*[924].

Manuel Monleón et Josep Renau créèrent des séries de montage reposant sur le principe oscillatoire utopie/dystopie. Pour la quasi-totalité des œuvres, l'utopie est une femme nue, une muse incarnant la Révolution. Beaucoup de ces images illustrèrent le magazine *Estudios* dès 1933. Dans sa communion fantastique avec la nature, la nudité féminine était d'ailleurs l'un des rares sujets positifs abordés par les deux artistes catalans. Les deux Catalans créèrent conjointement une série de photomontages et de dessins représentant les Quatre Saisons.

Le « printemps » est un photomontage de Renau. C'est une femme nue en grande échelle, curieusement accolée à une scène de laboure, en plein paysage campagnard. Le paysan de dos travaille la terre aidée par son cheval de trait. Pour Renau, cette image représente « l'exubérance de la vie fécondée par le titan aux

[923] JONSSON S. (2006). « The Invention of the Masses : The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune », *in* SCHNAPP J., TIEWS M. (dir.), Crowds, Stanford University Press, Stanford, p. 56.

[924] LORA MEDINA A. (2019). Sexualidad, desnudismo y moralidad en el anarquismo español de los años treinta: de los debates en la prensa a la aplicación de la ley del aborto durante la Guerra Civil Española. Hispania, 78(260), 817–846. https://doi.org/10.3989/hispania.2018.020.

mains calleuses »[925]. Ce photomontage est une ode au travail agricole, faisant surgir du sol les « entrailles du monde », avec le bonheur et le bien-être, la compréhension et la fraternité, incarnée par cette allégorie, muse de la révolution, qui semble s'extraire du sol. L'association est assez surréaliste, effaçant la frontière entre le rêve et la réalité.

Renau a également photomonté « l'été ». Cette saison est représentée par une femme nue. La jeune femme incarne « la beauté », la « lumière de l'optimisme », « la bonté et l'amour ».[926] Elle s'étire dans un paysage lunaire et aride, rappelant ceux de l'Andalousie en été. Le montage appelle l'être humain à effectuer un retour à la nature, à travers une nouvelle compréhension du monde. Ces allégories représentaient plusieurs idées et conceptions politiques complexes toutes issues de l'anarchisme libertaire.

Stylistiquement, ces allégories se rapprochent de la photographie surréaliste, et notamment des productions du français Pierre Boucher[927], ou encore des peintures de Salvador Dalí. Cette forme mythique du corps de la femme questionne la place de l'individu dans le monde, et des effets du monde sur le corps de l'individu. Ce corps humain mythique prend souvent la forme d'une statue antique. Il s'agit de la plus ancienne référence visuelle du corps humain.

[925] Figure 183 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, « La primavera », photomontage Josep Renau, p.18, IVAM, Generalitat Valenciana.

« Exuberancia plena de la Vida, fecundada por el titán de las manos callosas en holocausto al Amor, que es Felicidad y Bienestar. ¿Qué surja de las entrañas removidas por el dios Trabajos esa era de Comprensión y de Fraternidad que anhela el Mundo ? »

[926] Figure 184 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, « El verano », photomontage Josep Renau, p.35, IVAM, Generalitat Valenciana.

[927] Figure 185 : Pierre Boucher, 1936, « Nu féminin antique dans les ruines de Volubilis, Maroc », photomontage, épreuve gélatino-argentique, 24 x 18,1 cm, n° AM 2012-2573, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Parfois dans les représentations, le corps de ces allégories à l'antique est brisé, en ruine[928], symbolisant une atteinte ou une perdition de l'humanité toute entière, face à l'industrialisation et au fascisme. La forme antique est échappée du temps, même si pourtant elle appartient au passé. C'est parce que les artistes faisaient un lien étroit entre l'art antique et la mythologie gréco-latine. Le corps antique est lié à la représentation des divinités. L'Antiquité est une période lointaine dans l'Histoire. Les artistes l'ont idéalisé et fantasmé au point d'en faire la « période des Dieux », ou plutôt une époque où le terrestre fréquentait le divin. Les statues antiques sont donc pour les contemporains, des représentations héroïques, entre humanité et divinité. Ce sont des formes connues, que l'on injecte dans de nouvelles images, selon le principe de l'intericonicité[929]. Ainsi, la résurgence des formes antiques dans la société des années 1930 était liée à un retour au mythe dans l'art, une quête *warburienne* de l'idéal impossible et lointain, une échappatoire à l'industrialisation[930]. Cette allégorie révolutionnaire sous la forme d'une femme nue, fut la résurgence du mythe dans la société industrielle et guerrière, la remémoration des divinités antiques que furent notamment les muses[931].

Ces allégories relèvent de la méthode de la *sur-identité*, tout comme les soldats communistes dans les rangs républicains. Les allégories en sont la version féminine mais dans une forme encore plus fantasmatique. La *sur-identité* fait glisser le réel vers l'irréel allégorique. La seule muse qui doit inspirer le

[928] Figure 196 : Pierre Boucher, 1937, sans titre, photomontage, épreuve gélatino-argentique, 23,7 x 19,8 cm, n° AM 1986-151, Centre George-Pompidou, Paris.

[929] ARRIVE M. (2015). « L'intelligence des images. L'intericonicité, enjeux et méthodes », E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone, n°13-1, http://journals.openedition.org/erea/4620.

[930] Voir sur le mythe dans l'art contemporain : DUFRÊNE T., FLAHUTEZ. F. (2011). *Art et mythe*. Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre.

[931] Figure 188 : *Estudios* (Valence), n°139, mars 1935, montage/dessin Josep Renau, première de couverture, Centre de documentation historico-social, Barcelone.

prolétariat est la Révolution. Et elle est représentée par cette allégorie révolutionnaire.

Il y a chez Marx une dimension messianique de la révolution et de l'utopie, reposant sur une société sans classe. Il n'est dès lors pas anodin que les marxistes aient recouru aussi à l'idée de la promesse d'un paradis, ou plutôt d'une harmonie future. Les artistes marxistes fabriquèrent sans d'admettre, une construction mythique de la révolution et du prolétariat. Ces allégories sont des projections formelles utopiques, qui accompagnent une vision bienheureuse et collective de la future société. L'utopie n'est pas une construction de l'irréel. Elle est la projection idéale d'une société future. Les allégories sont l'expression d'un sentiment d'accélération du temps, typique des sociétés modernes. Cette impression est causée par une impatience, portée par une attirance vers l'utopie[932]. L'allégorie Révolutionnaire est une forme représentant le futur utopique, mais qui incarne les rêves du présent/passé. L'utilisation de la photographie a son importance ici, car c'est un art de l'enregistrement. Ainsi ces allégories photographiques floutent la frontière cognitive et temporelle du regardeur, entre présent/futur et futur/présent[933].

Pendant la guerre civile, le recours à des allégories fantasmatiques, aussi bien masculines que féminines, fut presque un aveu d'échec moral et militaire de la part des révolutionnaires, entraînant dans les images une relation constante avec le domaine de l'impossible. Ils délaissèrent progressivement le principe de l'image-*critique* en faveur de la *sur-identité*, propagande composée d'éléments surnaturels, mythiques et fantasmatiques. À travers les images, les artistes tentaient de rééquilibrer une société chancelante, tantôt positive et progressiste, tantôt négative et mortifère. Ils oscillaient entre images-critiques de la dystopie capitaliste et des représentations d'un futur épique construites sur la base d'une impossible *sur-identité*.

---

[932] ROSA H. (2010). Accélération. Une critique sociale du temps, La Découverte, Paris.

[933] KOSELLECK R. (2016). Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques, collection En temps & lieux, édition EHESS, Paris.

# Conclusion

Cette thèse avait pour intention d'étudier comment la photographie a été le médium artistique de la fabrication d'une « culture ouvrière transnationale », de la France à l'Espagne et durant les années 1930.

En raison des connexions entre l'Espagne et l'Internationale Communiste, il apparaît clairement dans la production et la diffusion des photographies que l'Espagne a participé de façon très intense à la mobilisation de l'art. Selon les marxistes, l'art devait être mis au service de la révolution. Par le biais d'associations culturelles et propagandistes transnationales, comme l'A.E.A.R., l'Espagne a fait partie de réseaux artistiques internationaux. Mais le terrain espagnol témoigne aussi de la grande complexité de ces réseaux[934].

L'étude est partie de l'hypothèse d'une « exportation » des pratiques des arts photographiques de la France vers l'Espagne, car il y avait de nombreuses connexions entre les deux pays. D'autre part, la France avait été très sensible au sort de la République espagnole durant la Guerre Civile, entre 1936 et 1939. Cette hypothèse s'est vérifiée juste, mais a également permis de préciser l'apport de l'Allemagne avant-gardiste et révolutionnaire à l'Espagne. En effet, les artistes allemands avaient assimilé une partie de la culture visuelle bolchévique.

Dans le passé, les grands mouvements artistiques européens comme le Romantisme étaient limités à des milieux sociaux, aisés et élitistes : les artistes

[934] CŒURÉ S., & MAZUY R. (2012). Cousu de fil rouge : voyages des intellectuels français en Union Soviétique : 150 documents inédits des archives russes, CNRS, Paris.

et les intellectuels appartenaient à l'aristocratie ou à la bourgeoisie. Mais avec l'Internationale Communiste, c'est une culture ouvrière qui s'organise et circule dans toute l'Europe. Dans le cadre du projet révolutionnaire marxiste de la « conscience de classe », toute une catégorie sociale et professionnelle, *les ouvriers*, deviennent des sujets de représentation artistique, car il fallait que le prolétariat parvienne à sa conscience de soi. Cette thèse s'est donc intéressée aux incidences de la théorie marxiste de la « conscience de classe » sur les méthodes de représentation en photographie.

Cependant, en fonction des pays et des nations, la réception de l'Internationale a été multiple et variable. Les rapports entre les nations et l'organisation soviétique ont beaucoup dépendu des personnalités qui en étaient les acteurs[935]. Malgré leur total engagement à la diffusion de la culture soviétique en Europe, John Heartfield, Louis Aragon, Josep Renau ont souvent été confrontés à une réalité de terrain, avec des particularités sociologiques, des problèmes politiques ou des résistances idéologiques à l'échelle locale. Force est de constater que si l'Internationale a réussi à donner l'impulsion à une dynamique de construction de réseaux d'artistes engagés ; en revanche, sa politique du « *soft-power* » qui visait à faire basculer les nations vers le communisme, a échoué.

Les Surréalistes ont été assez proches du marxisme, mais ne se sont pas vraiment imposés dans ce milieu trop orthodoxe. Les marxistes reprochaient aux avant-gardes artistiques, dont les Surréalistes, d'être encore trop bourgeoises, de de ne pas politiser leur action : en somme, de rester dans la pure provocation et de demeurer et dans des tours d'ivoires, bien au-dessus de *la boue sociale et politique*[936] qu'avait entraîné la Grande Guerre. Cependant, les marxistes ne rejetaient pas totalement le principe de l'avant-garde[937]. En effet, celui-ci est la

[935] CŒURÉ S., & MAZUY R. (2012). Cousu de fil rouge : voyages des intellectuels français en Union Soviétique : 150 documents inédits des archives russes, CNRS, Paris.

[936] Ce terme « boue » est une allusion à la Guerre des Tranchées de 14-18.

[937] D'ailleurs une revue française a pour titre « L'Avant-garde (1920) Mouvement des jeunes communistes de France ». Elle est apparue dans les années 1920, elle est publiée « sous le manteau » pendant la Seconde Guerre mondiale, et disparait en 1945. La revue est conservée partiellement à la BNF et disponible sur le site Gallica.

partie du prolétariat la plus militante et la plus consciente de la classe. Paradoxalement, l'avant-garde est une « aristocratie ouvrière », composée d'intellectuels, d'écrivains et de politiques qui ne sont pas tant les guides ou sauveurs que des instruments dans le combat[938]. Les marxistes ont tenté d'imiter les avant-gardes artistiques. Ils se sont donnés un nom, l'A.E.A.R. Ils eurent des textes fondateurs et des revues d'opinions, comme les Surréalistes. Ils tentèrent d'adapter le principe d'avant-garde marxiste vers un principe de groupe de politisation artistique, sans pour autant se faire appeler « avant-gardes ». Le résultat fut mitigé, car à la fois incohérent sur la forme et pourtant autoritaire sur le fond.

Dans les années 1930, le médium photographique a ceci de spécifique qu'il circule facilement et rapidement dans toute l'Europe, d'autant plus s'il profite d'un support de presse. En l'espace de deux ans, après la chute de la dictature primovériste, la circulation d'images venant de l'étranger modifie profondément une partie de la création artistique espagnole. Max Ernst, John Heartfield et les Russes inspirent notamment Josep Renau et Manuel Monleón. Dans le cadre de leur pensée libertaire et de la psychologie des images de masse, les artistes catalans reprennent la théorisation marxiste des images qui vient de France, comme celle de la revue culturelle *Commune*, organe de l'A.E.A.R. française. La photographie est alors le médium artistique d'une dynamique internationale marxiste qui tente de construire une contre-culture, la culture du prolétariat, à la photographie ethnographique d'idéologie bourgeoise et colonialiste.

Le contexte social et politique du pays a fortement déterminé l'histoire de la création marxiste espagnole. Néanmoins, elle n'a pas été hermétique à la création européenne. Pendant la jeune Seconde République, les diverses révolutions ont pu empêcher l'épanouissement de la création artistique. D'autre part, elle a eu à subir la censure à plusieurs reprises. Mais quand la situation était stabilisée et plus apaisée, les images contestataires ont pu réapparaître. Pour résister à tous ces obstacles, les artistes espagnols ont noué des liens étroits avec

[938] LÖWY M. (2009). « La théorie marxiste du parti », *Actuel Marx*, vol. 46, n° 2, pp. 27-51.

l'Internationale et le voisin géographique français. La création marxiste espagnole n'est donc pas latino-centrée. Bien au contraire, c'est une photographie ouest-européenne et contestataire qui s'est développée en puisant ses références dans les arts de la caricature et de la peinture réaliste du XIXe siècle et dans le modernisme formel soviétique. Le cas du voisin portugais, qui était sous régime fasciste dans les années 1930, serait une nouvelle piste de recherche.

En Espagne, la modernité artistique s'est développée en relation étroite avec des mouvements de pensée progressiste : le socialisme, le marxisme et l'anarchisme. Dans les années 1930, les artistes marxistes sont tiraillées entre diverses mouvances et tendances idéologiques : entre orthodoxie soviétique et hétérodoxies anarchistes et communistes, entre expérimentation artistique (photomontage, cinéma social) et étouffement créatif (réalisme socialiste). Néanmoins, ces groupes artistiques qui sont des avant-gardes se rejoignent sur les valeurs de l'antifascisme, de l'anticapitalisme et de l'anticolonialisme.

Dans ce contexte, la fabrication des images a dépassé le cadre strictement national. Elle s'est inscrite plus largement dans une culture politique européenne. Tel est le cas de la « classe ouvrière ». La photographie et le photomontage ont joué un rôle cognitif de prise de conscience. Par des images les représentant, les ouvriers prennent conscience d'eux-mêmes. Aux yeux du système de production capitaliste, ils ne sont qu'une *masse* de travailleurs. À leurs propres yeux, ils sont une *classe* de prolétaires appelés à faire la révolution. Mais, pour cela, encore faut-il fabriquer des images qui déclenchent cette prise de conscience. Comme le dit l'adage philosophique de George Berkeley, *esse est percipi aut percipere*. Être, c'est être perçu. Rien n'existe vraiment s'il n'est pas perçu. Faire exister la classe ouvrière, c'est donc la représenter aux ouvriers. Dans cette perspective, les artistes marxistes ont contribué à créer une culture ouvrière. Dans la théorie marxiste, la culture est un instrument de pouvoir. La lutte des classes est aussi une bataille culturelle. Comme le dit Walter Benjamin, au fascisme qui esthétise la politique, le communisme lui répond par la politisation de l'art.

Mais, la fabrication de cette culture ouvrière contient un paradoxe aigu. Cette culture qui devait donner une « conscience de classe », a recouru à des

moyens qui étaient ceux des médias de *masse* : photographie, cinéma, magazines, etc. La fabrication de la culture ouvrière s'est donc faite à l'aide de l'art de la « reproductibilité technique ». Pour faire émerger une classe de la masse des travailleurs, il fallait s'adapter à elle, pouvoir l'intéresser, lui parler, la stimuler. Cela ne pouvait se faire que par des moyens de communication globalisants.

Pour que le prolétariat prenne conscience de soi, il fallait aussi définir une « identité » à partir d'éléments visuels reconnaissables : formes, postures, situations, émotions qui seraient propres à la classe. Le fait social était parfois théâtralisé, comme dans le film de Buñuel « *Las Hurdes : Tierra sin pan* » de 1933. Mais surtout, les artistes marxistes ont créé des archétypes et des formes répétitives. La classe n'était-elle pas aliénatrice ? Durant toute la Seconde République, les artistes créèrent des allégories et des personnages fantasmatiques qui relevaient de la logique d'une « sur-identité ». En effet, les marxistes collaient *sur* la masse des travailleurs l'identité d'une classe prolétarienne à laquelle ils devaient s'élever.

Le XXème siècle européen a été celui de conflits armés, de plus en plus graves et internationaux. Entre chaque conflit, des mouvements artistiques rebelles, tiraillés entre optimisme exacerbé et pessimisme latent, ont fait leur apparition. Dans les années 1970, l'Espagne a vécu la lente agonie de son dictateur Francisco Franco. Pour le désacraliser, la presse de gauche française a eu recours aux mêmes méthodes disruptives que John Heartfield ou Josep Renau. Dans le dessin « Franco va mieux, il est allé au cimetière à pied « Olé » » pour le numéro 192 de Charlie Hebdo en 1974, Reiser se moquait de la propagande exagérément rassurante de l'état franquiste**.**

Au lendemain de la mort de Franco en 1975, l'Espagne s'est alors trouvée dans une période assez similaire aux années folles françaises et allemandes des années 1920 : la sexualité, la drogue et la culture. En particulier, l'émancipation punk est visible dans les œuvres photographiques pop d'Ouka Leele et dans les films de Pedro Almodovar. Les groupes punks étaient les porte-paroles des classes populaires. Ils ont hérité de nombreuses méthodes d'agit-prop issues des

années 1920 et 1930[939]. À travers la musique, les costumes, les performances scéniques et la création graphique des albums, les artistes punks ont mis à l'œuvre une poétique de la destruction. Si le mouvement était initialement anglo-saxon, il s'est répandu dans toute l'Europe des années 1970. La pochette de l'album des Sex Pistols « *God Save the Queen* » est un photomontage réalisé par l'artiste graphique engagé Jamie Reid. Dans sa jeunesse, il avait adhéré à l'Internationale Situationnisme. L'image de la pochette est un blasphème politico-religieux. Les yeux et la bouche de la reine sont déchirés. Par-dessus, le nom et le titre de l'album sont collés.

À la fin des années 1960, la société française vit une pleine révolution des mœurs. Le marxisme revient alors en force dans les groupes artistiques. Dans l'héritage de Siegfried Kracauer sur l'aliénation des masses par le divertissement, Guy Debord publie *La Société du Spectacle* [940] en 1967. Dans ce pamphlet contre le fétichisme des marchandises et l'industrialisation de la culture, il reprend à nouveau la problématique du prolétariat dans l'art au quatrième chapitre « le prolétariat comme sujet et comme représentation ». Selon Debord, le soviétisme a échoué parce qu'il a non seulement engendré de nouvelles classes de dominants et de dominés, c'est-à-dire une aristocratie totalitaire et le prolétariat. Mais, il est aussi tombé dans le *spectacle* de la représentation de l'ouvriérisme. Enfin, il explique que la classe ouvrière a été détruite par le fascisme, réaction morale et économique de la classe bourgeoise. Ainsi le prolétariat demeure, mais il a perdu sa conscience de classe. Il est aliéné par la société qui l'emploie. Au-delà de l'analyse de Guy Debord, il apparaît que l'idée même d'une « culture ouvrière » est intrinsèquement liée à l'histoire du marxisme.

[939] MELILLO J. (2020). The Poetics of Noise from Dada to Punk, Bloomsbury Publishing, Londres.

[940] DEBORD G. (1996). La société du spectacle, réédition 1967, Folio, Gallimard, Paris.

# Bibliographie

## ❖ OUVRAGES


- ADORNO T. W. (1959). Theorie der Halbbildung, Soziologie und moderne Gesellschaft: Verhandlungen des 14, Deutschen Soziologentages vom 20, Stuttgart.
- AMAO D., EBNER F., & JOSCHKE C. (2018). Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936 : [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, galerie de photographies, 7 novembre 2018-4 février 2019].
- AMAO D., & FRIZOT M. (2017). Eli Lotar. Jeu de Paume, Paris.
- ARDENNE P. (2010). L'image corps, figures de l'humain dans l'art du 20e siècle. Édition du Regard, Paris.
- BAKI P. (2013). Kati Horna. Jeu de Paume, Paris.
- BARIDON L., et al. (2019). L'Image railleuse : la satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours. Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris.
- BAUDRILLAR J. (1983). Stratégies fatales. Grasset, Le Livre de poche, Paris.
- BENJAMIN W. (1985). Origine du drame baroque allemand, 1925, trad. Sibylle Muller, réédition Flammarion, Paris.
- BENJAMIN W. (2007). L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, 1939, réédition Gallimard, Paris.
- BLANCHARD P., BANCEL N., BOËTSCH G., TARAUD C., THOMAS D. R. D., MBEMBE J.-A., MARTIAL J., & SLIMANI L. (2018). Sexe, race et colonies. Éditions La Découverte, Paris.
- BOUJU M.-C. (2010). Lire en communiste, Les maisons d'édition du Parti communiste français 1920-1968, Presses universitaires de Rennes, collection Histoire, Rennes.
- BOURRELIER P.-H. (2008). La revue blanche : une génération dans l'engagement : 1890-1905, Fayard, Paris.

- BREDEKAMP H. (2003). Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- BRETON A. (2009). Anthologie de l'humour noir. 1940, réédition J.J. Pauvert, Paris.
- CAMBRILS M., SOLBES LÓPEZ R., & ALMELA J. M. (2015). María Cambrils: el despertar del feminismo socialista: biografía, textos y contextos (1877-1939), Université de Valence, Valence.
- CASSANDRE A. M., & SAUVAGE A.-M. (2005). A.M. Cassandre : œuvres graphiques modernes, 1923-1939 : catalogue de l'exposition présentée à Chaumont du 21 mai au 23 juillet 2005 et à la Bibliothèque nationale de France sur le site Richelieu, Galerie Mazarine, du 20 septembre au 4 décembre 2005. Bibliothèque nationale de France, Paris.
- CAUDET F. (1993). Las cenizas del fénix: La cultura española en los años 30. Edición de la Torre, Madrid.
- CHÉROUX C. (2013). Henri Cartier-Bresson. Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- CŒURÉ S., & MAZUY R. (2012). Cousu de fil rouge : voyages des intellectuels français en Union Soviétique : 150 documents inédits des archives russes. CNRS, Paris.
- CRUZ R. PÉREZ, LEDESMA M. (1997). Cultura y movilización en la España contemporánea, Alianza Editorial, Madrid.
- CRUZ SEOANE M., & SÁIZ M.D. (1998), Historia del periodismo en España, vol.3, Alianza, Madrid.
- DUFRÊNE T., FLAHUTEZ. F. (2011). *Art et mythe*. Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre.
- DEBORD G. (1996). La société du spectacle, 1967, réédition Folio, Gallimard, Paris.
- DENOYELLE F. (1997). La Lumière de Paris. Les usages de la photographie, 1919-1939, Tome II, L'Harmattan, Paris.
- DOMEÑO MARTINEZ DE MORENTIN A. (2000). La fotografia de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y tematica. Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, Pampelune.
- DUCOULOMBIER R. (2014). Histoire du communisme au XXème siècle. Presses universitaires de France, Paris.
- DUGRAND A., & LAURENT F. (2008). Willi Münzenberg : artiste en révolution, 1889-1940, Fayard, Paris.

- EDWARDS E. J. M., & HILL, J. (2012). The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918. Duke University, Londres.
- FAUCHEREAU S. (1987). La querelle du réalisme (1936), Editions Cercle d'Art, Paris.
- FERNÁNDEZ MONTES A., & MIRÓ, I. (2016). La economía social y solidaria en Barcelona. Sabadell, Marge books, Barcelone.
- FONTAINE F. (2003). La guerre d'Espagne : un déluge de feu et d'images, BDIC, Paris.
- FRECHURET M. (1999). L'art hygiéniste des régimes totalitaires, catalogue d'exposition Art médecine, musée Picasso, Réunions des Musées nationaux, Paris.
- FREUD S., & CAMBON F. (2020). L'inquiétante étrangeté et autres essais, Folio, Essais, Paris.
- GARCIA M. (1995). Homenaje a Manuela Ballester, Institut Valencià de la Dona, Generalitat Valenciana, Valence.
- GARCIA M.-C. (1998). L'Identité catalane : analyse du processus du production de l'identité nationale en Catalogne. L'Harmattan, Paris.
- GARGUILO R. (1989). Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940. Lettres modernes, Minard, Paris.
- GERVAIS T., MOREL G. (2015). La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité, Éditions Textuel, Paris.
- GIDE C. (1929). Le coopératisme : conférences de propagande (5e édition), Librairie du Recueil de Sirey, Paris.
- GIORI P. (2016). Pere Català i Pic: fotografia, publicitat, avantguarda i literatura (1889-1971), éd. Rafael Dalmau, Barcelone.
- GROSS B. (1991). Willi Münzenberg eine politische Biografie, Leipzig Forum Verlag, Leipzig.
- GUBERN R., & HAMMOND P. (2012). Luis Buñuel: the red years, 1929-1939. Wisconsin, University of Wisconsin, Madison.
- GUEREÑA J.-L. (dir.) (2007). Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains. Nouvelle édition Presses universitaires François-Rabelais, Tours.
- HERNÁNDEZ NIEVES R. (2013). Isaías Díaz Gómez (1898-1989), exposition Museo de Bellas Artes de Badajoz, Badajoz.

- HIELSCHER K. (1924). L'Espagne inconnue : les monuments, les paysages, les habitants. Librairie des Arts Décoratifs, Paris.
- HIELSCHER K. (1926). La Yougoslavie ; Slovénie, Croatie, Dalmatie, Monténégro, Herzégovine, Bosnie, Serbie. Paysage, architecture, vie populaire. Librairie des arts décoratifs, Paris.
- HOBSBAWM E. J. (1966). Les primitifs de la révolte dans l`Europe moderne. Fayard, Paris.
- HOFMANN A., HOFMANN, V., & KHATSENKOV, G.F. (2010). Les artistes russes hors frontière. Musée du Montparnasse, Paris.
- HORKHEIMER M., ADORNO, T. W., KAUFHOLZ, E., & HORKHEIMER, M. (2015). La dialectique de la raison : fragments philosophiques, Gallimard, Paris.
- HUNTINGTON S. P., & HOCHSTEDT B. (2018). Qui sommes-nous ? identité nationale et choc des cultures, éd. Odile Jacob, Paris.
- KANT E. (2000). Critique de la Faculté de juger, réédition, GF Flammarion, Paris.
- KANTOROWICZ E. (1989). Les Deux Corps du roi : une étude de la théologie politique médiévale, Gallimard, Paris.
- KOSELLECK R. (2016). Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques, collection En temps & lieux, édition EHESS, Paris.
- KRACAUER S. (2009). De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand, trad. Claude B. Levenson, réédition, 1947, l'Âge d'Homme, Paris.
- KRACAUER S., AGARD O. (pref.) (2008). L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne, La Découverte, Paris.
- KRACAUER S., & KRISTELLER P. O. (pref.), (2014). History: the last things before the last, NJ Wiener, Princeton.
- KRACAUER S., QUARESIMA L., & LEVENSON, C. B. (2009). De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand. L'Âge d'Homme, Lausanne.
- KRIEBEL S. T. (2014). Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield, University of California Press, Berkeley.
- KROEBER A. L., & KLUCKHOHN C. (1952). Culture; a critical review of concepts and definitions. Mass, The Museum, Cambridge.
- LEFEBVRE-PEÑA M. (2013). Guerra gráfica : photographes, artistes et écrivains en guerre, Espagne 1936-1939, Éditions de La Martinière, Paris.

- LEFRANC G. (1977). Le mouvement socialiste sous la Troisième république. 1920-1940, Payot, Paris.
- LE FUR Y. (2006). D'un regard l'autre, histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie, catalogue de l'exposition éponyme, Musée du Quai Branly, Paris.
- LENAGHAN P., & ANDERSON R. M. (2004). In the lands of Extremadura: Ruth Matilda Anderson's photographs of western Spain for the Hispanic Society, Hispanic Society of America, New-York.
- LÉVI-STRAUSS C. (2010). L'identité : séminaire interdisciplinaire, 1974-1975. Presses universitaires de France, Paris.
- LIZ A. (2009). Octubre de 1934: insurrecciones y revolución, Espuela de Plata, Séville.
- LÓPEZ MONDÉJAR P. (1997). Historia de la Fotografia en España. Lunwerg, Barcelone.
- LUGON O. (1997). La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939), éd. J. Chambon, Nîmes.
- LUGON O., & MATHIEU F. (1998). La photographie en Allemagne : anthologie de textes 1919-1939, éd. J. Chambon, Nîmes.
- LUKÁCS G., AXELOS K., & BOIS J. (1984). Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste. Éditions de minuit, Paris.
- MANFREDONIA G. (2001). L'anarchisme en Europe, collection « Que-sais-je ? », PUF, Paris.
- MARTIN ACEÑA P. (2001). El oro de Moscú y el oro de Berlín, Taurus, Madrid.
- MARX K., ENGELS F. (1986). Le Manifeste du parti communiste, 1848, réédition Bordas, Pédagogie moderne, Paris.
- MARX K., ENGELS F. (2012). L'idéologie allemande, 1932, rééditions sociales, Paris.
- MARX, K., GOUGEON, J.-P., & SALEM, J. (2021). Manuscrits de 1844, Flammarion, Paris.
- MELILLO J. (2020). The Poetics of Noise from Dada to Punk, Bloomsbury Publishing, Londres.
- MENDELSON J. (2005). Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939. University Park, Pennsylvania State University Press, Main.

- Museo nacional centro de arte Reine Sofía. (2011). The worker photography movement [1926-1939]: essays and documents. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- NARANJO J. (2015). Gabriel Casas: fotografía, informació i modernitat, 1929-1939: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- NASH M. (1975). Mujeres Libres: España 1936.1939, Tusquets, Barcelone.
- NAVARRO NAVARRO, F.J. (1997). El paraíso de la razón: la revista «*Estudios*» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista, Editions Alfons El Magnànim, Valence.
- NAVARRO NAVARRO, F.J. (2004). A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidades libertarias en el País valenciano, 1931-1939, Université de Valence, Valence.
- NAVARRO NAVARRO, F.J. (2014). Sexualidad, reproducción y cultura obrera revolucionaria en España: la revista Orto (1932-1934). Arbor: Ciencia, Pensamiento Y Cultura, Valence.
- NIESZAWER N., BOYÉ M., & FOGEL P. (2000). *Peintres juifs à Paris : 1905-1939 : École de Paris*. Denoël, Paris.
- ORTIZ ECHAGÜE J. (2017). Costumes espagnols, entre ombre et lumière : photographies de José Ortiz Echagüe, exposition à la Maison de Victor Hugo, avec le Musée de la mode et du costume, Éditions Paris Musées, Paris.
- ORY P. (1994). La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938, Plon, Paris.
- PARIS H. (1997). Stratégie soviétique et chute du pacte de Varsovie : la clé de l'avenir. Paris, thèse de doctorat soutenue en 1993, l'Université de Paris-I, Publications de la Sorbonne, Paris.
- PÉREZ MERINERO C., & PÉREZ MERINERO D. (1975). Del cinema como arma de clase: antología de *Nuestro Cinema* 1932-1935. F. Torres, Valencia.
- PONS-SOROLLA B. (2001). Joaquín Sorolla: vida y obra. Triunfo en les Estados Unidos, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico 1909-1911, Madrid.
- RANCIERE J. (2007). Le Philosophe et ses pauvres, Flammarion, Paris.
- RIDRUEJO D. (1976). Casi unas Memorias, Planeta, Barcelone.
- RIPA Y. (1995). La place des femmes, les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales, EPHESIA, La découverte, Paris.
- RENAU J. (1977). Nueva cultura. Información, crítica y orientación intelectual, 1935-1937, réimpression Vaduz, Topos Verlag, Barcelone.

- RENAU J. (1978). La Batalla per una nova cultura, Edicions Tres i Quatre, Valence.
- RENAU J., & BRIHUEGA J. (2007). Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura. Exposition La Nau, Université de Valence, du 25 septembre au 11 novembre 2007, Valence.
- ROSA H. (2010). Accélération. Une critique sociale du temps, La Découverte, Paris.
- ROJO HERNÁNDEZ S., & ARÓSTEGUI J. (2019). Une guerre de papier : la presse basque antifasciste dans les années trente, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- ROSÓN VILLENA M. (2016). Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo: (materiales cotidianos, más allá del arte). Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ VIGIL J. M., & OLIVERA ZALDUA M. (2014). Fotoperiodismo y República., Editions Cátedra, Madrid.
- SANTONJA G. (1986). Del lápiz rojo al lápiz libre: la censura previa de publicaciones periódicas y sus consecuencias editoriales durante los últimos años del reinado de Alfonso XIII. Anthropos Editorial del Hombre, Barcelone.
- TODOROV T. (1998). Les abus de la mémoire, Arléa, Paris.
- TÖPFFER R. (2003). Essai de physiognomonie, 1845, réédition, préface de Thierry Groensteen, Kargo, Paris.
- TRAVERSO E. (2007). À Feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945, Stock, Paris.
- UNAMUNO, M. D., & RULL FERNÁNDEZ, E. (2017). En torno al casticismo. Alianza Editorial, Madrid.
- VADILLO MUÑOZ, J. (2019). Historia de la CNT: utopía, pragmatismo y revolución, Editorial Catarata, Barcelone.
- VALÉRY P. (1923). Le problème des musées, in Œuvres, Tome II, Pièces sur l'art, Éd. NRF, Paris.
- WARNOD, J. (2004). L'école de Paris : dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse. Arcadia, Paris.
- YAGIL, L. (2015). Au nom de l'art, 1933-1945 : exils, solidarités et engagements. Fayard, Paris.

- YOUNG C. (dir) (2011). La valise mexicaine. Vol. 1 et 2, Acte Sud, Arles.
- ZERVIGON A., M. (2012). John Heartfield and the Agitated Image. Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage, The University of Chicago Press, Chicago.


# ❖ TRAVAUX SCIENTIFIQUES


- ABOUT I., CHEROUX C. (2001). « L'histoire par la photographie », Études photographiques, n°10, p.8-33.
- ANDURAND A., & ESPAGNE M. (2020). Le mythe grec allemand : histoire d'une affinité élective. Texte remanié de la Thèse de doctorat en Sciences de l'Antiquité, Toulouse 2, 2011.
- ANDRÉS GRANEL H. (2008). «Anarquismo y sexualidad», Germinal: revista de *Estudios* libertarios, nº5, p. 68

  AVINERI S. (1973). The Instrumentality of Passion in the World of Reason: Hegel and Marx. Political Theory, 1, p.388-398 [en ligne], consulté en 2020 : http://www.jstor.org/stable/191057.
- BARD C. (2003). « Karen OFFEN, European Feminisms 1700-1950. A political history», Stanford University Press, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°17, p.284-286.
- BERDAH J.-F. (2003). « Épuration et répression politique en Espagne pendant la guerre d'Espagne et la post-guerre (1936-1945) », Amnis, 3, consulté en 2021. URL: http://journals.openedition.org/amnis/460.
- BOQUERA DIAGO E. (2015). La batalla de la persuasió durant la Guerra Civil. El cas del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939), thèse de doctorat, sous la direction de Marín, Enric, département des Sciences Sociales et juridiques, Université de Ramon Llull, Barcelone.
- BONHOMME M. (2019). « Graphisme et photomontages dans l'Almanach ouvrier et paysan (1925-1939) : la construction visuelle d'une identité communiste », in Illustrating History, série Book Practices and Textual Itineraries, vol. 7, PU de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy.
- BONHOMME M. (2020). Propagande graphique, Le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939), Thèse de doctorat sous la direction de Rémi Labrusse et Christian Joschke, Paris-Nanterre.
- BRIHUEHA J. (2015). « The glow of an epilogue: Two works from Alberto's late period, museo de Bellas Artes de Bilbao », Bulletin n°9, *Metro Bilbao*, pp.165-192BURRIN P. (1986). Poings levés et bras tendus. La contagion des

symboles au temps du front populaire. In : Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°11. *Nouveaux enjeux d'une décennie : fascismes, antifascismes, 1935-1945.* pp. 5-20.

- CABANAS BRAVO M. (2011). Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta. Archivo español de arte, [en ligne] : https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i336.483.
- CABANAS BRAVO M. (2013). «Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida». *Culture & History Digital Journal*, n°2, [en ligne] : doi: http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023 pp. 1 - 19.
- CASAS BALLESTER M. (2017). Manuela Ballester, alma viva. Retrato de una artista olvidada, Humanité, thèse de Bachelor dirigée par Jordi Ibáñez, Université Pompeu Fabra, Barcelone.
- CHANDIVERT A., DEL FIOL M. (2019). « Introduction. L'ordre du regard : exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature / Visions du monde, pouvoirs d'évocation ». *Exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature*, N°11, [en ligne], consulté en 2019, URL :http://www.komodo21.fr.
- CHUECA M. (2007). « Les Mujeres Libres (1936-1939) : la parole et l'action de femmes libres espagnoles », *Aden*, vol. 6, no. 1, pp. 161-184.
- CIROT G. (1938). Pierre Paris et la Casa Velasquez. In: *Bulletin Hispanique*, tome 41, n°4, pp. 368-370.
- CORDEROT D. (2017). Les enfants de la guerre d'Espagne ou les parcours sinueux de la mémoire, Mémoires en jeu, n°5, p. 106-113.
- COURBAN A. (2016). Une édition régionale de L'Humanité : L'Humanité du Midi (décembre 1923-novembre 1925) In : Archives et communisme(s) : l'avant-guerre (1919-1943) : Nouveaux outils, nouvelles archives [en ligne]. Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales : <http://books.openedition.org/pan/656>. ISBN : 9782821868120.
- COUTEL E. (2019). « Un cinéma viril pour une Espagne virile : le combat de Nuestro Cinema (1932-1935) », *Itinéraires* [En ligne], n°3, consulté le 01 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/6698 ; DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.6698.
- DELAUNAY J.-M. (1986). « Souvenir de Miguel de Unamuno (1936-1986) : inédits épistolaires et iconographiques relatifs à ses liens avec Maurice Legendre et la Casa de Velázquez ». *In : Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 22, pp. 401-418.
- DIATKINE G. (2006). « *Le rire* », *Revue française de psychanalyse*, vol. 70, n° 2, pp. 529-552.
- DUCHESNE S., SCHERRER V. (2003). « L'identité politique comme force de conflictualisation et de hiérarchisation des appartenances sociales : justification

théorique d'une définition empirique ». *Identité(s),* Presses Universitaires de Rennes, Poitiers, France, pp.325-336.

- DUCOULOMBIER R., VIGNEUX J. (2017). « Histoire documentaire du communisme », Territoires contemporains - nouvelle série, n° 7 [en ligne] : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/TC.html.
- EVANS E. (2014). Soviet Photo and the search for proletarian photography, 1926-1937, Thèse de doctorat, Université of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana.
- EIROA M. (2015). «La popularización del saber y la «generación de las modernas»: revistas y espacios femeninos en la España de entreguerras», *Amnis* [en ligne], N°14 consulté le 18 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/amnis/2621 ; DOI : https://doi.org/10.4000/amnis.2621
- FAUVEY J. (2012). La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Brey, Département Art et Histoire de l'art, Université de Franche-Comté.
- FEYEL G. (2001). « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux,* vol. n°105, n°1, pp.19-51.
- FLAHUTEZ F. (2013). Hans Bellmer et l'inquiétante étrangeté, Université Paris-Nanterre, HAL archives ouvertes [en ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02264550/document, consulté en 2020.
- FIBLA GUTIERREZ E. (2018) A Pedagogical Impulse : Noncommercial Film Cultures in Spain (1931-1936), thèse de doctorat sous la direction de Salazkina, Masha, The Mel Hoppenheim School of Cinema, Montréal.
- FOUGERON L. (1994). À la recherche d'un art révolutionnaire dans la France des années 1930 : Peintres et sculpteurs au sein de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires, Mémoire de DEA « Histoire du XXème siècle » sous la direction de Serge Berstein, Institut d'Etudes Politique de Paris.
- FRIEDMAN M. (2011). «Reconquering "Sepharad": Hispanism and Proto-Fascism in Giménez Caballero's Sephardist Crusade» in *Journal of Spanish Cultural*, Vol.12, mars 2011, pp.35-60.
- GAMBA F. (2010). « Kracauer photographe de la vie moderne. Une leçon méthodologique pour la sociologie postmoderne », *Sociétés*, n°4, 2010, pp.79-94.
- GAYA R. (2006). Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España. Las Misiones Pedagógicas 1931-1936. Conférence. Edition Eugenio Otero Urtaza. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, Madrid.

- HERRÁN ACEBES A. (2017). «Víctor Masriera: Pedagogo e impulsor del mensaje de las vanguardisa artísticas en el Ateneo de Madrid», Universidad Complutense de Madrid. [En ligne] URL< https://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/144/art1965.pdf >.
- JONSSON S. (2006). « The Invention of the Masses : The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune », in SCHNAPP J., TIEWS M. (dir.), Crowds, Stanford University Press, Stanford, p. 56.

- KHARITONOVA N. (2005). «La internacional comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)», Institut d'Études Européennes - IEE - *Document* n° 37, p. 4.

- KNOERY F. (2019). « John Heartfield et la tradition satirique française : Modèles et transferts » In *: L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, <http://books.openedition.org/inha/8613>.

- KORFF-SAUSSE S. (2014). « La représentation des enfants morts dans l'histoire de l'art », *Le Carnet PSY,* vol. 185, n° 9, pp. 46-48.

- KREBS G., ROVAN J. (1992). « Identités nationales et conscience européenne ». Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

- LACHAUD J.-M. (1986). « Ernst Bloch, Georg Lukács : une approche divergente des pratiques du montage en art et en littérature ». In : *L'Homme et la société, Lukács-Bloch : raison et utopie.* pp. 25-32.

- LACHMANN R., ESHELMAN R. DAVIS M. (1988). Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique, n°* 11, p.115-152, [en ligne] : doi :10.2307/1354246.

- LANDA E. « L'art « dégénéré » et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », *Le Coq-héron,* vol. n°177, no. 2, 2004, pp. 161-165.

- LARRAZ E. (1999). « Cinéma et mémoire : Judíos de patria española (1929) d'Ernesto Giménez Caballero », in Le XXème siècle hispanique a-t-il été religieux ? Université de Bourgogne.

- LORA MEDINA A. (2019). Sexualidad, desnudismo y moralidad en el anarquismo español de los años treinta: de los debates en la prensa a la aplicación de la ley del aborto durante la Guerra Civil Española. Hispania, 78(260), 817–846. https://doi.org/10.3989/hispania.2018.020.
- LÖWY M. (2009). « La théorie marxiste du parti », *Actuel Marx*, vol. 46, n° 2, pp. 27-51.

- MAGNIEN B. (2012). « Temps de crise et « Années folles » en Espagne » *In* : *L'année 1925 : L'esprit d'une époque.* Nanterre: Presses universitaires, Nanterre.
- MANDILLA LOPEZ J. A. (2018). «La sociedad cooperativa obrera de ahorro y consumo la flor de mayo en el marco del cooperativismo catalán de primeros del siglo XX», *Historia Actual Online*, 45, p.31-44.
- MARGANTIN L. (2011). « L'allégorie romantique », *Romantisme*, vol. 152, n° 2, pp. 13-26.
- MERMALL T. (1993). «"En torno al casticismo"and Unamuno's Rhetorical Evolution», Annales de la littérature espagnole contemporaine, Vol. 18, No. 1/2, *20th Century Spanish Poetry* (II), pp. 281-294.
- MILLER F. (1980). «The Image of Stalin in Soviet Russian Folklore». *The Russian Review*, 39(1), p. 50-67, doi:10.2307/12855.
- MONNIER G. (2012). « José Maria Sert (1874-1945). Un peintre décorateur oublié ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 34, no. 2, pp. 193-196.
- MOREL M.-F. (2001). « Images du petit enfant mort dans l'histoire », *Études sur la mort*, n° 119, p. 17-38.
- ORTIZ-ECHAGÜE J. (2017). « José Compte : de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939) », Vol.12, nº 23, [en ligne], consulté en mars 2021. URL: http://journals.openedition.org/cp/1972; DOI: https://doi.org/10.4000/cp.1972
- PARIS H. (1997). Stratégie soviétique et chute du pacte de Varsovie : la clé de l'avenir. Paris, thèse de doctorat soutenue en 1993 à l'Université de Paris-I, Publications de la Sorbonne.
- PARKMANN F. (2012). « Un avatar tchécoslovaque de la "Fifo". L'"Exposition internationale de photographie" à Prague en 1936 », Études photographiques, 29, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2013. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/3284. Consulté le 05 avril 2017.
- PELLISTRANDI B. (2002). « L'Espagne face à elle-même. Démocratie et question nationale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n°74, n°2, pp. 57-71.
- PETERSSON F. (2016). « La Ligue anti-impérialiste : un espace transnational restreint, 1927-1937 », *Monde(s)*, vol. 10, n°2, pp. 129-150.
- PILORGET-BRAHIC G. (2007). « Deux Passions espagnoles : Dolores Ibárruri et Federica Montseny », *Aden*, vol. 6, n°1, pp. 140-159.
- RIPA Y. (1995). « La violence nationaliste contre les femmes pendant la guerre civile espagnole : un enjeu politique » in La place des femmes, les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales, EPHESIA, Paris : La découverte, pp 482- 485.

- RIPA Y. (1997). « Le mythe de Dolores Ibárruri », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, N°5, consulté en 2020. [En ligne] : http://journals.openedition.org/clio/414 ; DOI : https://doi.org/10.4000/clio.414.
- RIPA Y. (1999). « Armes d'hommes contre femmes désarmées : de la discrimination sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole », in De la violence et des femmes, dir C. Dauphin et A. Farge, bibl. Albin Michel, St Armand Montrond, pp 131-145.
- RIPA Y. (2002). « Féminin/masculin : les enjeux du genre dans l'Espagne de la Seconde République au franquisme », *Le Mouvement Social*, vol. n° 198, n° 1, pp. 111-127.
- RODRIGUEZ SAMANIEGO C. (2009). « Artistes espagnols au Salon d'automne de 1920 », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], n°'4, mis en ligne le 14 juillet 2011, consulté le 10 février 2021. URL : http://journals.openedition.org/ccec/2711.
- SANTONJA G. (2006). «Breve perfil de la editorial Cenit (Madrid, 1928-1936)», 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. V (Año 1983-84), pp.129-139
- SWAN A. (1988). «Un article retrouvé de María Teresa León en anglais : The revolt in Asturias». *In* : *Bulletin Hispanique,* tome 90, n°3-4, 1988. pp. 405-417.
- SESE B. (2013). « Bestiaire mystique », *Sigila*, vol. 32, no. 2, pp. 169-180.
- SONNET M. (1980). « Les almanachs politiques parus pendant la Révolution française », Bulletin des bibliothèques de France (BBF), n° 1, p. 5-10.
- STUDER B. (2015). « Communisme et féminisme », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, N°41, p.139-152.
- TRIQUET S. (2009). « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 », Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac, n°1, [En ligne], consulté le 04 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org/actesbranly/296.
- VERGNON G. (2005). « Le « poing levé », du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique », Le Mouvement Social, vol. no 212, n° 3, pp. 77-91
- VERKEST E. (2016). La peinture en échec face à la photographie ? A propos de deux expositions de l'A.E.A.R. : Le Salon des artistes révolutionnaires organisé à la Porte de Versailles en 1934 ; L'exposition Documents de la vie sociale organisée à la galerie la Pléiade à Paris en 1935, mémoire de Master 2, Histoire de l'art, sous la direction de C. Joschke, Nanterre Université.

- VOUILLOUX B. (2002). « Mains et merveilles : Petit manuel du surréalisme ». In Saïdah, J. (Ed.), *Enchantements : Mélanges offerts à Yves Vadé*. Presses Universitaires de Bordeaux. doi :10.4000/books.pub.5574.
- YUSTA RODRIGO M. (2009). Vierges guerrières et mères courage : le panthéon des communistes espagnoles en exil. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Belin, pp.99-117. Ff10.4000/clio.9403ff. Ffhal01223754f.

## ❖ ARTICLES DE PRESSE


- A.E.A.R. (octobre-novembre 1933). «Camaradas de Octubre», *Octubre*, n°4 et 5, p.2.
- A.E.A.R. (avril 1934). «Exposición de Arte Revolucionario», *Octubre*, n°6, Madrid, pp.16-17.
- ALMNUNIA J. L. (juin 1929). *Attración,* n°34.
- ALMUNIA J. L. (22 juin 1929). *La Semana Gràfica*, n°154.
- A.P.O. (octobre 1932). « Pour un groupe d'AMATEURS PHOTOGRAPHES OUVRIERS (A.P.O.) au sein de la coopé », *L'éducateur prolétarien,* n°1, Editions de « L'imprimerie à l'École », Saint-Paul, Alpes-Maritimes.
- ARAGON L. (mai 1935). « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », *Commune : revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires*, n°21.
- ARAGON L. (23 août 1939). « Vive la paix », *Ce soir*, p.3.
- BARBUSSE H. (août 1927). «El presente y el porvenir», *Post-Guerra*, N°3, p.6-7.
- BATAILLE G. (novembre 1929). « Abattoir », *Documents*, nº 6, p. 329.
- BLOCH J.-R. (mars 1933). « La culture contre le nazisme », *Feuille Rouge, revue de l'A.E.A.R.*, N°1.
- BROSSOLETTE P. (23 août 1939) « Le coup de théâtre du Kremlin », *Le Populaire,* p.3.
- CARPENTIER A. (août-septembre 1933). «De la revolución cubana Retrato de un dictador», *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*, p.5-10.
- CATALÀ PIC P. (août 1933). « Un article per "Art de Llum" », *Art de Llum, Revista Fotogràfica de Catalunya*, année 1, n°3, p.1.
- CATALÀ PIC P. (janvier 1937), « Organisation d'une nouvelle propagande », *Nova Iberia*, p.28.
- CHASSAGNE H. (1 janvier 1934). « Sur quelque thème de l'idéologie fasciste », *Commune : revue de l'A.E.A.R.*, citation p.810-811.
- COLOMA J. (8 février 1929). «Sobre un concurso», *Acción Cooperativista*, n°301, p.1.
- DABIT E. (6 juin 1935). « À propos de l'exposition », Regards, IVe année, n°73.

- DIAZ FERNANDEZ J. (25 septembre 1927). « Acerca del arte nuevo », *Post-Guerra,* N°4, p.8-10.
- DE LA MILLE F. (15 février 1937). «Entrevista realizada a Jaume Miravitlles por Fernando de la Mille», *Mi Revista*, n°9.
- DE SANTEUL C. (1935). « L'Espagne vue par Ortiz Echagüe », *Photo-Illustration,* n°11, p.15-16.
- DE SANTEUL C. (15 mai 1934). « La puissance de propagande de l'image photographique. La photographie et le cinéma au service de l'État », *La Revue française de photographie*, n°346, p.145-149.
- DE TORRE G. (29 novembre 1933). «Una exposición el Ateneo», *Ahora,* p.13.
- FRANCES J. (27 octobre 1933). « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale » exposition « Tipos y trajes » de José Ortiz Echagüe, *Nuevo Mundo*, n°39, p.26.
- FERNANDEZ ALMAGRO M. (30 juillet 1933). «Mayoría nacional y minorías regionales», El Sol (Madrid), p.1.
- GALLOTI J. (12 décembre 1928). « L'Espagne Inconnue », *Vu*, n°39, p.10-11.
- JAES (4 septembre 1937). « Las otras armas, el fotomontaje : Monleón », *Umbral,* p.12.
- LAMBERT L. (9 janvier 1936). « Le Front Populaire espagnol devant la bataille antifasciste », *Regards*, n°104, p.3.
- MENDEZ J. (25 septembre 1927). « Cinematografía como propaganda », *Post-Guerra,* n°4, p.13.
- MIRO A. (octobre 1982). « Las milicianas no pensábamos en el sexo », interview de Manuela Ballester, Interviú, n°337, p.277.
- PEYRABLE J. (Léon Moussinac) (11 février 1932). « Les arts : l'appel de Kharkov – Une nouvelle censure », *L'Humanité*, p.4.
- PIQUERAS J. (octobre 1932). «Panorama del cinema hispánico. Segunda parte: del cine mudo al film sonoro y parlante», *Nuestro Cinema*, n°5, p 145–150.
- PIQUERAS J. (novembre 1932). «Panorama del cinema hispánico. Segunda parte: versiones y sincronizaciones en español», *Nuestro Cinema*, n°6, p. 175–179.
- PILKINGTON E. (26 avril 2018). «The sadism of white men. Why America must atone for its lynchings», The Guardian, 26 avril 2018.

- RAMON J. SENDER (octobre 1933). « Notas sobre el cinema soviético », *Nuestra Cinema*, n°13, p.11-12.
- RENAU J. (mars 1932). «Fundamentaciones de la crisis actual del Arte - Incompatibilidad ambiente», *Orto,* numéro 1, p.41-44.
- RENAU J. (2 février 1937). «Contestación a Ramón Gaya», *Hora de España* (Valencia) pp. 59-62.
- RIM C. (1931). « La Villette rouge », *Vu*, nº 166, p.698-700.
- SADOUL G. (29 octobre 1936). « Les Hurdes : par Luis Buñuel », *Regards*, p.19.
- SADOUL G. (28 janvier 1937). « Les rebelles ont fusillé le Louis Delluc espagnol », Regards, p.18-19.
- SANTOS M. (11 février 1932). «Misiones Pedagógicas: La Cruzada de la cultura», *Popular Film*, n°287, p.3, BNE.
- SCHWARZ L. (26 décembre 1930). «La Conferencia internacional de escritores revolucionarios», *Nueva España,* pp.19-20.
- TERESA LEON M. (25 mai 1933). « El teatro internacional – Panorama de los teatros de Moscú », Heraldo de Madrid, p.7.
- TERESA LEON M. (octobre 1933) «Mujeres rojas», *Estampa*, p.21-23.
- TERESA LEON M. (3 septembre 1936). « 20 jours sous le régime fasciste », *Regards*, N°138, p.4.
- TRACOL H., (25 avril 1934). « Enfin un remède : détruire les machines », *Vu*, N°139, p.528-529.
- VAILLANT-COUTURIER P. (2 septembre 1933). « Les réalisations de l'art révolutionnaires : L'A.E.A.R. », *Monde*, n°274, p.12.
- VELA F. (26 mars 1930). «Al margen de un libro – sobre arte popular», *El Sol*, n°3935, p.2.
- ZANBRANO M. (1936). «La Alianza de Intelectuales Antifascistas», *Tierra Firme: Revista de la Sección Hispanoamericana del Centro de Estudios Históricos*, N°3-4 p.262-264.
- Anonyme, (6 mars 1928). «Antonio G. de Linares», *Estampa*, p.3.
- Anonyme, (juin 1928). « Monde : Un gran semanario que dirigirá Henri Barbusse», *Post-Guerra*, N°11, p.7-8.
- Anonyme (23 mars 1930). «Al margen de un libro: sobre arte popular», *El Sol*, n°3935, p.2.
- Anonyme (24 mai 1930). *La Semana Gráfica*, n°202, année VI, Valence.

- Anonyme (octobre 1933). «Nuestro Cinema en su nueva etapa», *Nuestra Cinema*, n°13, p.2-3.
- Anonyme (15 juillet 1933). «El mitin de Anoche: Barbusse habla en el español contra la guerra y el fascismo», *La Libertad*, n°4, p.3.
- Anonyme (octobre 1933). «Nuestro *Cinema* en su nueva etapa», *Nuestra Cinema*, n°13, p.2-3.
- Anonyme (30 juillet 1934). «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *Luz,* p.13.
- Anonyme (31 juillet 1934). «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *El Socialista,* Madrid, p.5.
- Anonyme (2 août 1934). «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia de María Teresa León», *El socialista,* p.2.
- Anonyme (4 août 1934). «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia del dibujante Puyol», *La Libertad*, p.7.
- Anonyme (15 août 1934). «El ciclo de conferencias de la AEAR», *El Socialista*, p.5.
- Anonyme (mai 1937). « Éditorial », *Vértice,* n° 2, p.24.

# ❖ ARCHIVES

**Documents :**


- BARBUSSE H., GIDE A., ROLLAND R., VAILLANT-COUTURIER P., « « Ceux qui ont choisi - Contre le fascisme en Allemagne contre l'impérialisme français », brochure, éditée par l'A.E.A.R., 13 faubourgs Montmartre, Paris, conservée à la BNF.
- ROSIANU M., préface du catalogue du « Salon des artistes révolutionnaires » (1934) conservé à la Bibliothèque Kandinsky, MNAM, Centre Georges-Pompidou, Paris.


**Les fonds d'archives photographiques :**


- MNAM Centre Georges-Pompidou : photographies Eli Lotar (AM 2011-253).
- CNT/FAI archives : Archives de l'Arxiu Nacional de Catalunya (FONS ANC1-722).
- Archives franquistes : Conmemoración del aniversario de Auxilio Social, Fondo fotográfico de la Guerra Civil Española, GC-CAJA/21/2, BNE/Ministère de l'Intérieur.
- Biblioteca Digital de Castilla y León, conservation et numérisation des Archives du Patronat des Missions Pédagogiques (374.7(460)"1931/33") [en ligne] : https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=3823.
- Biblioteca Digital de Castilla y León, Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria 1934. Patronato de Misiones Pedagógicas, 37.05 (460) (047), [en ligne] : https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10067190.

**Les archives de presse :**

- Bibliothèque nationale de France : revues numérisées sur le site Gallica [en ligne] : https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop. Liste des revues sélectionnées : *Commune : Association des écrivains et artistes révolutionnaires* (Paris.1933) ; *l'Humanité* (1909) ; *Regards sur le monde du travail* (Paris.1928) ; *Regards* (Paris.1933).
- Bibliothèque nationale d'Espagne : revues numérisées sur le site Hemeroteca Digital [en ligne] : http://www.bne.es/fr/Catalogos/HemerotecaDigital/index.html. Liste des revues sélectionnées: *AC. Documentos de actividad contemporánea*; *Ahora* (Madrid); *Blanco y negro* (Madrid. 1891); *Crónica* (Madrid. 1929); *Estampa* (Madrid. 1928); *Nuestro cinema* (Paris); *Nuevo mundo* (Madrid); *Popular film* (Madrid); *La Revista blanca* (Madrid); *El Sol* (Madrid. 1917); *Solidaridad obrera* (Barcelona); *Tierra y libertad. Suplemento*; *La Voz (*Madrid).
- *A.I.Z.* (photomontage de John Heartfield): The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 Akademie der Künste, Berlin.
- *Almanach Ouvrier Paysan* (1926) : conservé aux archives de l'Ours à Paris.
- *Estudios* (1922) : conservée en partie pour l'œuvre de Josep Renau, aux archives de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) ; conservée partiellement au Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque ; numérisée partiellement par l'Archivo I. R., association privée valencienne : https://archivoir.com/.
- *Libre studio : revista de acción cultural al servicio de la C.N.T.*, partiellement conservée aux archives de la Contemporaine à Nanterre.
- *Mujeres Libres* (1936) consulté en 2020, archives en lignes de la CNT espagnole : https://cgt.org.es/revista-mujeres-libres.
- *Orto : revista de documentación social* (1932) : Biblioteca Municipal de Madrid [en ligne] : http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=315165&num_id=1&num_total=1

- *Octubre : Escritores y artistas revolucionarios* (1933) : réimprimé en 1977 par Topos Verlag – numérisée par la Biblioteca Municipal de Madrid [en ligne] : http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30568&num_id=1&num_total=5
- *Vértice* (1937): Biblioteca General de Ciudad Real de la Universidad de Castilla - La Mancha fonds Entrambasaguas. Revue numérisée sur la Biblioteca Virtual de Castilla-León: https://ceclmdigital2.uclm.es/details.vm?q=parent:0001780331&lang=es&view=prensa&s=6
- *Vu : hebdomadaire illustré* (1929) : conservée aux archives historiques de la Ville de Paris ; numérisée par le musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône [en ligne] : https://www.museeniepce.com/index.php?/collections/enjeux-de-la-photographie/vu

**Les sites d'archives :**

- « *Gallic*a » et la Bibliothèque nationale de France (BNF), Paris.
- La Contemporaine, Paris-Nanterre.
- Les archives de l'Ours, Paris.
- Les archives de la Seine-Saint-Denis, Bobigny.
- Musée de l'Histoire Vivante, Montreuil.
- Le musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône.
- « Hemeroteca Digital » et la Bibliothèque nationale d'Espagne (BNE), Madrid.
- Hemeroteca Municipal de Madrid.
- Musée Reina Sofia de Madrid.
- Archives Historiques de Salamanque.
- Institut Valencià d'Art Modern, Valence.

## ❖ FILMS

Las Hurdes, Tierra sin Pan (1933). Moyen-métrage, 28min, 35 mm, réalisateur Luis Buñuel, photographie Eli Lotar, VO français, sous-titre anglais, production France/Espagne. Conservé au Musée Reina Sofia, Madrid.

# Index des noms


***A***

Abril Manuel, 75

Acevedo Isidoro, 52

Alberti Rafael, 43, 50, 52, 63, 65, 113, 135, 163, 219, 318, 469, 470

Albertini Belà, 11

Albin-Guillot Laure, 84

Alcalá Zamora Niceto, 103, 145

Almodovar Pedro, 365

Aragon Louis, 15, 25, 41, 46, 49, 63, 123, 127, 135, 137, 138, 163, 240, 265, 266, 273

Arconada César, 43, 52

Arderíus Joaquín, 43, 52

Arissa Antoni, 198

Armesto Fernández, 52

***B***

Bakhtine Mikhaïl, 282

Balbontín José Antonio, 128, 133

Ballester Antonio, 53, 72, 75

Ballester Aparicio Antonio, 72

Ballester Manuela, 53, 56, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 134, 171, 174, 319, 331, 332, 333, 369, 375, 382

Ballester Tonico, 68

Barbusse Henri, 40, 43, 116, 130, 135, 137, 138, 174, 318, 383, 441, 453

Bardasano José, 331

Bataille Georges, 221, 223, 226

Becher Johannes, 43

Beitler Lawrence Henry, 162, 240

Bellmer Hans, 120, 376

Benjamin Walter, 190, 267, 277, 287

Bloch Jean-Richard, 43

Bloch Marc, 267

Boiffard Jacques-André, 305

Brecht Bertolt, 119, 267

Breton André, 63

Buñuel Luis, 190, 193, 217, 221, 226, 227

***C***

Cahn Marcelle, 322

Campoamor Clara, 316, 317

Campúa, 215

Capa Robert, 84, 320, 351

Carreño Francisco, 53, 75

Cartier-Bresson Henri, 65, 84, 96, 122, 237, 351, 368

Casas Gabriel, 87, 94, 268, 305, 309

Cassandre, 84, 88, 92, 368

Català Pic Pere, 245, 305

Chassagne Henri, 261

Claramunt Teresa, 328

Climent Enrique, 74

Coloma Joan, 59

Comaposada Mercedes, 328, 329

Compte José, 181, 184, 186, 187, 188, 208, 245, 247, 248, 378

Corpus Lilly, 119, 122

Cossío Manuel Bartolomé, 230, 233

Cossío, Manuel Bartolomé, 230

***D***

Daumier Honoré, 278

De Espinar Gil, 245

De Repide Pedro, 51

De Rivera Primo, 15, 64, 91, 92, 99, 103, 128, 129, 133, 169

De Torre Guillermo, 65

De Unamuno Miguel, 194

Del Olmo Rosario, 52

del Vayo Alvarez, 151, 441

Díaz Fernández José, 128, 130, 131, 132, 450

Dora Maar, 120

Durruti Buenaventura, 171, 313

Dutilleul Emile, 117

***E***

Eisenstein Sergueï, 144, 147, 148, 411, 423, 435

Engels Friedrich, 327

Ernst Max, 72, 120, 266, 267, 300, 377, 429, 430

Esbelt Tómas, 286

España Gabriel, 91

***F***

Fernández-Armesto Felipe, 51, 52

Fonseca y Ángel López-Obrero Rodrigo, 53

Frances José, 190, 211, 462

Franco Francisco, 183, 186, 209, 220, 248, 310, 365, 410, 476

Freud Gisèle, 18

Fréville Jean, 46

***G***

Gaos Ángel, 53

Gas, 286

Gascón Sirera Ferran, 70

Gaspar Josep, 96

Gervais Thierry, 80

Gide André, 137, 443

Giménez Caballero Ernesto, 70, 145, 196, 197, 378

Giménez Siles Rafael, 128, 133, 135

Giménez Siles Rafal, 134

Ginestà Marina, 319, 332, 851

Gómez Nadal Emilio, 53

Gómez Nadal José Bueno, 53

Gonzáles Linares Antonio, 91, 92

Gorki Maxime, 136, 170

Goya Francisco, 17, 22, 211, 220, 267, 268, 278, 279, 280, 336, 432, 461, 464

Gross Babette, 112, 119, 122, 151

Gustavo Soledad, 124

***H***

Halcón Manuel, 179

Hausmann Raoul, 190

Heartfield John, 22, 41, 102, 117, 119, 120, 121, 122, 155, 163, 172, 176, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 276, 278, 279, 281, 283, 294, 295, 298, 299, 304, 323, 371, 374, 377, 381, 386, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 461, 472

Hielscher Kurt, 190, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 224, 260, 287

Hitler Adolf, 40, 48, 119, 183, 251, 295, 296, 298, 299, 311, 370, 431, 432

Horna Kati, 178, 321, 329, 367

***I***

Ibárruri Dolores, 108, 307, 319, 330, 334, 335, 336, 337, 338, 339

Illes Béla, 43

***J***

Jacob Madeleine, 84

Jamet Pierre, 122

Janini Pla, 198

Joaquín Sorolla

Sorolla Joaquín, 199

Jourdain Francis, 46

***K***

Kelin Fédor, 52

Kertész André, 18

Kierkegaard Søren, 195

Kracauer Siegfried, 83, 89, 150, 183, 184, 202, 251, 254, 255, 289, 352

Krull Germaine, 84

***L***

Landau Ergy, 122

Lara Gavilán Antonio, 179

Legendre Maurice, 216, 217

Léger Fernand, 322

Léger Nadia, 322

Lénine Vladimir Ilitch, 31, 39, 41, 116, 117, 118, 134, 138, 239, 258, 263, 303, 338, 432

Lewis Sinclair, 43

Lladó Luis, 198

Lobo Baltasar, 329

Lotar Eli, 46, 49, 122, 190, 218, 221, 222, 300, 312, 320, 340

Lukács Georg, 254, 267

***M***

Maar Dora, 321

Magritte René, 120, 121

Makovska Elisabeth, 122, 320

Mansana Josep, 198

Maroto García Gabriel, 128, 129

Marx Karl, 85, 100, 112, 116, 134, 138, 164, 227, 254, 256, 258, 259, 262, 303, 309, 327, 338, 354, 360, 374, 378

Masriera Víctor, 50, 62, 63

Méndez Juan, 132, 133, 329, 399, 400

Méndez Mazas Cándido, 329

Michaelis Margaret, 329

Monleón Manuel, 22, 63, 66, 67, 72, 73, 75, 76, 135, 138, 161, 163, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 257, 268, 283, 284, 290, 294, 296, 299, 301, 302, 309, 357, 382, 471, 472, 473

Montel Paul, 212

Montiel Luis, 91, 93

Montseny Federica, 124, 328, 334, 379

Moussinac Léon, 43, 46

Münzenberg Willi, 44, 112, 113, 117, 118, 119, 122, 147, 151, 152, 153, 164, 239, 251, 369

***N***

Nelken Margarita, 316, 317

Nietzsche Friedrich, 195

Nizan Paul, 46, 137

***O***

Olivares Antonio, 53

Ortega y Gasset José, 131, 160, 209, 452

Ortiz Echagüe José, 200, 208, 209, 211, 212, 228, 279, 283, 287

Ortiz-Echagüe José, 213, 260, 287

Ouka Leele, 365

***P***

Pérez Contel Rafael, 53, 75

Pérez de Rozas (famille), 330

Pérez de Rozas Carlos, 329

Piqueras Elisa, 331

Piqueras Juan, 135, 138, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 155, 156, 219, 319, 331, 344, 352, 409, 413, 422, 424

Plá y Beltran Pascual, 53

Pla y Beltrán Pascual, 54, 139, 140, 268

Poch y Gascón Amparo, 328, 329

Poulaille Henry, 11, 137, 369

Pozner Vladimir, 18

Prados Emilio, 52, 138

Prieto Miguel, 64, 65, 135, 375, 469

Pumarega Angel, 128

Puyo Ramón, 66

***R***

Rawicz Mariano, 313

Renau, 174

Renau Josep, 19, 22, 25, 41, 50, 53, 54, 56, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 135, 138, 141, 144, 147, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 201, 245, 257, 268, 273, 275, 279, 281, 283, 284, 285, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 301, 311, 319, 331, 342, 345, 351, 352, 357, 365, 375, 404, 408, 418, 458, 461

Renau Juan, 53

Rim Carlo, 84

Rivière Antonio, 245, 247, 476

Roces Wenceslao, 52, 134

Rolland Romain, 137

Ronis Willy, 18

Rosianu Mathieu, 48

***S***

Sánchez Lucía, 175, 328, 329

Sánchez Portela Alfonso, 95

Sánchez Saornil Lucía, 328

Sánchez-Mejías Ignacio, 65

Santos Mateo, 144, 233, 236

Schwartz Lotte, 51

Selz Jean, 190

Sender Ramón, 43

Seymour David, 84

Sorolla Joaquín, 199, 200, 376

Soupault Philippe, 84

Staline Joseph, 138, 338

***T***

Taro Gerda, 320

Teresa León María, 43, 50, 52, 63, 65, 66, 74, 113, 135, 219, 317, 318, 319, 379, 384, 469

Tracol Henri, 111, 133, 263, 265, 290, 425

***U***

Unamuno Miguel, 124, 130, 195, 216, 217, 376, 378, 450

Urales Federico, 124, 125

Urgoiti Ricardo, 144, 145, 146

***V***

Vaillant-Couturier Paul, 18, 43, 46, 47, 100, 116, 137

Valéry Paul, 210

Vallejo César, 43

Vela Fernando, 209, 210, 260, 401

Velázquez Juan Luis, 51

Vidal, 94, 96, 175, 335, 452

Viejo Máximo, 329

Vogel Lucien, 15, 83, 84

***Y***

Yes, 64, 66

# CORPUS DE TEXTES

- Juan Méndez (25 septembre 1927) «Cinematografía como propaganda», n°4, p.13., archives BNE.....397

- Fernando Vela (23 mars 1930) «Al margen de un libro – sobre arte popular», *El Sol*, n°3935, p.2, archives BNE.....399

- Josep Renau (mars 1932), «Fundamentaciones de la crisis actual del Arte - Incompatibilidad ambiente», *Orto*, n° 1, p.41-44, archives Memoria de Madrid.....402

- Juan Piqueras (juin 1932) «Itinerario de *Nuestro Cinema*», *Nuestro Cinema*. *Cuadernos internacionales de valorización cinematográfica,* n° 1, pages 1-3. .....407

- *L'éducateur prolétarien,* n°1, 1932-1933, octobre, revue mensuelle, Editions de « L'imprimerie à l'École », Saint-Paul, Alpes-Maritimes. .....411

- César M. Arconada (janvier-février 1933) «Hacia un cinema proletario», *Nuestro Cinema*. *Cuadernos internacionales de valorización cinematográfica*, numéro 8-9, pages 92-94. .....413

- Josep Renau (janvier-février 1933) «El cinema y el arte futuro», *Nuestro Cinema*. Cuadernos internacionales de valorización cinematográfica, numéro 8-9, page 89-90. .....416

- Juan Piqueras (octobre 1933), «Nuestra Cinema en su nueva etapa», *Nuestra Cinema,* n°13, p.2-3. .....420

- Henri Tracol (1933) « Photographie, arme de classe », *Cahier Rouge,* Association des écrivains et artistes révolutionnaires, n°1, p.5, Bibliothèque Kandinsky – Fonds Destribats P333 .423

- Louis Aragon (mai 1935), *Commune : revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires*, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », n°21. .....425

- César M. Arconada et José Castellón Díaz (février 1935) «Luis Buñuel y Las Hurdes», *Nuestro Cinema*, n°2, p.8-9. .....432

- J. Álvarez del Vayo (25 septembre 1935) « La défense de la culture », *Commune,* pp.71-74.....439

- Anonyme, (23 août 1938), «Salon Octubre – Proxima exposición», *La Tierra,* n°1.143, p.2. ..... 443

- Somerset Logan (avril-mai 1933) «El proletariado en el cinema Los films de Hollywood y la clase obrera», *Nuestro Cinema*, n°11, pp.152-153 ..... 445

- José Díaz Fernández (25 septembre 1927), «Acerca *del arte nuevo*», *Post-Guerra*, n°4 p.8-10. ..... 448

- Joan Coloma (8 février 1929) «Sobre un concurso», *Acción Cooperativista,* n°301. ..... 454

- Josep Renau (2 février 1937) "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España,* pp. 59-62. ..... 456

- José Frances (27 octobre 1933) « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale » exposition « Tipos y trajes » de José Ortiz Echagüe, *Nuevo Mundo*, n°39, p.26. ..... 460

- ZANBRANO M. (1936) «La Alianza de Intelectuales Antifascistas», Tierra Firme: Revista de la Sección Hispanoamericana del Centro de *Estudios* Históricos, N°3-4, p.262-264. ..... 465

- JAES (4 septembre 1937), «Las otras armas, el fotomontaje: Monleón», *Umbral*, p.12. ..... 469

- ABC Séville, (4 février 1938), «La exposición del documento nacional» p.13. ..... 472

- Lettre adressée au chef de l'exposition nationaliste «Documento Nacional del Primer Año Triunfal», Antonio Rivière, 28 novembre 1938 ..... 474

Juan Méndez (25 septembre 1927) «Cinematografía como propaganda», *Post-Guerra,* n°4, p.13.

## Cinematografía como propaganda

Hay gentes que tienen la suerte de vivir en el mejor de los mundos. Para ellos la sociedad es un simplismo encantador. No hay complicaciones económicas, ni políticas. Todo está sembrado de buenas intenciones. Y los encargados de que éstas fructifiquen, son los poderosos señores del capital.

Decimos esto, a propósito de la campaña que, por cierta parte de la prensa extranjera, se hace contra la producción cinematográfica rusa. Claman algunos elementos contra el carácter de propaganda que tienen en la mayoría de las obras soviéticas. "Nada de esto es arte" dicen determinadas gentes. Al expresarse así, tratan de defender esa clase de películas "inocentes" que se producen en Los Ángeles, en las cuales el "protagonista bueno" es siempre un bello y elegante joven yanqui, y el "protagonista malo", un facineroso mejicano.

El arte, como todas las demás manifestaciones de la vida, no puede ser objetivo. Sirve los ideales imperantes en la época en que se producen, o los que aspira a establecer.

Las películas que se producen en Los Ángeles, Alemania, Italia, etc., son obras de propaganda. No nos referimos ya a ese tipo de películas de carácter específicamente político que ha producido últimamente la "Ufa" y que ha dado lugar a grandes escándalos con repercusiones políticas en Alemania. Hablamos en general de todas las películas que se exhiben, en los millones de salones del mundo.

En toda película se presenta el ambiente, el medio en que vivimos hoy. Los problemas, los argumentos que presentan, son los que generalmente presenciamos en la vida diaria. Los desenlaces están en armonía con la moral establecida.

Al muchacho que va por recreo al cine, se le inculca desde el primer momento, desde la pantalla, una serie de convencionalismos sociales. Se le fomenta al amor hacia todas las manifestaciones y costumbres de la vida burguesa, que se le describen como el máximum de perfeccionamiento y bienestar. No se le presenta nunca

las penalidades, por ejemplo, de un matrimonio obrero a quien el jornal no le permite mantener escasamente a los suyos.

Es necesario combatir el equívoco. Tras la película, al parecer más inocente, de una joven secuestrada por bandidos y contrabandistas, y de un heroico galán que sacrifica su vida por salvarla, hay una finalidad de propaganda. El arte sirve a la clase dominante. Un arte, como el cine, que puede influir a millones de seres, se convierte también en arte de propaganda.

Juan Méndez

Fernando Vela (23 mars 1930) «Al margen de un libro – sobre arte popular», *El Sol* (Madrid), n°3935, p.2.

Todavía no está lejana la época de veneración religiosa ante lo popular. Entonces ser popular algo equivalía a ser sagrado. Desde luego equivalía a bello sin discusión. El pueblo era un mar, y cuanto de él se sacaba, un tesoro. Se le atribuía un poder creador, fresco e infatigable, de matiz primordial. Sus creaciones pasaban por partos del espíritu, todavía inconsciente, pero por eso mismo infalible, de la humanidad.

Un encaje era mirado como la maravilla del panal donde después los sabios encuentran realizados teoremas geométricos. Y sin duda para identificar lo popular al instinto más misterioso se cruzaban, a guisa de regalos exquisitos, jarros de Talavera con miel.

¿Es preciso decir que esta veneración por lo popular señalaba precisamente el punto inicial de su decadencia y desaparición? Era el momento en que lo popular dejaba de ser producido, usado y consumido para ser gozado; de útil pasaba a bello, y abandonando sus valores serviciales se quedaba sólo con el de su ociosa presencia. Cuando parecía acercarse, en realidad se alejaba, como el "*ritornello morendosi*" de las canciones que se van por una senda. Y en efecto se ha ido, dejándonos en almoneda su rica hacienda acumulada, deshecha ahora en mil objetos sueltos. Esa fruición del hombre culto en el arte popular no podía hacer más que terminar de matarlo. Hay que temer siempre el afán gozador estético del hombre *hipercivilizado* de la gran ciudad. Ya Carl Schmitt ha mostrado cómo el esteticismo del siglo XIX resultó en definitiva un rodeo disimulado para llegar a lo económico.

Hay quien se conmueve ante "lo popular" de su país como algo afín y entrañable que hace vibrar resonadores íntimos. Sin duda ocurrirá así al pasar las magníficas fotografías del reciente libro de José Ortiz Echagüe "Tipos y trajes de España" (1). Pero bien analizado, es el mismo goce sentido ante elementos étnicos extraños, tipos y trajes de otros tiempos y culturas. Y ¿qué son entre nosotros Lagartera y Ansó más que un tiempo antiguo que perdura, estabilizado, mientras el nuestro corre a velocidad, y qué es "lo popular" sino otra cultura enquistada en la nuestra, que progresa como las tropas dejando ciudadelas enemigas sitiadas a su retaguardia?

"El llamado presente — escribe C.G. Yung — es una fina capa superficial que únicamente se produce en los grandes centros de humanidad". En el hoy vive muy poca gente, pues el hoy no es una fecha del calendario, sino un conjunto de problemas. Los que no participan en ellos siguen viviendo en el pretérito, en la fecha en que sus problemas eran actuales; de suerte que al lado de los hombres del siglo XX perduran capas de población situadas históricamente en el siglo XV. Esa es la impresión que producen las láminas de este libro, porque "lo popular" es eso en sustancia: pretérito inalterado, estancado, inmóvil. Casi nada más. Preceden a las láminas textos de Ortega y Gasset, Urabayen, Mercadal, Salaverria, Muñoz San Román y J. Ortiz Echagüe. En su prólogo observa Ortega y Gasset que los trajes populares de las valencianas son los trajes de las damas dieciochescas, y los de las ansotanas, los trajes de las grandes señoras del Renacimiento, que llegaron al Alto Aragón en su tiempo y allí encallaron siglos y siglos. Es decir, que eso que hoy nos parece traje autóctono, popular y castizo es extranjero y señorial. Esta observación y otras semejantes que se van haciendo respecto a todas las manifestaciones del arte popular obligan a rectificar ese mito del poder creador del pueblo y a sospechar que el pueblo de "lo popular" no crea nada o crea muy poco, y sólo se apropia de las creaciones eruditas. Caen éstas en el mar de lo popular - allí donde no hay historia ni, por tanto, cambio, donde no hay corrientes, sino ondas estacionarias —, y únicamente sufren la alteración del uso, del roce, del desgaste. El mar de lo popular las rueda, redondea, pule y bruñe, como el mar a los guijarros de su fondo. Pero de ellas nada sale; han perdido su virtud germinativa, su potencia de evolución. Ese bruñido y pulimento es lo que presta esa unidad de estilo con que se nos muestra todo lo popular, lo que nos lo hace reconocer por tal, como el geólogo conoce en el desgaste de las piedras su procedencia de un glacial. Estilo, si, fuerte y potente; pero como el de la muerte, que además de esculpir en su taller los cadáveres según un modelo general, prosiguiendo su obra escultórica más allá de la materia orgánica, adonde no parece que pudiese alcanzar, da rigidez y tiesura a los pliegues de loa paños que envuelven el cuerpo muerto. Estilo como el de la Naturaleza, que indiferente a la materia que se ofrece a sus manos, piedra natural o piedra de castillo, la trabaja hasta hacer de ésta una roca más, y ya inmutable, del paisaje.

Por esa pérdida de virtud germinativa, de posibilidad de evolución, tiene lo popular un carácter de definitivo, que es a la vez lo que nos lo muestra como bello y perfecto. Toda posibilidad de evolución manifiesta en una obra es fecha, y como signo de perfectibilidad, signo de imperfección. Por eso el traje popular nunca, por antiguo, resulta ridículo ni "demodé". El traje de moda, al mostrar su capacidad para la evolución, anuncia su caducidad y es ya, por este solo hecho, un poco ridículo. En él se revela la serie de condiciones eminentemente variables y fugaces de que depende, a pesar de su pretensión a ser "el traje". Exagerando, para mayor acentuación, podemos decir que la moda, por su afán de novedad, precipita su vejez, está siempre algo "demodé", e incluso, como acontece ahora en los trajes femeninos de noche, su encanto consiste en no mostrarse ingenuamente como actual, sino en insinuar irónicamente en lo actual las modas que tenemos en las estampas atrasadas de la memoria, dándose deliberadamente un leve acento pretérito. Pero el traje popular—como todo producto popular—no evoluciona, muere; es lo definitivamente atrasado. Sustraído a aquellas condiciones mudables y transitorias de su origen, persiste sometido desde entonces tan sólo a fuerzas como las que obran sobre la piedra: lluvia, sol, nieve, las cuales, gastando sus contornos, llevándole lo accesorio, adoptándolo al contorno, han hecho de él la "ruina" de un traje. Véanse, por ejemplo, en el libro de Ortiz Echagüe las láminas "Viejos de Turégano", "Portal de Ansó", o "Casa ansotana", donde los trajes, los tipos, el paisaje y las piedras ruinosas acentúan su identidad por una especie de galvanoplastia en que la sustancia y la forma parecen intercambiarse. Conviene, pues, repito, rectificar el mito del creacionismo popular. El pueblo de "lo popular" carece casi de historia; es decir, no crea. El proceso de *folklorización* no es creador, sino *arqueologizador.*

Josep Renau (mars 1932) «Fundamentaciones de la crisis actual del Arte - Incompatibilidad ambiente», Orto, n°1, p.41-44.

Fundamentaciones de la crisis actual del Arte

Incompatibilidad ambiente

Acaso a primera vista aparezcan las consideraciones en que desenvuelvo el presente estudio como de un carácter demasiado general y de un interés poco inmediato a la materia esencial de su contenido, pero a poco que recapacitemos sobre la equívoca situación actual del problema del Arte, nos encontraremos ante la necesidad de apelar al concurso de más y más lejanas consideraciones, si es que queremos obtener alguna certeza sobre nuestra situación y posibilidades actuales con respecto al Arte, con cuyo objecto intento una serie de *Estudios* desde diferentes puntos de vista, dada la gran complejidad de la materia que abordamos.

En el de hoy me limitaré a dar, con la mayor síntesis posible, una idea sobre la incompatibilidad vital del actual medioambiente con el concepto más genuino del Arte, aprovechando, al mismo tiempo, de esta circunstancia para dirigir nuestra atención hacia aquellos elementos primordiales que deben siempre fundamentar a éste, si no quiere ser inconsecuente a su más legítima esencia.

Al revisar el sentido de ordenación en que hoy encontramos valorizados los diversos elementos constitutivos de la gran complejidad cósmica, la nota más característica que apreciamos asumida por un sentido eminentemente egoísta que ha predominado en esta jerarquización, en razón directa con la medida en que estos diversos elementos concurren a fundamentar el interés individual.

Esta tendencia de la actividad humana ha ido determinando, a través de un largo proceso histórico, la actual ambientación social, donde encontramos al individuo asociado en el síntoma cada vez más definido de extremar su personalismo de servirse de toda circunstancia externa como de una adecuación para justificar o fundamentar más y más empíricamente su menor sentido o formalismo subjetivos.

El equilibrio humano es el producto genuino de un cierto estado de ordenación racional de esta gran complejidad cósmica de elementos que integran el contenido objetivo de nuestra consciencia colectiva.

Por esta ordenación se van valorizando los diversos elementos en un sentido ordinal de primero, segundo, etc., de forma que cada elemento (economía, sexo, ciencia, filosofía, arte) encuentra su propia intuición y razón de ser en la suma sintética del contenido de todos sus precedentes, y en modo alguno puede considerarse cada uno de ellos aisladamente, como un todo absoluto en sí mismo, sin ese sentido de dependencia orgánica que los relaciona y que constituye su propria ley vital.

De esta escala elemental podemos abstraer dos sentidos diferentes del concepto de valor, sin que este dualismo obedezca a una relación de categoría cuantitativa dentro de su total contenido, sino a un mismo dualismo de necesidades esencialmente ligado a nuestra propria sustancia vital.

El concepto de valor es absoluto y no admite ninguna gradación categórica, porque emanando de la significación profunda con que a nuestras diversas necesidades responden los diversos elementos, su contenido abarca toda posibilidad cuantitativa.

El primer sentido del valor estará determinado por nuestras necesidades materiales, y en consecuencia a esta circunstancia sólo consideraremos como válidos aquellos elementos de orden primario que a esta especie de necesidades respondan (economía, sexo); mientras que el segundo sentido sólo corresponderá a las necesidades superlativas del espíritu (ciencia, filosofía, arte).

Como bien vemos, en nuestro universo conceptual no aparecen por parte alguna los conceptos abstractos cuantitativos de más y menos, porque ha sido descartado todo sentido relativo del valor.

Cuando una necesidad material nos impulsa, sentimos todo el contenido posible del valor dentro de ese primer sentido que le hemos asignado, sin que por esto creamos que este primer sentido es más y aquel segundo es menos, porque evidentemente no pueden impulsarnos de una manera simultánea, una necesidad material y otra espiritual. Se trata simplemente de un equilibrio vital basado en un mecanismo de posibilidades en cuyo juego se complementan, con una constante intención de superación sintética, ambas necesidades con ambos sentidos del valor.

He creído conveniente el dedicar las primeras de nuestra atención a esta conceptuación del valor, porque es precisamente considerando esta cuestión como encontraremos la esencia de todo el actual desorden humano, cuyo enunciado causal se fundamenta en la falsedad que humanamente va vinculada a toda la actual valoración de los elementos universales. Quien hoy intente dilucidar cualquier problema latente, de tal o cual naturaleza, dudo que lo consiga con satisfacción si previamente no ha llegado a ver claro en esta cuestión esencial del valor.

La humanidad, poseída por una secular neurastenia especulativa, ha ido paulatinamente perdiendo el sentido de aquellos lugares que en la jerarquización ordinal de valores corresponde a los deferentes elementos del contenido universal, llenando este vacío con el mecánico juego cuantitativo del más y del menos, abstracción antivital de lo que no es más que una propiedad relativa e inherente a aquel sentido de ordenación.

Una época histórica en cuya conceptuación ética se encuentra justificación lógica y legal para este sentido de especulación deshumanizada con los elementos vitales, y que, por lo tanto, considera el significado de todo el contenido universal como una circunstancia adecuada a colmar la más particular conveniencia, no puede asumir, en sentido alguno, el concepto ideal y humano de una ordenación de dichos elementos.

Esta sociedad ha perdido la ley íntima que regula y da el justo sentido a toda actividad humana, tanto material como espiritual, y, por tanto, ha perdido la noción de toda idea de unidad, rompiendo su continuidad lógica a través del espacio.

El Arte tiene que reunir consustancialmente en su contenido – según el concepto de valor que establecimos anteriormente – la esencia de todos los elementos que en la escala elemental le preceden, viniendo a ser como la máxima síntesis, como el elemento más específicamente característico del hombre como ente espiritual.

En consecuencia, a esto, mal podría el Arte convivir con un ambiente precisamente vacío de aquel equilibro elemental en cuya sublimación esencia, basa su más legítima y absoluta razón de ser.

En esta situación de vital desequilibrio y carencia de principios generales, el hombre se ha visto forzosamente situado frente a elementos de orden superior, y he aquí que el Arte, como ordinalmente superior a todos otros elementos de orden superior, y he aquí que el Arte, como ordinalmente superior a todo otro elemento, y, en consecuencia, de naturaleza absolutamente determinada, ha sufrido en cuanto a su interpretación, en medida a su grado superlativo.

Pero, afortunadamente, un gran núcleo de la humanidad de hoy, consciente de la anómala posición de la actual sociedad humana, dirige todas sus energías a la constitución de un nuevo sistema estructural, tomando como punto de la partida la resolución de aquellos problemas que afectan a las más primarias necesidades humanas.

Nosotros mismos, al investigar sobre la significación y sustancia del Arte, nos vemos obligados a ir descendiendo a elementos más y más inferiores, por razón de la prelación determinativa de éstos con respecto a aquél, y al final de esta dirección retroactiva nos encontramos frente al elemento primero que denominamos economía.

Es evidente que en esta situación estamos y demasiado distanciados de aquel elemento superior, del Arte, para poder conocerlo de forma inmediata, pero también, en cambio, es indudable que nos encontramos en el mejor camino para llegar a aprehenderlo en su más legítimo sentido.

Esta es nuestra situación de hoy. Hemos descendido hasta la economía, y ahora no tenemos más que investigar la significación y alcance de este elemento tan altamente determinante.

Por de pronto, dentro de nuestras actuales posibilidades, aunque algunos hechos históricos pueden darnos ideas muy sólidas acerca de la naturaleza del Arte, no podemos decir, sin peligro de caer en un juicio demasiado subjetivo, el sentido

exacto que el Arte puede tomar dentro del nuevo sistema de ordenación elemental a que la humanidad consciente dirige hoy sus firmes pasos.

Como anteriormente hemos constatado, en la presente circunstancia, el Arte, como tal, no existe ni podría subsistir. Pero indudablemente, la fundamentación de la economía como elemento primero y general, aparte de dar soluciones de un interés mucho más inmediato y capital, nos dará definitivamente la del Arte, así como la de todos otros elementos perdidos o desorientados en la enrarecida neblina de este expirante ciclo histórico.

José Renau

Juan Piqueras (juin 1932) «Itinerario de *Nuestro Cinema*», *Nuestro Cinema*. Cuadernos internacionales de valorización cinematográfica, n° 1, pages 1-3.

# Itinerario de «*Nuestro Cinema*»

Al dar a nuestros cuadernos el título de *Nuestro Cinema*, lo hacemos concediendo a la palabra su más amplio significado. Contrariamente a todo cuanto pudiera deducirse de nuestro título, "*Nuestro Cinema*", no podrá ser nunca, jamás podremos limitarnos, mejor dicho, a nuestro cine español ni siquiera al hablado en castellano o al que se proyecte en nuestras pantallas. *Nuestro Cinema*, posee un enfoque infinitamente más amplio y jamás podrá ser "*Nuestro Cinema*" el cinema que no nos interese.

Conocernos perfectamente la situación de todas las Cinematografías y, hoy por hoy, nos violenta tener que declarar –en nuestro primer cuaderno– que "*Nuestro Cinema*" –el que defenderemos y preconizaremos siempre– es un cinema limitado, aunque –paradójicamente– sea un cine de mayor amplitud, de mayores y más despejados horizontes.

La crisis general que actualmente sufre la producción cinematográfica, es mucho más aguda en aquellos países en donde el cinema no tiene más objetivo que el puramente comercial. Y más acentuado todavía, cuanto más desenvuelta sea la posición financiera del país productor. Estados Unidos, Alemania y Francia –centros cardinales de producción capitalista– nos brindan un gran ejemplo, sobre el que nosotros afianzamos nuestra salida. Francia –que ha concedido créditos a Estados Unidos y a Alemania — siente más firmemente su crisis productora. Estados Unidos, con relación a temporadas anteriores, ha disminuido su producción en un cincuenta por ciento. Alemania tiene a la Ufa –que no cesa de producir más o menos intensamente — y a un cierto número de independientes que mantienen en vivo la fabricación de films. Pero Francia cerró sus mejores *Estudios* en los primeros días de diciembre pasado, y ninguna de sus grandes compañías –

Pathé-Natan, Gaumont, Franco-Film-Aubert, Films Osso, Paramount Francesa, Etablissements Braumberger-Richebé, Jacques Haik y Vandal y Delac– se ha decidido a producir con la intensidad con que lo hacía en temporadas anteriores. Todas se limitan a lanzar títulos, nombres de directores y de artistas, proyectos inmediatos… Pero ninguna se lanza hacia la producción auténtica, con ese coraje con que hasta ahora venía haciéndolo la rivalidad comercial.

Este ejemplo, nos trae a conclusiones claras. Sin embargo, de momento, nos basta con extraer una afirmación: la de que no es solamente la crisis financiera quien ha provocado la crisis productora. Algo muy por encima de lo económico, más hondo que la crisis general del momento, ha reaccionado contra el cinema. Y este algo, este factor más fuerte que el capital –en un arte eminentemente capitalista–, no ha podido ser otro que el desprecio que el cine siente por la gran actualidad internacional; por su falta de contenido; por su escasez de fondo; por su despreocupación por la vida social, por la gran masa, actualmente sobre llagas.

Cuando el cinema yanqui oteó –en 1927– una crisis inevitable para 1928 y sucesivos –lanzó el cine sonoro y hablado en un momento desesperado (no olvidemos que fue la Warner Brothers quien, al borde del precipicio financiero, produjo los primeros "talkies"). El cine sonoro y hablado, supo esquivar la crisis, despejar de nubes oscuras el horizonte. Pero no trajo al cinema más que un avance de carácter técnico, un cambio en su forma de expresión. Los productores, solamente le utilizaron en este sentido. Sus otras muchas posibilidades las dejaron intactas, *in-holladas*. ¡Por eso a sus cuatro años de existencia se le vio fatigado, gastado, sin nuevas sugestiones para reconquistar a la gran masa!
La crisis de 1932 obedece, precisamente, a este ángulo inmediato en que se ha utilizado a lo sonoro. Salvo media docena de excepciones, el cine sonoro y parlante no ha sido más que un mal orador. Un orador que ha hablado mucho, que gritó demasiado, pero que, en realidad, no ha dicho nada. ¡Aquí la justificación de su muerte prematura, de su final trágico, de su pobre destino si no se le resucita!…

Muerto el cine de folletín, muerto el drama engolado y aristocrático de la Bertini, muerta esa alta comedia de la Svenka, muerta la gran aventura de los cowboys del Oeste americano, el cinema recorre distintas trayectorias y se refugia, finalmente, en la técnica. Pero la técnica, actualmente, no es un problema para el cine ni puede ser un punto de partida para nosotros. La técnica, es ya una cosa resuelta que se irá perfeccionando por sí misma sin necesidad de una espuela vigilante. En cambio, el contenido –el fondo político y social– a excepción del cine soviético, es peor hoy que en sus primeros días.

El cociente de esta afirmación, lo encontramos cuando, ante un film Paramount, un Ufa o un Pathé-Natan –editado con una magnífica fotografía, con una sonorización perfecta, con un sentido cinematográfico aceptable– quedamos insatisfechos e indignados. Todo el valor de la técnica, de la fotografía, del elemento sonoro, del montaje, desaparece ante la fuga de lo más esencial, ante la carencia de contenido que notamos.

Por eso *Nuestro Cinema*, no puede admitir –amistosamente– más que un cinema capaz de librarle definitivamente de la pobreza ideológica del de hoy. Es decir, un cinema con fondo, con ideas amplias, con contenido social… Un cinema que no puede darlo el actual, en manos de quienes más interés tienen porque la masa desconozca todo lo que pudiera enseñarle. Nos hace falta un cinema que enfoque ampliamente el tema social, el tema documental sin falsearlo, el tema educativo desde un punto de vista sincero. Un cinema que nació con Eisenstein, con Pudowkin, con Alejandro Room… Un cinema que se prolonga en Tourine, en Dowjenko, en Nicolay Ekk, en Karl Junghas… Un cinema que no sea la opereta cinematográfica; ni la comedia salpicada de canciones absurdas; ni el documental "al aire libre" realizado en los *Estudios*; ni el inspirado en las "estrellas"; ni en los "divos", ni en los "códigos" puritanos de William Hays… Queremos un cinema enjundioso nuevo y fuerte, y para preconizarlo y señalar los valores y las deficiencias del de hoy, nacen nuestros cuadernos mensuales, abiertos a todos cuantos se uniformen en nuestro equipo.

He aquí una afirmación –cardinal y necesaria– en este primer número de *Nuestro Cinema*, Cuadernos Internacionales de Valorización Cinematográfica, publicados por

Juan Piqueras

L'éducateur prolétarien, n°1, 1932-1933, octobre, revue mensuelle, Éditions de « L'imprimerie à l'École », Saint-Paul, Alpes-Maritimes.

**Pour un groupe d'AMATEURS PHOTOGRAPHES OUVRIERS (A.P.O.) au sein de la coopé**

Notre ami Gauthier nous communique une feuille polycopiée, « Bulletin des A.P.O. adhérents à l'A.E.A.R. » (Association des artistes et écrivains révolutionnaires), 21, rue St-Fiacre à Paris.

Nous en reproduisons les passages essentiels :

« Les A.P.O. ont, en France, des groupes et des correspondants isolés et disséminés un peu partout. Jusqu'alors aucune liaison n'était établie entre les groupes ou correspondants si bien que seul, le groupe de Paris, était à peu près au courant du travail réalisé en province.

Ce bulletin aura pour but de coordonner les efforts de chacun, que chaque groupe ou correspondant nous adresse un compte-rendu de ce qui a été fait et ce qu'il se propose de réaliser, alors nous serons forts. Beaucoup trop de camarades amateurs photographes ignorent les A.P.O., il faut que chaque groupe fasse la propagande nécessaire pour voir sans cesse grossir le nombre de ses adhérents, que chaque correspondant isolé essaie de se grouper d'abord avec un ou deux camarades et petit à petit le nombre grossira.

La technique manque peut-être beaucoup, mais il ne faut pas hésiter à nous demander des conseils, et, nous espérons arriver à un bon résultat.

Comment travaillons-nous à Paris

De nombreuses manifestations ouvrières ont lieu à Paris, que ce soient meeting, congrès, fêtes de solidarité, les A.P.O. sont présents, partout ils apportent leur concours.

Les photos prises sont ensuite proposées aux organisateurs et à la presse ouvrière. Un grand nombre de clichés sont utilisés de cette façon.

Dans les fêtes de solidarité les A.P.O. ont un bien modeste stand où sont exposées quelques modestes photos, des camarades sont désignés pour photographier les personnes qui en font la demande.

Ces diverses façons de procéder laissent en général un léger bénéfice. Cet argent est actuellement employé à l'aménagement d'un laboratoire. Bientôt nous espérons pouvoir aider pécuniairement les groupes régulièrement constitués, mais que chaque groupe essaie cette méthode et petit à petit, il pourra se constituer un laboratoire comprenant au moins un agrandisseur, car l'agrandissement en 13 X 18 est nécessaire pour les journaux et même pour la vente

***

Et je repose volontiers à tous nos lecteurs cette question : Ne devrions-nous pas constituer au sein de notre coopé, un groupe d'A.P.O. ?

Il est certain que tôt ou tard, la coopérative devra réaliser soit dans le rayon *photoscopie*, soit dans le rayon stéréo. Nous aurons de plus en plus besoin de beaux documents photographiques pour notre bibliothèque de Travail, notre Fichier ou La Gerbe.

Et là comme ailleurs, nous devons pouvoir réaliser de belles choses - les travaux déjà reçus nous en donnent l'assurance.

La liaison avec l'A.P.O. et éventuellement avec l'A.E.A.R. nous permettra de profiter dès le début des efforts de camarades dont l'exemple nous sera précieux.

Quelles seront les tâches de notre groupe A.P.O. ? Il n'est pas dans nos habitudes de dicter des ordres ou de prévoir des programmes précis. Nous disons encore une fois : Camarades, qui *faites* de la photo, qui vous intéressez à la photo, groupez-vous ! Nous trouverons dans notre groupe un camarade qui voudra bien accepter la responsabilité de ce nouveau rayon d'activité. Vous verrez alors ce que vous pourrez réaliser : achats d'appareils, développements de films, conseils aux photographes, etc...

Donnez votre adhésion et nous verrons.

C. F.

César M. Arconada (janvier-février 1933) «Hacia un cinema proletario», Nuestro Cinema. Cuadernos internacionales de valorización cinematográfica, numéro 8-9, pages 92-94.

Hacia un cinema proletario - César M. Arconada

Cada día son más los artistas que van hacia el proletariado, con un certero instinto de augurios. Los artistas tienen algo de ese instinto de lejanía y de fecundidad cálida que muestran las aves migratorias. Ellos se han dado cuenta de que pisan el terreno inseguro de una decadencia, y marchan, huyen, se desplazan hacia el alto horizonte donde apunta un sol de esperanza. Este horizonte es el proletariado.

Pero es conveniente advertir una cosa que no saben algunos de esos artistas: ésta es una emigración que no puede hacerse con los mismos bagajes. No hace mucho nos decía un pintor amigo, desconsolado de su situación precaria, que se había hecho comunista porque la burguesía no comprendía su arte. Y yo le dije: si usted va al proletariado con ese mismo arte, tenga usted la seguridad de que el proletariado tampoco le comprende.

Esto quiere decir que, pasar de la burguesía al proletariado, no es para los artistas un cómodo desplazamiento de viajante que muestra en uno o en otro lado el muestrario de sus mercancías. Es algo más. Es mucho más. Es un traslado hondamente difícil. Y desde luego se fracasará en él si el artista no rompe con todos los principios burgueses que informaban su mundo y toma conciencia proletaria, y se siente solidario de clase, y, además, se apoya doctrinalmente en un conocimiento exacto del marxismo.

Estos consejos elementales van dirigidos a todos esos artistas que, un poco alucinados de cine ruso, ensayan su gesto protestatario contra el burgués y quieren orientarse un poco en las sombras, por el falso camino de la estética y de la pura inteligencia. Es un hecho que se observa más en la actividad del cinema que en otras artes. Y conviene dar una ligera voz de alarma. Conviene decir que, para trasladarse al mundo proletario, el arte puede ser, naturalmente, un vehículo. Pero al llegar al final hay que descender de él. Allí no vale caminar sólo, en carroza de estética, como un Oscar Wilde cualquiera, con impertinencia y con orgullo individual y artístico.

Pero, en definitiva, la acusación se reduce a aconsejar a estos críticos jóvenes del cine, menos profesionalismo y encastillamiento y un poco más de preocupación marxista y proletaria. Comprendo, por otra parte, la importancia que tiene su deserción y su actividad protestataria y rebelde. Estoy convencido de que el futuro arte proletario del cine ha de nacer de ellos, de su colaboración, de sus facultades cultivadas en la lucha diaria y continua con el proletariado.

Estos jóvenes artistas no podrán crear arte proletario mientras no desechen esa dualidad externa y obsesionante de cine capitalista –cine ruso–. Cada uno de ellos sueña con realizar en sus países películas parecidas a las rusas. Grave error que demuestra su escasa preparación política, y, sobre todo, su falta de realidad, de objetividad; su falta de juicio crítico sobre cada momento y cada situación de la historia.

Para llegar a lo que hace Rusia tenemos que esperar aún. Ella ha roto todas las contenciones y marcha de prisa. Su ritmo es otro. Esto no quiere decir que nosotros no tengamos el nuestro, el que impongan las circunstancias y la situación política, económica y revolucionaria de cada país.

El cine proletario en una sociedad capitalista debe tener por finalidad única la de destruir esa sociedad para hacer posible la formación de la nueva sociedad proletaria. Esa destrucción se realiza de muchas maneras, en infinitos matices, manejando con sagacidad los recursos del arte. No creo que la sociedad capitalista permita un arte cinematográfico directamente revolucionario. El cine tiene, más que ningún otro arte, un poder enorme de agitación. Pero el artista debe sortear los peligros y saber hasta qué limitad puede llegar, utilizando los recursos de su inteligencia.

La sociedad capitalista presenta en el momento actual muchos flancos vulnerables. El artista debe atacarla por ellos. Pero esto no será suficiente para hacer cine proletario. Al mismo tiempo, junto al ataque, será necesario señalar la lucha de clases y una dinámica de progresión y de fecundidad histórica que sirva de contraste entre lo que se niega y lo que se afirma.

En este momento, en los países capitalistas, sólo cabe hacer arte revolucionario.

En literatura ya se hace. Es la única literatura vital que se hace hoy en el mundo burgués. Claro está que la literatura puede, mucho mejor que el cine, desprenderse de la tela de araña capitalista y alzar el vuelo libre y canto rebelde.

Pero yo creo difícil que esto se haga en el cine, como se ha hecho ya, después de todo, en el teatro. Un cine de clase, un cine revolucionario proletario puede surgir de un momento a otro, tal vez con medios pobres, tal vez con elementos escasos.

Lo que importa es la revolución. Es ingenuo creer que, en la crisis, todos los *Estudios* americanos se van a cerrar, que la gente va a dejar de ir al cine burgués, que los directores no van a saber qué asuntos desarrollar. No es eso. Este cine decadente no morirá por ahí con tanta simplicidad. Vivirá mientras viva el régimen. Cualquier tarde, la señorita sentimental irá, como de costumbre, a ver las dulces escenas de amor de la última opereta. Será una larga tarde gozada, sentida, alegre y memorable. Al salir, marchará a casa rápidamente en su automóvil. Una hora más tarde, tal vez antes, acaso en aquel mismo momento, estalla la revolución. Y todo acaba. ¡Era la última opereta del cine!

Con esto quiero decir que no hagamos cuestión de principio que exista o no existan operetas. No tiene importancia. Lo que importa es que esta decadencia infecunda no se prolongue y que la revolución barra pronto este montón podrido de cosas. Entonces, cuando esto suceda, será la hora de edificar la nueva era de justicia y de que el cine y el arte proletario se desarrollen en una unidad plena con la vida.

Josep Renau (janvier-février 1933) «El cinema y el arte futuro», *Nuestro Cinema*. Cuadernos internacionales de valorización cinematográfica, numéro 8-9, page 89-90.

El cinema y el arte futuro – Josep Renau

No basta con conceder, más o menos a regañadientes y obligados por los rudos golpes que nos asesta diariamente la evidencia del desarrollo y popularización creciente del cinema, un puesto a éste en el campo general de las artes plásticas.

Desde luego que no tratamos aquí de desarrollar la cuestión del sentido de las relaciones entre el arte y el cinema con toda la complejidad y amplitud que una verdadera interpretación objetiva requiere. Se trata, ante todo, de dilucidar –haciendo abstracción de la consideración de la naturaleza, situación actual y objetiva del cinema y causas objetivas que los determinan– la verdadera significación de éste en la línea del desarrollo histórico del arte.

Inevitablemente, al abordar este problema, se nos presenta fatalmente la cuestión previa y fundamental de la apreciación de los hechos históricos en el arte sobre la base de la correlación de los dos elementos vitales de forma y contenido, aunque, dado el fin que persigue el presente artículo, no podemos extendernos en consideraciones sobre la tan debatida cuestión del determinismo del contenido sobre la forma o viceversa.

Sin embargo, entiendo como evidente que de la posición que se adopte con respecto a esta cuestión previa, depende la efectividad de nuestras conclusiones finales:

O nos colocamos en el punto de vista idealista burgués: propugnando por la pureza e independencia del arte con respecto a las necesidades y objetivos consuetudinarios de la vida social; subestimando el papel del cinema en cuanto a arte, en razón a su evidente servidumbre a las diferentes tendencias en pugna en este ciclo histórico de transformación de la relación de fuerzas sociales; dejando irresuelto y dando de lado a la integridad de este problema vital de la significación del cinema.

O bien optamos por el punto de vista del proletariado revolucionario: dando al arte y al cinema un sentido eminentemente práctico, ligado a toda la actividad por la creación de nuevas formas de vida; propugnando por su común desarrollo progresivo en un sentido más vital y eficiente; considerando su valoración en razón directa con su contenido ideológico; admitiendo formas nuevas para cada etapa de su desarrollo dialéctico.

Yo, como marxista, me acojo a la dialéctica materialista como instrumento único para llegar a una efectividad concreta en esta cuestión del cinema y su significación en el campo de la actividad plástica.

Cuando investigamos en el sentido más profundo del arte, constatamos que éste, al igual que la ciencia, es producto de una actividad de observación y experimentación objetivas. La finalidad común es profundizar en el conocimiento del mundo exterior para extraer de él los elementos necesarios para el desarrollo de la vida social.

Si a esto añadimos que la ciencia representa al elemento analítico y el arte al sintético, cerrando así el círculo de los dos elementos substanciales específicos de la cultura, ¿qué lugar pues, ocupa el cinema en este cuadro en tanto que actividad superlativamente cultural?

Si queremos penetrar en el justo sentido de esta cuestión, debemos diferenciar claramente los dos aspectos del proceso dialéctico de la creación artística: la necesidad primordial y motriz de representar o interpretar plásticamente tal o cual hecho o idea, y el recurso técnico de que se sirve a este fin.

El fundamento de la diferenciación y aparente independencia del cinema con relación a las artes plásticas tradicionales no reside en el primero de los aspectos citados. Está bien clara y evidente la identidad de los fines perseguidos por ambos. Precisamente se apoya en el aspecto último y exterior: en el carácter nuevo y genuino del cinema en cuanto al procedimiento técnico en que se expresa. Cuestión de forma.

El desarrollo de la técnica o medios de expresión, juega un papel de una importancia capital en la determinación de los resultados finales del arte. Es esto

precisamente el sentido de congruencia, el vínculo de la unión vital y dialéctica entre el arte y la ciencia.

Precisamente la aparición de la imagen movible, la captación técnica del movimiento como nuevo recurso de expresión plástica, es una demostración de hasta qué punto es válida la teoría del determinismo tecnológico en el sentido de transformar por completo el aspecto exterior de la producción artística. De ensanchar el campo de sus posibilidades objetivas. De desarrollar su sentido interno.

¿Es que por este salto formidable de avance dado por la técnica moderna en el terreno de la expresión plástica, podemos considerar al cinema como un instrumento en la línea del desarrollo histórico de las artes plásticas?

De ninguna manera. Somos nosotros, los profesionales y teorizantes del arte, los que, identificando las formas tradicionales del arte con la más profunda esencia del mismo, nos hemos encerrado en una mezquina dignidad profesional, pasándonos inadvertida la profunda transformación operada por la técnica cinematográfica en el dominio de la expresión artística.

El cinema, superando en cantidad y calidad a las viejas formas del arte, representa la etapa superior en el desarrollo dialéctico de éste, transformando a la técnica de la expresión plástica tradicional y dotándola de un nuevo recurso decisivo, de una nueva dimensión objetiva: el movimiento.

Con este nuevo elemento dinámico, la actividad artística rompe definitivamente con las estrechas limitaciones técnicas en que se movía, dejando a un lado, en segundo término, a las demás artes particulares, resumiendo y superando cien por ciento el genuino sentido sintético que le caracteriza y diferencia en su más profunda esencia de toda otra actividad humana.

Hoy estamos viviendo la evidente bancarrota de la pintura y escultura, contrastando con el creciente desarrollo y popularidad del cinema entre las masas, y esto no sólo en el actual régimen capitalista, sino aún en países como la U.R.S.S., donde ha sido instaurado un régimen social que no actúa de obstáculo ni cortapisa al desarrollo normal de cualquier elemento impulsor de la cultura.

La aparición del cinema en el cuadro de la cultura actual, con su carácter fuertemente internacionalista, no es producto de una pura casualidad. Su nacimiento y desarrollo corresponde, como forma de expresión plástica, a esta etapa histórica del capitalismo imperialista.

Actualmente el cinema, en cuanto a su desarrollo ulterior, está en completa contradicción con el régimen que le engendró.

Sólo cuando el proletariado internacional, siguiendo el camino marcado por la revolución rusa, logre romper el frente de resistencia del imperialismo internacional, instaurando su propio régimen de vida en la faz de todo el universo, asistiremos al desarrollo progresivo y sin trabas del cinema, en su lucha por la conquista del espacio y del tiempo en una unidad sintética y vital de expresión plástica sin precedentes en la historia del Arte, como un gran arte de masas al servicio de la única clase que merece seguir influyendo en el desarrollo de la Historia.

JOSEP RENAU

Juan Piqueras (octobre 1933), «Nuestra Cinema en su nueva etapa», *Nuestra Cinema,* n°13, p.2-3.

«Nuestra Cinema» en su nueva etapa

Con el presente número, *NUESTRO CINEMA* se presenta sus lectores en una nueva etapa. Entre su futura trayectoria su pasado, no habrá diferenciaciones esenciales. No es en su aspecto ideológico en su punto de vista artístico en lo que cambia *NUESTRO CINEMA*, puesto que en todo momento ha respondido sus convicciones de principio. Si alguna diferenciación puede encontrarse entre nuestros primeros cuadernos sus sucesivos, es la de encontrar en estos últimos todos esos colaboradores que acudieron nuestro llamamiento, que han acusado más vigorosamente la línea marxista que nos trazamos desde el. primer momento.

Lo que hace que *NUESTRO CINEMA* se presente en una como segunda etapa, es su apenas perceptible presentación editorial; su precio, reducido la mitad su desarrollo su expansión. Es decir, que lo que hasta aquí había sido — pese su carácter su línea clara definitivamente proletaria un arma de combate difundida solamente entre la «élite» de nuestro proletariado, va a ser en lo sucesivo - lo está siendo ya el órgano el portavoz de un movimiento cinematográfico creado sostenido por *NUESTRO CINEMA*.

Solamente en aquellos países en donde el proletariado tiene una larga experiencia revolucionaria, una prensa unas organizaciones, que, al margen de las luchas políticas sociales, le han permitido ocuparse detenidamente del cinema y estudiarle técnica y artísticamente al mismo tiempo que como arma de clase, han podido señalar toda su significación denunciarle como colaborador agente de la burguesía de todas sus armas represivas.

Fuera de España, en Francia, por ejemplo, la «vanguardia» cinematográfica, al sentirse económicamente amordazada por las exigencias financieras del cinema sonoro parlante, derivó en sus manifestaciones más sanas hacia el marxismo revolucionario. Pero en nuestro ruedo, la «vanguardia» cinematográfica nos vino de segunda mano sus representantes, agrupados en torno «Gaceta Literaria», salvo

unas venturosas excepciones que se han unido decisivamente al proletariado, se han uniformado en las filas fascistas se cobijado cómodamente en un liberalismo reaccionario.

Por otra parte, nuestro proletariado, todavía muy joven causa de nuestras dictaduras; justamente ocupado en su desarrollo en sus luchas políticas, no ha podido montar todavía una vigilancia permanente para diferenciar burgués del cine proletario.

En estas condiciones aparece *NUESTRO CINEMA*. En su «itinerario» pide un cinema enjundioso, nuevo y fuerte... «Un cinema con fondo con ideas amplias, con contenido social... Un cinema que no puede darlo el actual, manos de quienes más interés tienen en que las masas desconozcan todo lo que pudiera enseñarle. Un cinema que nació con Eisenstein, con Pudowkin con Alejandro Room... Un cinema que se prolonga en Tourin, en Domjenko, en Nicolay Ek...». Tras estas declaraciones, *NUESTRO CINEMA* termina ofreciendo sus páginas cuantos quisieran uniformarse en su equipo.

El ascenso de *NUESTRO CINEMA* ha sido lento pero seguro. Habría sido mucho más rápido si entre su redacción su público no existiese varios cientos de kilómetros de distancia y si no hubiese sufrido ese sabotaje que las empresas burguesas de librería tienen organizado para las revistas revolucionarias e independientes de toda concomitancia financiera.

Sin embargo, *NUESTRO CINEMA*, poco a poco, ha ido ampliando su radio de acción; su red de corresponsales particulares; sus grupos de defensa entre la clase obrera; su cuadro de colaboradores nacionales e internacionales. Hasta tal punto ha sido eficaz nuestro trabajo de todo un año, que hoy podemos asegurar nuestra existencia, sólidamente reforzada, no solamente con una organizada administración central en Madrid que vigilará atentamente su expansión, sino con dos organizaciones marginales nacidas bajo el signo de *NUESTRO CINEMA*: La Asociación de Amigos de *NUESTRO CINEMA*, y la Federación Española de Cineclubs Proletarios. La primera, se ocupará especialmente de defender y propagar nuestra Revista, de organizar ciclos de conferencias, de defender el cinema proletario, de denunciar ante las masas todo lo bueno y todo lo malo que llegue a nuestras pantallas, de intensificar de nosotros, muy unida a nuestras luchas

y a nuestras ideas, sin embargo – en período de organización actualmente, pero con decisivas representaciones (en Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Sevilla, Santander, Bilbao, Oviedo, Málaga y otras importantes ciudades españolas), que se encargarán de ofrecer a nuestro proletariado, en sesiones espaciales, todo ese cinema que escapa al área comercial – por sus características revolucionarias y anticomerciales -, junto a una meditada y definida revisión de los films más representativos.

Por todo lo expuesto, vemos como *Nuestro Cinema*, no es solamente la primera revista cinematográfica internacional que, dentro de un país capitalista, aplica al cinema la evolución materialista de la historia; la única de cuantas se publican en nuestro idioma que lucha con y por el proletariado, sino el órgano vivo y eficaz de un movimiento cinematográfico.

París y octubre de 1933 – Juan Piqueras

Henri Tracol (1933) « Photographie, arme de classe », *Cahier Rouge,* Association des écrivains et artistes révolutionnaires, n°1, p.5.

## PHOTOGRAPHIE ARME DE CLASSE

Personne ne conteste plus la force que donnent à la photographie son pouvoir d'évocation immédiate, et son apparence de « document » quasi scientifique.

L'influence directe, inconsciente, que peut exercer, qu'exerce en fait sur des millions d'hommes la photographie, n'a donc pas échappé à la classe dirigeante : entre ses mains, ce moyen d'investigation « désintéressé » s'est transformé comme tant d'autres, en une arme redoutable.

On ne discute pas une photographie : on l'admet comme la reproduction exacte, fidèle, impartiale de la réalité. Attitude essentiellement superficielle, paresseuse, et d'autant plus dangereuse que la bourgeoisie ne manque pas d'en tirer parti.

En effet, l'art de « légender », que tout journaliste se doit connaître et de pratiquer à la perfection, profite de cet armistice consenti par l'esprit critique du lecteur pour lui glisser, sous couleur d'explications innocentes, les commentaires les plus tendancieux. L'art du truquage photographique, plus délicat, est d'autre part pratiqué depuis quelques années, particulièrement par certains journaux bourgeois de grande information.

Mais à ces mensonges systématiques de la presse capitaliste, il fallait une riposte prolétarienne.

Arme de classe, la photographie devait en retour servir les intérêts des exploités contre les exploiteurs. En France, comme en Allemagne, les Photographes ouvriers se sont groupés, abordant pour leurs débuts certains sujets : misère, chômage, répression policière, manifestation de masse, etc… d'un genre volontairement ignoré jusqu'alors.

Poursuivant leur tâche, la section photo de l'A.E.A.R. se propose de rassembler tous les photographes révolutionnaires, d'établir une étroite collaboration avec la presse ouvrière, elle est en train de constituer des archives photographiques

où sont classées toutes les photos susceptibles d'illustrer des articles sur les sujets les plus divers.

Les membres de la section estiment que son rôle n'est pas seulement de multiplier les prises de vues d'un caractère nettement révolutionnaire, mais encore de trouver l'utilisation révolutionnaire de photos de toutes catégories.

La Section Photo de l'A.E.A.R. fait appel à tous les photographes sympathisants, amateurs et professionnels, et leur demande de faire bloc avec ceux qui veulent doter le prolétariat d'une puissante organisation de photographes révolutionnaires.

TRACOL

Louis Aragon (mai 1935), *Commune : revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires*, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », n°21.

# JOHN HEARTFIELD ET LA BEAUTÉ RÉVOLUTIONNAIRE

Peindre. Il y a dans les rues sur des panneaux qui ressemblent à ceux des affiches électorales des milliers de tableaux dans Paris en 1935 : petits chats, pots de fleurs, paysages, devant qui personne ne s'arrête, puis soudain un rassemblement : femmes nues, qui ne me rappellent pas pour rien celles des cagnas dans les tranchées ; et à côté, sur un pliant, le peintre. Certes, ce n'est guère ici que se poursuit l'histoire de la peinture, ce n'est guère ici, entre ces toiles destinées à de confondantes et problématiques garçonnières, à des salles à manger et des arrière-boutiques en mal d'art, que se joue cette partie de l'esprit humain dont les partenaires se sont nommés Vinci, Poussin, Ingres, Seurat, Cézanne. Pourtant, à tout prendre, dans les problèmes que se posent ces tristes quémandeurs du trottoir et ceux que résolvent le plus grand nombre des peintres qui ont droit à la critique, à la cimaise et à la gloire, y a-t-il plus qu'une différence de degré ?

Elle ne les martyrise guère, les peintres d'aujourd'hui, cette angoisse commune à tous les artistes, que Mallarmé nommait : le blanc souci de notre toile.

Et peu nombreux sont ceux qui pourraient même entendre ce que Picasso me disait un jour, il y a de cela quelques années : « La grande attire, c'est l'espace entre le tableau et le cadre. ». Non, la plupart d'entre eux n'éprouve pas cette déchéance de sa pensée là où le tableau se termine, l'indignité du remplissage, la déroute du peintre en marge de son sujet. Mais ce « drame du cadre » qu'ont ressenti certains, combien en ont compris la signification véritable ? Le tableau, échappé à son auteur, s'insère dans un cadre dont il n'est pas d'usage que le peintre ait le souci, et pourtant. Pourtant il n'est pas indifférent où un tableau terminé tombe, et quel décor le prolonge et l'achève. Il n'est pas indifférent pour un artiste de voir son œuvre sur une place publique ou dans un boudoir, dans une cave ou dans la lumière, dans un musée ou à la Foire aux Puces. Et qu'on le veuille ou non, un tableau, par exemple, a ses marges de toile et ses marges sociales, et vos petites filles modèles, Marie Laurencin, sont nées dans un monde où le canon tonne, vos nymphes surprises à l'orée, Paul Chabas, grelottent en plein chômage, vos compotiers, Georges

Braque, illustrent la danse devant le buffet, et je pourrais ainsi m'adresser à tous, de Van Dongen peintre du Lido à Dali peintre des Guillaume Tell œdipiens, de Lucien Simon avec ses petites Bretonnes à Marc Chagall aux rabbins bouclés.

L'angoisse picturale, comme l'angoisse poétique, à travers les générations, a pris des formes changeantes, s'est traduite de mille façons, depuis les préoccupations religieuses des préraphaélites jusqu'à la hantise de l'inconscient chez les surréalistes, du mystère dans le réel des peintres hollandais jusqu'à l'inquiétude de l'objet collé chez les cubistes. Le problème de l'expression n'a pas été le même pour le jeune David ou le jeune Monet, mais pourtant l'extraordinaire est que jamais l'on n'ait sérieusement examiné au-delà du moyen d'expression, le désir d'expression, et la chose à exprimer.

Ce dédain, étrange comme une défense, ce refus d'aborder le fond du débat, a atteint au début du vingtième siècle, par une espèce de logique qui va s'accusant avec l'aggravation des contradictions sociales, a atteint pour ainsi dire son point culminant à l'heure même où la guerre de 1914 inaugure une ère nouvelle de l'humanité. Je dis son point culminant, parce que depuis lors même dans les manifestations extrêmes de la peinture, Dada, le surréalisme, apparaissent les signes violents d'une réaction contre cette extrême pointe de l'art où s'avance le cubisme. Négation de Dada, essai de synthèse de la négation dadaïste et de l'héritage poétique de l'humanité dans le surréalisme, l'art sous le Traité de Versailles n'a que les apparences désordonnées de la folie, il n'est pas le résultat de la volonté d'un petit groupe, il est le produit affolé d'une société où s'affrontent des forces ennemies et inconciliables.

C'est pourquoi peut-être aujourd'hui est-il le plus précieux, l'enseignement d'un homme que les événements ont placé à l'un des points de conflit de ces forces rivales où le jeu minimum était laissé à l'artiste, à l'individu. Je veux parler de John Heartfield pour qui toute la destinée de l'art a été mise gravement en question par la révolution allemande, au lendemain de la guerre, et dont le fascisme hitlérien a détruit entièrement l'œuvre en 1933.

John Heartfield est un de ces hommes qui ont douté le plus gravement de la peinture, des moyens techniques de la peinture. Un de ces hommes qui avaient pris

conscience au début du vingtième siècle, du caractère éphémère dans l'histoire même de la peinture, de cette peinture à l'huile qui n'a que quelques siècles d'existence, et qui nous paraît être toute la peinture, et qui peut d'un instant à l'autre abdiquer devant une technique nouvelle, et plus conforme à la vie nouvelle, à l'humanité d'aujourd'hui. On sait que le cubisme, notamment, a été une réaction des peintres devant l'invention de la photographie. La photo, le cinéma, rendaient pour eux puéril de lutter de ressemblance. Ils puisaient dans ces nouvelles acquisitions mécaniques une idée de l'art qui allait pour les uns à l'encontre du naturalisme, pour les autres à une redéfinition de la réalité. On a vu cela aboutir à la décoration chez Léger, à l'abstraction chez Mondrian, à l'organisation de soirées mondaines sur la Riviera pour Picabia.

Mais vers la fin de la guerre en Allemagne, plusieurs hommes (Grosz, Heartfield, Ernst), dans un esprit bien différent des cubistes collant un journal ou une boîte d'allumettes au cœur du tableau, histoire de reprendre pied dans la réalité, plusieurs hommes étaient amenés, dans leur critique de la peinture, à employer cette photographie même qui lançait son défi à la peinture à des fins poétiques nouvelles, détournant la photographie de son sens d'imitation pour un usage d'expression. Ainsi naquirent ces collages, différents des papiers collés du cubisme, où l'élément collé se mêlait parfois à l'élément peint ou dessiné, où l'élément collé pouvait être aussi bien une photographie qu'un dessin, qu'une figure de catalogue, un cliché plastique quelconque.

En face de la décomposition des apparences dans l'art moderne, renaissait ainsi sous les aspects d'un simple jeu un goût nouveau, vivant, de la réalité. Ce qui faisait la force et l'attrait des nouveaux collages, c'était cette espèce de vraisemblance qu'elle empruntait à la figuration d'objets réels, jusqu'à leur photographie. L'artiste jouait avec le feu de la réalité. Il redevenait le maître de ces apparences où la technique de l'huile l'avait fait peu à peu se perdre et se noyer. Il créait des monstres modernes, il les faisait parader à son gré dans une chambre à coucher, sur les montagnes de la Suisse, au fond des mers. Le vertige dont parle Rimbaud s'emparait de lui, le salon au fond d'un lac de la Saison en Enfer devenait le climat habituel du tableau.

Au-delà de ce point d'expression, de cette liberté du peintre avec le monde réel, qu'y a-t-il ? « Cela s'est passé, dit Rimbaud, je sais aujourd'hui saluer la Beauté. ». Qu'entendait-il par-là ? On peut en discuter longtemps encore. Les hommes, dont nous parlons, ont subi des destins divers. Max Ernst met toujours aujourd'hui son point d'honneur à n'être pas sorti de ce décor lacustre, où, avec toute l'imagination qu'on voudra, il combine encore à l'infini les éléments d'une poésie qui a sa fin en elle. On sait ce qu'il est advenu de Georges Grosz. Aujourd'hui nous fixerons plus particulièrement le destin de John Heartfield, dont l'A.E.A.R. présente à la Maison de la Culture une exposition où il y a de quoi rêver et de quoi serrer les poings.

John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Comme il jouait avec le feu des apparences, la réalité prit feu autour de lui. Dans notre pays d'ignorants, on sait trop peu qu'il y a eu des soviets en Allemagne. On sait trop peu quel magnifique, quel splendide bouleversement de la réalité ont été ces jours de Novembre 1918 où le peuple allemand, et non pas les armées françaises, a mis fin à la guerre à Hambourg, à Dresde, à Munich, à Berlin. Ah, il s'agissait bien alors du faible miracle qu'est un salon au fond d'un lac, quand sur les autos-mitrailleuses les grands marins blonds de la Mer du Nord et de la Baltique parcouraient les rues avec des drapeaux rouges. Puis les hommes-en-habit de Paris et de Potsdam s'entendirent, Clemenceau rendit au social-démocrate Noske les mitrailleuses qui armèrent les bandes des futurs hitlériens. Karl et Rosa tombèrent. Les généraux réencaustiquèrent leurs moustaches. La paix sociale fleurit, noire, rouge et or, sur les charniers béants de la classe ouvrière.

John Heartfield ne jouait plus. Les bouts de photographies qu'il agençait naguère pour le plaisir de la stupeur, sous ses doigts s'étaient pris à signifier. Très vite, à l'interdit poétique s'était substitué l'interdit social, ou plus exactement, sous la pression des événements, dans la lutte où l'artiste se trouvait pris, ces deux interdits s'étaient confondus : il n'y avait plus de poésie que de la Révolution. Années brûlantes où, la Révolution abattue ici, là triomphante, surgissent de la même façon à l'extrême pointe de l'art, en Russie Maïakovski, en Allemagne Heartfield. Et ces deux exemples, sous la dictature du Prolétariat, sous la dictature du Capital, partis du plus incompréhensible de la poésie, de la forme dernière de l'art-pour-quelques-

uns, aboutissent à la plus éclatante illustration contemporaine de ce que peut être l'art pour les masses, cette chose magnifique et incompréhensiblement décriée.

Gomme Maïakovski clamant au haut-parleur ses poèmes pour dix mille personnes, comme Maïakovski dont la voix roule de l'Océan Pacifique à la Mer Noire, des forêts de la Carélie aux déserts de l'Asie Centrale, la pensée, l'art de John Heartfield ont connu cette gloire et cette grandeur d'être le couteau qui pénètre dans tous les cœurs. On sait que c'est d'une affiche faite pour le Parti Communiste Allemand par Heartfield, et qui portait un poing dressé, que le Prolétariat d'Allemagne a pris le geste de « Front Rouge », dont les dockers de Norvège saluèrent le passage du Tchelyouskine, dont Paris accompagna les morts du 9 Février, dont à Mexico hier encore au cinéma je voyais la foule immense des grévistes encadrer l'image gammée de Hitler. C'est un des soucis constants de John Heartfield que d'exposer à côté des originaux de ses photomontages les pages de l'A.I.Z., journal illustré allemand, où ils sont reproduits, parce que, dit-il, il faut montrer comment ces photomontages pénètrent dans les masses.

C'est bien pourquoi tout le temps de la « démocratie » allemande, sous la constitution de Weimar, la bourgeoisie allemande a poursuivi devant ses tribunaux John Heartfield. Et pas une fois. Pour une affiche, une couverture de livre, pour irrespect à la croix de fer ou à Emil Ludwig. Quand elle a liquidé la « démocratie », son fascisme a fait mieux que poursuivre : vingt ans du travail de John Heartfield ont été détruits par les nazis.

Dans l'exil à Prague, ils l'ont traqué encore. A la demande de l'ambassade d'Allemagne, la police tchéco-slovaque a fait fermer l'exposition même qui est actuellement aux murs de la Maison de la Culture à Paris, qui est tout ce que l'artiste a fait après la venue de Hitler au pouvoir, et où l'on reconnaît déjà des images classiques, comme cette admirable suite du procès de Leipzig, de laquelle ne pourront jamais se passer les manuels d'histoire de l'avenir, quand ils raconteront l'épopée de Dimitrov. Parlant aux écrivains soviétiques, Dimitrov s'étonnait récemment que la littérature n'ait ni étudié ni utilisé « ce formidable capital de la pensée et de la pratique révolutionnaires » qu'est le procès de Leipzig (1). Parmi les peintres, il est au moins, en Heartfield, un homme que ce reproche ne touche pas, et qui est le

prototype et le modèle de l'artiste antifasciste. Depuis Les Châtiments et Napoléon le Petit, aucun poète n'avait atteint les hauteurs où voici Heartfield face à Hitler. Car aussi bien dans la peinture et le dessin, les précédents manquent-ils malgré Goya, Wirtz et Daumier.

John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Il sait créer ces images qui sont la beauté même de notre temps, parce qu'elles sont le cri même des masses, la traduction de la lutte des masses contre le bourreau brun à la trachée de pièces de cent sous. Il sait créer ces images réelles de notre vie et de notre lutte, poignantes et prenantes pour des millions d'hommes, et qui sont une part de cette vie et de cette lutte. Son art est un art suivant Lénine, parce qu'il est une arme dans la lutte révolutionnaire du Prolétariat.

John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Parce qu'il parle pour l'énorme foule des opprimés du monde entier, et cela sans abaisser un instant le ton magnifique de sa voix, sans humilier la poésie majestueuse de son imagination colossale. Sans diminution de la qualité de son travail. Maître d'une technique qu'il a pleinement inventée, jamais bridé dans l'expression de sa pensée, avec pour palette tous les aspects du monde réel, brassant à son gré les apparences, il n'a d'autre guide que la dialectique matérialiste, que la réalité du mouvement historique, qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat.

John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Et si le visiteur qui parcourt l'exposition de la Maison de la Culture retrouve dans les photomontages des dernières années, dans ce von Schacht au faux-col gigantesque, dans cette vache qui se débite elle-même avec un couteau, dans le dialogue antisémite de deux échassiers, l'ombre ancienne de Dada, qu'il s'arrête à cette colombe embrochée sur une baïonnette devant le Palais de la S.D.N., à cet arbre de Noël nazi dont les branches se contournent en croix gammées, et ce n'est pas le seul héritage de Dada qu'il y retrouvera, mais celui de toute la peinture des siècles. Il y a des natures-mortes de Heartfield, comme celle où une balance penche sous le poids d'un revolver, ou le portefeuille de von Papen, comme cet échafaudage de cartes hitlériennes, qui me font invinciblement penser à Chardin. Ici, simplement, avec les moyens des ciseaux et du pot à colle, l'artiste a dépassé en réussite le meilleur de ce qu'avait

tenté l'art moderne, avec les cubistes, dans cette voie perdue du mystère dans le quotidien. De simples objets, comme jadis chez Cézanne les pommes, et chez Picasso la guitare. Mais ici il y a, en plus, le sens, et le sens n'a pas défiguré la beauté.

John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté.

ARAGON

César M. Arconada et José Castellón Díaz (février 1935) «Luis Buñuel y Las Hurdes», *Nuestro Cinema*, n°2, p.8-9.

Luis Buñuel y Les Hurdes

El realizador

Cuando Luis Buñuel lanza en 1929 su primer film, París se extasía ante las bellezas vanguardistas que llenan las páginas de las revistas literarias, los salones de exposiciones, las pantallas del «Studio des Ursulines» y «La Lanterne Magique». Ya Clair había realizado y estrenado su «Entr'acte», Gremillon su «Tour au Large» y Epstein su obra maestra «La caída de la casa Usher». Y de repente, de manera inesperada, Buñuel se revela al público parisién con una obra extraña, desconcertante aun para los mismos cultivadores de los ismos al uso: el «Studio 28», en su octavo programa, incluía entre un viejo film cómico de Harold Lloyd y un melodrama policíaco de Donald CrispCrisp, «Los caballeros de la noche», una realización de dos poetas españoles—poetas en la más amplia acepción de la palabra—, Luis Buñuel y Salvador Dalí, apenas aun conocidos en Francia.

«Un Chien Andalou», agrio, molesto, antirrítmico en muchas de sus partes, provocó los mayores entusiasmos y los más furibundos ataques: sencillamente porque significaba un algo entre las bobadas surrealistas al uso. Prescindiendo ahora de nuestras opiniones acerca de este movimiento todavía tan discutido, hemos de reconocer que la primera obra de Buñuel nos revelaba un hombre que conocía bien el cine y sus problemas, cosa que supo confirmarnos al lanzar un año después «L'Âge d'Or», presentada como una superación de "Un perro andaluz", y que, sin embargo, sin significar un retroceso, no logró serlo. «L'Âge d'Or», realizada sobre un escenario de pintor, Dalí pretende nada menos que presenta la línea recta y pura de «conducta» de un ser que persigue el antor a través de los innobles ideales humanitarios, patrióticos y otros miserables mecanismos de la realidad, y es, claramente dicho, toda una diatriba contra la religión y una burla del amor espiritual ; pero los ataques eran un poco burdos, mal dirigidos ; sinceramente creemos que con mayor agudeza e intención se pueden descubrir mejor las mentiras

de las religiones oficiales y destacar la avaricia, la amoralidad, la impudicia de los que viven cultivándolas.

Tras «L'Âge d'Or» viene un largo silencio. Alguien podría creer fue arrepentido Buñuel de sus audacias había entrado en un convento parra purgar pasados errores; nada de eso. De repente el inventor del conde de Blangis nos sorprende sabiéndole en España, camino de Las Hurdes, arrebatando en su cámara el secreto de su miseria. Por ello, ya que su última obra parece que ha de seguir siendo desconocida de los españoles, hemos querido hacer a su realizador unas preguntas acerca del film, de sus proyectos y también de sus ideas sobre el cinematógrafo. Y aquí están las preguntas y las respuestas, sin un comentario que pudiera desvirtuarlas.

- ¿Cómo juzga usted la situación del cinema comercial? ¿Se lanza, hacia el fracaso o marca una superación?

- Con el film comercial ocurre lo que con otras manifestaciones artísticas de nuestra época: que corre velozmente a la decrepitud, como la misma sociedad que lo produce.

- ¿Qué films comerciales considera usted como modelo? ¿Qué films de entre esos hubiese usted deseado realizar?

- «La parada de los monstruos», «El acorazado Potemkin», «La femme aux corbeaux», «Sombras blancas en los mares del sur», «Soy un fugitivo», son modelos para mí, sin que esto quiera indicar que yo hubiera deseado realizar alguno de ellos. Cada hombre tiene una manera diferente de ver las cosas. En el «Potemkin», por ejemplo, me estorba la personalidad del realizador, imbuido de los tópicos *artísticotécnicos* de ciertos “metteur en scène” francés, como Fpstein o Dulac. Eisenstein tiene el temperamento de un viejo profesor de arte, que yo no comparto. Lo admirable de su obra consiste en haber sido inspirada y animada por todo un pueblo ya liberado de sus enemigos de clase.

¿En la situación actual del mundo, les justo cultivar el arte puro, es decir, el arte por el arte? Todo arte, aun el más abstracto, entraña siempre una ideología, contiene un sistema completo de ideas morales. Fatalmente estará situado en uno u otro polo de la moralidad. Para casi todos el futurismo y el dadaísmo eran en 1918 dos formas

de «arte por el arte». El tiempo ha demostrado que en la primera latía ya el embrión de un arte fascista, mientras que el dadaísmo tenía marcada su evolución hacia el materialismo dialéctico.

¿Qué influencitas, que innovaciones, ha aportado la vanguardia al cinema comercial?

La vanguardia cinematográfica no aportado ninguna, innovación al cinema comercial, sino por el contrario, casi todas las «innovaciones» de los films vanguardistas eran plagio de ciertos momentos de films americanos o alemanes comerciales. Aprovecho la ocasión que aquí se me ofrece para afirmar una vez más que nunca juzgué vanguardistas a mis films. No tuvieron de común con la llamada vanguardia ni la forma ni el fondo.

- ¿Cree usted que de alguna manera podría intentarse en España la creación de un cinema esencialmente popular? Y en caso de juzgarlo posible, ¿Cómo cree que debiera enfocarse la cuestión?

- No creo posible dentro del marco actual de nuestra sociedad la creación de un cine realmente popular. La existencia de la censura, entre otras cosas, se encarga de impedirlo.

- ¿Qué ha querido decir en su nuevo film? ¿Está satisfecho del resultado obtenido?

- En mi nuevo film – nuevo hace dos años quise mostrar objetivamente un aspecto general de la vida humana en un país miserable, ateniéndome a las limitaciones impuestas por el metraje del film y a la falta de material sonoro.

- ¿Les Hurdes significa en usted una rectificación o una evolución?

- Dicho film no significa sino la continuación de mi carrera.

- Siguiendo el ejemplo de otros realizadores de vanguardia: Clair, Chomette, L'Herbier, Germaine, Dulac, Epstein. ¿Intentaría usted dirigir películas francamente comerciales?

Si al decir francamente comerciales se sobreentiende una concesión más a la consuetudinaria y un nuevo intento de embrutecimiento colectivo, me opongo

resueltamente a dirigir tales producciones como me he opuesto prácticamente cuando la ocasión se ha presentado. Pero realizar un film comercial, es decir, un film que ha de ser contemplado por millones de ojos y cuya línea moral sea prolongación de la que rige mi propia vida, es empresa que consideraré como una suerte el emprender. Ya lo saben, por consiguiente, los flamantes capitalistas españoles: Buñuel un director, es decir, algo distinto de un Perojo o un Boldán, les espera para constituir un film también diferente de lo que es un "Yo canto para ti" o una falsa "Crisis mundial".

José Castellón Díaz

El film

Por la sierra de Gata arriba, en cumbres fronterizas de Portugal y España, están las Hurdes. Por abajo, por la ancha Extremadura desierta, podéis llegar en automóvil hasta Casar de Palomero, capital hurdana, pueblo y civilización todavía. Por el norte — si preferís esta ruta — podéis bajar desde Ciudad Rodrigo a La Alberca y las Batuecas, y monte, arriba, entre ser ojales y jaras, podéis llegar a Cambroncinos y a Nuñomoral, no pueblos, que pueblos no son, sino lugares jurdanos.

No adelanto itinerarios para incitar al turismo. El turismo tiene sus rutas, y si de llegar a Extremadura pretende, se queda de Guadalupe, Puerto de Miravete abajo, donde hay historias y glorias que ver.

En cierto modo, en gran parte, las cámaras de cine que suelen viajar con propósitos de reportaje de aquí para allá, zascandileando, husmeando, apoderándose de cosas y visiones, no suelen apartarse de las rutas del turismo. Sea por África o por Oceanía, sea por selvas o por hielos, no hacen sino turismo más o menos interesante. No hacen sino enseñarnos aquellas cosas bellas o pintorescas que quisiéramos ver, que de estar libres v tener una cuenta corriente y una pequeña alegría de pájaro, nos iríamos a ver, mundo adelante, cómodamente cubiertos de molestias.

Pero, en fin: si hay cámaras que nos enseñan aquello que quisiéramos ver – y así nos hacen soñar —, convengamos, admitamos, que también puede haber otras cámaras, menos vulgares, que nos muestren aquello que jamás iríamos a ver por

mil causas: porque es feo, porque es triste, porque es vulgar, porque es amargamente pobre.

Ciertamente, éstos son propósitos bien raros, que no suelen tener ni los capitalistas que dan su dinero, ni los directores de cine que dan su inteligencia. Pero el mundo es así de curioso, y así tenemos que admitirle. A lo mejor, un día cualquiera la lotería, que ya sabemos todos que es (azar y no matemática, vuelca su sorpresa de oro en las manos de un obrero. Este obrero puede llamarse Acín y ser generoso, inteligente y raro, si ustedes quieren. Y este camarada Acín puede ser amigo paisano de un director cinematográfico como Luis Buñuel que además de ser inteligente en grado extremo — como es notorio — es también raro, como su amigo.

Y en fin, de este maridaje de lo raro es lógico que no salga sino lo extremadamente raro. Por ejemplo, hacer un reportaje artístico-turístico, cosa que muy pocas veces se ha realizado en cine. He aquí, sin más complicaciones, el origen de esta película de Buñuel, «Las Hurdes».

Las Hurdes no se pueden recomendar como turismo, porque no lo es; pero sí puede recomendarse como curiosidad, punto previo a la meditación. A una muy larga, a una muy templada meditación. Yo no voy a hacerla en voz alta. Cada espectador puede hacerla y la hará, cuando vea la película, sin mi ayuda, porque la película es todo lo clara y simple que precisa para que esa comprensión y esa meditación se lleve a efecto de una manera directa y rápida.

Este film no es agradable en el sentido acariciador que pudiera desear la bella señorita de la platea. Pero nada más. Por otra parte, tampoco es un film en el cual Buñuel haya volcado el terrorismo catastrófico y estético de sus films anteriores. Si algo de terror hay, lo da la propia naturaleza, no el director. Buñuel se ha limitado a limitarse, a contenerse, a decir y contar con simpleza de vocabulario lo que es, lo que ha visto, lo que arañando por, esa cordillera de Gata vive y existe.

Nada hay en el film — aunque se presta a ello - de morbosa reincidencia en lo terrible. Buñuel ha sepultado un poco voluntariamente, otro poco convencionalmente, su fama de traga niños y sus maneras complicadas de hacer y resolver, para situarse ante la naturaleza con precisión, medida y realismo. Siempre

la naturaleza sobrecoge las fantasías más desbordadas y, se quiera o no, con ella hay que tener su misma sobriedad y cantarla o contarla con realismo, como se ve y no como se sueña.

En esto Buñuel nos demuestra que es un gran director. El director que acepta con dignidad la lección que le dicta el escenario que tiene enfrente, señalada, porque él debe estar entre los señalados. Y la lección que a Buñuel le deben Las Hurdes, con su bravía naturaleza, con su inhospitalidad y miseria, era de sencillez, de vulgarización.

En la medida que Buñuel lo ha conseguido. En la medida que Buñuel ha sabido descender del intelectualismo complicado de sus films anteriores — magníficos, por cierto, y cuya definición tampoco tratamos de hacer ahora —, hasta la miseria y la existencia primitiva y brutal de unos seres, nos parece que Buñuel es un gran artista.

Han pasado tiempos y tormentos, y Buñuel ha sido uno de estos hombres de clara visión y de instinto certero que, cuando otros se extravían, él ha, sabido encontrar un puerto a su arribada. No todos los sumergidos en aquel subsuelo cenagoso del surrealismo - no por subsuelo menos real que la superficie — se han salvado. Buñuel sí. Aragón, sí. Ellos sabían qué opaca claraboya de luz les ha guiado hasta la salida.

Pues bien, luz de superficie tiene esta nueva película de Buñuel. De nuevo, a sus ojos ahondados y extraviados de surrealistas se ha reintegrado el mundo en sus formas clásicas, en sus líneas verticales y concretas. Pero he aquí que aquellas sombras de subsuelo que ellos exploraban no se han perdido del todo. Y, en fin, dentro de esas formas de superficialidad y de verticalidad ellos han visto lo que de denso y dramático e injusto hay en el mundo. Yo dije una vez que los surrealistas habían elegido un camino en rodeos para llegar a un fin que podía haberse llegado en dirección recta. Después de todo, no es cosa de reprochar el tiempo que se haya perdido, cuando, por otra parte, el arte se ha enriquecido con sus aportaciones de indudable valor.

Con “Las Hurdes”, que son el reportaje de una miseria y de una injusticia, Buñuel inicia una etapa nueva. Y la inicia sólo con el propósito, sin recurrir a la protesta y a la violencia, que por otra parte no le sería permitido. E1 mismo hecho inicial de caminar hacia las Hurdes y no hacia Guadalupe, por ejemplo, indica claramente que Buñuel sabe dirigir sus pasos.

«Las Hurdes» no son otra cosa que un reportaje que, implícitamente, dice lo que tiene que decir. Es un reportaje de un director cinematográfico con proa y rumbos de porvenir.

Porque, en efecto, Buñuel es la cabeza y guía de un movimiento cinematográfico español, inexistente aún como obra, pero latente ya como intención, que se está preparando para cuando llegue su hora. ¡Vaya usted a saber, destinos y oscuras sombras de porvenir, cuándo sonará esa campana!

Cesar M. Acornada

J. Álvarez del Vayo (25 septembre 1935) « La défense de la culture », *Commune,* pp.71-74.

Au nom des écrivains espagnols ici réunis, je voudrais apporter aux discussions de ce Congrès l'expérience d'un pays qui depuis huit mois, lutte tenacement pour la défense de la culture.

Pour nous, le thème dépasse les limites d'une question littéraire. Nous avons senti l'agression dans notre propre esprit, et quelques-uns parmi les meilleurs Espagnols, comme on peut le voir dans l'excellente brochure *Pages Espagnoles d'Octobre*, préfacée par Barbusse, l'ont senti dans leur propre chair. On y vit le portrait de l'écrivain Javier Bueno, directeur du journal Avance d'Oviedo, portant manifestement les traces des tortures qu'il a subies en prison. Dans le tableau d'honneur où figurent tant d'écrivains et de journalistes persécutés pendant la répression la plus féroce qu'ait connue l'Espagne depuis la sombre période de 1820, ressort la fine silhouette de Luis de Sirval, assassiné dans les Asturies par un officier de la Légion étrangère, alors qu'il exerçait pour la défense de la culture son noble devoir d'informateur impartial, incapable de se plier à la complicité du silence.

Au moment décisif d'Octobre, ce sont les masses ouvrières de l'Espagne qui ont pris dans leur mains la défense de la culture. Les Asturies, où la lutte prit le caractère de grandeur d'une seconde Commune, était justement la province d'Espagne où le prolétariat avait acquis le plus haut niveau culturel. Les cercles culturels ouvriers des Asturies étaient depuis plusieurs années une des tribunes préférées des conférenciers, même de ceux qui s'intéressaient le moins aux questions politiques et à la lutte sociale. Chacun des écrivains qui parlait là parfois sur des thèmes purement intellectuels, comme la critique littéraire ou la peinture, restait étonné devant l'intérêt extraordinaire avec lequel un auditoire composé de mineurs, suivait attentivement l'exposé de questions touchant aux plus hautes préoccupations de l'esprit. Le journal Avance, qui devait son existence aux sacrifices que les ouvriers faisaient d'une bonne partie de leurs salaires et qui a été

incendié par les troupes coloniales, montrait une élévation de ton qui le distinguait parmi la presse de province.

Le formidable élan avec lequel la classe ouvrière espagnole sut lutter brisa l'offensive du fascisme au moment même où elle se produisait. Si aujourd'hui on n'est pas arrivé en Espagne aux formes externes d'une persécution de la culture, à laquelle ces dernières années de déshonneur ont conduit une partie de l'Europe, c'est exclusivement grâce au sacrifice généreux du prolétariat espagnol. La presse socialiste et communiste, il est vrai, est encore supprimée. Une censure rigoureuse et stupide continue à empêcher l'écrivains de s'exprimer intégralement. Là où l'intelligence médiocre du censeur routinier et méfiant n'arrive pas à suivre l'intention de l'écrivain, la souplesse de la perception est remplacée par le crayon rouge. À l'Athénée de Madrid, on discute en ce moment même le moyen d'empêcher qu'aux conférences il y ait un délégué de la police, prétention que les gouvernements de la monarchie n'avaient jamais exprimée.

Mais avec tout cela, grâce au mouvement d'Octobre, la fièvre anti-culturelle du fascisme a été contenue et les meilleurs écrivains de l'Espagne : Valle Inclan, Juan Ramon Jimonez, Azori, ont pu signer leur célèbre protestation à l'occasion du document des 564 prisonniers d'Oviedo, dans lequel ceux-ci ont témoigné avec un courage extraordinaire sur les excès commis par la répression.

Voici qui devrait être une leçon décisive : l'écrivain se sent-il protégé derrière la fragile barricade des cénacles littéraires ? Le fascisme en sa tendance de négation de la culture est un courant aussi universel que le désir même de la culture. La-même où la meilleure tradition nationale semble protéger les écrivains et les artistes contre le tourbillon destructeur, le jardin le plus intime à travers lequel les élites pouvaient promener jusqu'à présent leur *excluvisme,* risque de se voir un beau jour piétiné par les vandales, élèves de la Gestapo.

Ne serait-ce que par égoïsme, l'écrivains, pour sa propre défense, et après l'expérience récente, devrait unir son sort à celui des masses populaires, seules capables de former le mur susceptible de contenir la poussée réactionnaire ; mais ce n'est pas une question d'égoïsme, c'est une question de devoir moral. Et l'écrivain qui reste aveugle devant ce qui se passe en Allemagne avec Karl von

Ossietzky, candidat légitime au prix Nobel devant ce qui s'est passé avec Müsham, devant la menace torturante qui pèse chaque jour sur Thaelmann, celui-là n'a aucun droit à parler encore au nom de la culture.

« L'intellectuel qui s'incline devant la caste des seigneurs commet une trahison envers l'esprit » - a dit Heinrich Mann dans son admirable essai sur Goethe et Voltaire, et il l'a dit en un temps où le barbarisme hitlérien n'était pas au pouvoir et n'avait pas fait école ailleurs. Aujourd'hui, il commettrait une double trahison : envers l'esprit et envers les représentants de l'esprit qui sont tombés dans les dernières années.

La menace oblige à une action rapide et unanime. C'est un combat qui se livre d'une extrémité à l'autre du monde, et qui exige une concentration permanente et chaque fois plus ample des forces mondiales au service de la culture. Une action de ce type universel serait seule digne de notre époque. Si, au début de mon exposé, j'ai parlé des épisodes d'Octobre, c'était pour colorer, pour concrétiser le problème. Mais notre sentiment de solidarité et de douleur réagit, non seulement quand il s'agit des visages familiers des Asturies, mais aussi quand il s'agit des silhouettes lointaines d'Extrême-Orient évoquées ici par la puissante émotion de Malraux. C'est partout la même, l'unique épopée, sur laquelle les Asturies ont écrit leur page héroïque ; une page encore inachevée ; aujourd'hui, sur la tête des accusés de TURON, sont suspendues plusieurs sentences de mort.

La diversité des voix qu'on a entendues dans ce Congrès prouve que dans la lutte pour la défense de la culture ont leur place non seulement ceux qui, comme moi, partagent entièrement l'opinion d'André Gide sur la « quasi-impossibilité de ce que dans la société capitaliste où nous vivons encore, la littérature de valeur soit autre chose qu'une littérature d'opposition » et la définition de Gorki du « prolétariat comme suprême réalisateur de l'humanisme », mais aussi ces écrivains qui, sans partager une si claire conception des classes, sont d'accord avec nous pour voir dans le fascisme un étranglement des meilleures possibilités individuelles et une dégradation spirituelle inconciliable avec la culture.

Ce que nous désirons, c'est l'extension de l'unité d'action qui a déjà donné des résultats si satisfaisants dans le domaine politique, au terrain culturel. Par l'unité d'action de tous les écrivains libres, à la lutte pour la défense de la culture.

Del Vayo.

Anonyme (23 août 1938) «Salon Octubre – Proxima exposición», *La Tierra,* n°1.143, p.2.

Salon «Octubre»

Próxima exposición

Se nos ruega la publicación de la siguiente nota:

"La Sección de Artes Plásticas de esta Asociación invita a todos los artistas (dibujantes, pintores, grabadores, fotógrafos, etc.) a contribuir con el envió de sus obras a la organización de este próximo salón de arte proletario, conmemorativo del XVII aniversario de la revolución rusa.

Este amplio llamamiento no va exclusivamente dedicado a aquellos artistas que ya se hayan destacado en una labor puramente revolucionaria, sino a todas aquellos que de una manera franca comprendan lo que verdaderamente es revolución en arte o, lo qué es lo mismo, arte revolucionario, sin dogmas, pero al servicio siempre del proletariado, en momentos de depuración estética y política como el actual.

Sólo la inspiración en la anécdota, anécdota social y proletaria se entiende, es motivo suficiente, si esta inspiración es noble, para que entre en nuestro criterio estético y político, siquiera esta inspiración sea de pura recreación en motivos del pueblo, del proletariado.

Aclarada de este modo nuestra intención, creemos que todo artista que sea leal al momento histórico en este periodo de transiciones aportará su colaboración al nacimiento de este primer ensayo de un arte nuevo que, aprovechando una técnica depurada si se quiere, creando otra nueva, le anime y dé vida con un contenido revolucionario y social.

La exposición será controlada y seleccionada por una Comisión de escritores y artistas de la A.E.A.R.

Las obras serán presentadas hasta el día 10 de octubre, a partir de la publicación de este llamamiento en la Redacción de la revista “Octubre”, Marqués de Urquijo, 45, y la Exposición de los trabajos se inaugurará el día 15 del mismo mes, El Secretario.

Somerset Logan (avril-mai 1933) «El proletariado en el cinema Los films de Hollywood y la clase obrera», *Nuestro Cinema*, n°11, pp.152-153.

Millones de obreros de los Estados Unidos van a los cinematógrafos todas las semanas. Los films dados en esos cinemas son propiedad y se hallan contratados por la clase burguesa. Esta clase procura que los films norteamericanos sólo reflejen «ideales» capitalistas — ideales de negocios, de imperialismo, de moralidad burguesa, de superioridad racial y nacional. A pesar de que los obreros y sus familias constituyen las nueve décimas partes del público cinematográfico, los cinemas norteamericanos no se interesan en su vida y sus problemas. La explotación económica, el paro forzoso, la lucha de clases — asuntos de una importancia vital para el trabajador inteligente — han sido rigurosamente excluidos de la pantalla norteamericana. En este país se hacen films para conducir a la clase obrera a un estado de vacuidad mental para apartar sus ojos de las terribles realidades de la vida cotidiana. Un obrero cuyo cerebro está saturado de los amores cinematográficos de Greta Garbo o de la trama dramática y fascinadora de *¿Dónde está tu marido? Las muchachas piden sensaciones o ¿Deben decirlo las esposas?,* un obrero de este tipo mental no caerá probablemente víctima de la propaganda radical ni será un militante activo en lucha por una nueva civilización. *¿Qué ve el obrero norteamericano cuando va al cinema?* Los secretos sexuales de la clase «alta», detalles anatómicos de las señoras más distinguidas, mansiones espléndidas, habitadas por parásitos que nunca trabajan; chulos, gigolos, prostitutas; maniquíes animados de ambos sexos; guerras de gánsteres, que terminan siempre con el arrepentimiento y reforma del bandido simpático que se convierte en un respetable hombre de negocios y se casa con la hija de su patrón; la vida y aventuras de una joven viuda con una herencia de un millón de dólares y a quien todo le aburre hasta el día en que encuentra al hombre que la transforma; y así hasta pasar y traspasar los linderos de la más imbécil *cretinería.*

En las actualidades, el obrero ve revistas navales, el último equipo del ejército, deporte comercializado y el rostro dulce y espiritual de algún notorio ladrón político. En cambio, el obrero no ve nunca una huelga, una familia entera arrojada a la calle; la explotación inhumana de obreros y campesinos. Nunca ve el linchamiento de un negro. Nunca ve una demostración de miembros de su clase ni la brutalidad

sin límites de los cosacos del capitalismo, la policía. Si se han hecho tales films, nunca han sido proyectados en la pantalla. La clase dominante de la antigua Roma, cuando sentía el empuje de la clase baja, calmaba a sus esclavos dándoles pan y circo. La clase dominante norteamericana provee a sus asalariados con la mediocridad que emana de Hollywood. Pero entre los esclavos romanos y los de hoy hay esta diferencia: los asalariados norteamericanos pagan para poder tener derecho a embrutecerse.

El film ruso constituye un contraste maravilloso. Rusia es el único país donde el film está hecho de la sustancia misma de la vida, No hay romanticismo, no hay «arreglos» de los hechos de la existencia diaria. La industria cinematográfica de la Unión Soviética es propiedad y se halla controlada por los mismos obreros, como ocurre, en todas las otras empresas del país. El film soviético es considerado como un poderoso instrumento de cultura y progreso. Ese film trata de los problemas vitales de la clase productora, de ciencia, higiene, colectivización, del problema de la vivienda, del plan quinquenal, de la revolución, de la lucha de clases. En la Unión Soviética los films no son utilizados para «cegar» las inteligencias de los trabajadores, sino para estimularlos, para perfeccionarlos, para elevar su propio nivel de vida. Se muestran los obreros en las fábricas, en las granjas agrícolas, en los teatros, en las escuelas, en dondequiera que se reúnen ellos o sus hijos.

El film cultural de la Rusia soviética es totalmente diferente al puramente comercial de Norteamérica. Los proletarios rusos, que controlan la producción cinematográfica, tienen un interés enorme en crear y diseminar cosas que valgan la pena, porque saben que los primeros que obtendrán los beneficios son ellos mismos. Nada es demasiado bueno para ellos. Además de satisfacer sus propias necesidades económicas, ellos desean lo mejor en arte, literatura, teatro y cinema. La Rusia bolchevique es el único país del mundo que posee una censura artística. Y es el obrero mismo su propio censor. Moscú es la única ciudad que tiene una universidad cinematográfica, donde los estudiantes deben estudiar durante varios años todos los aspectos posibles de la producción cinematográfica antes de que puedan comenzar sus actividades en cualquier rama importante del film, tales como fotografía, producción de escenarios, dirección. En Norteamérica, la cualidad artística de un film, su fidelidad con respecto a la vida, tiene un valor secundario si es que, en

realidad, lo tiene. La naturaleza comercial del film norteamericano se muestra patentemente desde el momento en que se escribe el escenario hasta el momento en que la producción se acaba y se lanza al mercado. Para el término medio de los directores norteamericanos, la integridad artística no significa nada. Es un puro problema de caja. De hecho, la inmensa mayoría de los directores norteamericanos cuyo deber patético estriba en realizar obras maestras en Hollywood, desconocen totalmente las posibilidades casi ilimitadas de su propio medio. La mayor parte de esos directores son hombres analfabetos que han sido elevados al rango que tienen por razones que no guardan ninguna relación con la capacidad necesaria para ejercer la profesión. No tienen la menor idea del ritmo, del montaje, de los valores dramáticos y fotográficos o de cualquiera de los componentes básicos de una buena técnica cinematográfica, Y detrás de los directores se hallan los «revisores» y los gerentes generales, que sólo se mueven por una idea central: adquirir el máximo de dinero. Y finalmente, detrás de los «revisores» y gerentes generales, se encuentra el siniestro poder de los privilegios: los banqueros, los financieros, los «*raketeers*» triunfadores de nuestro mundo moderno que dictan, en última instancia, las normas del cinema. El film soviético es francamente «propaganda» — propaganda contra la ignorancia y la superstición, contra el capitalismo y la esclavitud del asalariado, propaganda por una vida mejor, propaganda por el comunismo. También el film norteamericano es «propaganda» — propaganda pro ignorancia y superstición, pro vulgaridad y degradación moral; en breve, propaganda pro capitalismo. A diferencia de los films de la U. S. A., el cinema soviético está hecho para educar a los trabajadores, para darles conciencia de su misión histórica de creadores de un nuevo mundo: la Unión Soviética de todos los pueblos de la Tierra, Y este instinto educador es algo más que una vaga aspiración, *Tempestad sobre el Asia*, *Viejo y Nuevo*, *Potemkin*, *El fin de San Petersburgo*, *La Tierra*, El Expreso Azul y otros muchos films soviéticos son monumentos duraderos de la nueva cultura proletaria,

José Díaz Fernández (25 septembre 1927), «Acerca *del arte nuevo*», *Post-Guerra*, n°4 p.8-10.

# Acerca del arte nuevo

## I

Una de las cuestiones que se le aparecen más turbias al hombre de hoy – es decir al responsable del mañana – es la del arte nuevo. Se ha extremado de tal manera la confusión en estos últimos tiempos en lo que se refiere a la función artística y a su influencia colectiva, que no estará de más intentar poner un poco de orden en ciertas ideas para contribuir al hallazgo de una orientación eficaz acerca del problema.

La labor es difícil. En el panorama artístico contemporáneo, divisamos tres zonas diferentes y enemigas entre sí, con ninguna de las cuales se encuentra identificado aquél que sienta de modo inexorable la preocupación social de su tiempo. Estas tres tendencias son: primera, arte, académico, reaccionario, tradicional; segunda, arte que podríamos llamar liberal, porque se nutre de los residuos del siglo XIX, de romanticismo y realismo; tercera, arte de vanguardia, deshumanizado, intelectual, independiente, arte puro, en fin. En nuestro país nos sería difícil encontrar los ejemplos representativos de los tres sectores enumerados, porque la característica de los artistas españoles en los últimos cincuenta años es una falta absoluta de cohesión, de personalidad, de originalidad. Pero en el arte académico colocaríamos a D. Armando Palacio Valdés, al Sr. Coullant Valera o a cualquier poeta análogo; en el arte liberal, a la generación del 98, y en el arte de vanguardia a las poetillas andaluces, a Gerardo Diego, a Espina, a Dalí, a Jarnés, a Salinas. Tendríamos que citar como excepciones que confirman la regla a Machado, Unamuno, Gómez de la Serna, Giménez Caballero o Vázquez Díaz, artistas personales, heterogéneos, cuya obra es inmune a las clasificaciones. Claro está que, aunque las novelas del Sr. Palacio Valdés o las esculturas del Sr. Coullant Valera tengan su público, no ofrecen materia de discusión; más bien excitan a la eutrapelia a las personas de mediano gusto, que remedian la falta de arte humorístico, leyendo o contemplando obras de ese género.

No se nos ocultan los riesgos que encierra ensayar un examen del tema artístico desde un punto de vista sociológico. Guyau lo intentó con manifiesto fracaso. Pero uno de los libros más inquietantes de estos últimos tiempos. "La deshumanización del arte" de D. José Ortega, arranca de esa concepción que coincide con la que postulan quienes aspiran a una interpretación social del arte, aunque obtengan conclusiones diferentes. Por otra parte, no creemos que la creación artística sea tan frágil y liviana, que se quebrante o destruya al contacto con las restantes expresiones vitales, sino que más bien la concebimos indemne a todo choque, incluso al choque mortífero del tiempo.

Aunque a primera vista parezca lo contrario, el arte enlaza a los movimientos históricos y responde al ritmo universal, porque al fin y al cabo es producto de los hombres, aunque sea el producto más noble y depurado, y se alimente con preferencia de lo irreal. El arte griego es una consecuencia de la vida de Grecia, como el arte romántico, fluye de la revolución francesa y de la declaración de los derechos del hombre. Nuestra literatura del siglo XVI está escrita para los nobles (Cervantes, "criado" del Conde de Lemos, lo mismo que las rapsodias medioevales). El arte burgués nace con los tres estados, en el momento en que desaparece el predominio aristocrático.

Nos encontramos, pues, con que la sociedad de cada época crea un arte reflejo de sí misma, para recreo y gozo propio. Esto no quiere decir que el arte de todos los tiempos no contenga elementos análogos que perviven en la esencia del espíritu humano. Lo mismo que el hombre medioeval y el hombre moderno tienen el nexo común de su naturaleza humana. "En mi alma se entrecruzan todos los senderos", ha dicho, en poeta, Ramón Pérez de Ayala.

Vemos, por lo tanto, que la aristocracia tuvo un arte para sí, como lo tuvo – y lo tiene – posteriormente la burguesía. Ahora bien; todos los síntomas actuales anuncian el quebranto del régimen burgués, es decir, de los postulados triunfantes en la revolución francesa. La sociedad liberal del siglo XIX pierde su equilibrio y, ciega, busca inútilmente fórmulas nuevas de connivencia social. Conservadurismo y liberalismo, que turnaron durante más de un siglo en la dirección de la ideas políticas,

científicas y artísticas del mundo, se levantan impotentes en el paisaje contemporáneo como dos fósiles enormes, dos monstruos huecos que desaparecerán definitivamente bajo las aguas de nuevas ideológicas.

II

Conservadurismo; arte académico, liberalismo: arte realista o romántico. Contra estos dos conceptos, las milicias de vanguardias arrojan sus arietes iconoclastas. El "vanguardismo" tiene una misión admirable: destruir. Es una planta del campo burgués que se abraza al viejo árbol artístico para secarlo. Pero vive aún de su savia. El arte nuevo – que ya va siendo viejo – refleja la última etapa de un régimen social que busca estérilmente nuevos módulos de vida, D. José Ortega y Gasset, máximo definidor del arte nuevo (ha dicho: "las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocremente y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular") ha señalado su intranscendencia, su calidad de juego y de maravilloso deporte. Ha insinuado también su esencial ironía. Aunque esta coincidencia alarme un poco, tenemos que escribir que estas observaciones nos parecen muy exactas. Más aún: creemos que "La deshumanización del arte", el libro que se creyó órgano de la teoría radicalmente contraria a la de un arte con intención social, tiene preciosas aportaciones a nuestra tesis.

Como al arte de vanguardia es un arte de juventud, y a la vez se cultiva en el latifundio burgués participa de los vicios del arte viejo, de la vieja especie cultural, y de las virtudes de un arte verdaderamente nuevo. Un arte proletario, que es el vislumbramos con jerarquía de porvenir no podrá prescindir de la ironía y del juego, de lo que hay de deportivo en la vida moderna para captar a una democracia organizada segura de su destino Vidal, rectora de los negocios del mundo. El proletariado necesita optimismo, confianza en su función, claridad y firmeza. El teatro de Meyerjold en Rusia, tiende a la síntesis, a la expresión fina y divertida, a producir en el espectador un interés inédito. Para combatir el hastio de un arte cansado, consecuencia de una sociedad fatigada y fracasada, no es posible apretar los mismos resortes de la curiosidad humana. He aquí como la música, la pintura y la literatura proletarias, no pueden confeccionarse con los mismos ingredientes que sirvieron para halagar clases antagónicas con sensibilidad distinta.

Porque – y esto es de gran importancia – la masa lectora o espectadora del viejo arte, no es la misma que disfrutara del arte novísimo. La democracia que disfrutará del arte novísimo. La democracia que impuso un tipo de arte a lo largo de siglo y medio, no tiene nada que ver con la nueva democracia, sino que es absolutamente opuesta: aquella es la masa burguesa; esta es la masa proletaria. El proletariado tiene el gusto virgen, mientras la burguesía lo tiene estragado por largas jornadas de falsedad y de rutina. Verónica, la heroína de Pérez de Ayala en "Troteras y danzaderas" goza con lo que hay de trágica perduración en "Otelo". Una señorita de la plutocracia o de la clase media, se aburriría inevitablemente y solicitaría las falsedades de D. Jacinto Benavente o de D. Manuel Linares Rivas. El proletario ha sufrido por parte de la clase privilegiada una explotación que alcanza a las zonas más sagradas del espíritu. El sometimiento económico, quería decir también tutela educativa. Libertad de enseñanza, libertad de imprenta, pensamiento libre, no fueron más que abstracciones sin contenido positivo. Mitos halagüeños, lindos pretextos para disimular la tiranía económica. Pero la masa, ignorante, está ahora en estado de gracia, con el intelecto puro, como recién nacido, para recibir la materia palpitante de nuevas doctrinas.

De lo que va escrito se deduce que la realidad social del instante, impone una calidad de arte en oposición al arte burgués. De las tres tendencias en que hemos dividido a este, sólo la última, la de vanguardia, contiene ciertas expresiones aprovechables, porque elimina el máximum de los elementos pretéritos del arte y se agregó otros indiscutiblemente actuales. Parece paradójico que un arte "deshumanizado" lo será en *cierta medida,* en lo que tenga de estilización, de síntesis. Ortega y Gasset, mal comprendido por amigos y desafectos, lo afirma: "Estilizar, es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. El realismo, en cambio, incitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le incita a no tener estilo". ¿Cómo no ha de tender un arte verdaderamente nuevo a encontrar un estilo, y un estilo distinto al de épocas de manifiesta imperfección? ¿Cómo una sociedad nueva no va a decidirse a cambiar la estética, el estilo, la expresión de su arte para diferenciarlo y enriquecerlo con relación al pasado? Estilización en el teatro ruso. Estilización de lo dramático en la novela de Barbusse, de Duhamel, de

Ivanov, de Fedín. Estilización, ironía en la pintura, la música y la poesía rusa de hoy.

Pero obsérvese como esta coincidencia con el Sr. Ortega y Gasset, es puramente externa, de expresión artística. Existe una radical discrepancia en cuanto a las otras ideas fundamentales expuestas en «La deshumanización del arte». Sobre todo, allí donde preconiza un arte puro para los hombres egregios. Nos parece que el autor olvida demasiado la realidad social del mundo. Pues en último término, la masa que "cocea y no entiende" será la masa media, burguesa que sigue, alimentándose del arte del siglo XIX.

El tiempo actual, es el tiempo de las ideas, no el de la emoción libérrima. Con ideas se ha de mover al mundo y al arte, por lo tanto. El arte viejo representa una sumisión a la realidad y de ahí su terrible derrota. El arte nuevo, es precisamente una fuga de lo real, una interpretación de las propias ideas, que son la propia irrealidad. «Si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas, habremos deshumanizado, desrealizados estas». El instrumento más eficaz para esta operación es la metáfora, tan útil al arte moderno. La metáfora es la figura real, plástica estilizada, sintética de la idea. Y el pueblo es el gran señor de las metáforas, de los símiles, de las comparaciones, hasta el punto de que lo entenderá todo por medio de la metáfora. El «folklore», idioma artístico del pueblo, es una pura metáfora; no lo son una novela de Pereda, ni una poesía de Campoamor.

Ahora bien: la discrepancia entre el arte de vanguardia y el arte novísimo con intención social, existe bien profunda y dilatada. Aquel parte de sí mismo para volver a sí mismo, en una línea circular, cerrada, ególatra: movimiento burgués, o más bien aristocrático, minorista; el arte social arranca de la nueva democracia, para regresar a ella en una curva, cuyo radio abraza el universo sin fronteras: movimiento multitudinario, proletario, realmente creador. El arte de vanguardia al desentenderse de su función social, nace y muere en sí mismo, tiene un destino triste y una existencia efímera, porque se agita en el vacío de una inexistente aristocracia.

La falta la sustancia social. El arte será tanto más puro, cuanto mejor colabore en la conciencia de la vida y en la dinámica de la historia sin proponérselo siquiera.

DIAZ FERNANDEZ

Joan Coloma (8 février 1929) «Sobre un concurso», *Acción Cooperativista,* n°301.

Sobre un concurso

La Comisión que, en nombre de la Federación Nacional de Cooperativas de España, cuida de ordenar la representación de la Cooperación Española en el Palacio del Trabajo de la Exposición que va a tener lugar en nuestra ciudad, queriendo utilizar un medio gráfico de propaganda, decidió procurarse un dibujo original, y a este objeto convocó el pasado mes un concurso público para premiar la mejor composición que respondiera a la finalidad perseguida, para luego utilizarla en forma de sellos, carteles o tarjetas postales.

El concurso ha sido fallado ya, y por más que el premio atribuido era modestísimo, pues sólo consistía en la cantidad de 250 pesetas en metálico, se presentaron catorce trabajos; en todos se refleja bastante buena voluntad; alguno de ellos es notable, a juicio de las personas competentes, si bien no cumple las condiciones exigidas en las publicadas.

En lo que se refiere al simbolismo que en los trabajos han utilizado los concursantes para representar al Cooperatismo español, el resultado no ha sido brillante ni mucho menos. Excepción de uno o dos ejemplares, los trabajos acusan una gran falta de imaginación. Esto nos recuerda una frase del maestro Gide. Dice éste que la Cooperación no es fotogénica; es decir, que no posee un fácil simbolismo para representarla con justeza. Quizá esto parezca excesivo a quien haya tenido ocasión de admirar alguno de los carteles editados por diferentes organismos cooperativos de naciones europeas, de un poder de expresión que resulta más notable aun por la perfección y belleza del dibujo.

A nuestro juicio, dos factores han contribuido a que el concurso haya sido pobre en ideas. Uno de ellos puede ser la modestia del premio, que no ha logrado interesar a artistas de mérito; luego, es también evidente que la idealidad cooperatista es de representación compleja, y sola aquellos intérpretes que tengan una clara concepción de su alta finalidad pueden hallar formas que, sin apartarse de la abstracción, produzcan una sensación visual de vigorosa realidad.

Este resultado entendemos que sólo puede ser logrado por los que, a la vez, posean un temperamento artístico y sientan el cooperatismo en toda su belleza moral y con intensa emoción.

Mientras no concurran estas circunstancias, creemos que los interpretadores de nuestro ideal no hallarán otros atributos que los que se emplean de un modo corriente y banal para representar el trabajo y la unión – las manos enlazados, la hucha, la abeja y el panal; la rueda dentada y el martillo, etcétera – que son los más corrientes para representar la Cooperación, pero que, aun cuando son utilizados con gracia y con arte, no alcanzan a dar una idea bastante extensa que comprenda la fuerza renovadora y justiciera, el espíritu de amor y de proceso social que en su seno encierra el ideal cooperatista, y que pretende establecer en el mundo el gran movimiento universal que constituyen sus practicantes.

He aquí por qué el Jurando, en el acto de seleccionar los dibujos presentados al concurso, ha tenido que aplicar un juicio más bien técnico y reglamentario que idealista para atribuir el premio a la obra que debe en esta oportunidad representar al Cooperatismo español.

El próximo domingo, por la mañana, serán expuestos en el local de la Federación los trabajos presentados en concurso. Allí podrán apreciar los compañeros que visiten esta pequeña exposición la certeza o el error que contengan las apreciaciones que acabamos de exponer.

J.C.

Renau Josep (2 février 1937) “Contestación a Ramón Gaya”, *Hora de España*, pp. 59-62.

# CONTESTACIÓN A RAMÓN GAYA

Escribió Ramón Gaya en estas mismas páginas una emocionada carta de un pintor a un cartelista, que suscribo en cuanto se refiere a la crítica de los carteles de guerra que encienden de colores—quizás con excesiva exuberancia—nuestras calles y plazas. Destaca Gaya, con certero sentido crítico, la superficialidad y bajo nivel de eficacia emotiva en nuestros carteles de guerra. No responden éstos, ni mucho menos, a la intensidad del momento que vivimos. De acuerdo con la apreciación del hecho.

Pero comienzo a discrepar cuando, en el desarrollo del razonamiento crítico, aborda Gaya el sentido causal de estos hechos, y concreta, como consecuencia, una sutil conclusión, cuyo alcance, dentro de la intención práctica que encierra, llevaría a nuestros cartelistas a un confusionismo peligroso.

Es indudable que la situación creada por la guerra, pone al cartelista ante nuevos motivos que, rompiendo con la vacía rutina de la publicidad burguesa, transforman esencialmente su función profesional. Ya no se trata de anunciar un específico ni un licor: Ni la guerra es una marca de automóviles. De acuerdo. Pero es sumamente extraño que el compañero Gaya escamotee de pronto los Jactares reales del problema planteado cuando insinúa que el único medio de acabar con esa odiosa preocupación por la eficacia, el cálculo, la frialdad mecánica en el cartel, podría hallarse a través del ejercicio del “arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico ni eficaz”.

La contradicción es evidente, y la confusión entre la función específica del artista libre y del cartelista, punto de partida del error, destaca aquí netamente como causa de la propia contradicción.

Desde el punto de vista de la pura apreciación estética, cosa difícil es determinar el punto donde acaba el cuadro y comienza el cartel. Pero enfocada la cuestión desde ángulo distinto, tomando como base la función social o finalidad que cada cual realiza, puede hallarse la diferencia, si no el límite exacto. Debo señalar, para

no caer en el propio error que critico, que no es mi intento sentar definiciones sobre la naturaleza del arte, sobreentendiendo que el arte y la cultura en general tienen en inmanencia y deben tener en conciencia un contenido político y una función social, en el alto sentido de la palabra.

Limito el alcance de estas breves líneas a dos cuestiones capitales: asentar claramente, en cuanto a sus derivaciones prácticas, la diferencia entre el cartelista y el artista libre y a reivindicar ciertos valores técnicos, con los cuales, no comprendo con qué fin, ha hecho tabla rasa el compañero Gaya.

El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual. Tiene la misión específica—frecuentemente fuera de su voluntad electiva—de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta.

El cartel de propaganda, considerado como tal, existirá y subsistirá mientras existan hechos que justifiquen su necesidad y eficacia. Y mientras estos hechos vivos y actuales—necesidad de mando único en el ejército, de respeto a la pequeña propiedad, de intensificar la producción en el campo, etc.—, respondan a necesidades sociales de incuestionable urgencia, necesitarán siempre del artista—artista especial si se quiere—para propagarlas y reforzar su proceso de realización en la conciencia de las masas.

Las circunstancias de guerra o de revolución, aún en lo que significan como causas de transformación humana del cartelista y de su misión social, no cambian para nada su condición funcional. Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción, no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la Ósmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de su relación inmediata.

Por eso el cartelista necesita de un concepto objetivo sobre las cosas, calcular profundamente sobre la eficacia de sus procedimientos expresivos y de una continua

comprobación de su capacidad psicotécnica con relación a la naturaleza de las reacciones de la masa ante su arte.

A este respecto, el temblor de esa "mano desnuda" o de ese "brazo verdadero", cuya plena justificación y condición es el libre albedrio, mal podrían cumplir con la necesidad de servidumbre objetiva que se exige al cartelista.

En estas horas, abiertas a toda fecundación, la idea, la palabra pública, adquiere honda responsabilidad en el momento de abordar la cuestión práctica a que induce el razonamiento crítico. Porque hay ante nosotros extensos núcleos profesionalmente incipientes que necesitan, si no esperan—cuando nos oyen, cuando nos leen—, más que nuestra reacción interior ante su obra, nuestro consejo. Y en el terreno concreto de los problemas vivos como el que nos ocupa, es hoy menos lícito que nunca hacer del propio temperamento una teoría.

En estos momentos en que la guerra, lejos de circunscribirse a las líneas de fuego, tiene su repercusión dialéctica en el mundo subjetivo de tanto hombre que lucha sinceramente contra la parte negativa de su pasado, nadie tiene derecho a debilitar la voluntad de lucha de los artistas de la propaganda, subestimando la condición de su propia función social y política, planteando alegremente, en tajante disyuntiva, la necesidad de liquidar todo un pasado de experiencia artística—aunque ésta sea puramente técnica—como condición indispensable para incorporarse al nuevo orden que amanece.

El cartelista se encuentra, de pronto, ante la complejidad gigantesca de la inesperada situación que le plantea la guerra, que, mediatizando momentáneamente su sensibilidad, le pone en la coyuntura de integrar la nueva emoción en su arte a través de un proceso lento, incrustado en la febril actividad inmediata, sin pararse a renovar sus procedimientos y recursos de expresión, sobre la marcha de una situación que le llama insistentemente, que necesita todas sus horas.

No es justo, para dar salida a un juicio crítico cualquiera, negar categoría humana a ciertos valores de la técnica, apenas vislumbrados aún por nosotros en su madurez conseguida a través de una larga evolución de la experiencia plástica en la historia. El profundo valor expresivo de la tinta plana ya se hizo patente a través de las

realizaciones plásticas de Picasso y los cubistas, y en cuanto a la utilización del elemento fotográfico, la práctica del Dadaísmo y de ciertos surrealistas se encargaron de afirmar—a más de esa "*utilidariedad* fría y documental para la propaganda en el extranjero", a que lo reduce Gaya—su valor emocional y dramático hasta extremos quizás no igualados por los medios tradicionales de la expresión.

Con poco que se extreme esta tendencia puede caerse en peligrosa analogía con las tesis, bien caracterizadas políticamente, de ciertos intelectuales — a que luchan contra el maquinismo, contra el desarrollo de la técnica, para remediar los males que bajo régimen capitalista siembra toda superproducción. Jamás hay que confundir el valor de los medios técnicos con la equivocada— o nociva—utilización que de ellos pueda hacerse.

Ayer Goya, hoy John Heartfield. Aquél con su mano desnuda y éste con el pleno dominio de la complicada técnica del fotomontaje y hasta del "odioso" sombreado mecánico, son los dos artistas revolucionarios que han sabido llevar el hecho trágico de la guerra a la más alta expresión de la emotividad plástica. Decir que el pueblo y la guerra, merecen otra manera, intentando, además, definirla, me parece excesivo. Quizás más justo fuese decir: otro cartel. Y para conseguir lo que en el ánimo de todos es necesario, sólo a través de la depuración o purificación, y yo diría que hasta del perfeccionamiento de los medios técnicos más modernos, puede conseguirse. Confiemos en la juventud de nuestra nueva España. Confiemos en que la sangre española, tan pródigamente derramada, ahogará todo el barroquismo superfluo y odioso, todo cartón o frivolidad en nuestro arte. Confiemos en que el fulgor ardiente de nuestra causa lo purificará todo. Y la guerra contra el fascismo tendrá sus carteles, como tiene sus héroes. Esperémoslo y cooperemos con nuestro esfuerzo a que sea cuanto antes.

Josep Renau

José Frances (27 octobre 1933) « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale » exposition « Tipos y trajes » de José Ortiz Echagüe, *Nuevo Mundo*, n°39, p.26.

Al español le corroe el afán parodista de simular lo ajeno. Le importa más parecerse, con simiesca y adulona inconsciencia, al figurín exótico, que actuar libremente, apropiadamente, en su tradicionalidad característica. Incluso no vacila en falsear las escasas muestras de españolismo, ajustándolos a la caricatura egoísta de los extraños.

Y no es sólo condición mezquina de las gentes altas y medianas este afán de no parecer español, sino que descaracteriza igualmente a las clases populares que en otro tiempo tenían la arrogancia de sus trajes inconfundibles con los del señorío más o menos exacto. Así como el mesócrata se esfuerza en copiar al aristócrata, y éste ajusta sus carnes y sus ideas a la moda de fuera, el artesano, el menestral, cuida de ser confundido por fuera con quien cree superior a él, sin perjuicio de despreciarle en el fondo.

Y más allá de las ciudades, de las capitales, de los grandes burgos, hasta en el más breñal aldea y el más escondido lugarejo, alcanza el propósito de no vestir las ropas de otrora, de aprender con las patadas futbolísticas y los puñetazos del boxeo y las infradanzas zoomórficas el desdén por el pasado, el temor al «qué dirán» de los sometidos al endémico prejuicio. De Norte a Sur, la lamentación de los artistas añora los trajes y costumbres extinguidos o condenados a inmediata desaparición.

«Los mozos – dice desde las cumbres pirenaicas el recio acento del cronista de Huesca – sienten desapego al calzón, a la faja y al pañuelo; las mozas no quieren bajar a la ciudad con el traje del pueblo en Madrid produciría asombro y aun espanto.».

Causarían también asombro si vinieran los escasos viejos asturianos que todavía no renegaron del traje regional, como aquellos octogenarios, el tío Carona, de Bulnes y Ulpiano García, del Concejo de Quirós, que no dejaron jamás de usar la ropa de corte y paño de sus mayores, ni cambiaron la montera picona por la boina vasca o el castellano sombrero. «Con este traje moriré – dijo uno de ellos -; el picú de la

*mió* montera indica a los asturianos el *camín* del *cielo*, porque apunta *pa* él como los picus de nuestras montañes.».

Y al otro extremo de España, en el Sur cálido, un poeta murciano, Frutos Baeza, cantaba elegíaco las vestimentas brillantes y ricas, de reminiscencias moriscas, olvidadas por el «huertano de blusa obscura y sombrero de ancha ala—de calzón estrecho y c*Orto* y roja botina charra—, que sin tipo ni carácter en el populacho encajas».

Se deshacen, se avientan las buenas costumbres; se arrumban-—en el caso mejor, como reliquias familiares—los bellos trajes de antaño. El viajero que va hacia los sitios distintos de la Península, acuciado por el ansia de hallarlos en su integridad tradicional y pintoresca, ve cómo las gentes, las poblaciones, las campiñas mismas están ya envilecidas*, monotonizadas* de civilización gris e igualitaria.

Sueña el viajero una futura emoción en los libros de ayer; confía ante las estampas y los grabados en hallar luego aquellas mismas vestimentas regionales agitarse en las puras fiestas. Imagina que el alma antigua de las comarcas recónditas se conserva intacta.

¡Ay! Pronto el viajero por España descubre, para su desencanto, que el tren, el automóvil o simplemente la camioneta de línea y tráfico no era con él la primera vez que aportaban los elementos des caracterizadores a la vida plácida de los pueblos respetados ayer dichosamente en su peculiar fisonomía. Y sobre las costumbres, ráfagas de uniformidad, van marchitando las costumbres que nacían a su tiempo.

En este sentido, la exaltación del traje popular en su ambiente popular, ostentado por los puros tipos raciales, ambientado por la ruralidad, que le es fiel y propicia, puede cumplir su eficaz valor de reintegración nacional, convencer cada día más al hombre de cada región cómo afirma mejor su personalidad destacándose que no sometiéndose, y que es mucho más apreciada su aportación individual — afirmada por el respeto y amor a lo que le define y separa de los otros - al esfuerzo colectivo, no en gregaria o inclusera humillación a formas, colores, lengua y costumbre de todos, sino con su vestir tradicional, su acento y su acción localistas.

Cierto es que tenemos un paradójico aliado en el mismo error microscópico de nuestra idiosincrasia. Nos sentimos mejor inclinados a la españolización de España porque adviene después de la españolización artística de Europa y América, asegurada por los gonfaloneros de la moda.

Los pintores de otras centurias y los coetáneos que más directo parentesco muestran con ellos son apreciados singularmente. Los tejidos, cerámica, vidrio, hierro y enseres de ayer o de moderna construcción, pero ajustados a la traza y gusto antiguos, alternan y hasta ocupan sitio de honor con las nuevas producciones artísticas locales.

El hecho de la creciente nombradía de Goya y de la enorme valuación de sus obras sobre las de los demás pintores españoles está en ser Goya quien mejor supo saturarse de españolismo popular, de añadir a la calidad de su arte la condición íntegra, entrañable, de los motivos. Con él resurgen también sus sucedáneos, los no apreciados en la turbieza anti-hispánica del post-goyismo adormecido en el tránsito de silencio y de penumbra que precede a la revisión definitiva. Los costumbristas populares que no se resignaban a acatar la influencia enfática de la pintura extranjera iban muriéndose obscuros, purgando el noble delito de amar su época y de copiar a las gentes que se cruzaban en la vida coetánea. Pintaban entonces los otros, los aduladores del éxito, episodios yertos con indumentos de guardarropía y fondos de *teatralesca* mentira; se pretendía sugerir la emoción estética con capítulos de historia fría y relatos pedantes de infortunios y heroísmo que nada decían a la sensibilidad moderna. Los *Estudios* habían claveteado las ventanas del mediodía y entornaban incluso *las fiel Norte* para que a su luz cobarde surgieran los fantasmas de monarcas, guerrero, princesas de romance y pajes de madrigal. Se olvidaba y desdeñaba, en cambio, el hálito de la calle, la ejemplaridad viviente y ardiente do lo popular, aquella movible gracia de tipos, escenas, vestimentas y anécdotas con que dieron, por fortuna, un sentido peculiar y castizo a la pintura española los Alenza, los Lucas, los Gil Ranz, los Lamayer, los Bécquer, los Espalter, los Gutiérrez de la Vega.

Y esto, precisamente esto, es lo que hoy pretende y consigue con tan vigorosa y certera personalidad José Ortiz Echagüe, de quien se ha tenido ocasión de ver tina

magnífica Exposición de Fotografías en el Círculo de Bellas Artes. Se sabe que José Ortiz Echagüe viene consagrado hace mucho tiempo a la fecunda tarea de recorrer España en busca de los tipos raciales y de los trajes de más expresiva *ancestralía* regional.

La realiza el admirable maestro de la fotografía moderna, no con el itinerario fijo y cómodo del turista o del indolente aburrido y distraído que pasca su insolencia traslaticia, sino a la manera de los modelos de la novela del siglo de oro o de los foráneos que a principios del ochocientos sentían placer de ir desentrañando secretos que luego divulgaban incluso a los propios españoles.

Sorprende el vigor plástico, la calidad Pictórica de estas fotografías de Ortiz Echagüe que Madrid ha visto en el Círculo de Bellas Artes, y algunas de las cuales, certeramente seleccionadas, acaban de publicarse en un libro magnífico, con prólogo de Ortega y Gasset y un interesantísimo estudio sobre el traje popular en España, original de Guillermo de Achaval.

Las trescientas obras expuestas—advierte Ortiz Echagüe en el catálogo de su Exposición—están elegidas entre un mayor número, ejecutadas por el autor en los ocios de un período de treinta años, ya que la número 57, la más antigua de todas, está obtenida el año 1903, y las más recientes, las de asuntos vascos, lo han sido en los últimos años. Abarcan una época en la que ha sido relativamente fácil reunir los elementos de trajes en desuso, a veces muy dispersos. Como esta reconstrucción va siendo cada día más difícil, resulta interesante mostrar al público toda esta obra reunida, que reproduce un aspecto del tipismo español en trance de rápida extinción.

Importa mucha relevar y placear esta labor meritísima de José Ortiz Echagüe, estimular su influencia sobre la vida que la nutre y le acepta enseñanzas. El gran artista restituye a gentes, lugares y costumbres los atavíos olvidados, reaviva la vanidad y orgullo pueblerinos y aprende a España el deber de la reintegración étnica y estética a sus normas y rasgos esenciales. Adentrarse en España al modo que lo hace José Ortiz Echagüe; interrogar sus muros y sus paisajes; rebuscar en los arcones familiares; *reengalanar* a los jóvenes de ahora con los vestidos y adornos de sus abuelos; buscar el regazo tibio e inagotable de nuestra raza, equivale a comprender que si las grandes capitales pueden tener disculpa en parecerse demasiado a las

otras europeas y americanas, es necesario procurar, cada día más y con mejor ahincó, dar una fisonomía artística a nuestra nación, haciendo que resurjan en las provincias y en los pueblos españoles la elocuencia viva, polícroma y multiforme de los trajes regionales, con una paralela unción reconstructiva y restitutiva de la que apasiona a los folkloristas, inspira a novelistas y poetas e ilumina a los pintores. Y todo esto, esa triple colaboración del folklorista, del narrador y del artista plástico la encontramos resumida en la serie espléndida de España: tipos y paisajes—título común de su Exposición y de su libro—en la obra fotográfica de José Ortiz Echagüe, que a Ortega y Gasset le parece el logro de «algo épico», y que en su sensación de fértil ansia, de desbordamiento apretado y contenido, como un símbolo gráfico de la vida nacional, le hubiese complacido, por su exacta didascalia filosófica, al buen doctor Tenfelsdrockh de Carlyle.

Porque ciertamente responde a maravilla a la afirmación concreta del Sartor Resartus:

«Está escrito que los cielos y la tierra desaparecerán como un vestido, lo que en realidad son: un vestido de la Eternidad en el Tiempo. Cuanto existe sensiblemente, todo lo que representa al espíritu, es propiamente un traje, una clase de ropa que se gasta por una temporada y se abandona después. Así, en este sólo asunto, tan fértil, de los trajes rectamente comprendido, se incluye todo lo que los hombres han pensado, soñado y sido: todo el Universo exterior y lo que le contiene no es más que un traje, y la esencia de toda ciencia radica en la Filosofía de los trajes.»

JOSÉ FRANCES

ZANBRANO M. (1936) «La Alianza de Intelectuales Antifascistas», *Tierra Firme: Revista de la Sección Hispanoamericana del Centro de Estudios Históricos*, N°3-4, p.262-264.

La Alianza de Intelectuales Antifascistas

Hacia el mes de abril de 1936, comenzaron en Madrid las reuniones de un grupo de intelectuales para constituirnos en una agrupación correspondiente a la similar de París. Nos sentíamos movidos ante la creciente presión del ambiente amenazador que latía en torno nuestro. España se iba cargando por momentos de una fuerte tensión; casi a diario se producían muertes de muchachos en las calles. En engañoso mito de la España y la «anti-España», de la patria y la «anti-patria», se levantaba inflado por los «teóricos» del fascismo, y dicho se está que de todos estos «anti» se hacía responsable a gran parte de la intelectualidad. Estos síntomas diversos acusaban la inminencia de un cambio profundo; cuando hacíamos un viaje por los campos y pueblos de España, sentíamos, sin embargo, venir a nuestro encuentro una esperanza desprendida de aquellos rostros macilentos, de aquellos ojos arrasados de fatigas.

Todo esto y otros síntomas, aún, que no es del caso enumerar patentizaban, con la evidencia de los hechos, que la situación del intelectual tenía que cambiar entre nosotros, que había ya cambiado realidad puesto que no era posible permanecer apartados, separados de problemas tan hondos e inmediatos. Si no interpreto mal, nos anhelos nos movían a los que nos congregamos en aquellas primeras reuniones: unirnos en una comunicación más constante, más consistente que el de unas simples conversaciones y encontrar el camino de un acercamiento a ese afán vivo que percibíamos en el pueblo. En aquellas primeras reuniones surgió el proyecto de una Universidad Popular, limitado por el momento, a unos cursos de Literatura e Historia de la Cultura española. Se creó un Comité Nacional y un Comité Ejecutivo, y se pensaba ya en las primeras tareas cuando llegó el 18 julio. La realidad había ido más aprisa que nosotros; apenas constituidos, nos tocaba enfrentarnos con problemas del más hondo alcance.

Con la velocidad que los momentos requerían, todo hubo de improvisarse. El manifiesto que pensábamos dar como acta de nacimiento y declaración de nuestro

espíritu, hubo de juntarse con el que las nuevas y trágicas circunstancias demandaban. Y este fue el primer acto con activa contra el fascismo.

Muchos de los que firmaron el manifesto se incorporaron voluntariamente a las filas del naciente Ejército Popular, otros comenzaron trabajos de cultura en los batallones, organizando bibliotecas, charlas, pequeños mítines, lecturas de poesías en los cuarteles y en los hospitales. Algunos visitaron continuamente los frentes, tanto para una labor de propaganda en ellos, como para escribir crónicas de lo que allí pasaba, trayéndonos su magnífico espíritu a los que quedábamos.

La Alianza se fue organizando por secciones: Literatura, Artes Plásticas, Bibliotecas, Propaganda, Pedagogía, Teatro, Música… - La sección de Artes Plásticas quedó en el primitivo local del Paseo de la Castellana, habilitado como taller, instalándose las demás secciones en otro edificio antiguo palacio de Heredia Spínola, cuyo mejor tesoro es la Biblioteca, conservada cuidadosamente y con todo cariño.

Comenzó inmediatamente a surgir una literatura de circunstancias; literatura de guerra de extraordinario valor humano y documental de cuya transcendencia literaria no nos toca juzgar a nosotros ni podríamos hacerlo, pues nos resulta imposible desligarlo de los momentos intensos en que la vimos nacer. Y así surgió *El Mono Azul,* pequeña hoja volandera, donde íbamos imprimiendo nuestras emociones y nuestros pensamientos de las horas de congojas y esperanzas. Los romances fueron pronto lo que obtuvo más éxito entre los combatientes, a cuyas manos llegaban en la hoja llevada par los camiones de Cultura Popular, siempre acompañados por algunos de los miembros de la Alianza. *El Mono Azul* hacía de boletín de nuestras actividades y era una voz que nos comunicaba con el frente, con la calle. Muchos nos sentíamos escuchados por primera vez por una masa de oídos, de inteligencias, atentos a nuestras palabras, con esa atención densa y perspicaz de los niños y de los pueblos. La responsabilidad que sentíamos nacer ante esta sencillísima hoja era más grande que la que habíamos sentido jamás en nuestras anteriores publicaciones, que vieron la luz pública en revistas de mayor envergadura.

En los días terribles de noviembre. *El Mono Azul* cambió de formato y hasta de misión; unos gráficos de guerra de cómo había que protegerse de los aviones. El peligro lo absorbía todo. Después, *El Mono Azul* ha ido saliendo semanalmente en

una página de *La Voz*, el popular periódico madrileño, donde continúa su publicación.

El guiñol realizado por la sección de Artes Plásticas y por la de Literatura ha sido un gran éxito. Dieste y Alberti han escrito obras y el pintor Miguel Prieto ha realizado los personajes. Gran número de carteles fueron también ejecutados por artistas de la Alianza.

El Congreso Internacional de Intelectuales para la defensa de la Cultura, celebrado en Madrid, Valencia y Barcelona, ha sido quizá el acto de más transcendencia organizado por la Alianza. Coincidiendo con su celebración, se editaron un *Romancero General y una Crónica General de la Guerra*, recopilación de romances y crónicas de poetas y escritures, en su casi totalidad miembros de la Alianza. También se editó un libro de poemas; *Poetas en la España Leal*, poetas todos pertenecientes a la Alianza.

El Congreso ha tenido una gran transcendencia desde el punto de vista de su significación moral y de solidaridad. El simple hecho de reunirse en nuestro suelo y muy especialmente en Madrid, tiene ya un gran simbolismo que va más allá de los discursos pronunciados, algunos de los cuales, sin embargo, fueron de gran interés. El paso de los congresistas por los pueblos fue de una intensa emoción.

La Alianza ha suministrado al teatro español valiosos elementos de sus cuadros para el Teatro de Arte y Propaganda. El éxito con que se han estrenado *la Tragedia Optimista* de Vichnievsky, *Los Títeres de Cachiporra* de F. García Lorca, *la Cacatúa verde* de Schnitzler y *Un duelo* de Chéjov, y el excelente núcleo de jóvenes actores que se agrupan en la Escuela de Teatro, bajo la dirección artística de María Teresa León, dan derecho a esperar que esta sección de la Alianza oriente en el futuro la realización de nuestra literatura dramática. Y en todas las actividades culturales de la España republicana, miembros de la Alianza ocupan destacados puestos de trabajo y responsabilidad, muy especialmente en el Comisariado y trabajo cultural del Ejército. Valencia y Barcelona tienen su Alianza, donde se agrupan los intelectuales y artistas de estas ciudades y los grupos respectivos que han venido de Madrid; ellas contribuyeron activamente a la celebración del Congreso Internacional de Escritores y desarrollan sus actividades con gran entusiasmo. La revista

*Nueva Cultura* vive su segunda etapa muy brillantemente, como expresión de la Alianza Valenciana. La Alianza ha sabido agrupar a los núcleos más valiosos de la intelectualidad española, muy especialmente a los jóvenes, poetas, artistas, ensayistas e investigadores, para ponerlos al servicio de su pueblo. Ha sido así el cauce apropiado de la pasión de la inteligencia en nuestra lucha. Todas las posiciones del intelectual en España, desde Alberti a Bergamín, están representadas e integradas en la Alianza, como lo están en las trincheras, donde nuestros combatientes se unen ante un enemigo común, que lo es también de la inteligencia y de la cultura.

María Zambrano

JAES (4 septembre 1937) «Las otras armas, el fotomontaje: Monleón», *Umbral*, p.12.

Las otras armas: el fotomontaje Monleón

¿Monleón? ¿Monleón? Sí, me suena…

- ¿Pero usted no ha vivido los medios artísticos? ¿No ha vagabundeado con más o menos derechos, por los caminos del "arte"? En ese caso tiene que conocerle.

- Pues sí, amigo ya voy recordando ¿Decía usted que fabricada muñecos de cartón piedra y pintaba abanicos? ¿Cómo? ¿Qué cultivó la miniatura e hizo una notable exposición en Valencia, con gran éxito "moral"? No me diga, ya sé quién es. Vea cómo mi autenticidad "artística" queda demostrada.

- Ya veo, ya veo. ¿Pero no recuerda usted más sobre Monleón?

- ¡Hombre, sí! Escuche. En cierta velada de café me contó su breve historia. De niño, apenas contaba doce años, fue vendedor de periódicos. Después, justamente, pinto industrial. Más tarde, ¡Claro! ¡Claro! Los mil oficios a que obliga la bohemia forzosa de los artistas: pintura comercial, restauración de abanicos antiguos, dibujos para periódicos, ilustraciones, portadas de libros. Y todo esto dentro de una amable picaresca que perfuma nuestras horas de juventud. Vea usted, compañero reportero. Y también me emociono, y solamente era comparsa. Aquellas horas de sueño y empeño, de juventud perecedera. ¡Ay!

- Vaya, Ruipérez, no se emocione, que me tiene que informar sobre la vida y obra de nuestro amigo Monleón.

- Bien. Pregunte. Yo he hablado mucho con él. Ya sabe…Las tareas de café. Las noches de café… Y no es que el compañero fuese muy aficionado al ocio. Sin embargo… ¿Quién puede librarse de la droga *cafeteril*?

- Entonces, como usted dialogó tanto con el camarada Monleón, me va a transmitir sus opiniones sobres distintos puntos. ¿Recuerda si le dijo por qué vino a consagrase al fotomontaje?

-Pues, sí. Recuerdo que un día le hice esa pregunta. Natural. ¿Cómo no interesarnos por la profesión y pasión artística de un amigo? Vino a responderme con estas o parecidas palabras: "No es que me haya consagrado al fotomontaje. Pero seguramente la circunstancia de ser uno de los pocos que en España inició esta nueva manifestación revolucionaria en el arte ha hecho que se me hicieran muchos encargos para realizarlos en esta técnica, y

esto me ha facilitado y estimulado grandemente, hasta el punto de tener un verdadero cariño a este arte. Desde luego yo no soy su creador e ignoro quien lo fue, ciertamente. La mayor cantidad de trabajos de esta técnica los vimos en carteles soviéticos de los primeros tiempos de la Revolución. Esta técnica es asimilada rápidamente por los alemanes y los franceses, aun cuando se apartan de su origen, y cobran un sentido comercial en su mayor parte. Les montajes de John Heartfield, publicados en la revista revolucionaria alemana "AIZ", nos marcaron una ruta firme en el objetivo revolucionario del arte. Técnicamente, podemos decir que dominamos el fotomontaje, y nuestra mayor preocupación es su contenido.

- Y dígame, compañero: ¿Pregunto acaso a Monleón en qué estriba el secreto de su fotomontaje o si en si tiene secreto?

-Monleón no cree que el trabajo en sí tenga secretos. Sólo requiere el dominio de una técnica. Luego viene lo otro: el artista poeta. Este es quien, con mayor o menor profundidad, siente los problemas inmediatos de las masas trabajadoras. Vivir nuestro tiempo desde el pasado, y con el puño creador en el futuro. Actitud clásica. Y romántica también. Pensar el sentimiento. Sentir el pensamiento. Pero ya es el poeta. Recuerdo que nuestro camarada decía: "Vivir el ambiente que nos rodea, sumergirnos en él con pasión. Si sabemos sentirlo y plasmarlo y el ambiente es revolucionarios, nuestra obra de arte será une obra revolucionaria".

Bien, amigo. Bien. Me está sacando de un apuro. ¡Ya ve si le estaré agradecido con lo pesado que resultan las entrevistas ¡Me resulta en el diálogo, ayudado de su buena memoria, como si fuese el mismo interviuvado! Tanto, que ya voy a dirigirme a usted cual si fuese el propio Monleón: ¿Crees que nuestra lucha ha creado nuevas manifestaciones artísticas?

- Nuevas manifestaciones artísticas, no. Se han acusado aquellas manifestaciones que ya existían. ¿Nuevos valores? Si te pareces, vamos a esperar más tiempo. Observar, ver si, efectivamente, han surgido los nuevos valores que necesita la Revolución … El arte en general, a través de esta guerra no se ha colocado a une a la altura que debe…

- ¡Magnifico, amigo; magnifico! Pues gracias y ¡Salud!

- ¡Salud! Y ya sabe dónde tiene un amigo: Monleón.

- ¡Ja, ja! ¡Pero si usted no es Monleón, sino un amigo que sabe cosas de Monleón!

- ¡Claro, es verdad ¡Yo soy un amigo de Monleón que …

Nuestro interlocutor desaparece. El amigo de los artistas se ha bebido siete vermouths y ya no sabe si es o no es Monleón. ¡Tiene gracia!

JAES

Anonyme (4 février 1938) «La exposición del documento nacional», ABC Séville, p.13.

La exposición del documento nacional
Su contenido invita a la reflexión

La exposición del Documento Nacional, que se halla instalada en los salones del Círculo Mercantil, patrióticamente cedidos por esta entidad, está siendo visitada por miles de ciudadanos, que se admiran de cuando allí se expone, y a la vista de los datos y las pancartas y documentos que se exhiben, hacen ejemplares consideraciones patrióticas.

Por eso, nadie debe dejar de visitar tan interesante Exposición. Allí, hábilmente combinados los paneles, dan idea de lo que son los frentes, la retaguardia y la política roja, en contraposición a la nueva España que surge en el campo de la guerra, en las conquistas sociales, en las disposiciones acertadas, en la fe y laboriosidad que hay en toda la zona liberada.

Seis pancartas sobre el lema Visita al frente rojo, contienen 200 pruebas fotográficas de las ferocidades marxistas, con su acompañamiento de crimines en masa, saqueos y toda clase de depredaciones.
Allí se ve el Alcázar de Toledo, con toda su magna tragedia, y la epopeya de Santa María de la Cabeza, y la infernal blasfemia del fusilamiento al Sagrado Corazón del Cerro de los Ángeles por un coro de desalmados, con unas cuantas milicianas de repuesto. Y una prueba de imágenes de Cristo y de la Virgen y otros santos, horriblemente destrozados en las iglesias de las diócesis de Madrid y Toledo, u el Santo Cristo de Ochandiano, mutilado a hachazo por la hez rojo separatista, con una inscripción patriótico-religiosa debajo. Y tantas y tantas pruebas del odio satánico a la Religión, en asesinatos de sus ministros y en devastaciones e incendios de templos, que son el mejor mentís a las fariseas exclamaciones de los farsantes Irujos, Ossorios, Aguirres, etcétera, etcétera.

Otros paneles sintetizan nuestra labor en el Ejércitos de mar, aire y tierra, y otros paneles exponen la potencia militar de la España nacional, escribiendo su Cruzada contra el marxismo y la impiedad.

Hay demostraciones gráficas del entusiasmo en la zona liberada, y se ve la plaza de Salamanca llena de patriotas y una reproducción grande del Caudillo con los generales, hábilmente combinada con los emblemas de las organizaciones de la Falange y Regueté. Al protomártir Calvo Sotelo se le rinde un cálido homenaje en la Exposición.

Y junto a esto, cifras consoladoras de producción y trabajo, que demuestran la normalidad de nuestra zona. Basta solo citar algunos datos elocuentes: En el Primer Año Triunfal, mientras los rojos producían un 35 por 100 de trigo, nosotros un 65; un 39 por 100 de aceite, nosotros 31; patatas 32 contra 68; avenas, 41 contra 59; carne 25 contra 75; pesa, 33 contra 67; riqueza minera, 23 contra 75.Y así en todo.

Hay también datos de la labor agrícola social y económica, y de los kilómetros cuadrados de nuestra zona.
En fin, una Exposición completa de datos y documentos, que la hacen muy interesante, y que es necesario que la visite todo el mundo para que vea en una rápida ojeada lo que es la España Nacional en el I Año Triunfal, y mediten sobre la transcendencia de la Cruzada salvadora de la Patria, bajo la vigilancia y el mando providencial del Caudillo.

Lettre adressée au chef de l'exposition nationaliste «Documento Nacional del Primer Año Triunfal», Antonio Rivière, 28 novembre 1938, archives de la BNE, GC-CAJA/21/2.

Valladolid, 28 noviembre 1938
Camarada Antonio Riviere,
Jefe de la Exposición de Documento Nacional del Primer Año Triunfal,
Ministerio del Interior
Burgos,

Estimado Camaradas:

He leído, con suma atención, el resumen que me remites de la labor, que a favor de «AUXILIO SOCIAL», ha realizado la Exposición del Documento Nacional del primer Año Triunfal.

Me complace grandemente el que, tanto en los Delegados Locales como las camaradas de «AUXILIO SOCIAL» hayáis encontrado apoyo y ayuda, pero es a vosotros a quienes felicito cordialmente por esa labor altamente patriótica y simpática que, de tantas maneras, ha propalado nuestros postulados de Patria, Pan y Justicia. Podéis estar justamente satisfechos por los magníficos resultados obtenidos en las principales ciudades recorridas, no solo de la Península sino del Protectorado, por el número de visitantes y la óptica recaudación que habéis logrado y que tan generosamente habéis donado a las distintas Delegaciones de «AUXILIO SOCIAL».

A todos les que con tanto entusiasmo han trabajado mi agradecimiento.
Un cordial saludo nacional-sindicalista

Saludo a Franco, Arriba España

# CORPUS D'IMAGES

Figure 1 : *Luz* (Madrid), 2 janvier 1934, exposition Henri Cartier-Bresson à Madrid, photographies Henri Cartier-Bresson, p.4, BNE. .....514
Figure 2 : *Ahora* (Madrid), 29 novembre 1933, Portrait d'Henri Cartier-Bresson devant ses œuvres à l'exposition de l'Ateneo de Madrid, photographie Yusti, p.13, BNE.....515
Figure 3 : Alfonso Sánchez Portela (1931) Proclamation de la Seconde République, photographie gélatinobromur, copie postérieure de 1984, AS10937, conservé au Musée Reina Sofia, Madrid. .....516
Figure 4 : *Ahora* (Madrid), 14 avril 1931, « Les élections à Madrid », photographie héliogravée Benitez Casaux, p.1 , BNE, Madrid. .....517
Figure 5 : *Ahora* (Madrid), 15 avril 1931, « Les événements de la nuit de Lundi » photographies héliogravées, signature non visible, p.11, BNE, Madrid.....518
Figure 6 : *Ahora* (Madrid), 15 avril 1931, « La victoire de la République », photographies héliogravées Benitez Casaux (haut gauche), Palomo (haut droite), Contreras y Vilaseca (bas), p.15, BNE, Madrid. .....519
Figure 7 : *Ahora* (Madrid), 15 avril 1931, « Victoire de la République », photographie héliogravée par Cervera, p.16-17, BNE, Madrid. .....520
Figure 8 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, «Victoire de la République», photographie héliogravée, Contreras y Vilaseca, p.11, BNE, Madrid. .....521
Figure 9 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, « Victoire de la République », photographies héliogravée, Benitez y Casaux (haut), Cervera (bas), p.13, BNE, Madrid. .....522
Figure 10 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, « Victoire de la République », photographies héliogravées, César Benitez (haut), Cervera (bas), p.14, BNE, Madrid. .....523
Figure 11 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, « Victoire de la République », photographie héliogravée Badosa, p.20, BNE, Madrid. .....524
Figure 12 : *Crónica* (Madrid), 19 avril 1931, « Le jour du vote avant la Proclamation », photographies héliogravées, Del Rio (haut et droite), Cortès (gauche), BNE, Madrid. .....525

Figure 13 : *Crónica* (Madrid), n°76, 26 avril 1931, « Proclamation de la République en Saragoze et à Valence », photographies héliogravées Martine (en haut), Vidal (en bas), héliogravures, p.26, BNE, Madrid. .....526
Figure 14 : *Crónica* (Madrid), n°76, 26 avril 1931, « Proclamation de la République à Barcelone », photographies héliogravées Gaspar, p.27, BNE, Madrid.527
Figure 15 : *Crónica* (Madrid), n°76, 3 mai 1931, « Proclamation de la République » photographies héliogravées Gaspar, p.2, BNE, Madrid.....528
Figure 16 : *Crónica* (Madrid), n°76, 3 mai 1931, « Un journal dans la rue », photographies héliogravées Antonio De Linares, p.4, BNE, Madrid. .....529
Figure 17 : *Crónica* (Madrid), n°76, 3 mai 1931, « Un journal dans la rue », photographies héliogravées Antonio De Linares, p.5, BNE, Madrid. .....530
Figure 18 : Gabriel Casas i Galobardes, 1931, « Périodiques », Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....531
Figure 19 : Office de propagande de la CNT-FAI, 1 juillet 1936, « Couvertures de plusieurs journaux et revues anarchistes », AFB3-113, Arxiu Municipal de Barcelona.....531
Figure 20 : *Mujeres Libres*, n°7, « Exposition de propagande graphique à Paris : L'Espagne antifasciste », photographies et montages non crédités, dernière de couverture, p.12, archives de la CNT-FAI.....532
Figure 21 : Gabriel Casas i Galobardes, 1931, « Revue Vogue », Négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-3435, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.....533
Figure 22 : *Vu* (Paris), n°162, 22 avril 1931, « La république est proclamée en Espagne », photographies héliogravées Agences Keystone, PhotoUniversal, S.G. Press, p.30-31, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône. .....534
Figure 23 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°6, 1932, photographies héliogravées sans auteur (Gabriel Casas i Galobardes ?), p.1, BNE. .....535
Figure 24 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), nº 6, 1932, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes, (?), p.31, BNE.....536

Figure 25 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), nº 6, 1932, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes, (?), p.32, BNE.....537
Figure 26 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°6, 1932, photographie et montage héliogravés non crédités, Gabriel Casas i Galobardes, p.33, BNE.....538
Figure 27 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), 1932, nº 7, photographie et montage héliogravés non crédités, Gabriel Casas i Galobardes (?), première de couverture, BNE. .....539
Figure 28 Casas i Galobardes, Gabriel (1925), le boxeur Jack Taylor, préparation pour un photomontage, ANC-1-5-N-1203, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....540
Figure 29 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographies et montages héliogravés non crédités, Gabriel Casas i Galobardes (?), première de couverture, BNE. .....541
Figure 30 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), nº 9, 1933, photographie héliogravée non créditée, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.14, BNE.....542
Figure 31 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.16, BNE.....543
Figure 32 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographie héliogravée non créditée, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.17, BNE.....544
Figure 33 *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.18 et 19, BNE.....545
Figure 34 : Brochure pour le groupe scolaire Jean Jaurès de l'avenue Karl Marx réalisé pour la municipalité par André Lurçat, architecte D.P.L.G., 1934, 32cm x 24,4cm, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1979.34544.2, collection du Musée national de l'Education de Rouen. .....546

Figure 35 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6189, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....547
Figure 36 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6184, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....547
Figure 37 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6181, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....548
Figure 38 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6185, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....549
Figure 39 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-6175, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....549
Figure 40 : Casas i Galobardes, Gabriel (1938), Les ruines de la « Escola del Mar », Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1938, ANC-1-5-N-6175, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....550
Figure 41 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1930-1938), Détails, voies ferrées à l'extérieure de la Station de France à Barcelone, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-5811, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. ....551
Figure 42 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1930-1938), Ecolier buvant un verre de lait, Barcelone, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-5923, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....552
Figure 43 : Casas i Galobardes, Gabriel (1933-1937), Projection cinéma organisée par le Comité du Cinéma de la Généralité de Catalogne, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-3458, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....553
Figure 44 : Casas i Galobardes, Gabriel (1933-1937), Projection cinéma organisée par le Comité du Cinéma de la Généralité de Catalogne, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-3454, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. .....554

Figure 45 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Paysan, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7027, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 555
Figure 46 : Casas i Galobardes, Gabriel (1930), Ouvriers sans chaussures, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-4372, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 556
Figure 47 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Femme faisant la manche, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7562, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 556
Figure 48 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfant vendeur de journaux, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-18991, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 557
Figure 49 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants jouant dehors, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7590, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 558
Figure 50 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants fumant, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7588, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 558
Figure 51 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants fumant, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7585, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 559
Figure 52 Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants buvant à la fontaine publique, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7581, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 560
Figure 53 : Casas i Galobardes, Gabriel (avril 1932), Diada del Llibre, ANC-1-5-N-6532, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 561
Figure 54 : Casas i Galobardes, Gabriel (avril 1932), Diada del Llibre, ANC-1-5-N-6525, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya. ..... 562
Figure 55 : Casas i Galobardes, Gabriel (1936), Installation de propagande du « Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya » pour les fêtes du

19 juillet 1936, ANC-1-5-N-3019, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.....562
Figure 56 : Casas i Galobardes, Gabriel (1932), affiches des élections du parlement catalan en 1932 à Barcelone, ANC-1-5-N-3003, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya. .....563
Figure 57 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.....564
Figure 58 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.....565
Figure 59 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.....566
Figure 60 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.....567
Figure 61 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931), « Affiches de Casas photographiées par Casas », ANC1-5-N-2992, FONS ANC1-5, Generalitat de Catalogne, Barcelone. .....568
Figure 62 : *Crónica* (Madrid), 21 octobre 1934, « groupe d'ouvriers asturiens en arrestation par la Guarda Civile », photographie héliogravée Piortiz, BNE.....569
Figure 63 : *Estampa* (Madrid), 20 octobre 1934, « Dégradation suite aux révolutions d'octobre 1934 », photographie héliogravée Luis G. de Linares, p.1, BNE. .....570
Figure 64 : *Regards* (Paris), n°54, 24 janvier 1935, p.8 et 9, BNF.....570
Figure 65 : *Regards* (Paris), n°39, 10 octobre 1934, « photographie des révolutions d'Octobre 1934 », BNF.....571
Figure 66 : *Nos Regards* (Paris), n°7, novembre 1928, première de couverture, archives du PCF. .....572
Figure 67 : *Nos Regards* (Paris), N°3, (2 février 1934) « L'industrie souriante », photographie héliogravée d'Elisabeth Makovska, , p.13, Archives du PCF. .....573

Figure 68 : *Regards* (Paris), n°35, 14 septembre 1934, « Etats Généraux Corses », photoreportage héliogravé par David Seymour dit Chim, BNF, Paris. .....574
Figure 69 : *Regards* (Paris), n°67, 24 avril 1935, « Les nazis jouent avec le feu », photomontage héliogravé par John Heartfield, couverture à l'occasion de l'exposition de la Maison de la Culture rue Navarin, BNF, Paris.....575
Figure 70 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, N°9, 28 février 1935, «Das Spiel der Nazis mit dem Feuer», photomontage lithographie par John Heartfield, Schenkung von Tom Heartfield, New York. .....576
Figure 71 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, N°24, 1931, « Zum Krisen-Parteitag der SPD», photomontage lithographie John Heartfield, Jan Tschichold Collection, Gift of Philip Johnson, Moma, New-York.....577
Figure 72 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 21 mars 1935, « Diagnose », photomontage lithographie par John Heartfield, Nachlass John Heartfield, The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn. .....578
Figure 73 : *Regards* (Paris), N°73, 6 juin 1935, «« A propos de l'exposition – Documents de la Vie Sociale », diverses photographies héliogravées, Brassaï, Elisabeth Makovska, Jacques André Boiffard, René Zuber, Yves Allégret, p.11, BNF. .....579
Figure 74 : *Regards* (Paris), N°139, 10 septembre 1936, « Des Canons pour l'Espagne », photographie héliogravée par David Seymour dit Chim, première de couverture, BNE, Paris. .....580
Figure 75 : *Regards* (Paris), n°147, 5 novembre 1936, photographie héliogravée de Carlos Pérez de Rosas, première de couverture, BNF. .....581
Figure 76 : *Regards* (Paris), n°147, 5 novembre 1936, photomontage héliogravée par Pere Català Pic, p.15, BNF. .....582
Figure 77 : David Seymour (dit Chim) (14 mai 1936) « 60.000 paysans de l'Estrémadure occupent les terres », *Regards*, n°122, photoreportage héliogravé, p.8 et 9, BNF. .....583
Figure 78 David Seymour (dit Chim) (14 mai 1936) « 60.000 paysans de l'Estrémadure occupent les terres », *Regards*, n°122, photoreportage héliogravé, p.8 et 9, BNF. .....584

Figure 79 : *Regards* (Paris), 24 septembre 1936, « La liberté conduit le peuple d'Espagne », photomontage John Heartfield, n°141, p. 11, BNF.....586
Figure 80 : *Vu* (Paris), N°243, 9 novembre 1932, « Aux armes, pacifistes ! », photographie héliogravée par Saad, première de couverture, musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône. .....587
Figure 81 : *Vu* (Paris), N°370, 17 avril 1935, « 1935, pas de guerre », photomontage héliogravé Maurice Privat, première de couverture, musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône. .....588
Figure 82 : *Post-Guerra*, août 1927, couverture illustrée par la gravure de Maroto, BNE, Madrid. .....589
Figure 83 : *Post-Guerra* (Madrid), août 1927, gravure réalisée par Gabriel García Maroto. p.3, BNE, Madrid. .....590
Figure 84 : *Post-Guerra* (Madrid), exemple de quatre gravures réalisées par Gabriel García Maroto destinée à illustrer les rubriques : ici « Polémiques » ; « Etudiants/Etudiantes » ; « Ciné » ; « Livres ». .....590
Figure 85 : *Post-Guerra* (Madrid), 1 mai 1928, dessin héliogravé signé SHUM, p.1, BNE, Madrid. .....591
Figure 86 : *Post-Guerra* (Madrid), juin 1927, gravures par Gabriel García Maroto, p.16, BNE, Madrid. .....591
Figure 87 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°1, juin-juillet 1933, Eli Lotar/ Luis Buñuel, «Las Hurdes: Tierra Sin Pan», première de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....592
Figure 88 *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°1, juin-juillet 1933, Eli Lotar/ Luis Buñuel, «Las Hurdes: Tierra Sin Pan», dernière de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....593
Figure 89 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet/août 1933, «Guerre 1914», p.9, Hemeroteca Municipal de Madrid.....594

Figure 90 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet/août 1933, p.10, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 594
Figure 91 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet-août 1933, p.11, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 595
Figure 92 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* : Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, juillet-août 1933, « Comment ils présentent la guerre dans les films bourgeois – comment c'est en réalité », p.33, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 595
Figure 93 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* : Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet-août 1933, dessin signé A.E.A.R., dernière de couverture, p. 36, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 596
Figure 94 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, première de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 597
Figure 95 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* : Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, dessin Miguel Priera, dernière couverture, p.36, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 598
Figure 96 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n° 4 et 5, octobre-novembre 1933, Photomontage Josep Renau, photographie Henri Cartier-Bresson, dessin Alberto y Hélios Gómez, p.1, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 599
Figure 97 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°4 et 5, octobre-novembre 1933, p.59, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 600
Figure 98 : *Communiste, supplément de l'Humanité*, n°2, 1 août 1932, 1ère année photographie héliogravée non créditée, p.20. ..... 601
Figure 99 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), numéro 4 et 5, octobre-novembre 1933, signée UEAP, dernière de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid. ..... 602

Figure 100 : *Communiste, supplément du numéro de l'Humanité,* 31 mars 1932, n°1, 1ère année, photomontage sans auteur, première de couverture.....602
Figure 101 : *Nuestro Cinema* (Paris), N°1, janvier 1935, Photographie Ediciones P.C.E, « La Dolorosa, film espagnol de Jean Gremillon », p.6, BNE, Madrid. .603
Figure 102 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°1, janvier 1935, « Jean Vigo (en premier plan) et son opérateur Boris Kauffman, dans une prise de *Vue*s », photographie créditée Photothèque Piqueras, p.7, BNE, Madrid. .....603
Figure 103 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°2, février 1935, montage à partir du film « Portada » (La Tempestad), film soviétique de Petrov présenté par Ufilms, BNE, Madrid.....604
Figure 104 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°3, août 1932, «*Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* de Eisenstein», p.1, BNE, Madrid. .....604
Figure 105 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°4, septembre 1932, « Maternité en Afrique et aux USA », p.1, BNE, Madrid.....605
Figure 106 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°7, décembre 1932, « Fragment de "Jeanne d'Arc" de Dreyer », p.1, BNE, Madrid.....606
Figure 107 : *Nuestro Cinema* (Paris), N°12, juin-juillet 1933, « Komsomol, film soviétique de Joris Iven, p.1, BNE, Madrid. .....607
Figure 108 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°11, avril 1933, « Le jeune ouvrier de Montaña de Oros », p. 16, BNE, Madrid. .....607
Figure 109 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°6, novembre 1932, « La ligne générale d'Eisenstein », photogramme héliogravé crédité Filmófono, p.17, BNE, Madrid. .....608
Figure 110 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°13, octobre 1933, « La Terre a soif de Youli Raizman », photogramme héliogravé, N13, p.3, BNE, Madrid.....608
Figure 111 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°2, février 1935, « Borinage, film de Joris Ivens et Henri Storck », cinématogramme héliogravé crédité Piqueras, p.9, BNE, Madrid.....608
Figure 112 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°2, juillet 1932, portrait de Dorothea Wieckman et Herta Thiele pour le film « Jeunes filles en uniformes » de Léontine Sagan, p.1, BNE, Madrid. .....609

Figure 113 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°13, octobre 1933, portraits photographiques de deux actrices russes J. Skolzeva et Helena Kouzmina, p.16-17, BNE, Madrid. ..... 609
Figure 114 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°11, avril-mai 1933, « Actualités non visibles au cinéma : la police charge les ouvriers », N°11, photographie créditée Photothèque Juan Piqueras, p.13, BNE, Madrid. ..... 610
Figure 115 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°11, octobre 1933 « Actualité non visible au cinéma : la police américaine sur les ouvriers », p.22, BNE, Madrid. ..... 610
Figure 116 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « Actualités espagnoles non visibles au cinéma : Herriot », photographies héliogravées par Roger Livet, p.23, BNE, Madrid. ..... 611
Figure 117 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « Actualités espagnoles non visibles au cinéma : Herriot », photographies héliogravées par Roger Livet, p.25, BNE, Madrid. ..... 611
Figure 118 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « Actualités espagnoles non visibles au cinéma : Herriot », photographies héliogravées par Roger Livet, p.25, BNE, Madrid. ..... 612
Figure 119 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « photographie dédicacée par Joris Ivens pour la rédaction de *Nuestro Cinema* », p.7, BNE, Madrid. ..... 612
Figure 120 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°5, octobre 1932, photomontage Filmófono à partir du film d'Eisenstein « La Ligne générale », p.18, BNE, Madrid. ..... 613
Figure 121 : *Nuestro Cinema* (Paris), N°2, février 1935, « Luis Buñuel *Vu* par Garrán (A.E.A.R) », dessin de Garrán, p.10-11, BNE, Madrid. ..... 614
Figure 122 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, Joris Ivens et Eisenstein en URSS, p.16, BNE, Madrid. ..... 614
Figure 123 : *Popular Film* (Madrid), 12 décembre 1931, N°28, p.1, BNE, Madrid. ..... 615
Figure 124 : *Popular Film* (Madrid), 12 décembre 1931, N°28, p.8 et 9, BNE, Madrid ..... 615

Figure 125 : Photo-Play, juillet/décembre 1930, Chicago, Photoplay Magazine Publishing Company, p.48-49.....616
Figure 126 : Photo-Play, juillet/décembre 1930, Chicago, Photoplay Magazine Publishing Company, p.84-85.....616
Figure 127 : *Nueva Cultura* (Valence), n° 5, juin-juillet 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977. .....617
Figure 128 : *Nueva Cultura* (Valence), n°6, août-septembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977. .....618
Figure 129 : *Nueva Cultura* (Valence), n°7 et 8, octobre-novembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977. .....619
Figure 130 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.12, réimpression Topos Verlag, 1977. .....620
Figure 131 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.13, réimpression Topos Verlag, 1977. .....621
Figure 132 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.14, réimpression Topos Verlag, 1977. .....622
Figure 133 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.15, réimpression Topos Verlag, 1977. .....623
Figure 134 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, photomontage Lénine, sans auteur, p.35, réimpression Topos Verlag, 1977. .....624
Figure 135 : *Nueva Cultura*, (Valence), n°7 et 8, octobre-novembre 1935, photomontage Manuel Monleón, dernière de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.....625
Figure 136 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.....626
Figure 137 : *Nueva Cultura*, n°9, décembre 1935, photomontage Josep Renau, p.9, réimpression Topos Verlag, 1977. .....627

Figure 138 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, collage dessin de Manuela Ballester p.10, réimpression Topos Verlag, 1977. .....628
Figure 139 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, collage dessin Manuela Ballester, p.11, réimpression Topos Verlag, 1977. .....628
Figure 140 : John Heartfield, «Ich werde in den nächsten 15 Jahren des Gesicht Italiens so verändern, daß es niemand wieder erkennt», photomontage, Italien is Ketten, The Heartfield Community of Heirs/VG BildKunst, Bonn. .....629
Figure 141 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, N°17, 4 avril 1936, « Faschistische Ruhmesmale », photomontage John Heartfield, The Heartfield Community of Heirs/VG BildKunst, Bonn. .....629
Figure 142 : *Estudios* (Valence), N°129, mai 1934, photomontage Josep Renau, première de couverture, collection privée, Valence. .....630
Figure 143 *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, n°48, novembre 1932, «Der Sinn Von Genf», photomontage de John Heartfield, The Heartfield Community of Heirs/VG BildKunst, Bonn. .....631
Figure 144 : *Estudios* (Valence), n°71, juillet 1929, première de couverture, BNE, Madrid. .....632
Figure 145 : *Estudios* (Valence), n°89, janvier 1932, première de couverture, BNE, Madrid. .....632
Figure 146 : *Estudios* (Valence), n°107, juillet 1932, dessin Josep Renau, première de couverture, collection privée, Valence. .....633
Figure 147 : *Estudios* (Valence), n°112, décembre 1932, dessin de Manuela Ballester, première de couverture, collection privée, Valence. .....634
Figure 148 *Estudios* (Valence), n°126, mars 1934, « Los diez mandamientos » « Amarás a Dios sobre todas las cosas n°1 », photomontage Josep Renau, IVAM, Generalitat Valenciana. .....635
Figure 149 : *Estudios* (Valence), mars 1934, n°128, «Los diez mandamientos - No tomarás, en vano, a Dios por testigo n°2», IVAM, Generalitat Valenciana. 636
Figure 150 : *Estudios* (Valence), n°132, août 1934, « Los diez mandamientos » « No fornicarás n°6 », photomontage Josep Renau, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....637

Figure 151 : *Estudios* (Valence), n°133, septembre 1934, « Los diez mandamiento » « No robarás n°7 », photomontage Josep Renau, p.4, collection privée, Valence. .....638
Figure 152 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, «Los diez mandamientos» «No mentirás n°8», photomontage Josep Renau, IVAM, Generalitat Valenciana. .....639
Figure 153 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, Josep Renau, « Los diez mandamientos » « Noveno mandamiento : no codiciaràs los bienes ajeros - n°9 » photomontage Josep Renau, p.43, IVAM, Generalitat Valenciana. .....640
Figure 154 : *Estudios* (Valence), n°113, janvier 1933, numéro extraordinaire, montage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....641
Figure 155 : *Estudios* (Valence), n° 113, janvier 1933, « La diferenciación etnográfica en la mujer », numéro extraordinaire, p.66-70, IVAM, Generalitat Valenciana. .....642
Figure 156 : *Estudios* (Valence), n°144, février 1933, dessin Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....644
Figure 157 : *Estudios* (Valence), n°144, février 1933, «Las contradicciones del capitalismo: la superproducción y el paro forzoso», photomontage de Josep Renau, p.14-15, IVAM, Generalitat Valenciana. .....645
Figure 158 : *Estudios* (Valence), numéro 148, juin 1933, montage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....646
Figure 159 : *Estudios*, numéro 148, juin 1933, « Paysage capitaliste », photomontage de Josep Renau, IVAM, Generalitat Valenciana.....647
Figure 160 : *Estudios* (Valence), n°149, juillet 1933, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....648
Figure 161 : Vu (Paris), 1 mars 1933, « Fin d'une civilisation », photomontage Marcel Ichac, Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône. .....648
Figure 162 : *Estudios* (Valence), n° 122, octobre 1933, photomontage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....649
Figure 163, *Estudios* (Valence), n°126, février 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....650

Figure 164 : *Estudios* (Valence), n°130, juin 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....651
Figure 165 : *Estudios* (Valence), n°131, juillet 1934, photomontage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....652
Figure 166 : Lawrence H. Beitler, 7 août 1930, « Lynchage de Tom Shipp et Abe Smith », Marion, Idiana © Bettmann Archive. .....653
Figure 167 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*, escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, «Linchamiento», p.10, Hemeroteca de Madrid. .....653
Figure 168 : *Nueva Cultura* (Paris), n°3, mars 1935, «Testigos Negros de Nuestros Tiempos», p.33, réimpression Topos Verlag, 1977. .....654
Figure 169 : *Estudios* (Valence), n°132, août 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....655
Figure 170 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....656
Figure 171 : *Vu* (Paris), 13 décembre 1933, « La prochaine guerre… », n°300, 4e de couverture, photomontage sans signature, Musée Nicéphore Nièpce, Chalon-sur-Saône. .....657
Figure 172 : *Estudios* (Valence), n°135, novembre 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....658
Figure 173 : *Vu* (Paris), 23 mai 1934, « Hitler arme : menaces dans l'air », photomontage Alexander Liberman, couverture, Musée Nicéphore Nièpce, Chalon-sur-Saône .....658
Figure 174 : *Estudios* (Valence), n°135, novembre 1934, «Árbol genealógico de la razón social: No desearas la mujer de tu prójimo, La moralidad capitalista S.A.», photomontage Josep Renau, p.43, IVAM, Generalitat Valenciana. .....659
Figure 175 : *Estudios* (Valence), n°142, juin 1935, montage/dessin Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....660
Figure 176 : *Estudios* (Valence), n°142, juin 1935, « Isadora Duncan », photomontage/dessin Josep Renau, p.19, IVAM, Generalitat Valenciana. .....661

Figure 177 : *Estudios* (Valence), n°142, juin 1935, « Signos del zodiaco : Cancer (cangrejo)», montage/dessin Manuel Monleón, p.28, IVAM, Generalitat Valenciana. .....662
Figure 178 : *Estudios* (Valence), n°143, juillet 1935, montage/dessin Renau Josep, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....663
Figure 179 : *Estudios* (Valence), n°14, juillet 1935, «Eliseo Reclus», photomontage-dessin Josep Renau, p.19, IVAM, Generalitat Valenciana. .....664
Figure 180 : *Estudios* (Valence), n°143, juillet 1935, «Signos del zodiaco: Leo», dessin/montage Manuel Monleón, p.28, IVAM, Generalitat Valenciana. .....665
Figure 181 *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, montage/dessin Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....666
Figure 182 *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, montage/dessin Josep Renau, dernière de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana. .....666
Figure 183 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «La primavera», photomontage Josep Renau, p.18, IVAM, Generalitat Valenciana. .....667
Figure 184 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «El verano», photomontage Josep Renau, p.35, IVAM, Generalitat Valenciana. .....668
Figure 185 : Pierre Boucher, 1936, « Nu féminin antique dans les ruines de Volubilis, Maroc », photomontage, épreuve gélatino-argentique, 24 x 18,1 cm, n° AM 2012-2573, Centre Georges-Pompidou, Paris. .....669
Figure 186 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «El Otoño», montage/dessin Manuel Monleón, p.44, IVAM, Generalitat Valenciana. .....670
Figure 187 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «El invierno», montage/dessin Manuel Monleón, p.53, IVAM, Generalitat Valenciana. .....671
Figure 188 : *Estudios* (Valence), n°139, mars 1935, montage/dessin Josep Renau, première de couverture, Centre de documentation historico-social, Barcelone. 672
Figure 189 : *Estudios* (Valence), n°140, avril 1935, « Beethoven », photomontage-dessin Manuel Monleón, p.19, Centre de documentation historico-social, Barcelone. .....673
Figure 190 : *Estudios* (Valence), n°140, avril 1935, « Signos del zodiaco: Tauro (toro) », photomontage-dessin Manuel Monleón, p.28 Centre de documentation historico-social, Barcelone. .....674

Figure 191 : *Estudios* (Valence), n°140, avril 1935, « Signos del zodiaco : Aries (carnero)) », photomontage-dessin Manuel Monleón, p.44 et 45 Centre de documentation historico-social, Barcelone. .....674
Figure 192 : *Estudios*, N°151, mars 1936, , « Los pecados capitales : La avaricia», montage et dessins Manuel Monleón, p.16., IVAM. .....675
Figure 193 : *Estudios*, n°159, décembre 1936, Manuel Monleón, première de couverture, IVAM. .....676
Figure 194 : *Estudios*, n°159, décembre 1936, « Paginas negras de la Historia: Civilización fascista», photomontage Josep Renau, p.18-19, IVAM. .....677
Figure 195 : *Estudios* (Valence), janvier 1937, numéro spécial, dessin-photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM. .....678
Figure 196 : Pierre Boucher, 1937, sans titre, photomontage, épreuve gélatino-argentique, 23,7 x 19,8 cm, n°AM 1986-151, Centre George-Pompidou, Paris. ..679
Figure 197 : *Estudios* (Valence), février 1937, première de couverture, dessin-photomontage Manuel Monleón, IVAM. .....680
Figure 198 : A.I.Z., 22 mai 1934, «Wie im Mittelalter… so im Dritten Reich», photomontage John Heartfield, n°22, p.352, La Contemporaine, Paris. .....681
Figure 199 : *Estudios* (Valence), avril 1937, dessin-photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM. .....682
Figure 200 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°4 juin 1932, mise en page graphique Josep Renau, couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....683
Figure 201 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°7, septembre 1932, dessin Josep Renau, couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....683
Figure 202 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°1, mars 1932, photomontage Josep Renau, p.17, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....684
Figure 203 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°2, avril 1932, photomontage Josep Renau, p.15, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....685
Figure 204 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°2, avril 1932, photomontage Josep Renau, p.32-33, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....686

Figure 205 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), numéro 3, mai 1932, photomontage Josep Renau, p.32-33, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....686
Figure 206 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°4, juin 1932, photomontage Josep Renau, p.29, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....687
Figure 207 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°5, juillet 1932, photomontage Josep Renau, p.20, Hemeroteca Municipal de Madrid. .....688
Figure 208 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), août 1932, n°6, photomontage Josep Renau, n°6, p.19, Hemeroteca Municipal de Madrid.....689
Figure 209 : *Blanco y Negro* (Madrid), 20 octobre 1929, dessin/graphisme Manuela Ballaster, première de couverture, archives ABC, Madrid. .....690
Figure 210 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°7, septembre 1932, photomontage Josep Renau, p.17, Hemeroteca Municipal de Madrid. ....691
Figure 211 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°10, décembre 1932, « Paysage nord-américain », photomontage Josep Renau, p.51, Hemeroteca Municipal de Madrid.....692
Figure 212 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), décembre 1933, «1934 ?», photomontage Manuel Monleón, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.....693
Figure 213 : *Orto : revista de documentación social*,Anonyme (Valence), 26 février 1934, « La prostitution », juxtaposition photographique sans auteur, Biblioteca de Catalunya. .....694
Figure 214 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°17, octobre 1933, « Cuba », photomontage Manuel Monleón, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone. .....695
Figure 215 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°17, octobre 1933, « La tranquilidad de las gentes de orden », photomontage, Manuela Ballester, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone. .....696
Figure 216 : *Umbral*, n°2, 17 juillet 1937 (Valence), « 19 juillet », photomontage de Manuel Monleón, p.1, BNE. .....697
Figure 217 : *Umbral* (Valence), n°4, 31 juillet 1937, « Danse macabre », photomontage de Manuel Monleón, p.16, BNE. .....698

Figure 218 : *Umbral* (Valence), n°5, 7 août 1937, « Paysanne espagnole portant un panier de raisin », photographie non créditée, p.1, BNE. .....699
Figure 219 : *Umbral* (Valence), n°6, 14 août 1937, « La pathologie de la rumeur », photomontage Rabedo, p.12, BNE. .....700
Figure 220 : *Umbral* (Valence), n°8, 28 août 1937, «Shangai saigne», photomontage Manuel Monleón, p.16, BNE. .....701
Figure 221 : *Umbral* (Valence), n°9, 4 septembre 1937, « Tremble le monde ! Mussolini parle », montage/juxtaposition photographique par Muro, p.9, BNE. .....702
Figure 222 : *Umbral* (Valence), n°9, 4 septembre 1937, JAES (article) Manuel Monleón (photomontage), « Les autres armes : le photomontage Monleón », p.12, BNE.....703
Figure 223 : Umbral (Valence), n°12, 2 octobre 1937, « La maternité sous le signe de la révolution », photographie par Kati Horna, p.1, BNE. .....704
Figure 224 : *Umbral* (Valence), n°12, 2 octobre 1937, « La maternité sous le signe de la révolution », photographie par Kati Horna, p.8 et 9, BNE. .....705
Figure 225 : *Umbral* (Valence), n°17, 6 novembre 1937, « Madrid, cœur du monde », photomontage de Manuel Monleón, p.1, BNE. .....706
Figure 226 : *Umbral* (Barcelone), n°22, 15 novembre 1938, « L'Annonciation », photomontage Manuel Monleón, p.11, BNE. .....707
Figure 227 : *Umbral* (Barcelone), n°24, 29 janvier 1938, « évacuation des enfants de Madrid », photographie héliogravée non créditée (Kati Horna ?), p.1. .....708
Figure 228 : *Umbral* (Barcelone), n°30, 9 avril 1938, « Les hommes de la F.A.I. - Les hommes de la C.N.T. », photographies et montages héliogravés Kati Horna, p.1, BNE.....709
Figure 229 : *Umbral* (Barcelone), n°30, 9 avril 1938, « ce que dit notre envoyé spécial du Daily Worker », photographies barcelonaises héliogravée de Kati Horna, p.3, BNE.....710
Figure 230 *Umbral* (Barcelone), n°33, 30 avril 1938, « Femmes, en avant-gardes de la révolution », photomontage héliogravée CNT, signature peu lisible « Prats », p.7, BNE.....711

Figure 231 : *Umbral* (Barcelone), n°, 14 janvier 1938, « Centinel pour la liberté de l'homme en terre d'Espagne», photomontage héliogravée CNT, signature peu lisible « Prats », p.7, BNE. ..... 712
Figure 232 : Office de propagande de la CNT-FAI, (1 juillet 1936), « La lutte contre l'analphabétisme », et « Les vainqueurs », deux photomontages sans auteurs, AFB3-113, Arxiu Municipal de Barcelona. ..... 713
Figure 233 : Anonyme, Exposition de propagande républicaine organisée en France par la CNT et la FAI, entre 1936-1938, FONS ANC1-722, ANC1-722-N-57, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). ..... 715
Figure 234 : Exposition de propagande républicaine organisée par la CNT et la FAI en France, 1936-1938, FONS ANC1-722, ANC1-722-N-59, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). ..... 715
Figure 235 : Exposition de propagande républicaine organisée par la CNT et la FAI en France, 1936-1938, FONS ANC1-722, ANC1-722-N-60, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). ..... 716
Figure 236 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura,* 2 janvier 1936, numéro extraordinaire, photomontage Tomás Vera Esbelt, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. ..... 717
Figure 237 : *Liberación: revista mensual, sociología, economía, arte, literatura,* janvier-février 1936, «Asturias mártir», photomontage sans auteur, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. ..... 718
Figure 238 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura,* mars 1936, «Contrastes», Tomás Vera Esbelt photomontage, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. ..... 719
Figure 239 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura,* mai 1936, photomontage Tomás Vera Esbelt, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. ..... 720
Figure 240 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura,* septembre 1936, «Lacras Sociales : Vicio, prostitución, miseria…» photomontage sans auteur (Esbelt?), Arxiu Fotogràfic de Barcelona. ..... 721

Figure 241 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), juin 1933, «…Y el mundo marcha», photomontage sans auteur, p.18, BNE, Madrid. .....722
Figure 242 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), juin 1933, photomontage "GAS!", p.28, BNE, Madrid723
Figure 243 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), juillet 1933, photomontage Ángel Lescarboura, ,p.18, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. .....724
Figure 244 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), novembre 1933, «Contraluz capitalista» photomontage Ángel Lescarboura, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. .....725
Figure 245 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), 4 avril 1935, photomontage non signé d'Alexander Liberman, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. .....726
Figure 246 : *Vu* (Paris), 1er mars 1933, « Pour se libérer de la crise, l'homme devra-t-il faucher ce qu'en un siècle il érigera ? », photomontage Alexander Liberman, n°259, p. 278-279, Musée Nicéphore Nièpce, Chalon-sur-Saône. .....727
Figure 247 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°1, 1 décembre 1936, année 1, première de couverture, dessin sans auteur, La Contemporaine, Nanterre. .....728
Figure 248 : Chim (David Seymour), Femme allaitant bébé lors d'un discours politique près de Badajoz en mai 1936, @Magnum Photos. .....730
Figure 249 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°3, février 1937, année 2, « Desnudismo y pornografía », photographies non créditées, p.12-13, La Contemporaine, Nanterre. .....731
Figure 250 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°6, juillet 1937, année 2, première de couverture, dessin sans auteur, La Contemporaine, Nanterre. .....732
Figure 251 : *Vértice* (Bilbao), n°2, 5 mai 1937, photographie non créditée, p.57, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....735
Figure 252 : *Vértice* (Bilbao), n°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.44, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....736

Figure 253 : *Vértice* (Bilbao), N°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.45, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....737
Figure 254 : *Vértice* (Bilbao), n°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.46, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....738
Figure 255 : *Vértice* (Bilbao), n°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.47, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....739
Figure 256 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographies de propagande nationale non créditées, p.33, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.....740
Figure 257 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale non créditée, p.35, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.....741
Figure 258 : *Vértice* (Bilbao), décembre 1937, n°7-8, photographie de propagande internationale non créditée, signature non visible, p.37, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....742
Figure 259 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale p.38, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....743
Figure 260 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale non créditée, p.39, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.....743
Figure 261 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale non créditée, p.41, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.....744
Figure 262 : *Vértice* (Bilbao), n°10, mai 1938, « Retina », p.29, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.....745
Figure 263 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographie José Compte, p.40, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....746
Figure 264 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographies José Compte, p.41, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....747
Figure 265 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographies José Compte, p.42, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....748

Figure 266 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographies José Compte, p.43, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....749
Figure 267 : *Vértice* (Bilbao), n°14, septembre 1938, photographies de studio américain, p.62, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....750
Figure 268 : *Vértice* (Bilbao), nº 16, novembre 1938, photographie José Compte, p.65, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....751
Figure 269 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographie José Compte, p.82, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....752
Figure 270 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographies José Compte, p.83, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....753
Figure 271 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographies José Compte, p.84, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....754
Figure 272 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographie José Compte, p.85, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. .....755
Figure 273 : Kurt Hielscher 1930, La España incognita : Arquitectura. Paisajes. Vida popular. Atlantis-Verlag, « Danseuse gitane », p.26, BNF. .....756
Figure 274 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « une joueuse de guitare », p.27, Atlantis-Verlag, BNF. .....757
Figure 275 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, p.256, Atlantis-Verlag, BNF. .....758
Figure 276 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Alcala de Guadaira – Castillo», p.71, Atlantis-Verlag, BNF.....759
Figure 277 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Algatocin», p.76, Atlantis-Verlag, BNF. .....760
Figure 278 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cáceres », p.84, Atlantis-Verlag, BNF. .....761
Figure 279 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Trujillo – vieille porte d'entrée », p.8, Atlantis-Verlag, BNF. .762
Figure 280 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Hurdanos à la fontaine », Atlantis-Verlag, p.259. .....763
Figure 281 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « La maison de Pilate », p.36, Atlantis-Verlag, BNF. .....764

Figure 282 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Dans la Manzanera», p.42, Atlantis-Verlag, BNF. .....765
Figure 283 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Intérieure d'une posada (auberge) de la Sierra Nevada », p.78, Atlantis-Verlag, BNF. .....766
Figure 284 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une cour de maison à Tarifa », p.45, Atlantis-Verlag, BNF. ...767
Figure 285 : Kurt Hielscher, (1930), La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une cour de maison à Arcos de la Frontera », p.49, Atlantis-Verlag, BNF. .....768
Figure 286 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une charrette pour le transport de la paille », p.61, Atlantis-Verlag, BNF. .....769
Figure 287 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Martos », p.75, Atlantis-Verlag, BNF.....770
Figure 288 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Güejar – Sierra (Sierra Nevada)», p.77, Atlantis-Verlag, BNF. 771
Figure 289 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Aldenueva de la Vera», p.154, Atlantis-Verlag, BNF. .....772
Figure 290 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Niebla», p.81, Atlantis-Verlag, BNF. .....773
Figure 291 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Un village de l'Estremadura méridionale », p.88, Atlantis-Verlag, BNF. .....774
Figure 292 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une buvette dans l'Estrémadure méridionale », p.89, Atlantis-Verlag, BNF. .....774
Figure 293 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cavernes dans le roc. (Province d'Almeria) », p.92, Atlantis-Verlag, BNF. .....775

Figure 294 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cavernes dans le roc (Province d'Almeria) », p.95, Atlantis-Verlag, BNF. .....776
Figure 295 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, 1930, « Environs de Valence. Cabanes d'Albufera », p.116, Atlantis-Verlag, BNF. .....777
Figure 296 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Le calvaire de Durango (Biscaya) », p.283, Atlantis-Verlag, BNF. .....777
Figure 297 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une de ces femmes chrétiennes qui vont encore voilées aujourd'hui comme au temps des Maures d'Espagne », p.90, Atlantis-Verlag, BNF. .....778
Figure 298 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Sevilla-Alcázar - Salle des ambassadeurs», p.32, Atlantis-Verlag, BNF. .....779
Figure 299 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cordoba – La mosquée-chapelle de Saint-Ferdinand », p.56, Atlantis-Verlag, BNF. .....779
Figure 300 : *Vu* (Paris), 12 décembre 1928 « L'Espagne Inconnue », n°39, photographies José Ortiz Echagüe, article de Jean Gallotti, p.10-11, musée Nicéphore-Niepce, Chalon-sur-Saône. .....780
Figure 301 : *Nuevo Mundo* (Madrid), n°39, 27 octobre 1933, « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale », photographies José Ortiz Echagüe issues de « Tipos y trajes » (1929), article José Frances, p.24, BNE, Madrid....781
Figure 302 : *Nuevo Mundo* (Madrid), n°39, 27 octobre 1933, « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale », photographies José Ortiz Echagüe issues de « Tipos y trajes » (1929), article José Frances, p.25, BNE, Madrid....782
Figure 303 : *Nuevo Mundo* (Madrid), n°39, 27 octobre 1933, « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale », photographies José Ortiz Echagüe issues de « Tipos y trajes » (1929), article José Frances, p.26, BNE, Madrid....783

Figure 304 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935, « Batelier Basque », photographie José Ortiz Echagüe, planche 73, BNF.....784
Figure 305 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935, « Vieux batelier Basque », photographie José Ortiz Echagüe, planche 74, BNF. .....785
Figure 306 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Vendeuses de poissons », photographie José Ortiz Echagüe, planche 75, BNF. .....786
Figure 307 : Photo-Illustration (Paris), n°11, 1935, « Bonheur maternel Tolède-Lagartera (Castille) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 76, BNF. .....787
Figure 308 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Mallorquine en costume de fête », photographie José Ortiz Echagüe, planche 77, BNF. .....788
Figure 309 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Femme maire de Zamarramale (Segovia) », José Ortiz Echagüe, planche 79, BNF. .....789
Figure 310 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935, « Procession à Ibiza », photographie José Ortiz Echagüe, planche 80. .....790
Figure 311 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935 « Vielle femme faisant ses dévotions Tolède-Largartera (Castille) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 81, BNF.....790
Figure 312 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Vieillards de l'Estremadura (Montehermoso) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 82, BNF.....791
Figure 313 : P*hoto-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Un vieux naturel de l'endroit Tolède-Lagartera (Castille) », José Ortiz Echagüe, planche 83, BNF. .....792
Figure 314 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Type Castillan », José Ortiz Echagüe, planche 85, BNF.....792
Figure 315 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « A cheval pour la fête de Salamanca », photographie José Ortiz Echagüe, planche 87 BNF. .....793
Figure 316 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Vacher (Andalousie) José Ortiz Echagüe (1935) », planche 88, BNF.....794
Figure 317 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Jeunes hommes de Carbajales (Zamora) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 90, BNF. .....795
Figure 318 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Lino en deuil », photographie José Ortiz Echagüe, planche 92, BNF.....795

Figure 319 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Chants religieux », photographie José Ortiz Echagüe, planche 94, BNF.....796
Figure 320 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Intérieur à Mallorca », photographie José Ortiz Echagüe, planche 95, BNF. .....797
Figure 321 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Jeune fille à Valencia », José Ortiz Echagüe, planche 96, BNF.....797
Figure 322 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (6-01), MNAM, Centre Georges-Pompidou.....798
Figure 323 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (2), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....799
Figure 324 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (57), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....799
Figure 325 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (27-02), MNAM, Centre Georges-Pompidou.....800
Figure 326 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (39), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....801
Figure 327 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (43), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....802
Figure 328 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (85), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....803

Figure 329 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (43), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....804
Figure 330 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (10-01), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....805
Figure 331 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (14-03), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....805
Figure 332 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (20), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....806
Figure 333 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.11. .....807
Figure 334 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.21. .....808
Figure 335 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.22. .....809
Figure 336 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.32. .....810
Figure 337 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.49. .....810
Figure 338 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.55. .....811
Figure 339 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.129. .....811
Figure 340 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.139. .....812

Figure 341 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.152. .....813
Figure 342 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.174. .....814
Figure 343 : Gil de Espinar, 1938, Bilbao (Vizcaya). Exposición de «Auxilio Social» photographie, GC-CAJA/113C/8, Biblioteca Digital de Castilla y León. .815
Figure 344 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Salamanque, novembre 1937, Ministère de l'Intérieur, papier gélatiné 13 x 18 cm, BNE, GC-CAJA 6/5/23. .....816
Figure 345 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, septembre 1938, Bilbao, recto photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2. .....816
Figure 346 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, verso photographie, papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2. .....817
Figure 347 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2. .....817
Figure 348 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2. .....818
Figure 349 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2. .....818
Figure 350 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2. .....819
Figure 351 : Gil de Espinar, Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, 1938, GC-CAJA/113C/8. .....820

Figure 352 : Gil de Espinar, Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, 1938, GC-CAJA/113C/8. .....821
Figure 353 : Agence Delespro, Activité de l'Auxilio Social à Salamanque, 1936-1939, GC-CAJA/102/05, BNE. .....822
Figure 354 : Delegación del Estado para Prensa y Propaganda Cifra Gráfica, Activité de l'Auxilio Social à Oviedo,1937, épreuve gelatino-argentique, GC-CAJA/98/32, BNE. .....822
Figure 355 : Agence Delespro, Activité.de l'Auxilio Social à Salamanque, 1936-1939, épreuve gélatino-argentique, GC-CAJA/102/05, BNE. .....823
Figure 356 : Agence Delespro, Activité de l'Auxilio Social à Salamanque, 1936-1939, épreuve gélatino-argentique, GC-CAJA/102/05, BNE. .....823
Figure 357 : Agence Delespro, Auxilio Social, Enfants dans les réfectoires infantiles, 1937-1938, photographie sur papier gélatiné, BNE, GC-CAJA/80/6. .....824
Figure 358 : Agence Delespro, Section féminine de la Falange y d'Auxilio Social, 1936-1939, photographie sur papier gélatiné, GC-CAJA/21/17, BNE. .....825
Figure 359 : Colonie d'Auxilio Social pour les enfants d'Archando à Bilbao, 1938, GC-CAJA/113C/6, BNE. .....825
Figure 360 : Agence Delespro, Colonie infantiles d'Auxilio Social, visite de l'épouse de l'ambassadeur allemand, 1936-1939, GC-CAJA/21/4, BNE. .....826
Figure 361 : Agence Delespro, Colonies infantiles d'Auxilio Social, visite de l'épouse de l'ambassadeur allemand, 1936-1939, GC-CAJA/21/4, BNE. .....827
Figure 362 : Agence Delespro, Colonies infantiles d'Auxilio Social, visite de l'épouse de l'ambassadeur allemand, 1936-1939, GC-CAJA/21/4, BNE. .....827
Figure 363 : Agence Cifra Gráfica GC, Auxilio social à Madrid, 1936-1939, CAJA/60/14, BNE. .....828
Figure 364 : Plan graphique « Plan de propagande de la Généralité de Catalogne », 1936, ANC1-1-N-2446, Arxiu Nacional de Catalunya. .....829
Figure 365 : « Procession pour l'enterrement de Durruti » 22 novembre 1936, photographie non créditée, Barcelone, ANC, Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès. .....830

Figure 366 : Mariano Rawicz, «¿Qué haces tú para evitar esto?», 1937, photomontage, affiche 100 x 67, Collection Postermil, Barcelona.....831
Figure 367 : Jean Carlu, « Bombes sur Madrid… Civilisation ! » Secours international aux femmes et aux enfants des républicains espagnols, 1937, photomontage, Hélio Cachan, AFF_024125_40, La Contemporaine, Nanterre.....832
Figure 368 : Assemblage de 15 photographies d'enfants tués dans le bombardement de Getafe (Espagne) en possession d'Eli Lotar, positif gélatino-argentique sur plaque de verre 8,5 x 10 cm, Lotar-AM 1995-108(138), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....833
Figure 369 : Assemblage de 15 photographies d'enfants tués dans le bombardement de Getafe (Espagne) en possession d'Eli Lotar, positif gélatino-argentique sur plaque de verre 8,5 x 10 cm, Lotar-AM 1995-108(139), MNAM, Centre Georges-Pompidou. .....833
Figure 370 : Anonyme, « L'action "militaire" des rebelles : ce que l'Europe tolère ou protège ce que vos enfants peuvent attendre », Ministerio de Propaganda, 1937, carton, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque, PS-CARTELES 162. .....834
Figure 371 : Rafael Pérez Contez, «¡Asesinos!: ¿quién al ver esto, no empeña un fusil para aplastar al fascismo destructor?: niños muertos en Madrid por las bombas facciosas...», affiche 100 x 67,5 cm, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque, PS-CARTELES 231. .....835
Figure 372 : Auteur anonyme, photographies des victimes des bombardements de Madrid et Getafe (contretypes), archive du PARES, AGA,33, F,04069,56061,001, A.E. Archives d'Etats. .....836
Figure 373 : *Regards*, n° 148, 11 novembre 1936, « Nous accusons… », p.12-13, BNF. .....837
Figure 374 : « Les avions fascistes bombardent les écoles en Espagne », 1937, édition Comité pour l'Espagne libre, sans auteur, affiche 120 x 80 cm, La Contemporaine, Nanterre.....838
Figure 375 : *Estudios* (Valence), novembre 1936, n°158, photomontage Josep Renau, 19 x 26 cm, IVAM. .....839

Figure 376 : Jean Carlu, Office de propagande graphique pour la paix, photographie André Vigneau, affiche, 157 x 114 cm, archives de la Seine-Saint-Denis. 840
Figure 377 : André Vigneau, 1932, étude pour l'affiche de Jean Carlu, négatif sur support souple, 13 x 18 cm, fonds André Vigneau, BHVP, Paris. .....840
Figure 378 : *Estampa* (Madrid), octobre 1933, «Mujeres Rojas», article de María Teresa León, photographies d'agences soviétiques, p.21-23, BNE, Madrid. .....841
Figure 379 : *Estampa* (Madrid), octobre 1933, «Mujeres Rojas», article de María Teresa León, photographies d'agences soviétiques, p.21-23, BNE, Madrid. .....842
Figure 380 : *Estampa* (Madrid), octobre 1933, «Mujeres Rojas», article de María Teresa León, photographies d'agences soviétiques, p.21-23, BNE, Madrid. .....843
Figure 381 : *Crónica*, 1 novembre 1936, «La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura», Agence Videa, p.3. .....844
Figure 382 : *Crónica*, 7 mars 1937, « Photographies de Manuela Ballester dirigeant sa revue Pasionaria », photographies Vidal Corella, p.9, BNE, Madrid. ..845
Figure 383 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°10, 27 février 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....846
Figure 384 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°10, 27 février 1937, photographies Luis Vidal Corella, photomontage Manuela Ballester (?), p.8-9, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....847
Figure 385 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°19, 2 août 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....848
Figure 386 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°22, 23 octobre 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....849
Figure 387 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°23, 13 novembre 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....850

Figure 388 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia (*Valence), n°22, 23 octobre 1937, p.5, Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....851
Figure 389 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°22, 23 octobre 1937, p.6-7, Documental de la Memoria Histórica, Salamanque. .....851
Figure 390 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....852
Figure 391 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....852
Figure 392 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.10, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....853
Figure 393 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.12, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....853
Figure 394 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.16, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....854
Figure 395 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.20, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....854
Figure 396 Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.21, Centro Documental de la Memoria Histórica.....855
Figure 397 Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.23, Centro Documental de la Memoria Histórica.....855
Figure 398 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.25, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....856
Figure 399 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.27, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....856
Figure 400 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.28, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....857
Figure 401 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.30, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....857
Figure 402 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.31, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....858

Figure 403 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.32, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....858
Figure 404 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.33, Centro Documental de la Memoria Histórica. .....859
Figure 405 : Carlos Pérez de Rozas, *Mujeres Libres*, 18 x 26 cm, livre, photomontage en couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, p.36 dernière de couverture.....859
Figure 406 : *Mujeres Libres*, N°5, « Niños, niños, niños », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.4, archives CNT-FAI. .....860
Figure 407 : *Mujeres Libres*, N°5, « Niños, niños, niños », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.5, archives CNT-FAI. .....861
Figure 408 : *Mujeres Libres*, N°7, « Las mujeres trabajan », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.5, archives CNT-FAI. .....862
Figure 409 : *Mujeres Libres*, N°7, « Las mujeres trabajan », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.6, archives CNT-FAI. .....863
Figure 410 : *Mujeres Libres*, N°7, « Las mujeres trabajan », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.5, archives CNT-FAI. .....864
Figure 411 : *Mujeres Libres*, N°8, photographies non créditées (Carlos Pérez de Rozas ?), p.5 et 6, archives CNT-FAI.....864
Figure 412 : *Mujeres Libres*, N°9, « Estudiante », photographies non créditées (Carlos Pérez de Rozas ?), p.6 et 7, archives CNT-FAI. .....865
Figure 413 : *Mujeres Libres*, N°9, « Jaime I », photographies non créditées avec David Seymour (dit Chim) ; et autres (Kurt Hielscher ?) - (Carlos Pérez de Rozas ?), p.7, archives CNT-FAI. .....866
Figure 414 : *Regards*, n°162, 1 octobre 1936, « Jaime I », photographie David Seymour dit Chim, p.1, première de couverture, BNF. .....867
Figure 415 : *Mujeres Libres*, N°10, « Tregua… », photographies Carlos Pérez de Rozas p.23, archives CNT-FAI.....868
Figure 416 : *Mujeres Libres*, n°11, «Maternidad», photographies Kati Horna, Centre de documentation historico-social, Barcelone.....869
Figure 417 : *Mujeres Libres*, N°11, « homme apprenant à écrire », p.34, photographie non créditée, dernière de couverture, archives CNT-FAI.....870

Figure 418 : *Mujeres Libres*, N°11, « *Mujeres Libres* en pie de guerra », p.34, photographies non créditées, dernière de couverture, archives CNT-FAI.....871
Figure 419 : *Mujeres Libres*, N°12, « De 150 à 911 alumnas », photographies Carlos Pérez de Rozas, p.17, archives CNT-FAI.....872
Figure 420 : *Mujeres Libres*, N°13, « portrait d'une paysanne », photographie non créditée, p.7, archives CNT-FAI.....873
Figure 421 : *Mujeres Libres*, N°13, « Los heroes y el mutilado de guerra », photographie non créditée, p.7, archives CNT-FAI.....873
Figure 422 : *Mujeres Libres*, n°13, « Exposition nationale de Barcelone, section *Mujeres Libres* », photographie non créditée, p.26, archives CNT-FAI. .....874
Figure 423 : *Mujeres Libres*, n°13, « Exposition nationale de Barcelone, section *Mujeres Libres* », photographie non créditée, p.27, archives CNT-FAI. .....875
Figure 424 : Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134.....876
Figure 425 : Pérez de Rozas (1937), Mujeres *Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134.....876
Figure 426 : Pérez de Rozas (25 septembre 1937), *Mujeres Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134. .....877
Figure 427 : Pérez de Rozas (25 septembre 1937), *Mujeres Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134. .....878
Figure 428 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1935, photomontage non créditée, première de couverture, BNF. .....879
Figure 429 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*,15 avril 1935, « Le coin du Comité Mondial des Femmes à l'exposition Antifasciste de Paris », photographie non créditée, p.13, BNF. .....880
Figure 430 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 15 mai 1935, photographie non créditée, première de couverture, BNF. .....881

Figure 431 ; *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 15 mai 1935, diverses photographies non créditées, p.14, BNF. .....882
Figure 432 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1936, photomontage non crédité, première de couverture, BNF. .....883
Figure 433 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1936, « Tiens…c'est moi », photomontage non crédité, p.8-9, BNF. .....884
Figure 434 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1936, « Grèves chez Renault », photomontage non crédité, dernière de couverture, BNF. .....885
Figure 435 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, n°20, avril-mai 1936, photographie Nora Dumas, BNF. .....886
Figure 436 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 6 juillet 1936, « Espagne et le Front Populaire », photographie en bas à gauche Eli Lotar, BNF. ...887
Figure 437 : Fascicule de propagande républicaine catalane, 1937, photographies de David Seymour et Robert Capa, Barcelone, Industries Gràfiques Seix i Barral, 30 cm x 23,5 cm, 98 pages. .....888
Figure 438 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, dessin, Aibas, première de couverture, archives Ayuntamiento de Madrid. .....889
Figure 439 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme amoureuse », photographies Paul Wolff, p.5, archives Ayuntamiento de Madrid. .....890
Figure 440 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme amoureuse », photographies Paul Wolff, p.6, archives Ayuntamiento de Madrid. .....891

Figure 441 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme étudiante », photographies J.C., p.23, archives Ayuntamiento de Madrid. .....892
Figure 442 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme étudiante », photographies J.C., p.24, archives Ayuntamiento de Madrid. .....893
Figure 443 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme étudiante », photographies Cortés, p.25, archives Ayuntamiento de Madrid. .....894
Figure 444 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.45, archives Ayuntamiento de Madrid. .....895
Figure 445 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.46, archives Ayuntamiento de Madrid. .....896
Figure 446 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.47, archives Ayuntamiento de Madrid. .....897
Figure 447 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.48, archives Ayuntamiento de Madrid. .....898
Figure 448 : *Crónica* (Madrid), numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, mars 1936, « Femme, fleurs et main », photomontage Josep Renau, p.47, Ayuntamiento de Madrid. .....899
Figure 449 : *Crónica* (Madrid), numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, mars 1936, « Enlacement », photomontage Josep Renau, p.47, Ayuntamiento de Madrid. .....900
Figure 450 : *Regards* (Paris), 7 janvier 1937, n°156, Portrait de Margarita Nelken photographie non créditée, p.8, BNF. .....901
Figure 451 : *Crónica* (Madrid), 1 mars 1936, photographie de Dolores Ibárruri par Vicente López Videa, p.40, BNE.....902

Figure 452 : *Regards* (Paris), 6 août 1936, n°134, « Portrait de la Passionaria », photographie Eli Lotar (Chim), dernière de couverture, BNF. .....903
Figure 453 : *Regards* (Paris), 6 août 1936, n°134, « Portrait de la Passionaria », photographie Eli Lotar (Chim), p.9, BNF. .....904

DEL CINEMA A LA FOTOGRAFIA

# El nuevo arte de la cámara o La fotografía animista

"ALEGRIA DE COLOR" (PARIS)
(Foto Cartier-Bresson.)

"LOS NIÑOS TERRIBLES" (SEVILLA)
(Foto Cartier-Bresson.)

Figure 1 : *Luz* (Madrid), 2 janvier 1934, exposition Henri Cartier-Bresson à Madrid, photographies Henri Cartier-Bresson, p.4, BNE.

Una Exposición en el Ateneo

El artista francés Henry Cartier, que ha inaugurado en el Ateneo una notable Exposición de "fotos antigráficas" (Foto Yusti)

La Cámara de Comercio

Figure 2 : *Ahora* (Madrid), 29 novembre 1933, Portrait d'Henri Cartier-Bresson devant ses œuvres à l'exposition de l'Ateneo de Madrid, photographie Yusti, p.13, BNE.

Figure 3 : Alfonso Sánchez Portela (1931) Proclamation de la Seconde République, photographie gélatinobromur, copie postérieure de 1984, AS10937, conservé au Musée Reina Sofia, Madrid.

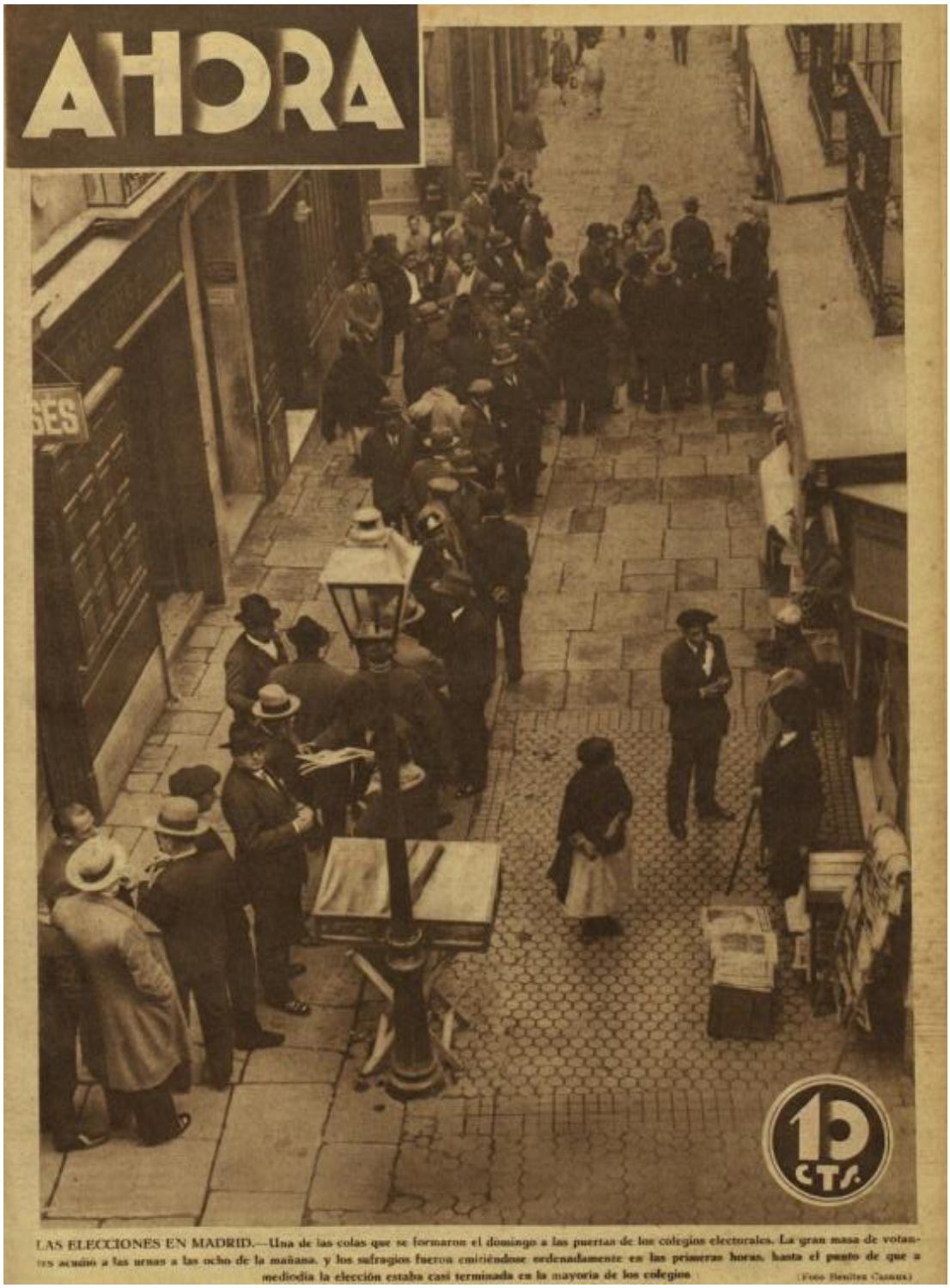
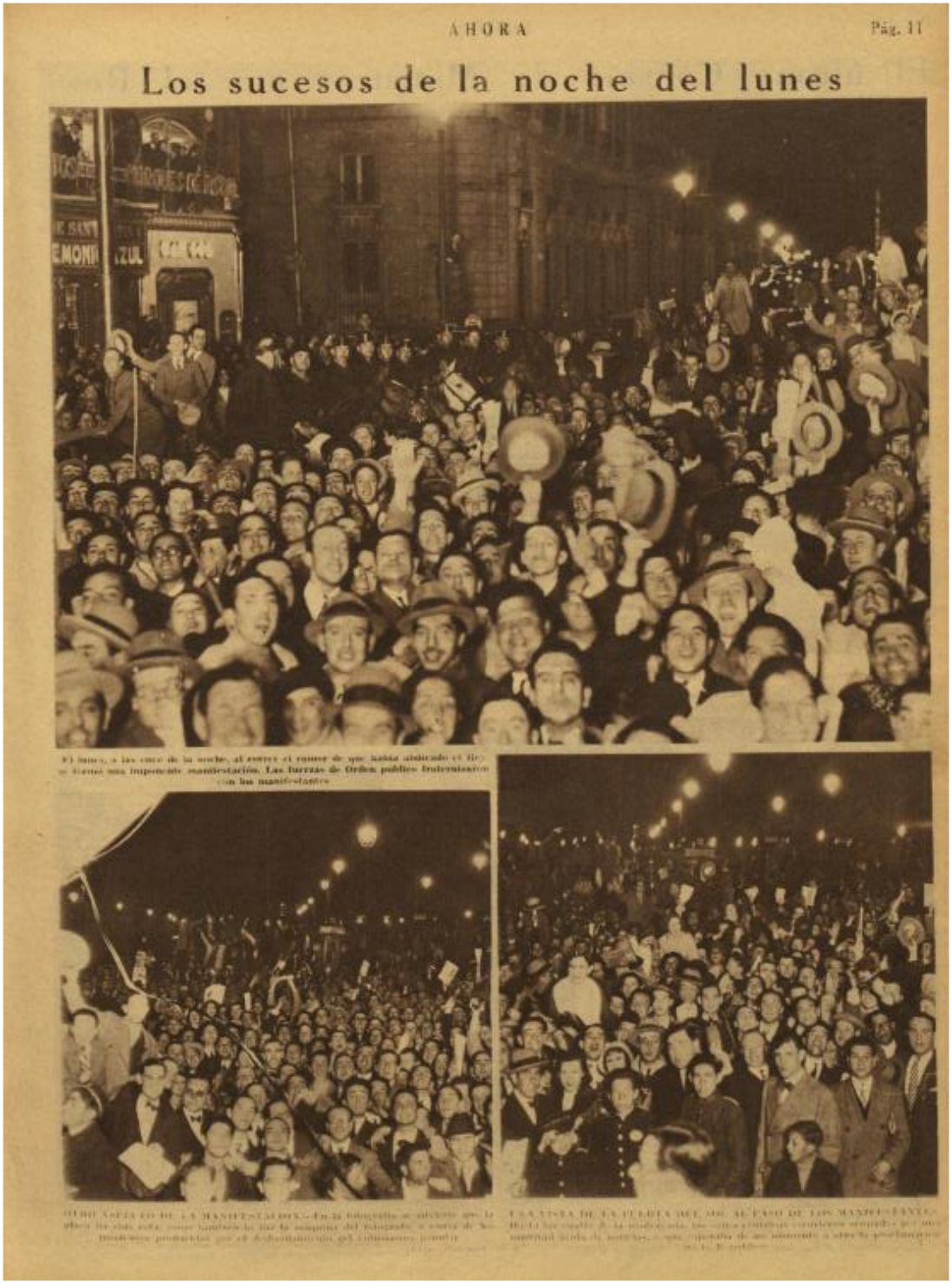



Figure 4 : *Ahora* (Madrid), 14 avril 1931, « Les élections à Madrid », photographie héliogravée Benitez Casaux, p.1 , BNE, Madrid.


AHORA Pág. 11

Los sucesos de la noche del lunes

Figure 5 : *Ahora* (Madrid), 15 avril 1931, « Les événements de la nuit de Lundi » photographies héliogravées, signature non visible, p.11, BNE, Madrid.

Figure 6 : *Ahora* (Madrid), 15 avril 1931, « La victoire de la République », photographies héliogravées Benitez Casaux (haut gauche), Palomo (haut droite), Contreras y Vilaseca (bas), p.15, BNE, Madrid.

Figure 7 : *Ahora* (Madrid), 15 avril 1931, « Victoire de la République », photographie héliogravée par Cervera, p.16-17, BNE, Madrid.

Figure 8 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, «Victoire de la République», photographie héliogravée, Contreras y Vilaseca, p.11, BNE, Madrid.

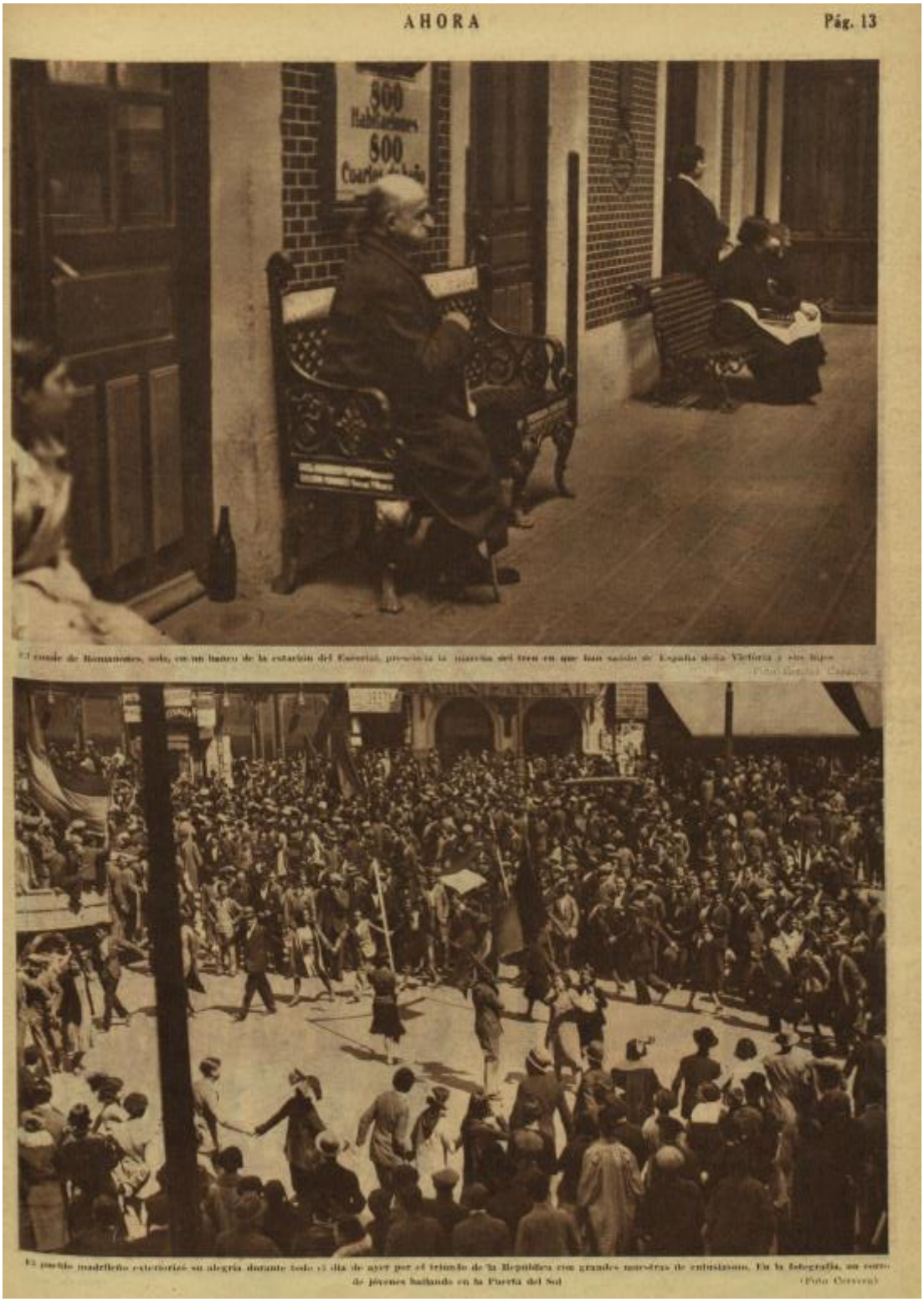



Figure 9 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, « Victoire de la République », photographies héliogravée, Benitez y Casaux (haut), Cervera (bas), p.13, BNE, Madrid.

Figure 10 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, « Victoire de la République », photographies héliogravées, César Benitez (haut), Cervera (bas), p.14, BNE, Madrid.

Figure 11 : *Ahora* (Madrid), 16 avril 1931, « Victoire de la République », photographie héliogravée Badosa, p.20, BNE, Madrid.

¿Quién violaba el domingo este patrimonio jurídico de la multitud? Nadie. El pueblo dábase en las urnas —con serenidad máxima— una ordenación de principios, principios que cumplía acatar a todos como expresión y mandadero de la única soberanía inviolable. Quedábanos, pues, en que la arena estuvo de más y que jamás debió verterse en este día por el suelo madrileño.

* * *

Una bandera roja en la noche. Apenas se confirmó en la Casa del Pueblo la noticia del triunfo, en el más alto torreón de su fábrica lució una bandera roja, bajo el haz luminoso de un reflector rojo también. En la espesa tiniebla del crepúsculo, el airón de dominio se tenía a todos los vientos. Dijérase que en su tela rizada su espíritu de ciudadanía auténtica vivía su hora de gloria, después del largo eclipse de las más rancias conquistas democráticas.

* * *

¡Albricias! ¿Dónde está el espantable cadriago del cesarismo? ¿Qué fué del dragón de las siete fauces albricias, que no salió de su cubil en el día en que mejor podía hacerlo? He aquí un testimonio de la absoluta inexistencia en la masa proletaria de la demoledora doctrina: en el distrito de la fachina, el más humilde y azotado por el hambre, sólo veintiseis ciudadanos votaron por el credo ancestro, en frente de diez mil barbianos que se pronunciaron por la República.

* * *

Y ya que hablamos de barrios bajos, traigamos aquí la consoladora estampa de estos carteles. Estampa áspera como de aguafuerte goyesco. Caras tiznadas por todos los humos del trabajo, manos duras y negras, perfil indominable de quien se siente una vez siquiera en el pleno disfrute de su voluntad y su derecho. Bien haya este hombre rudo del pueblo por el decoro, la serenidad y la gracia con que supo dar su designio en la primera ocasión legal en que le fué dable el ejercicio de su soberanía.

PEDRO MASSA

La mujer madrileña en las elecciones.—Una señorita repartiendo candidaturas republicano-socialistas ante la puerta de un colegio electoral

(Fot. Cortés)

Señoritas que el domingo último hacían propaganda electoral en la barriada de Cuatro Caminos, utilizando para ello expresivos carteles y repartiendo candidaturas de la Conjunción Republicano-Socialista

(Foto. Del Río)

Figure 12 : *Crónica* (Madrid), 19 avril 1931, « Le jour du vote avant la Proclamation », photographies héliogravées, Del Rio (haut et droite), Cortès (gauche), BNE, Madrid.

La proclamación de la República en Zaragoza y Valencia

EN ZARAGOZA.—La calle del Coso sirve de cauce a una inmensa riada humana, sobre la que flotan al viento las banderas de la República y se alzan los retratos de Galán y de García Hernández, llevados como reliquia por el pueblo.

EN VALENCIA.—Los manifestantes, llevando las banderas valenciana, republicana y socialista, se dirigen hacia el Ayuntamiento para proclamar la República, en la tarde del martes último

Figure 13 : *Crónica* (Madrid), n°76, 26 avril 1931, « Proclamation de la République en Saragoze et à Valence », photographies héliogravées Martine (en haut), Vidal (en bas), héliogravures, p.26, BNE, Madrid.

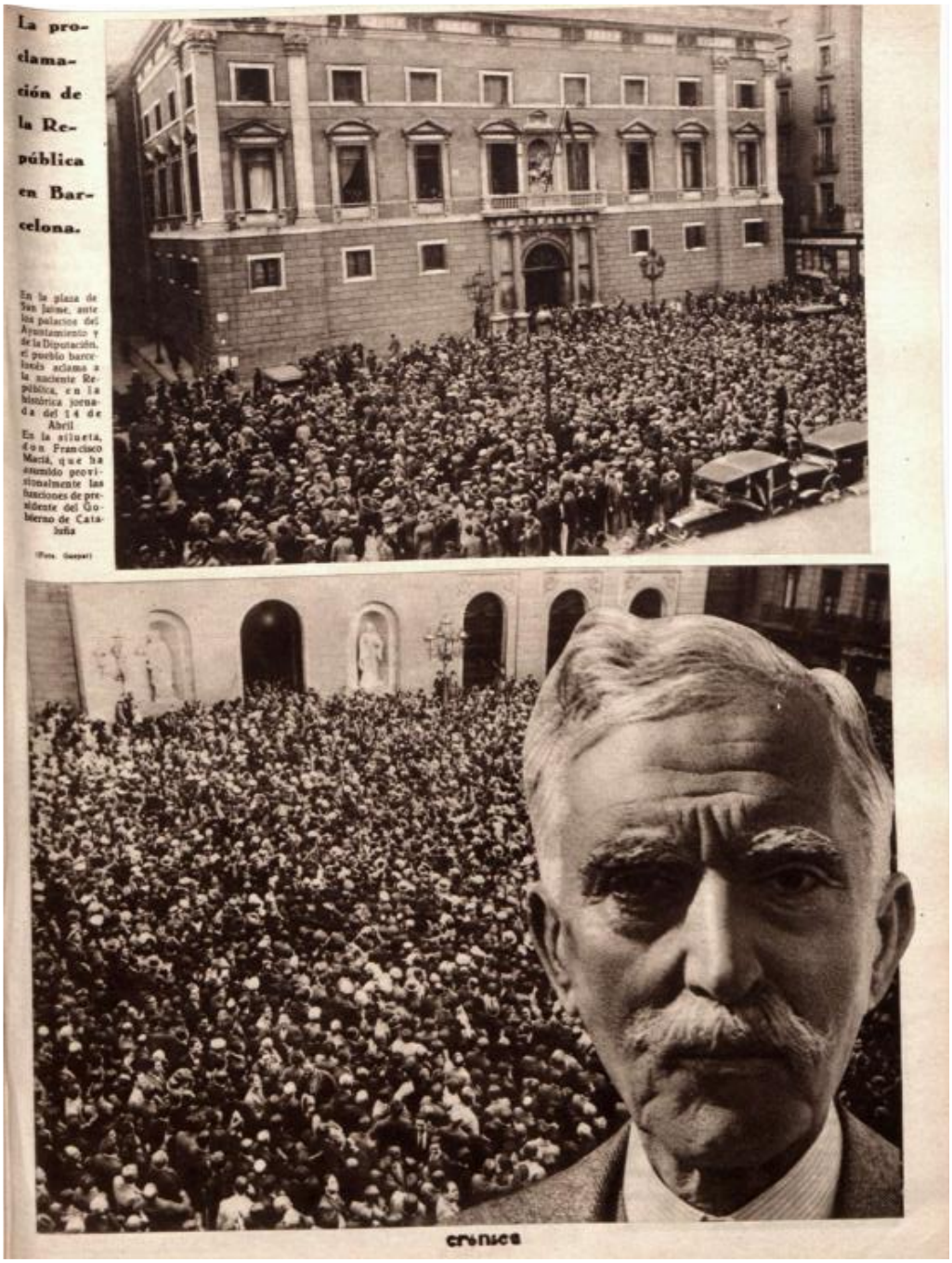



Figure 14 : *Crónica* (Madrid), n°76, 26 avril 1931, « Proclamation de la République à Barcelone », photographies héliogravées Gaspar, p.27, BNE, Madrid.

Figure 15 : *Crónica* (Madrid), n°76, 3 mai 1931, « Proclamation de la République » photographies héliogravées Gaspar, p.2, BNE, Madrid.

a está el periódi-
en la calle... Ha
cido en día de
quietud y de lu-
ia... Sus noticias
egonan el triun-
o la derrota...
hay fiebre de an-
edad en las ma-
os que le aprisio-
an; que le desplie-
an con impacien-
a trémula; que le
ercan a los ojos
scendidos con
ansa de curiosi-
dad.

# Un periódico en la calle.

La gran rotativa se ha puesto en marcha... Todo su organismo vibra y palpita con la vida prodigiosa que el humano ingenio presta a la máquina... Sus músculos de acero, pulidos y brillantes, se tienden en esfuerzo gobernado por los nervios eléctricos de los cables; en esfuerzo que el sistema circulatorio del lubricante hace posible; en esfuerzo que desarrollando las enormes tiras de papel de las bobinas, las lleva a la estampación bajo los cilindros impresores, las pliega, las corta, las cose, las cuenta, y por último las ofrece convertidas en miles y miles de ejemplares del diario o de la revista.

El periódico nace, entonces, porque un periódico no nace únicamente al surgir su primer número, ni muere tan sólo al publicar su último ejemplar; un periódico, en los actuales tiempos, nace y muere todos los días o todas las semanas, ya que cada edición puede ganar o perder el favor de un público tornadizo y exigente, y ya que, hoy, en ninguna profesión tanto como en esta del periodismo es necesario, constantemente, volver a empezar.

Las manos de los compradores se tienden hacia los ejemplares ofrecidos, y hay en la actitud de esas manos un gesto de amparo y de adopción...

La gran rotativa ha alumbrado su tirada: cien mil, doscientos mil hijos, gemelos e idénticos, que aún tienen en sus hojas calor y electricidad de la máquina, y sobre los que aún está fresca la tinta-sangre maternal.

Pero estos recién nacidos no duermen ni un instante en el regazo de la madre... Estos cien mil o doscientos mil hijos salen, arrebatados por las camionetas y los trenes, a formar legiones en los puestos de venta y bajo el brazo de los vendedores, para emprender la más difícil y meritoria conquista que puede llevarse a cabo en el mundo: la conquista del interés y de la pasión.

Ya está el periódico en la calle... Su título es pregonado por mil voces, y a través de la ciudad es como un toque de clarín repetido por innumerables ecos... Las manos de los compradores se tienden hacia los ejemplares ofrecidos, y hay en la actitud de esas manos un gesto de amparo y de adopción... Cada lector recibe a su periódico favorito como a un hijo que, estudiante aventajado, puede ilustrar al padre con nuevos conocimientos que éste no tuvo lugar de adquirir...

Cada lector es, a su tiempo, amigo, consejero y discípulo del periódico... Y los cien mil o doscientos mil lectores constituyen la gran familia unida por la común lectura: pensamiento y sentimiento que a todos llega y crea entre todos un vínculo más fuerte que el de la sangre.

crónica

Figure 16 : *Crónica* (Madrid), n°76, 3 mai 1931, « Un journal dans la rue », photographies héliogravées Antonio De Linares, p.4, BNE, Madrid.

Ya está el periódico en la calle... Ha nacido
un día de inquietud y de lucha, de vehemencia
de pasión, de adversidad o de gloria... Sus no-
ticias pregonan el triunfo o la derrota, la espe-
ranza o la desilusión, la ruina o la fortuna... Y
hay sobre de ansiedad en las manos que le soli-
citan y le aprisionan; que le despliegan con impa-
ciencia trémula; que le acercan a los ojos encen-
didos con brasa de curiosidad, roscolido que
el entusiasmo trueca en llama o que el desen-
gaño apaga...

El periódico es dueño ya de la calle... Invade
ahora los domicilios, los cafés, los teatros, las
oficinas... Lleva a la intimidad de los hogares
al remanso de las salas públicas su vendaval
de polémica y su riada de información... Los
asuntos privados, el trabajo de la hora, la charla
de la tertulia, el acto que acaba de terminar,
olvidan por un momento, ante las páginas
impresas que acaban de nacer y saben ya más
que nosotros: ante las páginas que nos revelan
lo que ignoramos, o nos muestran la ley o la sen-
tencia que a nuestra vida, y en su proceso del
instante, dicta nuestro dueño el destino...

o o

Mas las tornas se vuelven pronto...
El periódico agotó su edición... Cien mil ma-
nos... doscientas mil manos se han tendido hacia
él... Cien mil inteligencias, doscientas mil inteli-
gencias van a analizar su contenido... Cien mil
conciencias, doscientas mil conciencias van a
aceptar o a rechazar su criterio... El periódico,
librada la batalla de su difusión, es ahora un

**El periódico, dueño ya de la calle, invade ahora los domicilios... Lleva a la intimidad de los hogares su vendaval de polémica y su riada de información... Los asuntos privados, el trabajo de la hora, se olvidan por un momento ante las páginas impresas que acaban de nacer y saben ya más que nosotros...**

enjuiciado que tiene por tribunal el constituido
por sus cien mil o doscientos mil lectores...

...Y un puñado de hombres, periodistas que
hacen el periódico, aguarda el fallo de ese tri-
bunal con la angustia de saber si el número ha
sido un acierto o un desacierto: si el esfuerzo
ha sido un paso adelante o un retroceso en la
perpetua marcha de este oficio duro que no ad-
mite descanso, que no tolera negligencias, que
tiene que ir más deprisa que la vida misma...

o o

Inmóvil y silenciosa, la gran rotativa aguar-
da su nueva preñez de cilindros nuevos y su alum-
bramiento de un nuevo número...

Si ese alumbramiento da unos cuantos millа-
res más, el puñado de hombres, periodistas que
hacen el periódico, sonreirá a la fatiga de la jor-
nada nueva...

Pero si ese alumbramiento da algunos millа-
res menos, el puñado de hombres, periodistas
que hacen el periódico, sigadores del inmenso
Volga de la opinión, se inclinará jadeante para
un mayor esfuerzo, sobre la cuerda en pos de la
cual viene, arrastrada ahora contra la corriente,
la nave que no hallará puerto de reposo jamás...

ANTONIO G. DE LINARES

crónica

Figure 17 : *Crónica* (Madrid), n°76, 3 mai 1931, « Un journal dans la rue », photographies héliogravées Antonio De Linares, p.5, BNE, Madrid.

Figure 18 : Gabriel Casas i Galobardes, 1931, « Périodiques », Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 19 : Office de propagande de la CNT-FAI, 1 juillet 1936, « Couvertures de plusieurs journaux et revues anarchistes », AFB3-113, Arxiu Municipal de Barcelona.

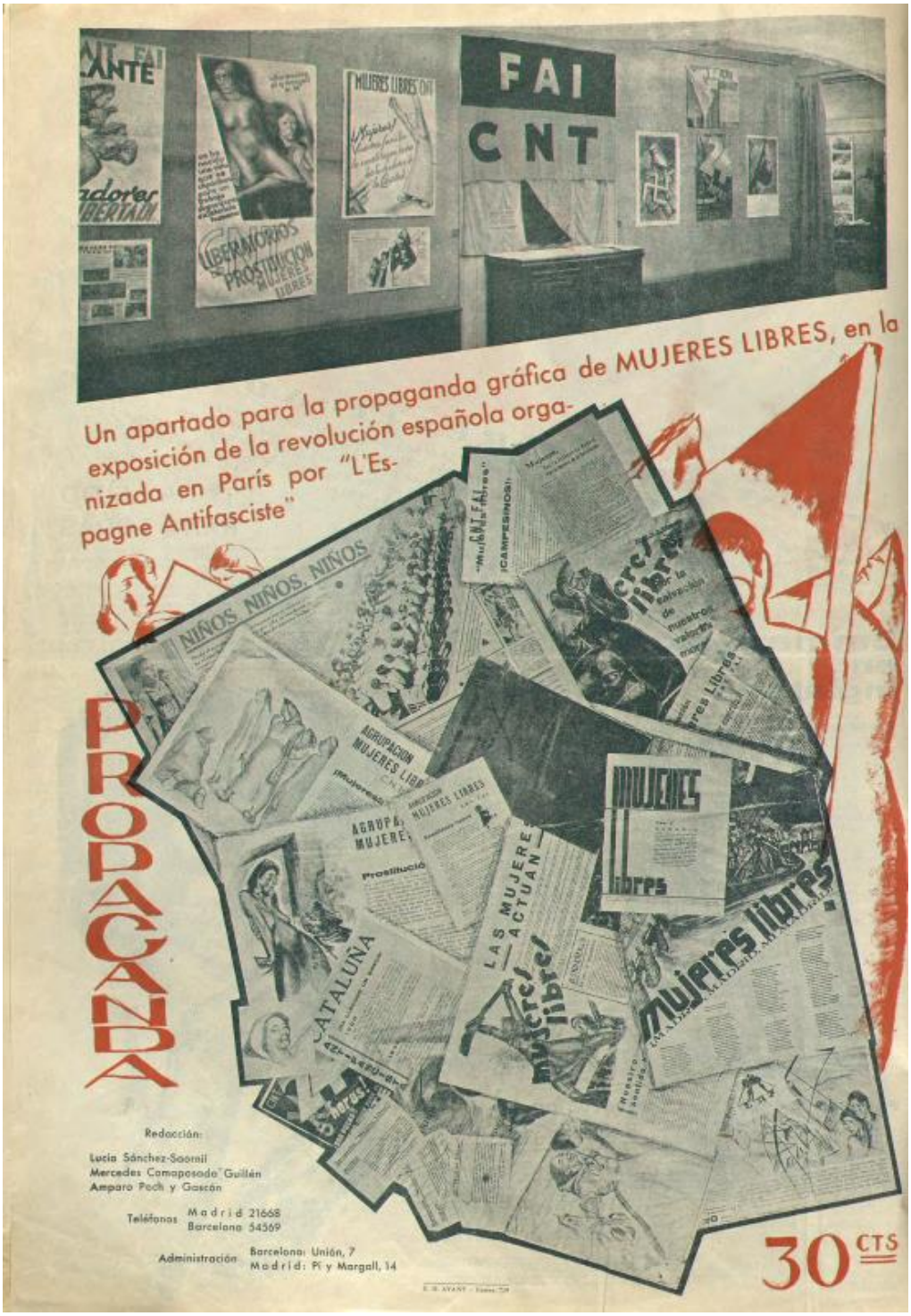



Figure 20 : *Mujeres Libres*, n°7, « Exposition de propagande graphique à Paris : L'Espagne antifasciste », photographies et montages non crédités, dernière de couverture, p.12, archives de la CNT-FAI.

Figure 21 : Gabriel Casas i Galobardes, 1931, « Revue Vogue », Négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-3435, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 22 : *Vu* (Paris), n°162, 22 avril 1931, « La république est proclamée en Espagne », photographies héliogravées Agences Keystone, PhotoUniversal, S.G. Press, p.30-31, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.

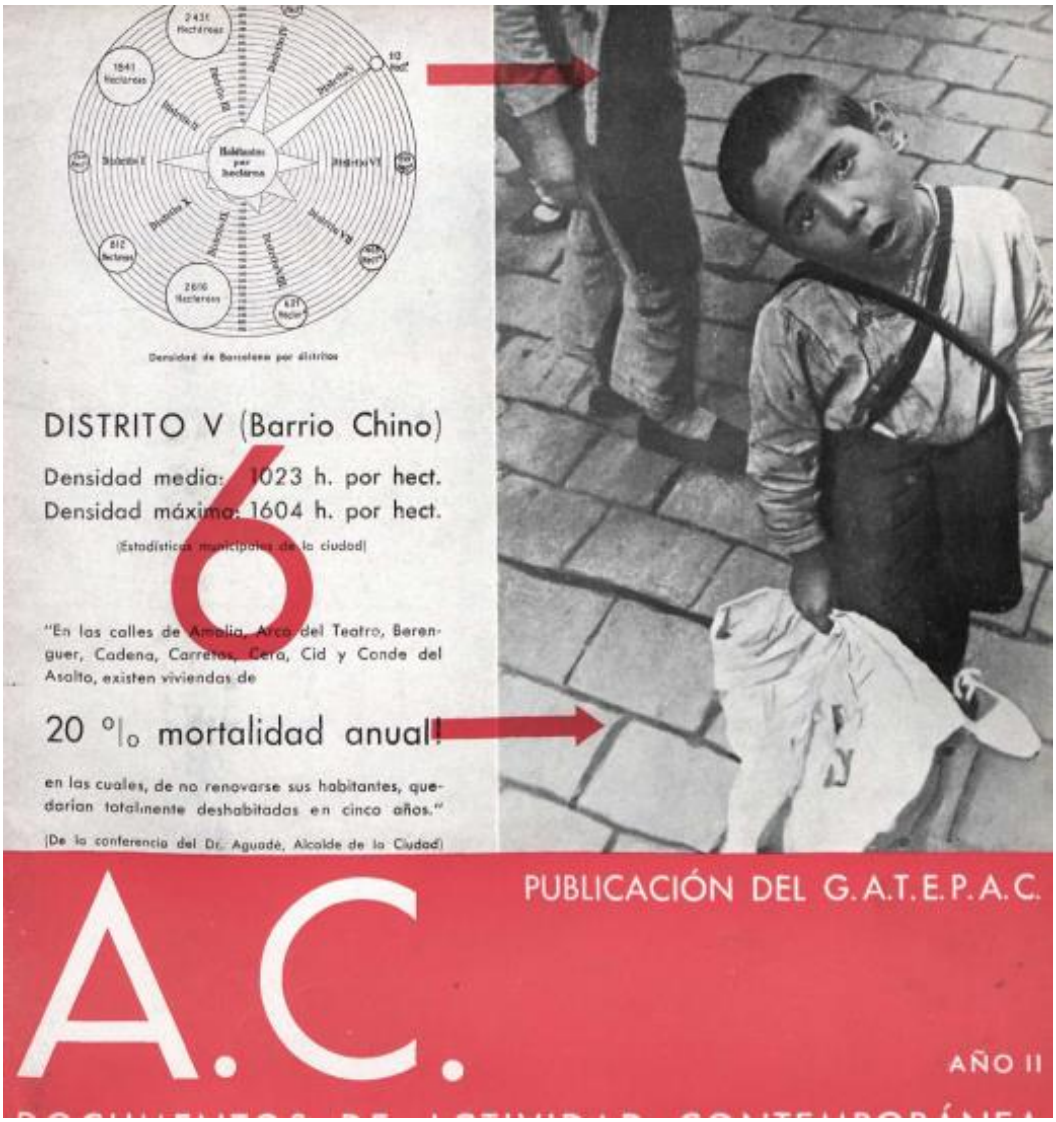



Figure 23 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°6, 1932, photographies héliogravées sans auteur (Gabriel Casas i Galobardes ?), p.1, BNE.

# EL BARRIO CHINO DE BARCELONA (DISTRITO V)

Por imperativo de la profilaxis más elemental, debemos evidenciar hoy el cáncer barcelonés del llamado "barrio chino" como caso clínico — "típico" — existente en casi todas las grandes urbes.

Lo que decimos a continuación puede aplicarse, modificando cifras a todas las ciudades de población densa, compacta, las cuales se han desarrollado sin plan de conjunto, divorciadas de toda idea funcional, creciendo extraordinariamente al aparecer el fenómeno maquinística debiendo resolver sin soluciones urbanísticas la enorme crisis de viviendas y locales para las nuevas industrias.

En la mayoría de estos casos se cometió el grave error de conservar la casi totalidad de la vieja ciudad, la estrechez de sus calles y las condiciones absolutamente antihigiénicas de sus viviendas. Después, al añadir nuevas plantas a estas casas lóbregas y apiñadas ("respetando" en las de cinco pisos los mismos absurdos patios de ventilación que tenían las de dos plantas), al edificar lo que antes eran huertos y solares, sin pensar en alterar el insuficiente sistema de cloacas ni los primitivos medios higiénicos, etc., las viviendas de estos barrios descendieron a la categoría de antihumanas...

* * *

La población ha aumentado enormemente de densidad hasta el momento en que se ha juzgado imprescindible derribar las murallas opresoras. (Barcelona las conserva hasta el año 1800). Con la aprobación de los nuevos proyectos de extensión y ensanche, se crearon nuevos barrios en mejores condiciones higiénicas, se rodearon los bloques de calles anchas, las habitaciones y su higiene fueron sujetas a nuevas normas... Pero las viviendas de la vieja ciudad, que debían de haberse destruído, pasan a ser la habitación de las clases humildes, la de las gentes que acudían del campo y de tierras interiores, atraídas por la luz cegadora del progreso industrial y que pasaban a llenar los nuevos talleres, las nuevas fábricas, que en desorden y a toda prisa se levantaban cerca de las líneas ferroviarias de reciente creación... Todas estas gentes han sido poco a poco minadas en su salud por el medio ambiente...

Figure 24 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), nº 6, 1932, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes, (?), p.31, BNE.

Las autoridades, por respeto a la propiedad, o por desconocer el alcance del futuro desarrollo de la urbe, no se atrevieron a expropiar y destruir estas viviendas. Esta indecisión, esta falta de videncia de lo que habría de ocurrir fatalmente en un porvenir inmediato, les ha obligado después a asignar continuas y siempre insuficientes cantidades para la construcción de hospitales y dispensarios, destinados a intentar remediar los males que en gran parte, y menos costosamente, pudieron suprimir en su origen.

Y el problema seguirá sin solucionar mientras no desaparezcan estos focos de infección...

Durante la primera época de la postguerra, siguió aumentando el extraordinario desarrollo de las ciudades. Los nuevos habitantes, en la necesidad urgente de crearse un hogar, hubieron de cobijarse en barrios de barracas improvisadas, generalmente en las afueras, junto a los sitios de más tránsito: salidas por carretera y ferrocarril, etcétera.

Naturalmente, este atentado a las leyes de la humanidad primordial — dejando en su correspondiente segundo término el hecho estético — suscitó muy pronto la crítica y campaña de prensa que dió por resultado la destrucción de alguno de estos deplorables conjuntos (substituídos a veces — ej.: el caso del Patronato de la Habitación, de Barcelona — por no menos deplorables "grupos de casas baratas").

De todos modos, los barrios de barracas a que aludimos, no presentan los peligros de la ciudad vieja. Para convencerse de ello, compárese las estadísticas de mortalidad en unos y otros. En los barrios de barracas no nacen estos seres degenerados que abundan en los otros, en los cuales los pocos niños que a su llegada al mundo hayan podido verse momentáneamente libres del estigma heredado, caerán pronto, por un fatalismo sin resistencia posible, enfermos de tuberculosis, escrófula, sífilis, etc., gracias a las catastróficas condiciones vitales de estos distritos.

* * *

Quizás el momento actual — obligato-

Figure 25 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), nº 6, 1932, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes, (?), p.32, BNE.

Figure 26 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°6, 1932, photographie et montage héliogravés non crédités, Gabriel Casas i Galobardes, p.33, BNE.

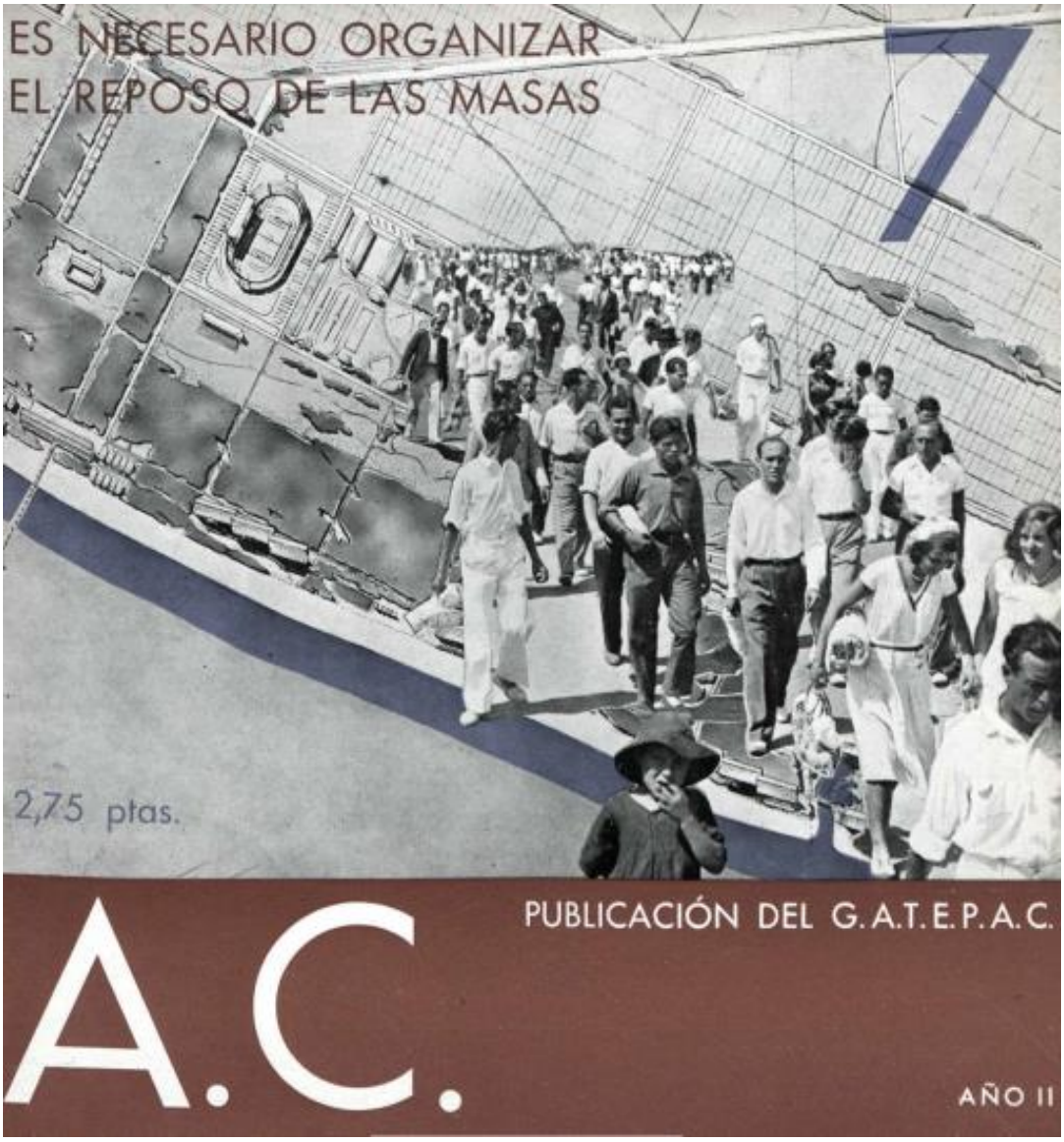



Figure 27 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), 1932, nº 7, photographie et montage héliogravés non crédités, Gabriel Casas i Galobardes (?), première de couverture, BNE.

Figure 28 Casas i Galobardes, Gabriel (1925), le boxeur Jack Taylor, préparation pour un photomontage, ANC-1-5-N-1203, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

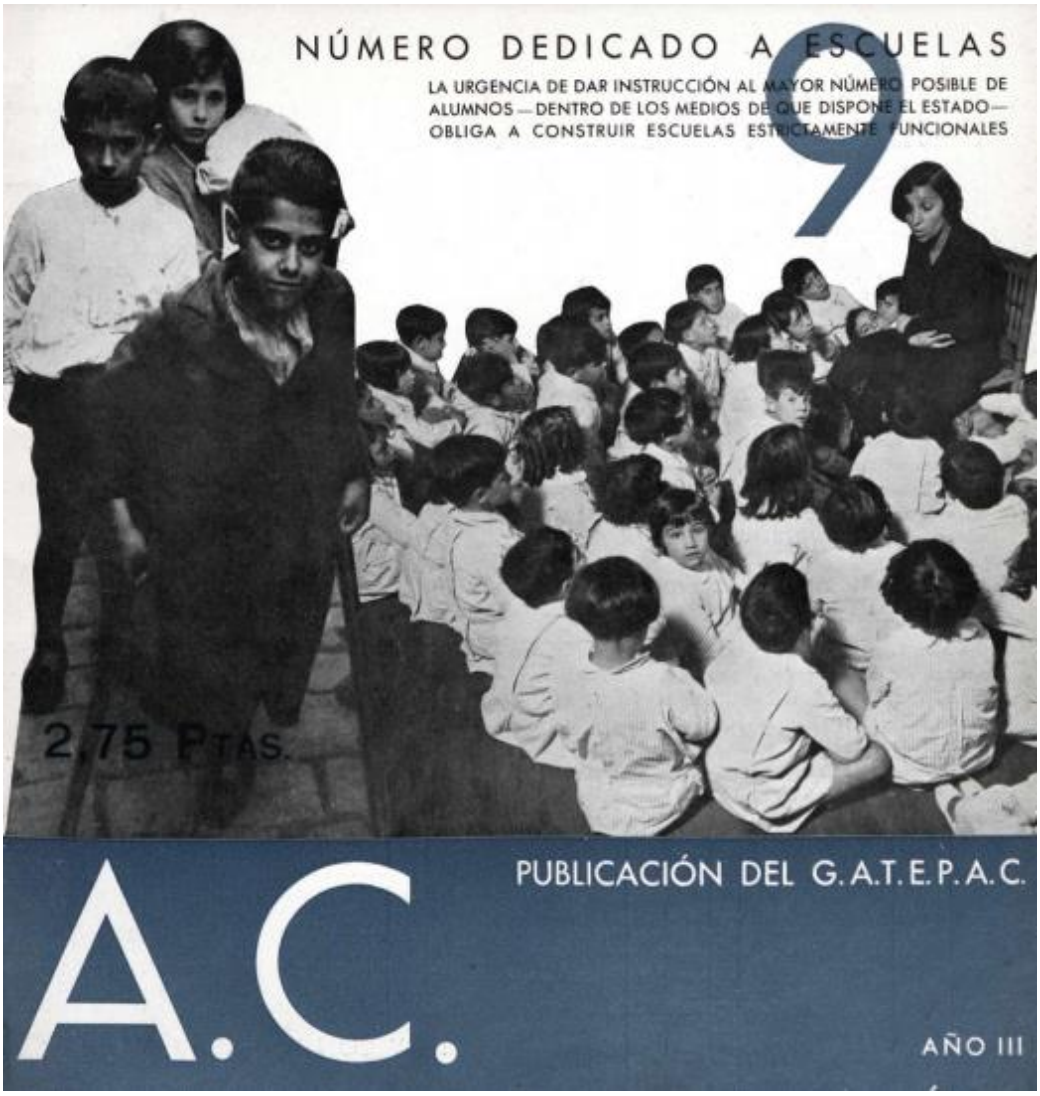


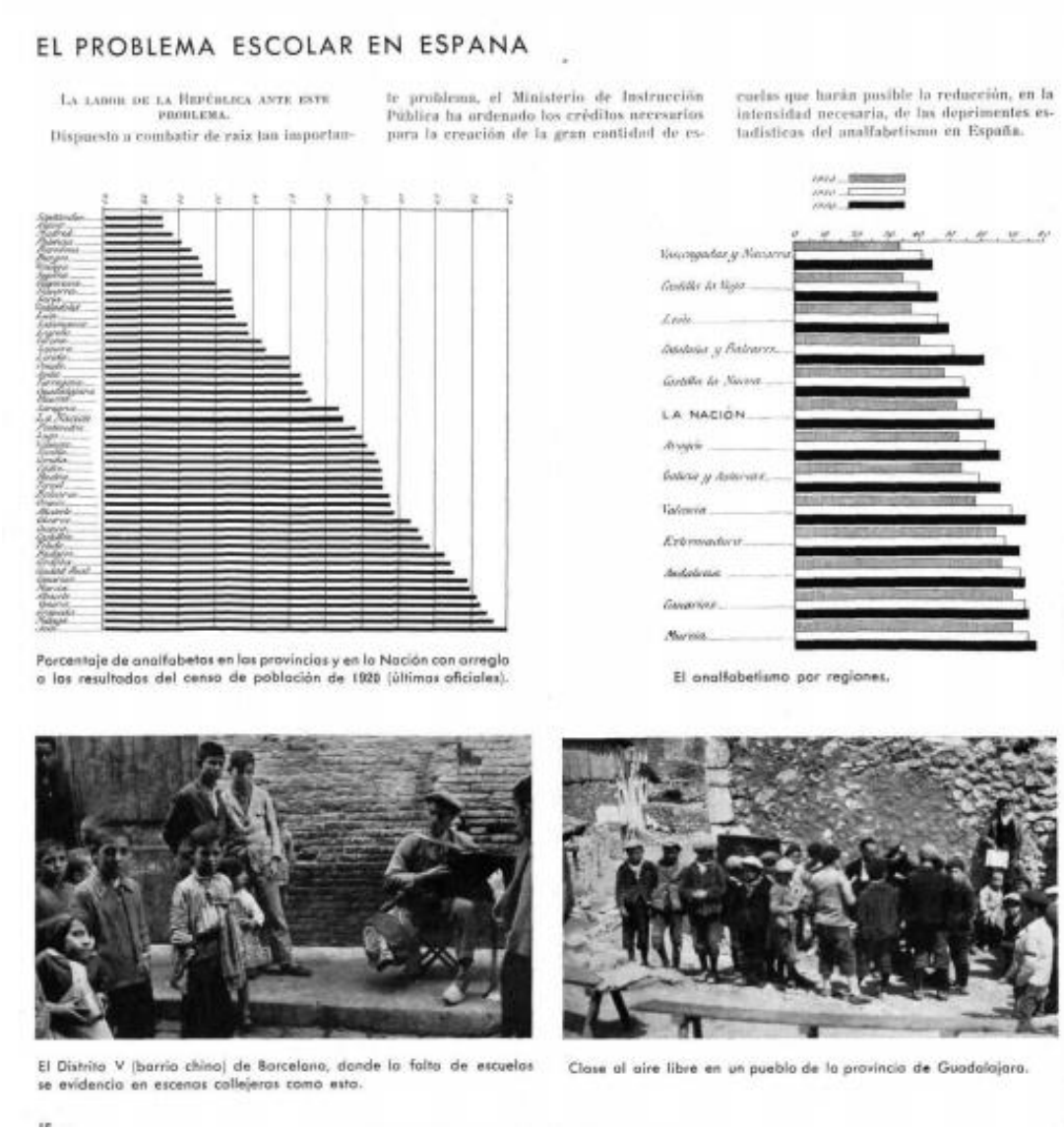

Figure 29 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographies et montages héliogravés non crédités, Gabriel Casas i Galobardes (?), première de couverture, BNE.

SECCION PREPARATORIA DEL INSTITUTO-ESCUELA
DE SEGUNDA ENSEÑANZA - MADRID. Patio escolar

Arquitecto: C. ARNICHES

16 —

Figure 30 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), nº 9, 1933, photographie héliogravée non créditée, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.14, BNE.



EL PROBLEMA ESCOLAR EN ESPANA

LA LABOR DE LA REPÚBLICA ANTE ESTE PROBLEMA.

Dispuesto a combatir de raíz tan importante problema, el Ministerio de Instrucción Pública ha ordenado los créditos necesarios para la creación de la gran cantidad de escuelas que harán posible la reducción, en la intensidad necesaria, de las deprimentes estadísticas del analfabetismo en España.

Porcentaje de analfabetos en las provincias y en la Nación con arreglo a los resultados del censo de población de 1920 (últimas oficiales).

LA NACIÓN

El analfabetismo por regiones.

El Distrito V (barrio chino) de Barcelona, donde la falta de escuelas se evidencia en escenas callejeras como esta.

Clase al aire libre en un pueblo de la provincia de Guadalajara.

Figure 31 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.16, BNE.

LOS MODERNOS PRINCIPIOS PEDAGÓGICOS Y LA REVISIÓN DEL REGLAMENTO

Nos encontramos una vez más ante un vasto problema que únicamente puede resolver una organización moderna de construcciones escolares, previa revisión del reglamento aun actualmente en vigor, a que han de someterse este género de construcciones en nuestro país. Reglamento que ha de modificarse adaptándose a los modernos principios pedagógicos y a una ley de economía. Según el nuevo método pedagógico, el maestro, en lugar de pronunciar un discurso seguido más o menos atentamente por los discípulos, controla y colabora en la labor de los grupos o secciones de su clase. La instrucción por el método de colaboración es la norma que sigue la moderna pedagogía.

De todos los esfuerzos para reformar la escuela, podemos deducir hoy día el siguiente resultado positivo, que no deben perder de vista los que dirigen este gran plan escolar: La supresión, en todos los programas pedagógicos modernos, de aquellos principios rígidos, inhumanos y privados de vida, y, en contraposición de esto, la acentuación del desarrollo individual y humano del niño, que evita llenar su cerebro de conocimientos y datos inútiles que componían gran parte de los antiguos programas.

EL "PLAN DE CONJUNTO". LAS DIFERENCIAS DE CLIMA

Inmediatamente, era de una absoluta necesidad tener unas nuevas estadísticas como base previa para la confección de un plan de conjunto. Este plan de conjunto deben elaborarlo personas que conozcan a fondo el país y las diferentes necesidades y condiciones de cada región. No nos referimos a otras diferencias que las de clima y aprovechamiento de algunos elementos de construcción de la región cuando las necesidades así lo exijan; la arquitectura regional no tiene nada que ver con lo que debe ser la construcción de una escuela moderna. Conservar los tópicos de aquélla por puro sentimentalismo, es más absurdo aun que perpetuarlos en otras construcciones. Cuando los sistemas constructivos de la región puedan adaptarse fácilmente a lo que debe ser el edificio escolar de hoy, no hay inconveniente en emplearlos; es decir, cuando estos elementos supongan una economía que no acarree desventajas. En la costa de Levante, por ejemplo, pueden tener las escuelas el aspecto optimista de las construcciones tradicionales; pueden ser algo de nuestra época, pero que tenga, al mismo tiempo, la perennidad de la arquitectura mediterránea, su clara policromía, junto con la ligereza que nos permita el empleo de algunos materiales desconocidos en la región.

Este edificio triste y solemne que es la escuela, en los pequeños pueblos que gozan de los beneficios de las construidas hasta ahora (salvo raras excepciones) con su fachada de piedra vista, sus puertas y sus ventanas ligeramente decoradas, con económicas molduras, constituyen la nota triste de estas regiones, magníficas de luz y de color.

Al construir una escuela moderna, no debe perderse de vista que el único objeto de esta construcción es el niño, y la instrucción que en ella ha de dársele. Se suprimirá, por lo tanto, en estos edificios, toda la ostentación de elementos arquitectónicos, residuos de otra época, que no tie-

Una escuela que ha tenido que ajustarse a las normas de construcción vigentes y sus "diminutas" alumnas.

Figure 32 : *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographie héliogravée non créditée, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.17, BNE.

(Cataluña, Valencia, Baleares).

Construcciones para el clima del Norte, lluvioso (Vascongadas, Asturias, Galicia, etcétera).

Variarán mucho de aspecto estas escuelas, pero hay una serie de elementos que pueden y deben conservarse en idénticas condiciones, sea cual fuere el clima. Es

rios difíciles de encontrar, aún en las ciudades. Para hacer ver este lamentable estado de cosas, sería muy interesante un estudio sobre la vida en el interior de las casas de las familias en las distintas regiones. Indudablemente, en las más atrasadas, llega el niño a la escuela sin los más ele-

futuras generaciones, teniendo en cuenta el mejoramiento llevado a cabo, desde el Ministerio de Obras Públicas, con obras de ingeniería que convierten en fértiles los países de inmigración, donde hoy sólo se respira miseria. Estas regiones convertidas en zonas agrícolas tienen que contar con

Los beneficios de la escuela y su labor civilizadora. Cantina de la Escuela de Mar, de Barcelona.

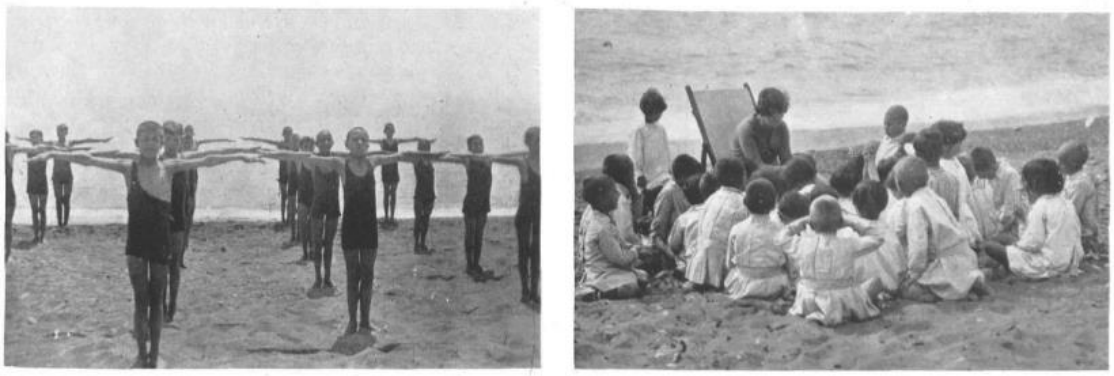
Figure 33 *AC. Documentos de actividad contemporánea* (Madrid), n°9, 1933, photographies héliogravées non créditées, Gabriel Casas i Galobardes (?), p.18 et 19, BNE.

los anteriormente, por su mayor importancia. El número de alumnos que a ellos concurren nos permite establecer una serie de servicios comunes, imposibles, por su coste, de incluir en el programa de una escuela de pequeñas dimensiones.

Su programa pedagógico difiere notable-

al niño. Trasladándolos fuera del aire viciado de la ciudad, facilitarán también albergue para las colonias escolares de verano junto con otros pabellones, desmontables, en sitios más distantes, donde se transportarán los niños de la ciudad.

guarderías de niños, piscinas, campos de deportes, jardines infantiles, etc. La guardería próxima a la escuela puede facilitar a las alumnas de los últimos grados la instrucción en el cuidado de los niños (puericultura) que tan necesario les será cuando sean madres.



El aire, el mar y el sol deben estar como aquí al alcance de las clases más necesitados. Playa de la Escuela de Mar, Barcelona.

Figure 34 : Brochure pour le groupe scolaire Jean Jaurès de l'avenue Karl Marx réalisé pour la municipalité par André Lurçat, architecte D.P.L.G., 1934, 32cm x 24,4cm, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1979.34544.2, collection du Musée national de l'Éducation de Rouen.

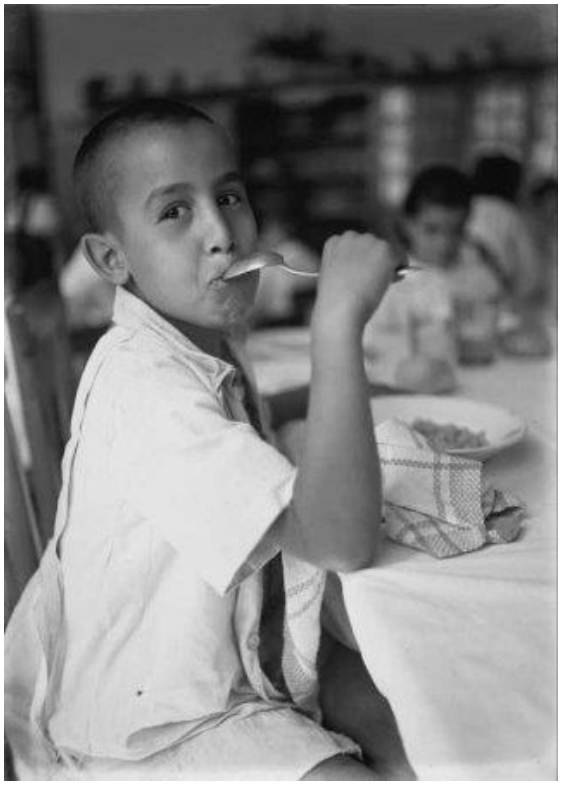


Figure 35 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6189, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 36 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6184, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 37 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6181, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

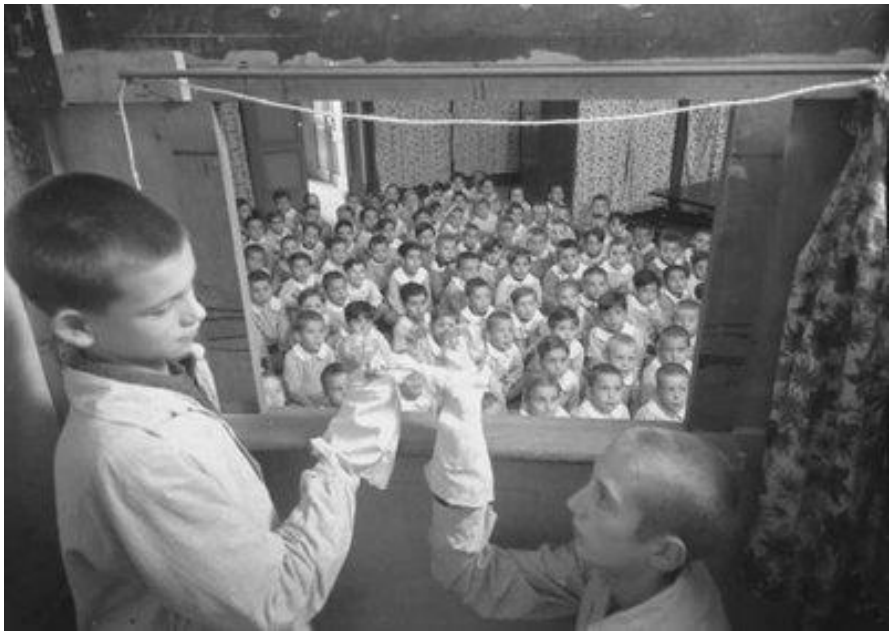


Figure 38 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1931-1933, ANC-1-5-N-6185, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 39 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931-1933), Escola del Mar, Barcelone, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-6175, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

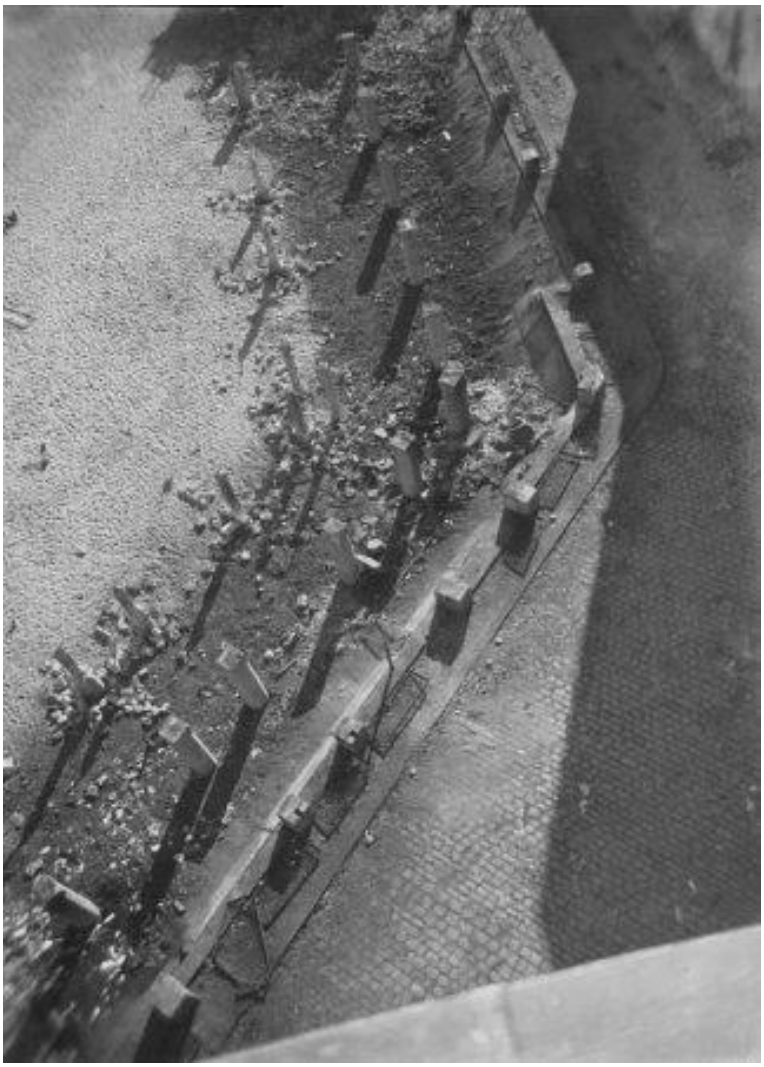


Figure 40 : Casas i Galobardes, Gabriel (1938), Les ruines de la « Escola del Mar », Barcelone, négatif gélatino-argentique, 1938, ANC-1-5-N-6175, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

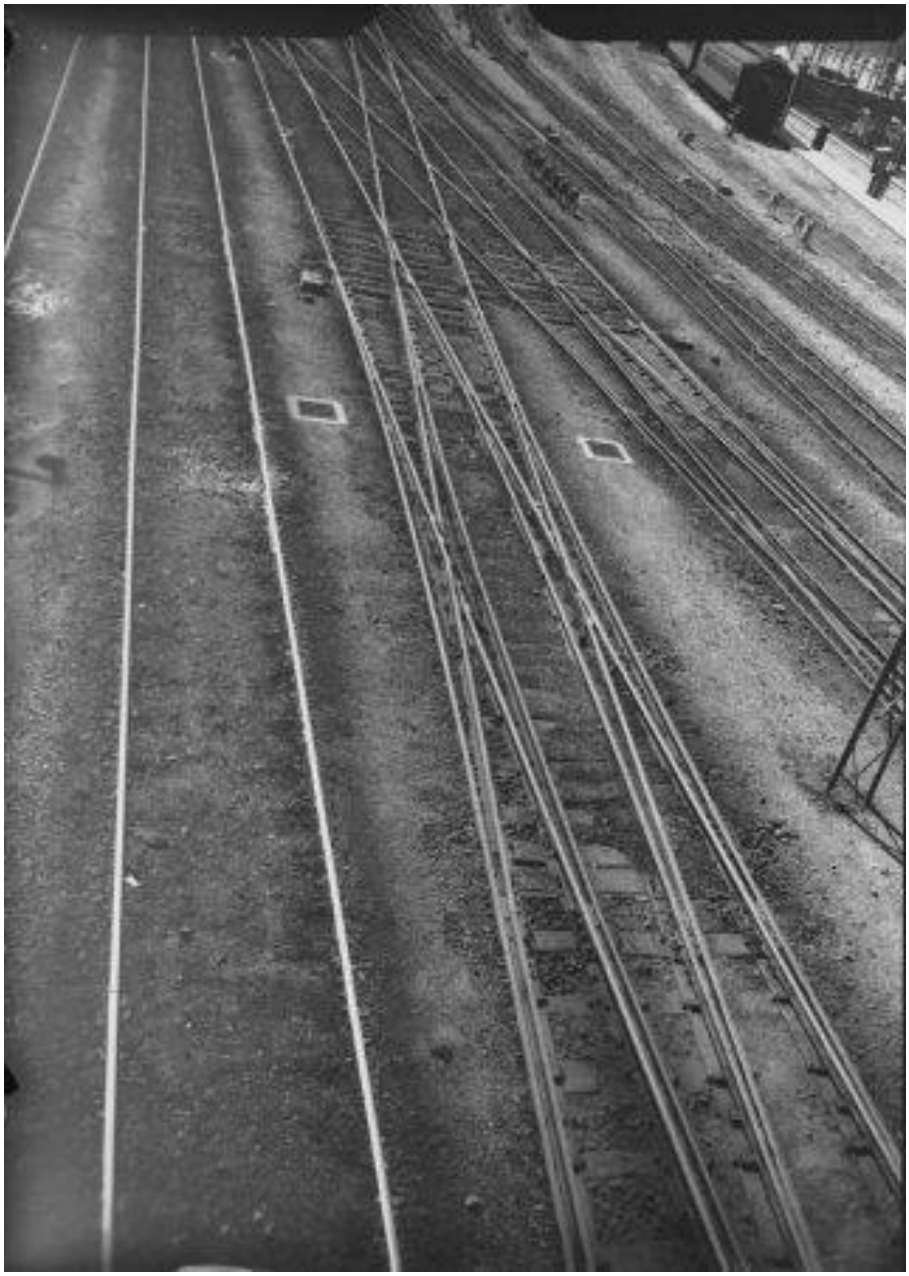


Figure 41 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1930-1938), Détails, voies ferrées à l'extérieure de la Station de France à Barcelone, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-5811, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

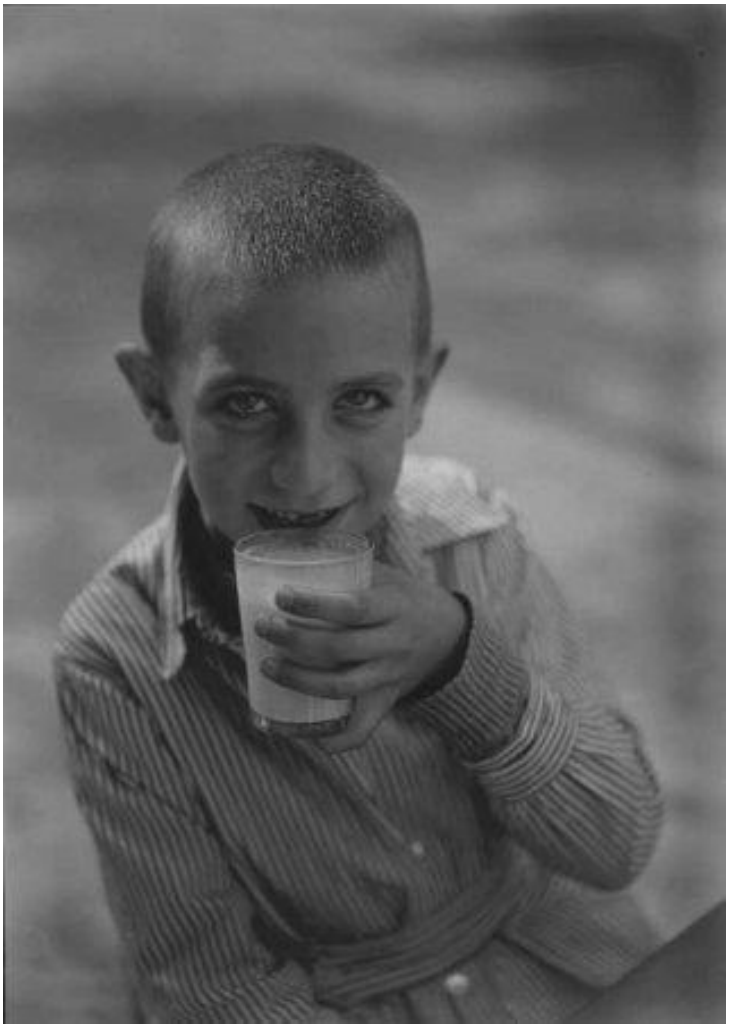


Figure 42 : Casas i Galobardes, Gabriel, (1930-1938), Ecolier buvant un verre de lait, Barcelone, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-5923, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 43 : Casas i Galobardes, Gabriel (1933-1937), Projection cinéma organisée par le Comité du Cinéma de la Généralité de Catalogne, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-3458, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 44 : Casas i Galobardes, Gabriel (1933-1937), Projection cinéma organisée par le Comité du Cinéma de la Généralité de Catalogne, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-3454, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 45 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Paysan, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7027, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 46 : Casas i Galobardes, Gabriel (1930), Ouvriers sans chaussures, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-4372, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 47 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Femme faisant la manche, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7562, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 48 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfant vendeur de journaux, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-18991, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 49 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants jouant dehors, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7590, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 50 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants fumant, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7588, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 51 : Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants fumant, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7585, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 52 Casas i Galobardes, Gabriel (1920-1938), Enfants buvant à la fontaine publique, négatif gélatino-argentique, ANC-1-5-N-7581 , Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 53 : Casas i Galobardes, Gabriel (avril 1932), Diada del Llibre, ANC-1-5-N-6532, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 54 : Casas i Galobardes, Gabriel (avril 1932), Diada del Llibre, ANC-1-5-N-6525, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 55 : Casas i Galobardes, Gabriel (1936), Installation de propagande du « Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya » pour les fêtes du

19 juillet 1936, ANC-1-5-N-3019, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 56 : Casas i Galobardes, Gabriel (1932), affiches des élections du parlement catalan en 1932 à Barcelone, ANC-1-5-N-3003, Négatif gélatino-argentique, Generalitat de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

Figure 57 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.

Figure 58 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.

Figure 59 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.

Figure 60 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931) affiches pour les élections municipales d'avril 1931, Parti Acció Catalana, fonds AHCB4-205/C05, Collection d'affiches de l'AHCB, Barcelone.

Figure 61 : Casas i Galobardes, Gabriel (1931), « Affiches de Casas photographiées par Casas », ANC1-5-N-2992, FONS ANC1-5, Generalitat de Catalogne, Barcelone.

Figure 62 : *Crónica* (Madrid), 21 octobre 1934, « groupe d'ouvriers asturiens en arrestation par la Guarda Civile », photographie héliogravée Piortiz, BNE.

Figure 63 : *Estampa* (Madrid), 20 octobre 1934, « Dégradation suite aux révolutions d'octobre 1934 », photographie héliogravée Luis G. de Linares, p.1, BNE.

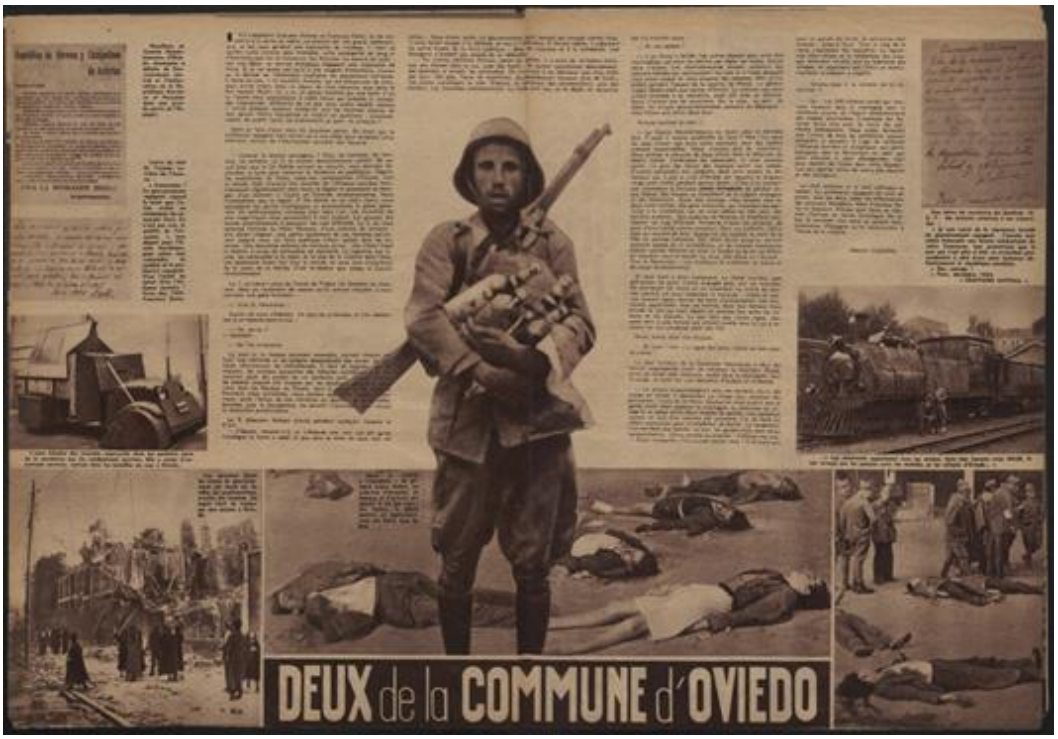



Figure 64 : *Regards* (Paris), n°54, 24 janvier 1935, p.8 et 9, BNF.

Figure 65 : *Regards* (Paris), n°39, 10 octobre 1934, « photographie des révolutions d'Octobre 1934 », BNF.

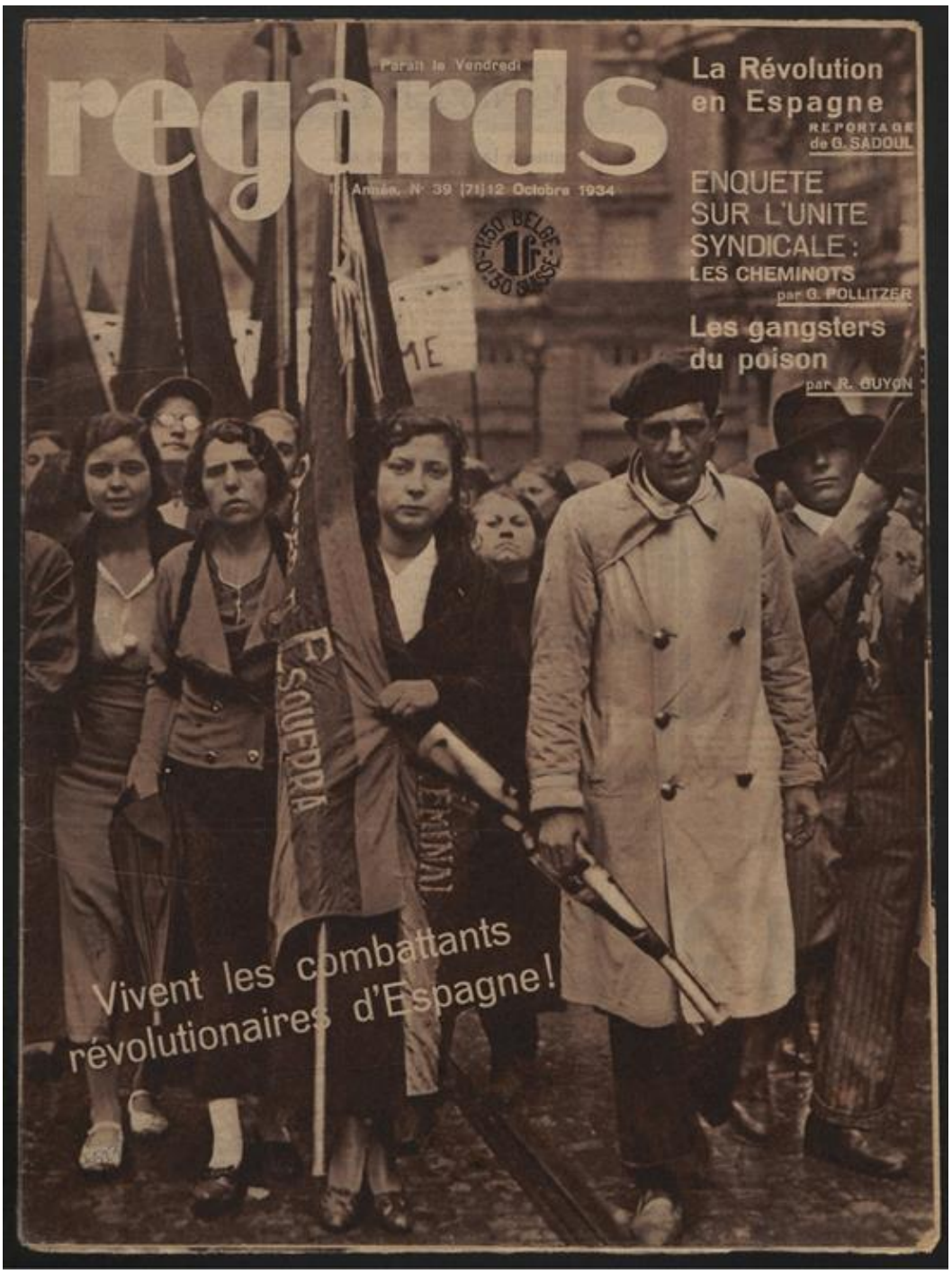


Figure 66 : *Nos Regards* (Paris), n°7, novembre 1928, première de couverture, archives du PCF.

Figure 67 : *Nos Regards* (Paris), N°3, (2 février 1934) « L'industrie souriante », photographies héliogravées d'Elisabeth Makovska, article Elsa Triolet, p.13, Archives du PCF.

Le Industrie Souriante

Par E. TRIOLET

L'escalier de service

...Dans la rue de la Paix, se promènent celles qui rentrent dans la catégorie des « acheteuses ». Un renard argenté sur une robe qui porte en petit l'enseigne d'une maison de haute couture, elles achètent les diamants du ciel étoilé...

Je façonnais et je vendais des colliers. Aussi, ce que je connaissais le mieux de la Haute Couture, ce sont les escaliers de service. Autant les entrées des clientes sont larges, moelleuses et chaleureuses, autant les escaliers des fournisseurs, employées et ouvrières sont sombres, étroits et réberbatifs. Dans le faible éclairage, c'est à peine si on peut distinguer les dessins, les inscriptions dont les murs sont couverts. « Celui qui aime écrit sur les murs... » Il n'est pas toujours question d'amour sur ces murs-ci. Renseignements sur les gens de la maison, appréciations en vers et en prose, des conseils aussi, enfin toute une littérature anonyme, du folklore...

Puis ce sont des couloirs, des pièces étroites, séparées par des cloisons ou au contraire deux ou trois pièces réunies en une seule, enfin toute sorte d'aménagements qu'on dirait temporaires, des planchers inégaux, des petits escaliers intérieurs, des guichets.

Des manutentionnaires en blouse blanche se dénombrent derrière un vestiaire, entourées de tout le matériel nécessaire à la couture : fil, épingles, boutons, des accessoires divers, ruban, ceintures...) Les vendeuses viennent avec leurs fiches de commande, les arpètes avec leurs fiches des ateliers pour les fournitures de mercerie ; les secondes d'atelier (qui sont celles qui dirigent les ateliers) viennent chercher les métrages ; les représentants de commerce attendent pendant des heures au milieu de la bousculade et du va-et-vient, admis ou non, dans l'espoir d'être admis auprès du directeur ou de la directrice...

Quelque part au fond des couloirs, derrière les portes fermées, il y a les *ateliers*. Là selon l'importance de la maison, des dizaines, des centaines d'ouvrières passent la plus grande partie de leur vie.

Des grandes tables, des lampes, les corps rebondis des mannequins, femmes-troncs engaillées, et les nuques de femmes vivantes, courbées au-dessus de leur travail. Apprenties, petites mains, secondes mains, premières mains... Elles ne connaissent ni leurs patrons, ni leurs clientes, elles connaissent leur travail, et les canaux d'une erreur commise quelque part en route, entre la cliente qui commande la robe et l'ouvrière qui la fait.

L'apprentie rentre dans la couture à la sortie de l'école à partir de quatorze ans. Elle sert les ouvrières, apporte les fers à repasser, enfile les aiguilles, fait les petites courses à travers la maison. A ses moments perdus (bien

(Photos Makovska.)

Manutentionnaire

Qu'y a-t-il de plus mystérieux que le pain, qu'une paire de chaussures, qu'une casserole ?... Parmi ceux qui conduisent une voiture, combien y en a-t-il qui savent au juste pourquoi elle marche ? Qui sait comment on fabrique l'élégance d'une *dame* ?...

L'industrie dite « souriante » rapporte gros à Paris. Bijoux, fourrures, robes, lingerie, la bijouterie fantaisie (c'est-à-dire le toc), les objets pour arbres de Noël et les objets pour marchands forains, les crucifix et les statuettes « donnant au toucher la sensation de la peau », les ceintures, les sacs à main etc., etc. tout cela représente des centaines de métiers, de spécialités dans chaque métier, et occupe des centaines de milliers d'ouvrières et d'ouvriers, rien que dans la région parisienne.

La rue de la Paix, les Grands Boulevards sont le centre de l'industrie de luxe. Le ciel étoilé des devantures des joailliers, le doux duvet des devantures des fourreurs. Par des silhouettes, l'argent des renards, les devantures transparentes des magasins de lingerie... Le « goût » de Paris, couché dans le velours et la soie.

Et quand, tout à l'heure, je parlais du mystère, je pensais à ces objets si bien présentés, encadrés et mis sous verre, dans les devantures qui n'apparaissent comme des damnées dont, de la salle, les spectateurs ne voient ni l'effort, ni la sueur qui coule.

Moi, je les reconnais ces objets, je les ai vus dans les mains qui les ont faits. Je sais ce qu'ils représentent de travail, d'expérience. Derrière chaque objet : le pain quotidien.

A l'atelier

13

Figure 68 : *Regards* (Paris), n°35, 14 septembre 1934, « Etats Généraux Corses », photoreportage héliogravé par David Seymour dit Chim, BNF, Paris.

Figure 69 : *Regards* (Paris), n°67, 24 avril 1935, « Les nazis jouent avec le feu », photomontage héliogravé par John Heartfield, couverture à l'occasion de l'exposition de la Maison de la Culture rue Navarin, BNF, Paris.

Figure 70 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung,* N°9, 28 février 1935, «Das Spiel der Nazis mit dem Feuer», photomontage lithographie par John Heartfield, Schenkung von Tom Heartfield, New York.

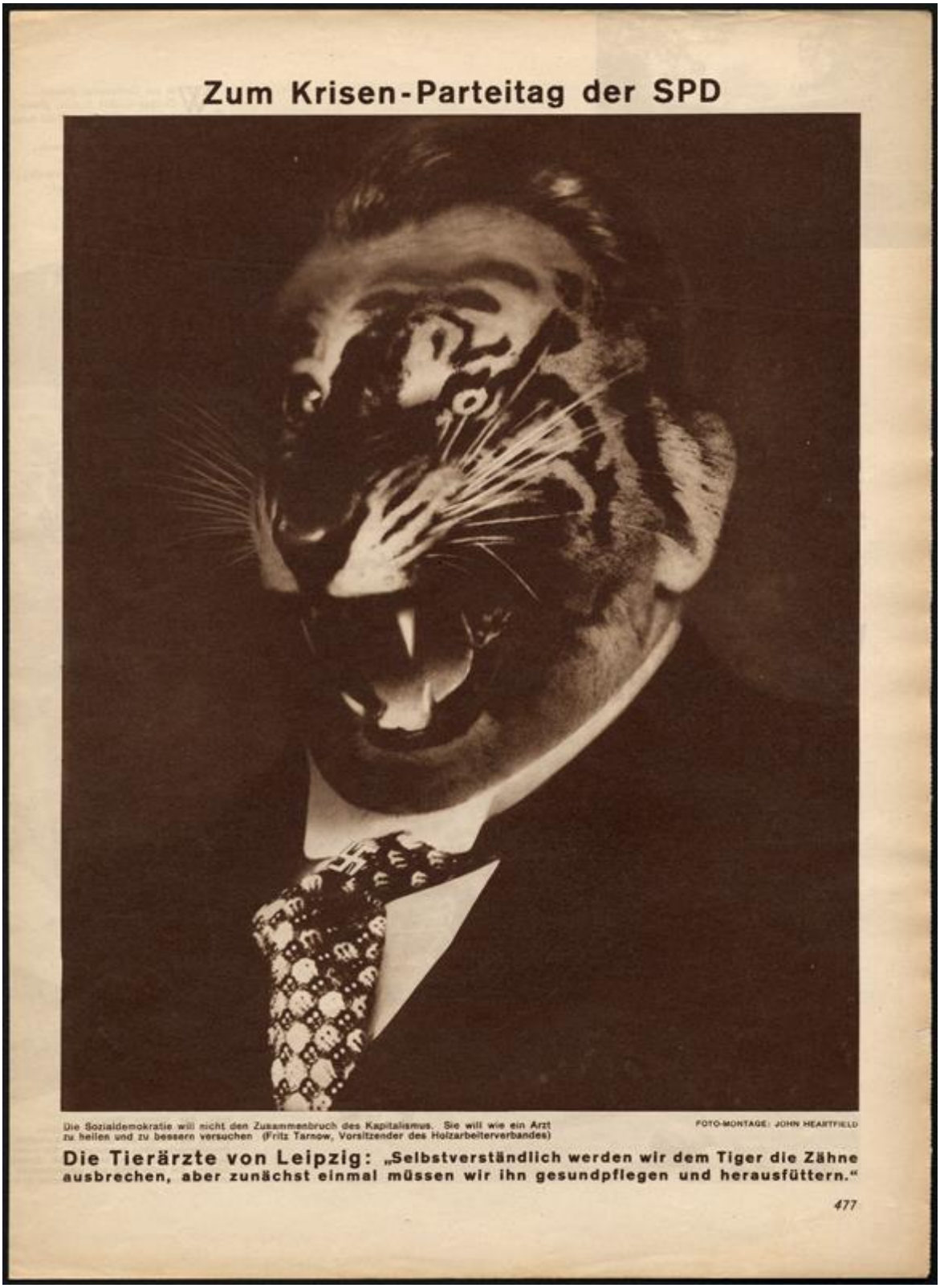



Figure 71 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, N°24, 1931, « Zum Krisen-Parteitag der SPD», photomontage lithographie John Heartfield, Jan Tschichold Collection, Gift of Philip Johnson, Moma, New-York.

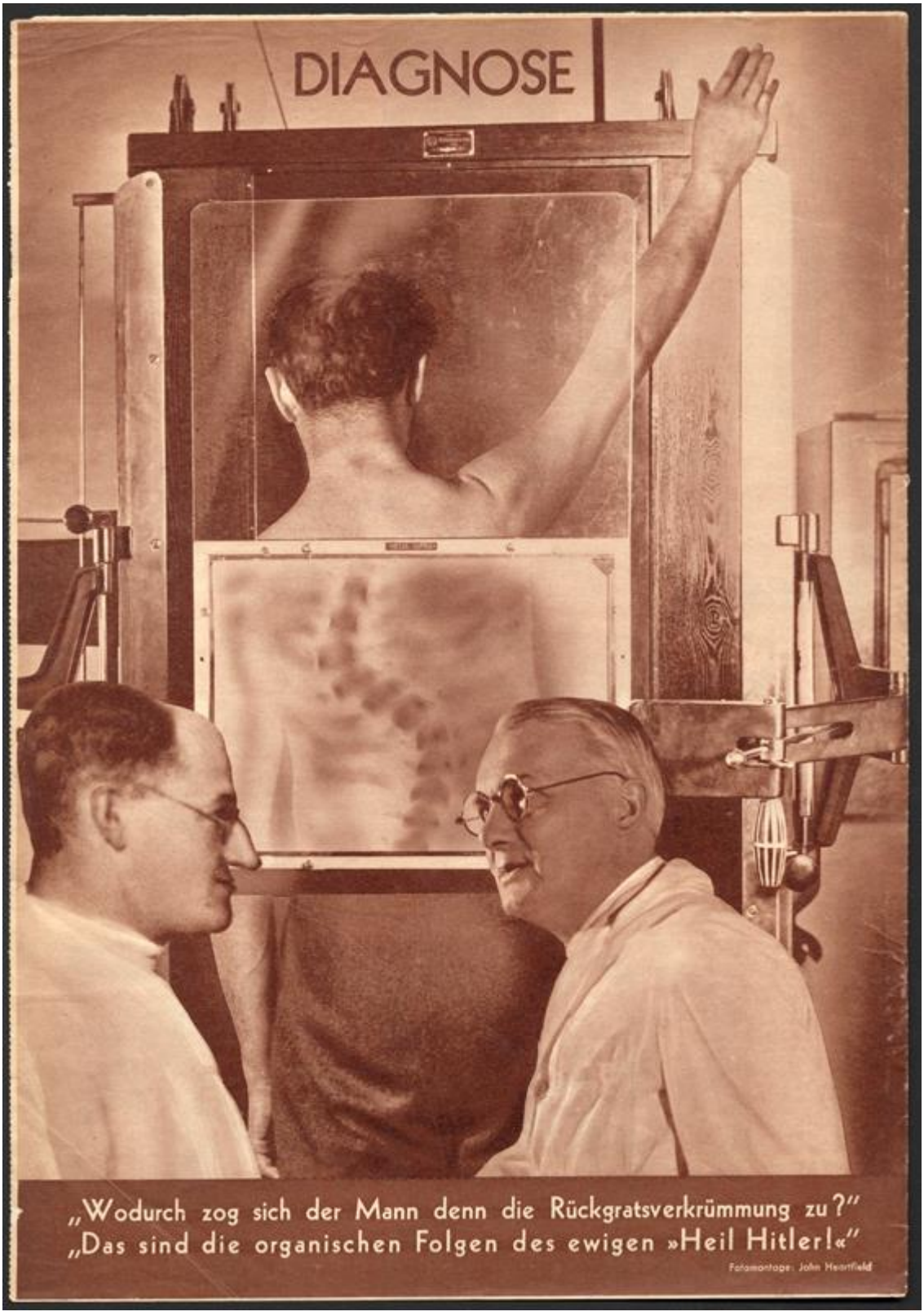



Figure 72 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 21 mars 1935, « Diagnose », photomontage lithographie par John Heartfield, Nachlass John Heartfield, The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn.

Figure 73 : *Regards* (Paris), N°73, 6 juin 1935, «« A propos de l'exposition – Documents de la Vie Sociale », diverses photographies héliogravées, Brassaï, Elisabeth Makovska, Jacques André Boiffard, René Zuber, Yves Allégret, p.11, BNF.

Figure 74 : *Regards* (Paris), N°139, 10 septembre 1936, « Des Canons pour l'Espagne », photographie héliogravée par David Seymour dit Chim, première de couverture, BNE, Paris.

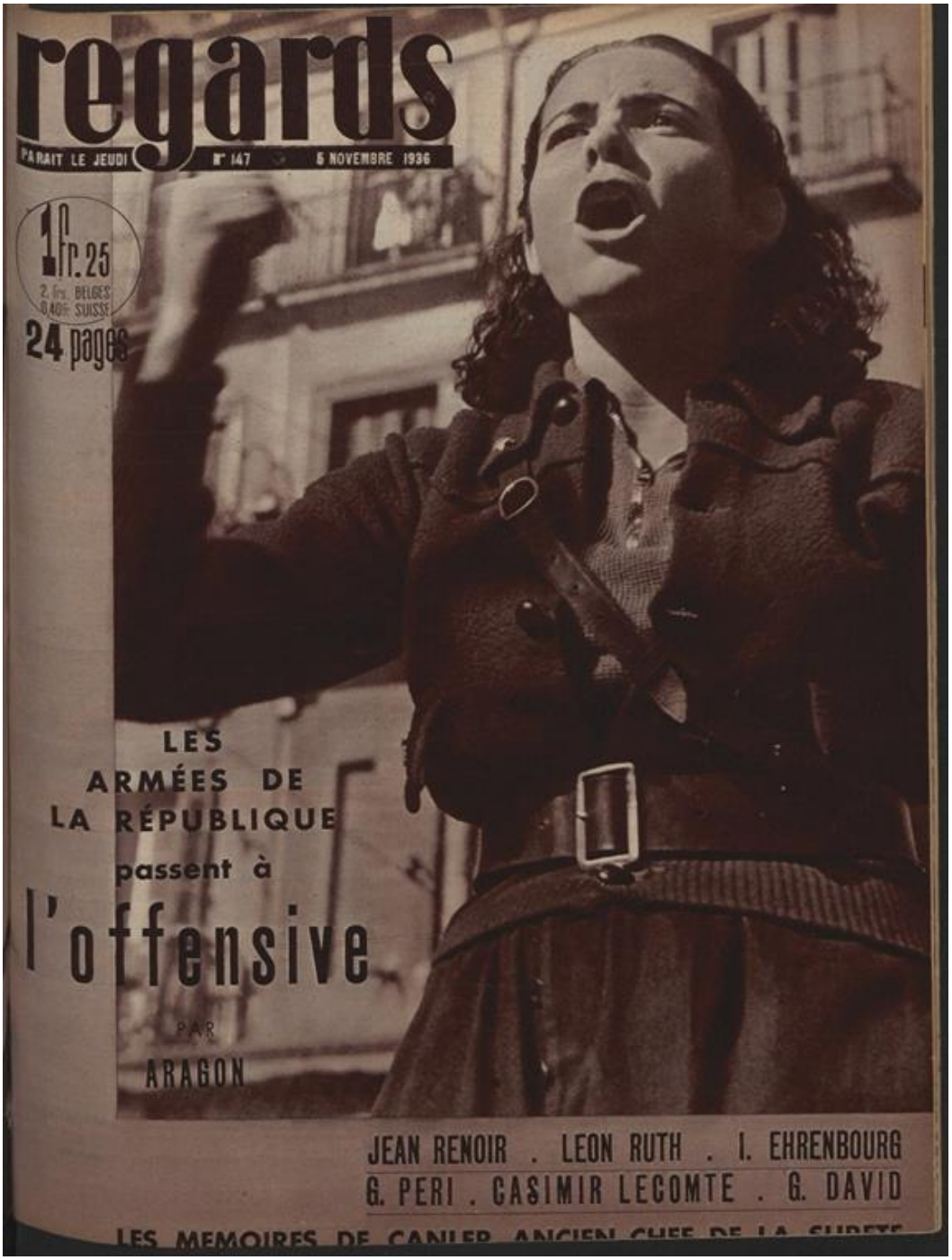



Figure 75 : *Regards* (Paris), n°147, 5 novembre 1936, photographie héliogravée de Carlos Pérez de Rosas, première de couverture, BNF.

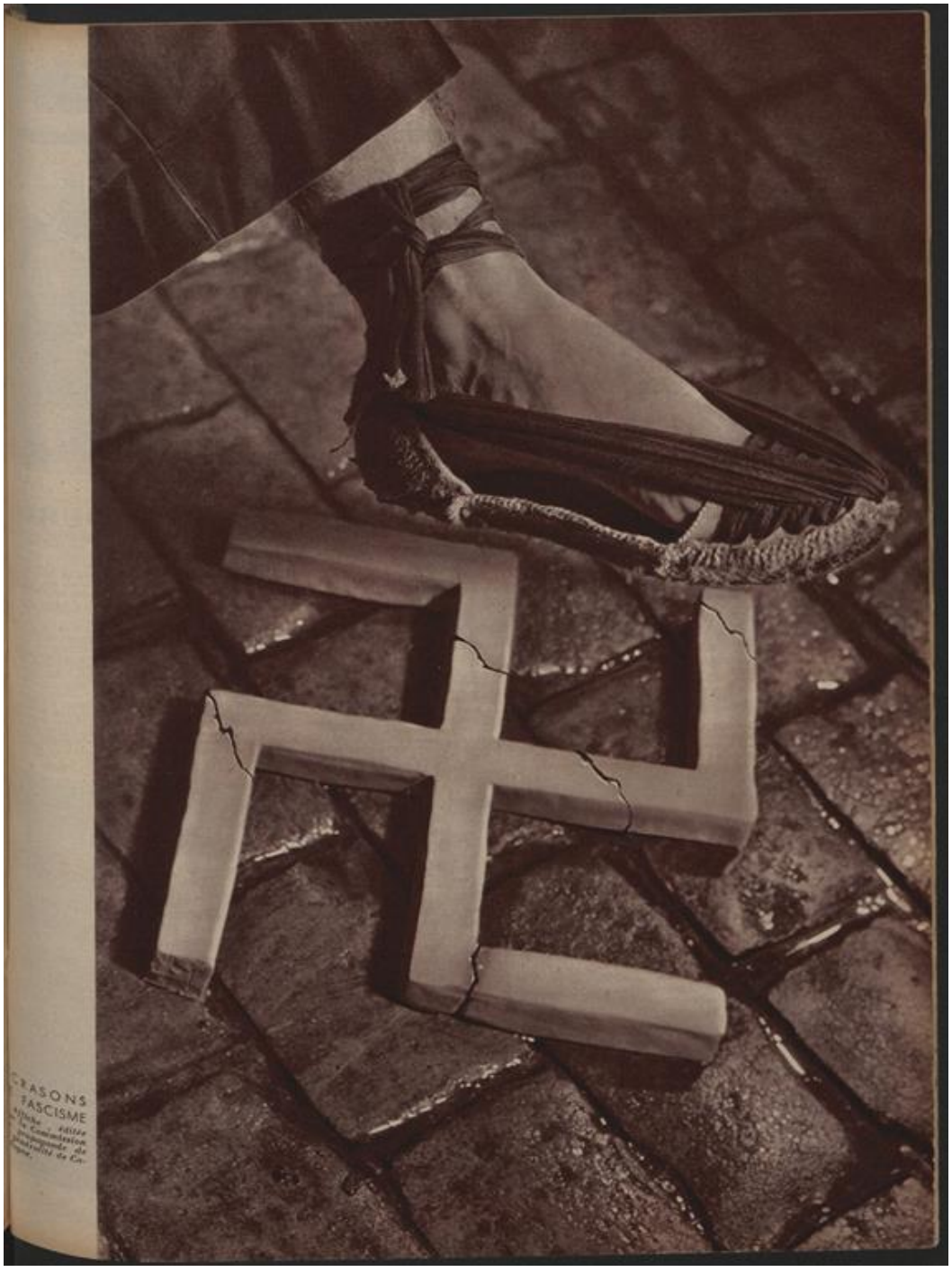



Figure 76 : *Regards* (Paris), n°147, 5 novembre 1936, photomontage héliogravée par Pere Català Pic, p.15, BNF.

L'ESPAGNE NOUVELLE AU

60.000 paysans d'ESTRAMADURE occupent les terres

DE NOTRE ENVOYÉ SPÉCIAL

« LA HUMANITARIA »

Figure 77 : David Seymour (dit Chim) (14 mai 1936) « 60.000 paysans de l'Estrémadure occupent les terres », *Regards*, n°122, photoreportage héliogravé, p.8 et 9, BNF.

Figure 78 David Seymour (dit Chim) (14 mai 1936) « 60.000 paysans de l'Estrémadure occupent les terres », *Regards*, n°122, photoreportage héliogravé, p.8 et 9, BNF.

Figure 64 : *Regards* (Paris), n°122, 14 mai 1936, « En Estrémadure où les paysans occupent les terres », photoreportage héliogravé par David Seymour (dit Chim), dernière de couverture, BNF.

Figure 79 : *Regards* (Paris), 24 septembre 1936, « La liberté conduit le peuple d'Espagne », photomontage John Heartfield, n°141, p. 11, BNF.

Figure 80 : *Vu* (Paris), N°243, 9 novembre 1932, « Aux armes, pacifistes ! », photographie héliogravée par Saad, première de couverture, musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône.

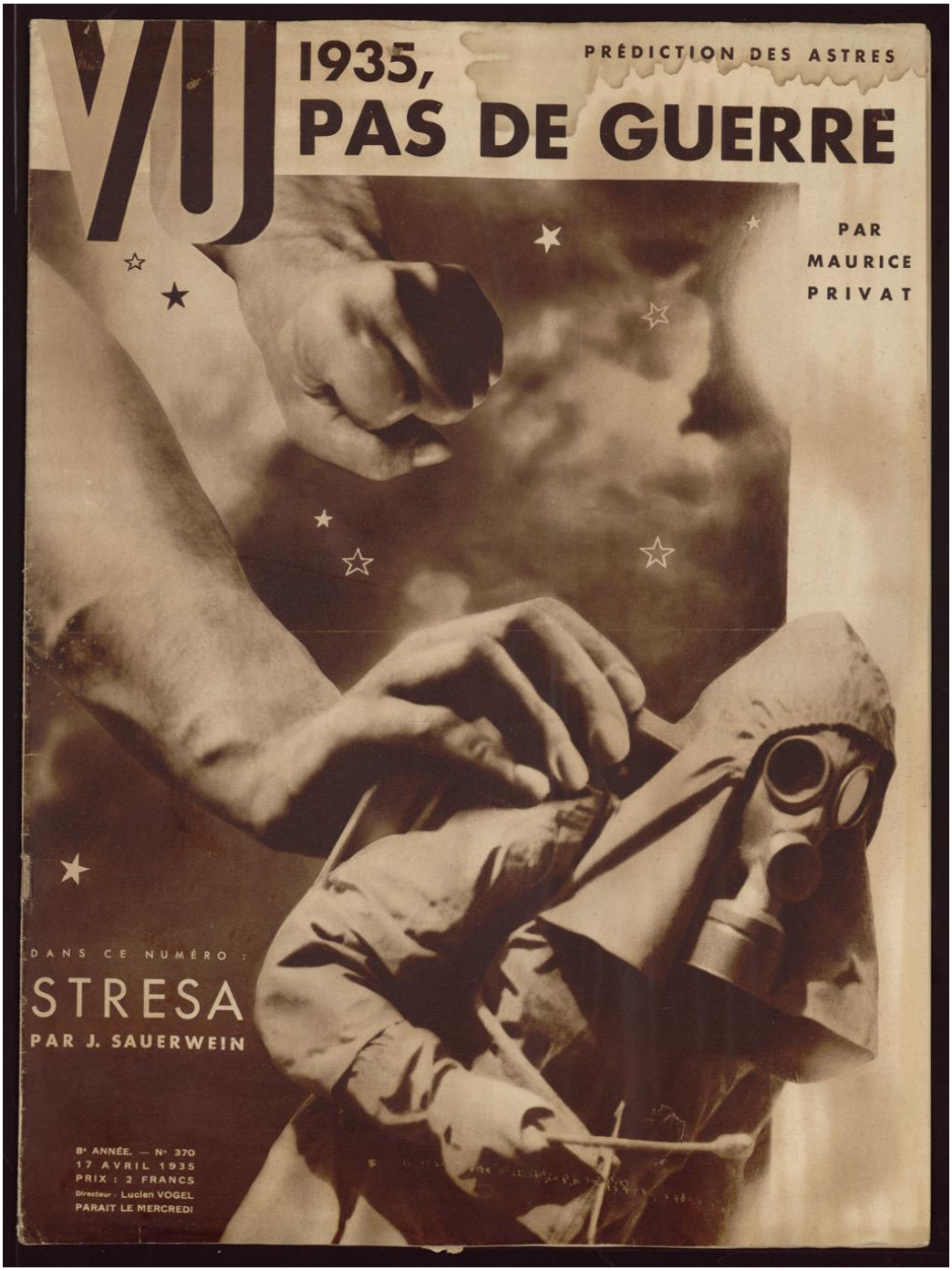



Figure 81 : *Vu* (Paris), N°370, 17 avril 1935, « 1935, pas de guerre », photomontage héliogravé Maurice Privat, première de couverture, musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône.

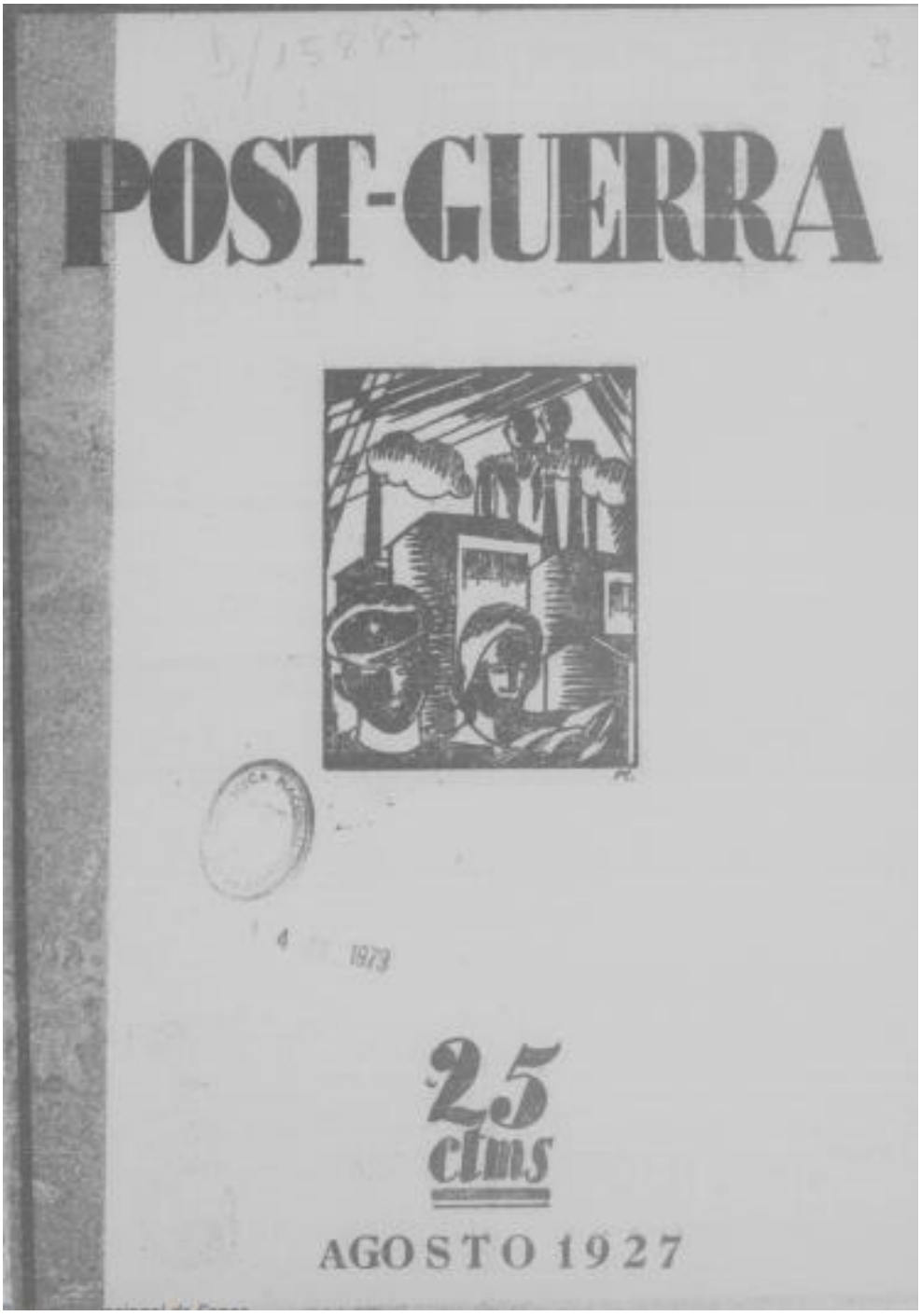



Figure 82 : *Post-Guerra*, août 1927, couverture illustrée par la gravure de Maroto, BNE, Madrid.

POST-GUERRA

AÑO I — Número 1 Madrid 25 de Agosto de 1927

ENCARGADOS DE LA DIRECCION
JOSE ANTONIO BALBONTIN — Y — RAFAEL GIMENEZ-SILES

Editoriales

Nuestro deber del momento

Constitucionalismo

Figure 83 : *Post-Guerra* (Madrid), août 1927, gravure réalisée par Gabriel García Maroto. p.3, BNE, Madrid.

Figure 84 : *Post-Guerra* (Madrid), exemple de quatre gravures réalisées par Gabriel García Maroto destinée à illustrer les rubriques : ici « Polémiques » ; « Etudiants/Etudiantes » ; « Ciné » ; « Livres ».

Figure 85 : *Post-Guerra* (Madrid), 1 mai 1928, dessin héliogravé signé SHUM, p.1, BNE, Madrid.

Figure 86 : *Post-Guerra* (Madrid), juin 1927, gravures par Gabriel García Maroto, p.16, BNE, Madrid.

Figure 87 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°1, juin-juillet 1933, Eli Lotar/ Luis Buñuel, «Las Hurdes: Tierra Sin Pan», première de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

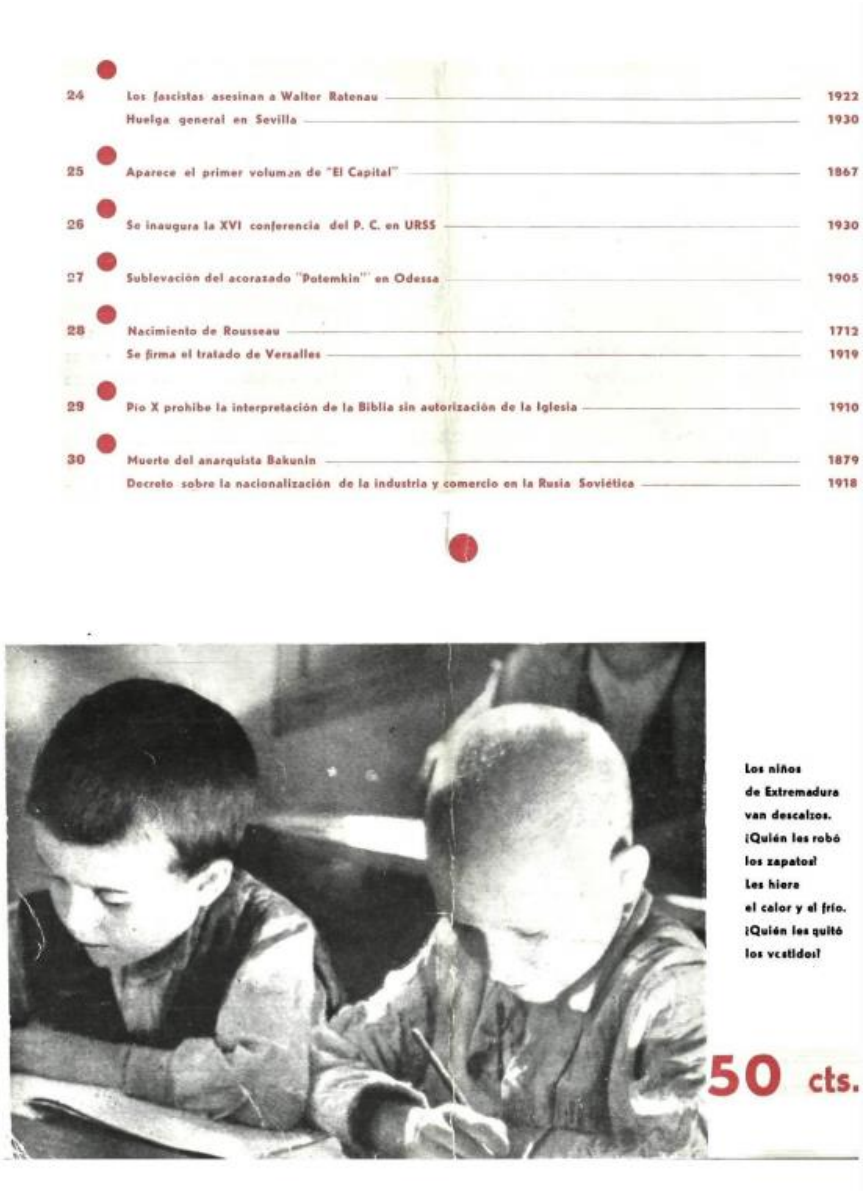
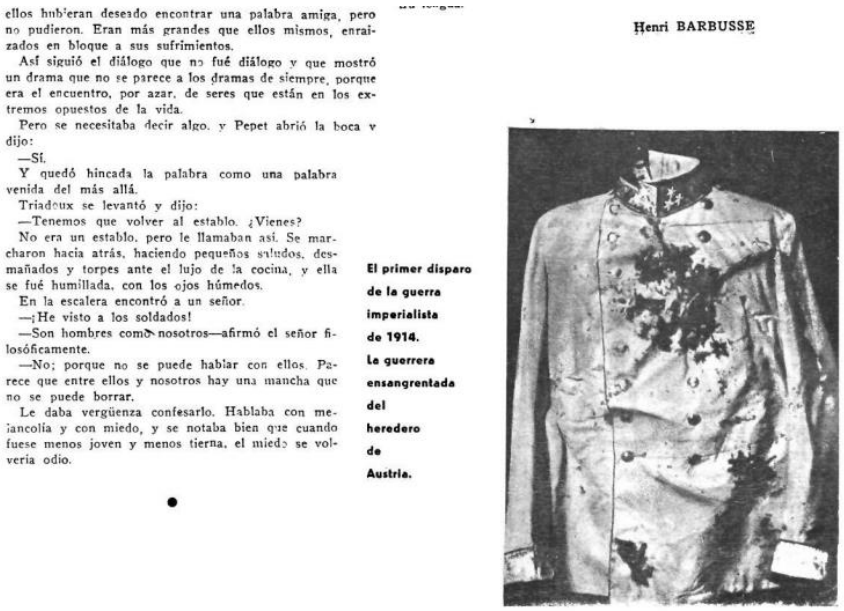



Figure 88 *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°1, juin-juillet 1933, Eli Lotar/ Luis Buñuel, «Las Hurdes: Tierra Sin Pan», dernière de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.



ellos hubieran deseado encontrar una palabra amiga, pero no pudieron. Eran más grandes que ellos mismos, enraizados en bloque a sus sufrimientos.

Así siguió el diálogo que no fué diálogo y que mostró un drama que no se parece a los dramas de siempre, porque era el encuentro, por azar, de seres que están en los extremos opuestos de la vida.

Pero se necesitaba decir algo, y Pepet abrió la boca y dijo:

—Sí.

Y quedó hincada la palabra como una palabra venida del más allá.

Triadeux se levantó y dijo:

—Tenemos que volver al establo. ¿Vienes?

No era un establo, pero le llamaban así. Se marcharon hacia atrás, haciendo pequeños saludos, desmañados y torpes ante el lujo de la cocina, y ella se fué humillada, con los ojos húmedos.

En la escalera encontró a un señor.

—¡He visto a los soldados!

—Son hombres como nosotros—afirmó el señor filosóficamente.

—No; porque no se puede hablar con ellos. Parece que entre ellos y nosotros hay una mancha que no se puede borrar.

Le daba vergüenza confesarlo. Hablaba con melancolía y con miedo, y se notaba bien que cuando fuese menos joven y menos tierna, el miedo se volvería odio.

•

Henri BARBUSSE

**El primer disparo de la guerra imperialista de 1914. La guerrera ensangrentada del heredero de Austria.**

Figure 89 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet/août 1933, «Guerre 1914», p.9, Hemeroteca Municipal de Madrid.

# Mi libro "Guerra"

Figure 90 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet/août 1933, p.10, Hemeroteca Municipal de Madrid.

poder destructor podemos formarnos idea recordando que un proyectil con 1.000 kilos de carga es capaz de desplomar una casa, bien construída, en un radio de acción de 50 metros, aunque la explosión se verifique en terreno descubierto. Si las bombas llevan espoleta de acción retardada, basta una carga de 700 kilos para abrir en el suelo un embudo de 30 metros de diámetro.

la desgracia de respirar una atmósfera que contenga por metro cúbico la ínfima cantidad de medio gramo de tóxico. Comprobación de su formidable potencia destructora fué el grave accidente ocurrido en 1928 en una fábrica de colorantes de Hamburgo, y en la cual se produjeron víctimas hasta a 18 kilómetros de distancia del lugar de la explosión.

Contra las arsinas, cuerpos derivados del arsénico, sólo hay protección usando caretas con atmósfera propia. Son cuerpos sólidos, finamente pulverizados al estallar los proyectiles que los transportan; pasan los filtros más tupidos de las caretas corrientes; producen en orden creciente estornudo, sensación fuerte de ardor en la garganta, nariz y pulmones; fuertes vómitos y graves intoxicaciones, obligando al combatiente a arrancarse la careta, momento en que entra en acción el gas, más rápidamente mortífero, cuya siembra se hizo de un modo simultáneo. Y, por si esto fuera poco, la infección de víveres, animales de consumo, etc., puede sumir en la más espantosa miseria a las muchedumbres supervivientes. La guerra biológica, extendiendo enfermedades entre hombres, plantas y animales, coronará este cuadro de horror al cual no ha de escapar ningún ser vivo de los pueblos beligerantes.

Y todo ello para no conseguir utilidad alguna; sin que, tras tanto sufrimiento, se vea surgir una sociedad más justa, más feliz; todo en nombre de viejas tradiciones, conservadoras de los privilegios de una casta en detrimento de la clase más castigada a través de los siglos, y, sin embargo, más digna de mejor suerte por su trabajo y por sus virtudes.

Una de las fotografías que ilustran este comentario da una ligera idea de las mutilaciones que produce en los cuerpos esta nueva lepra de la guerra.



Figure 91 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet-août 1933, p.11, Hemeroteca Municipal de Madrid.

# El cine y la propaganda de guerra

¿Habéis visto los films de guerra lanzados por la burguesía? ¿Habéis visto un film tomado en el frente de batalla? En el primero, los soldados son buenos chicos que golpean las caderas de las muchachas "invadidas" y que cuando vuelven al ataque, convertidos en "héroes", aún tienen un ratito para cantar en medio de la "paz" de las trincheras. En el segundo, miserables, con barro, cansados, deshechos, van y vuelven cegados, cogidos en la trampa del patriotismo con un miserable, triste dolor humano. Pero esos kilómetros de film se guardan por las autoridades militares, son terriblemente realistas e impresionan los débiles nervios de la burguesía que va al cine, o abre excesivamente los ojos del proletariado que los mira. Durante la guerra Europea, la censura más rigurosa se estableció para las películas. Son documentos vivos y dan miedo con su olor a verdad y a cadáver.

Las casas productoras de films, a raíz del éxito de los libros de guerra, sobre todo "Sin novedad en el frente y "Cuatro de Infantería", vieron el modo de aumentar sus ingresos comerciando con la memoria de los vivos hacia los muertos. El éxito del primer libro estuvo en su desapasionamiento como beligerante. Por primera vez aparecía un libro alemán con un relato verídico y sin apasionamiento patriótico. Francia se quedó desconcertada al no oírse insultar. Pero en la novela y en la película, la guerra es un mal sin origen y sin fin, sin salida a ninguna solución, sin conclusiones de ningún orden. Lo mismo pasa en "Cuatro de Infantería". Y esos son los más verdaderos y de mayor patriotismo.

Luego viene la producción chauvinista francesa con "Cruces de madera". El film inglés "Alas", "El combate naval de Falkland", "El frente Occidental de 1918", de Pabst, etc. En todos, los que pretenden ser documentos desapasionados y los que buscan subvenciones o premios de la Sociedad de Naciones, como pacifistas, está latente o en primer plano, el heroismo individual, la aventura, la patria. Los horrores de la guerra, gritados por el cine sonoro, dan una sensación de vacío y de repulsa. ¿Por qué no decir también desde la pantalla dónde está el principio del mal de la guerra y el modo de combatirlo? Pero esto sería llegar al corazón de las casas productoras cinematográficas, a la razón capitalista de su existencia.

Pero ya no son sólo los films de la guerra pasada, hemos empezado a sufrir la acumulación de películas históricas. ¡Qué valientes salimos—y qué fascistas—después de ver los films que nos sirve Hugenberg sobre Federico el Grande, que hablaba muy mal el alemán, pero que es la pupila de los ojos hitlerianos! La Ufa, patriota, alemana, rebosando orden saca uniformes y cruces y hace llorar de emoción histórico-futura a los alemanes nacional-socialistas conscientes.

Y todo esto no se hace a tontas y a locas, no es humo que oculta paja, sino fuego verdadero y auténtico que anuncia, ayudado de los documentales y noticiarios de maniobras bélicas, la propaganda de la futura guerra.—INGA.

Figure 92 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* : Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, juillet-août 1933, « Comment ils présentent la guerre dans les films bourgeois – comment c'est en réalité », p.33, Hemeroteca Municipal de Madrid.

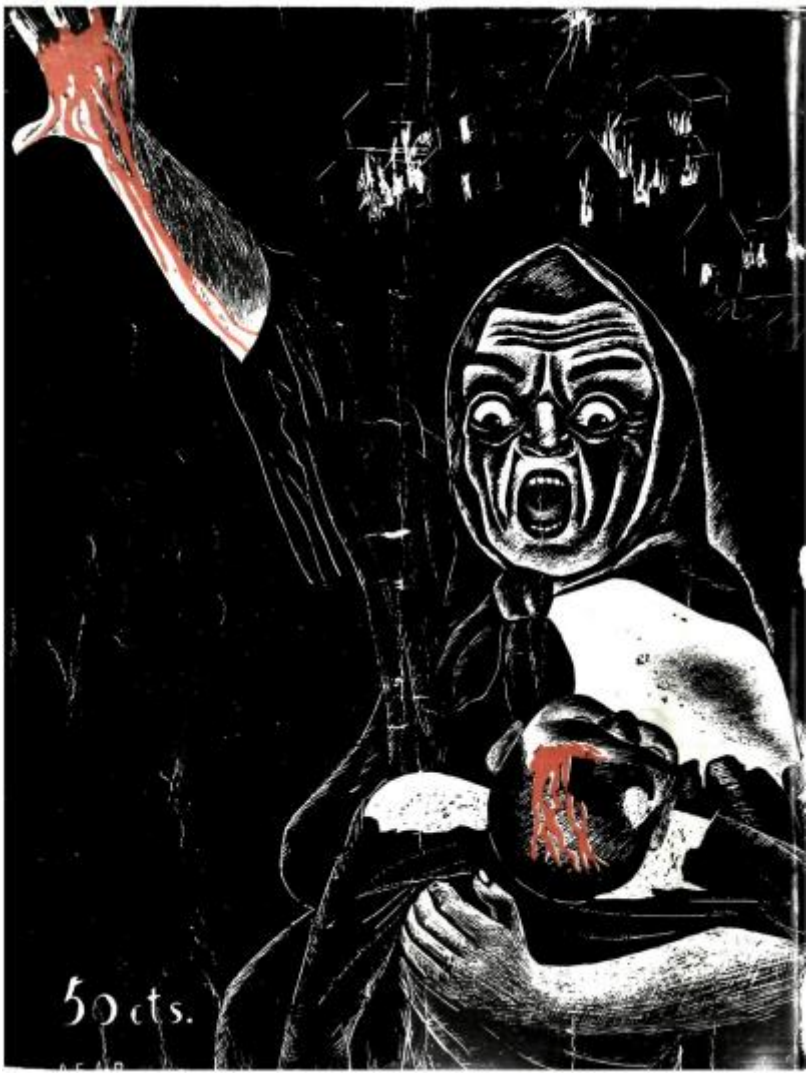



Figure 93 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* : Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°2, juillet-août 1933, dessin signé A.E.A.R., dernière de couverture, p. 36, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 94 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, première de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 95 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* : Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, dessin Miguel Priera, dernière couverture, p.36, Hemeroteca Municipal de Madrid.

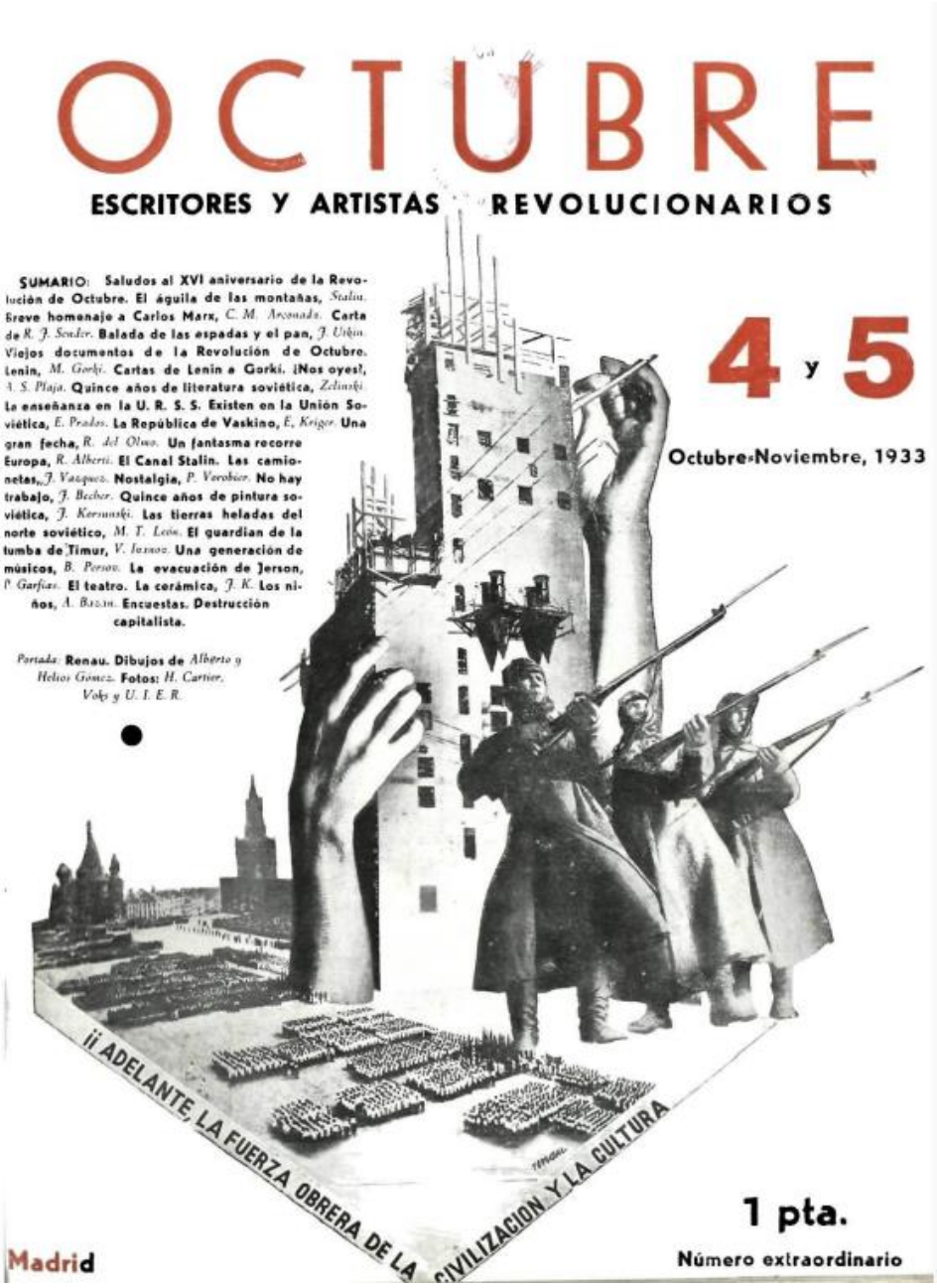



Figure 96 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n° 4 et 5, octobre-novembre 1933, Photomontage Josep Renau, photographie Henri Cartier-Bresson, dessin Alberto y Hélios Gómez, p.1, Hemeroteca Municipal de Madrid.

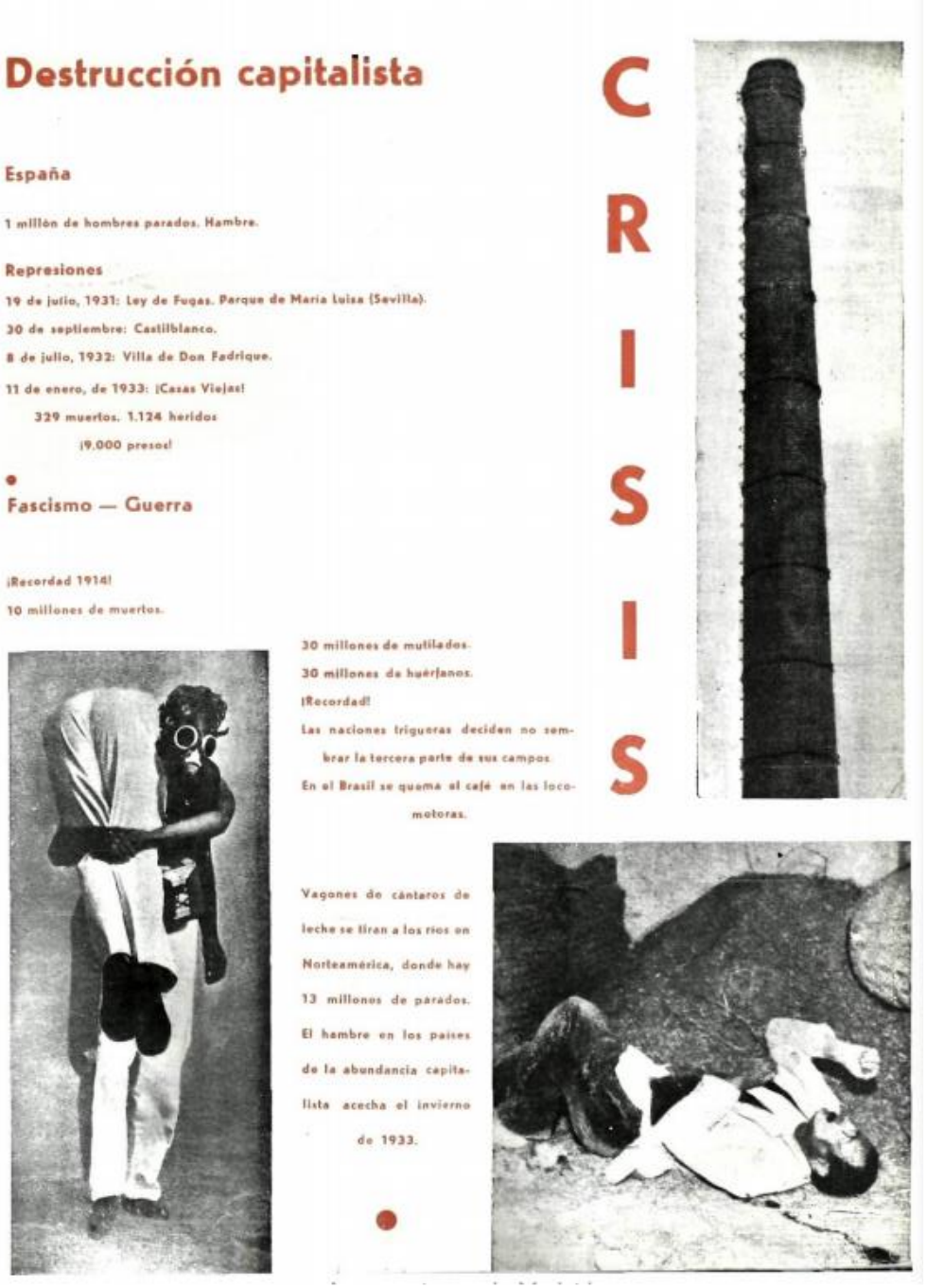



Figure 97 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°4 et 5, octobre-novembre 1933, p.59, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 98 : *Communiste, supplément de l'Humanité*, n°2, 1 août 1932, 1ère année photographie héliogravée non créditée, p.20.

Figure 99 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*: Escritores y artistas revolucionarios (Madrid), numéro 4 et 5, octobre-novembre 1933, signée UEAP, dernière de couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

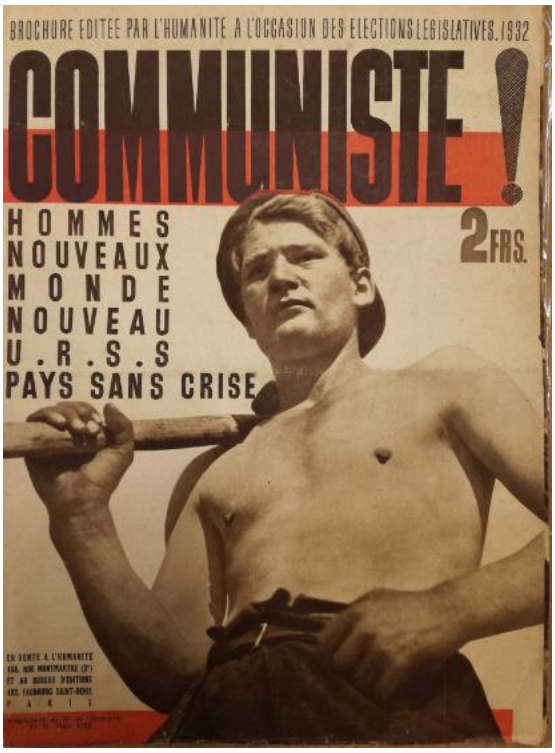



Figure 100 : *Communiste, supplément du numéro de l'Humanité*, 31 mars 1932, n°1, 1ère année, photomontage sans auteur, première de couverture.

Figure 101 : *Nuestro Cinema* (Paris), N°1, janvier 1935, Photographie Ediciones P.C.E, « La Dolorosa, film espagnol de Jean Gremillon », p.6, BNE, Madrid.

LA DOLOROSA, film español de Jean Gremillon.—Foto Ediciones P. C. E.

Figure 102 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°1, janvier 1935, « Jean Vigo (en premier plan) et son opérateur Boris Kauffman, dans une prise de *Vue*s », photographie créditée Photothèque Piqueras, p.7, BNE, Madrid.

JEAN VIGO (en primer plano) y su operador Boris Kauffmann, en una «prise de vues» de «A PROPOS DE NICE».—Fototeca Piqueras.

Figure 103 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°2, février 1935, montage à partir du film « Portada » (La Tempestad), film soviétique de Petrov présenté par Ufilms, BNE, Madrid.

Figure 104 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°3, août 1932, «*Octubre: Escritores y artistas revolucionarios* de Eisenstein», p.1, BNE, Madrid.

Figure 105 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°4, septembre 1932, « Maternité en Afrique et aux USA », p.1, BNE, Madrid.

Figure 106 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°7, décembre 1932, « Fragment de “Jeanne d’Arc” de Dreyer », p.1, BNE, Madrid.

Figure 107 : *Nuestro Cinema* (Paris), N°12, juin-juillet 1933, « Komsomol, film soviétique de Joris Iven, p.1, BNE, Madrid.

Figure 108 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°11, avril 1933, « Le jeune ouvrier de Montaña de Oros », p. 16, BNE, Madrid.

Figure 109 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°6, novembre 1932, « La ligne générale d'Eisenstein », photogramme héliogravé crédité Filmófono, p.17, BNE, Madrid.

Figure 110 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°13, octobre 1933, « La Terre a soif de Youli Raizman », photogramme héliogravé, N13, p.3, BNE, Madrid.

Figure 111 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°2, février 1935, « Borinage, film de Joris Ivens et Henri Storck », cinématogramme héliogravé crédité Piqueras, p.9, BNE, Madrid.

Figure 112 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°2, juillet 1932, portrait de Dorothea Wieckman et Herta Thiele pour le film « Jeunes filles en uniformes » de Léontine Sagan, p.1, BNE, Madrid.

Figure 113 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°13, octobre 1933, portraits photographiques de deux actrices russes J. Skolzeva et Helena Kouzmina, p.16-17, BNE, Madrid.

Figure 114 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°11, avril-mai 1933, « Actualités non visibles au cinéma : la police charge les ouvriers », N°11, photographie créditée Photothèque Juan Piqueras, p.13, BNE, Madrid.

Figure 115 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°11, octobre 1933 « Actualité non visible au cinéma : la police américaine sur les ouvriers », p.22, BNE, Madrid.

Figure 116 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « Actualités espagnoles non visibles au cinéma : Herriot », photographies héliogravées par Roger Livet, p.23, BNE, Madrid.

Figure 117 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « Actualités espagnoles non visibles au cinéma : Herriot », photographies héliogravées par Roger Livet, p.25, BNE, Madrid.

Figure 118 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « Actualités espagnoles non visibles au cinéma : Herriot », photographies héliogravées par Roger Livet, p.25, BNE, Madrid.

Figure 119 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, « photographie dédicacée par Joris Ivens pour la rédaction de *Nuestro Cinema* », p.7, BNE, Madrid.

De gauche à droite Schelingkow l'opérateur, Marshall l'assistant, Potschkin le deuxième opérateur, et Joris Ivens le metteur en scène.

Figure 120 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°5, octobre 1932, photomontage Filmófono à partir du film d'Eisenstein « La Ligne générale », p.18, BNE, Madrid.

Figure 121 : *Nuestro Cinema* (Paris), N°2, février 1935, « Luis Buñuel *Vu* par Garrán (A.E.A.R) », dessin de Garrán, p.10-11, BNE, Madrid.

Figure 122 : *Nuestro Cinema* (Paris), n°12, juin-juillet 1933, Joris Ivens et Eisenstein en URSS, p.16, BNE, Madrid.

Figure 123 : *Popular Film* (Madrid), 12 décembre 1931, N°28, p.1, BNE, Madrid.

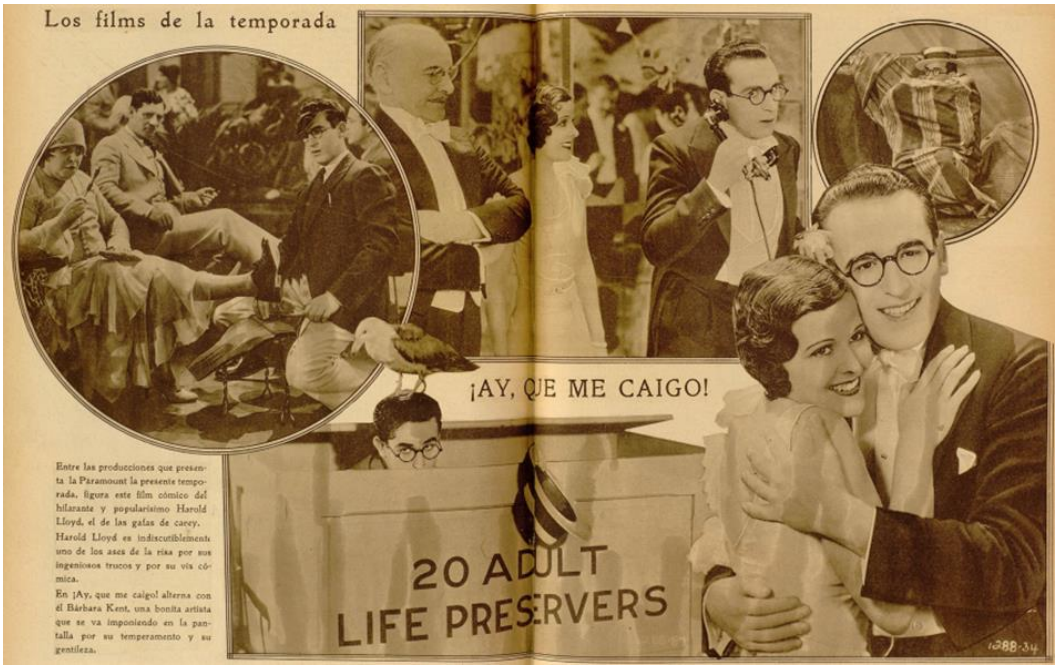



Figure 124 : *Popular Film* (Madrid), 12 décembre 1931, N°28, p.8 et 9, BNE, Madrid

NEWS!—VIEWS!— of Stars

GOSSIP!— and Studios

By Cal York

Figure 125 : Photo-Play, juillet/décembre 1930, Chicago, Photoplay Magazine Publishing Company, p.48-49.

Why some Girls are so Enchanting

as explained to Katherine Albert by Alice White

Lux Toilet Soap

Figure 126 : Photo-Play, juillet/décembre 1930, Chicago, Photoplay Magazine Publishing Company, p.84-85

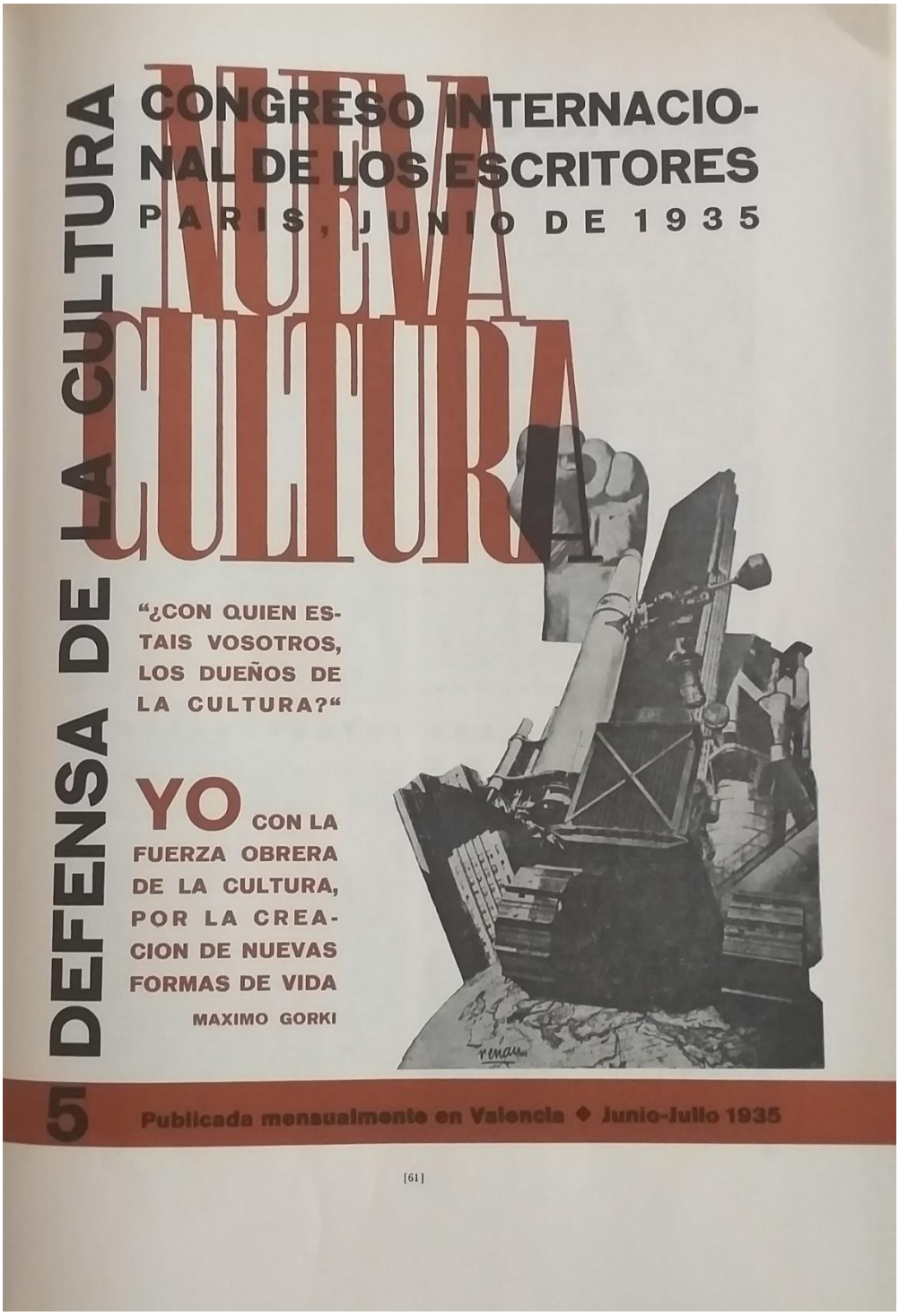



Figure 127 : *Nueva Cultura* (Valence), n° 5, juin-juillet 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

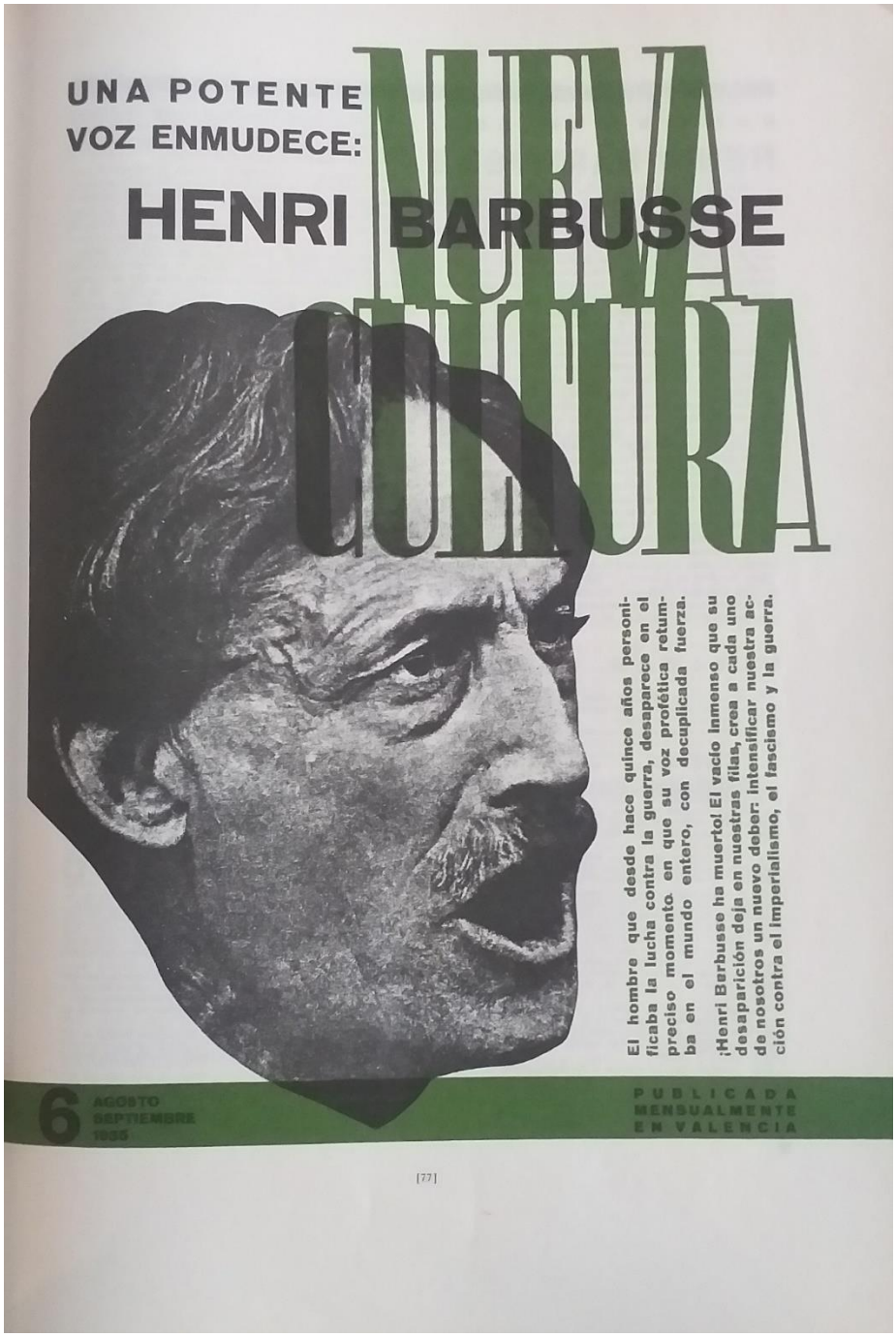



Figure 128 : *Nueva Cultura* (Valence), n°6, août-septembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

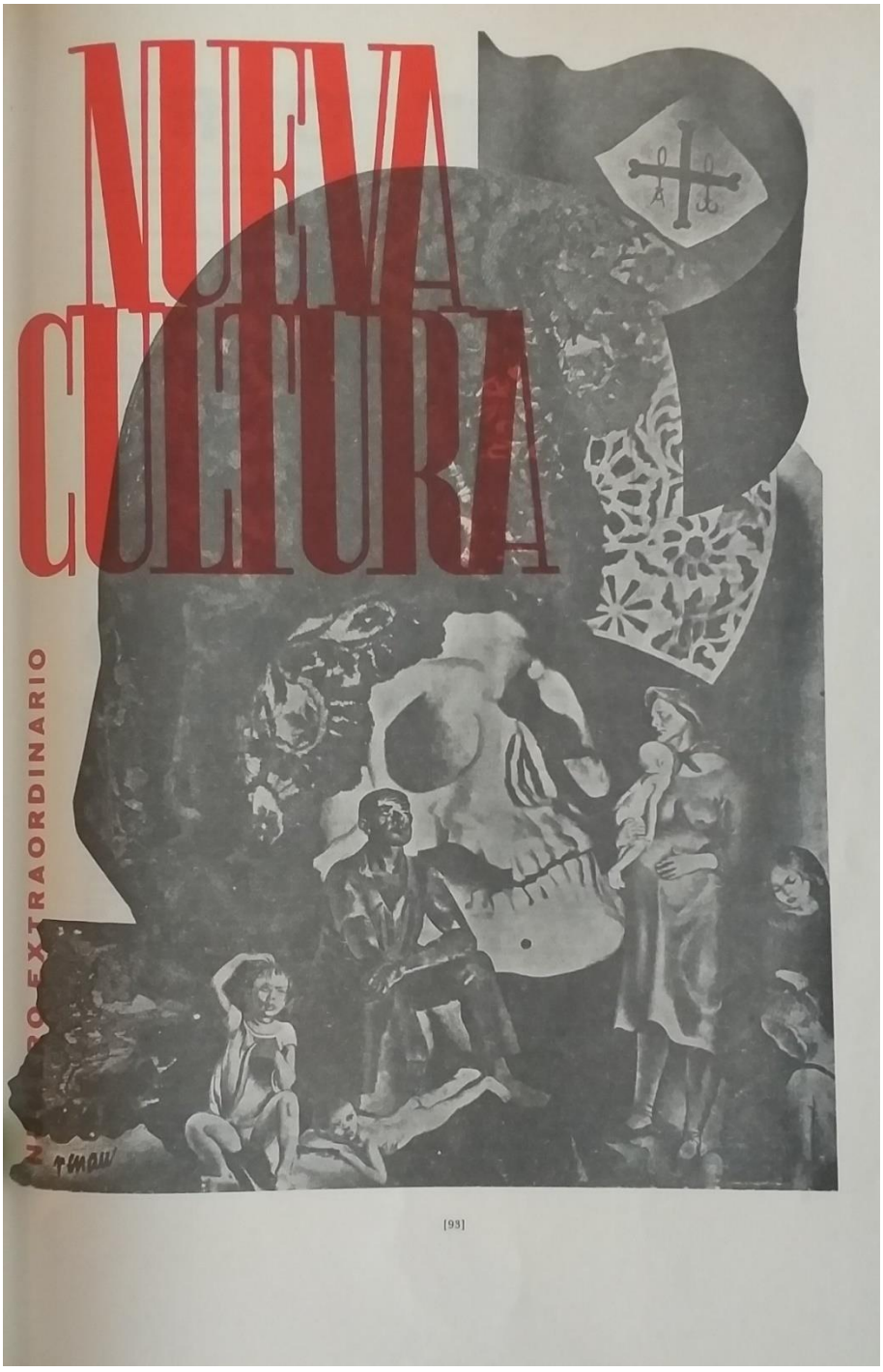



Figure 129 : *Nueva Cultura* (Valence), n°7 et 8, octobre-novembre 1935, photo-montage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 130 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.12, réimpression Topos Verlag, 1977.

*Pero si se trata de persona exigente y culta, con rentas o propiedades, el ilustre vidente don José Ortega y Gasset—de horizontes más amplios que los puramente egoistas e individuales—garantizará su confianza en el futuro, profetizándole el fracaso de las masas en su intento de regir los destinos del mundo.*

*Y por si acaso es usted ateo recalcitrante, he aquí a este inocente niño de Ezquioga que con la misma candidez con que sacaría la bola en la lotería nacional, le dará a usted testimonio cierto y desinteresado—al margen de la lucha de clases—de haber visto al propio dios en imagen viva...*

*Y aquí tiene usted este otro adulto testimonio—por si no cree en los niños prodigio—también de Ezquioga, donde el propio Corazón de Jesús se apareció a esta casta y extasiada doncella, haciéndole conocer los placeres del divino Himeneo, pero sin la mancha vergonzosa del pecado original*

*¿Duda usted aún? Tenemos mil ejemplos vivos que le convencerán definitivamente, mil clases diferentes de prodigios divinos como la muestra: esta imagen que usted ve, se salvó milagrosamente del incendio provocado por los criminales extremistas...*

*El predominio y penetración del catolicismo en España es enorme y consubstancial a todo español de verdad. Hasta en los más recónditos lugares del agro español, domina el ejornal católicos: seis reales y doce horas de trabajo*

*Otro botón de muestra de la ya gloriosa tradición de la cultura católica en España: Las Hurdes.*

*Otra piadosa imagen de la católica España: en cualquier prostíbulo o cabaret, podrá usted contemplar en carne viva este conmovedor complejo del bien y del mal, evocación bíblica de aquella trágica manzana...*

*La «farsa» hispana—como usted verá conmovido — tampoco descuida la evocación de los católicos tiempos que fueron mejores... En esta imagen del de Loyola, muy antigua y muy moderna — eternamente española — como en tantas otras figuras de nuestra historia — Cisneros, El Divino Impaciente, Teresa de Jesus, etc.—, nuestros farsantes (autores de «farsas») remozan e identifican, con dialéctica espiritualidad, las más gloriosas gestas del pasado con la actualidad política y social de las horas presentes...*

13

[105]

Figure 131 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.13, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 132 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.14, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 133 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, « Les sombres témoignages de notre temps », juxtaposition, photomontages Josep Renau, p.15, réimpression Topos Verlag, 1977.

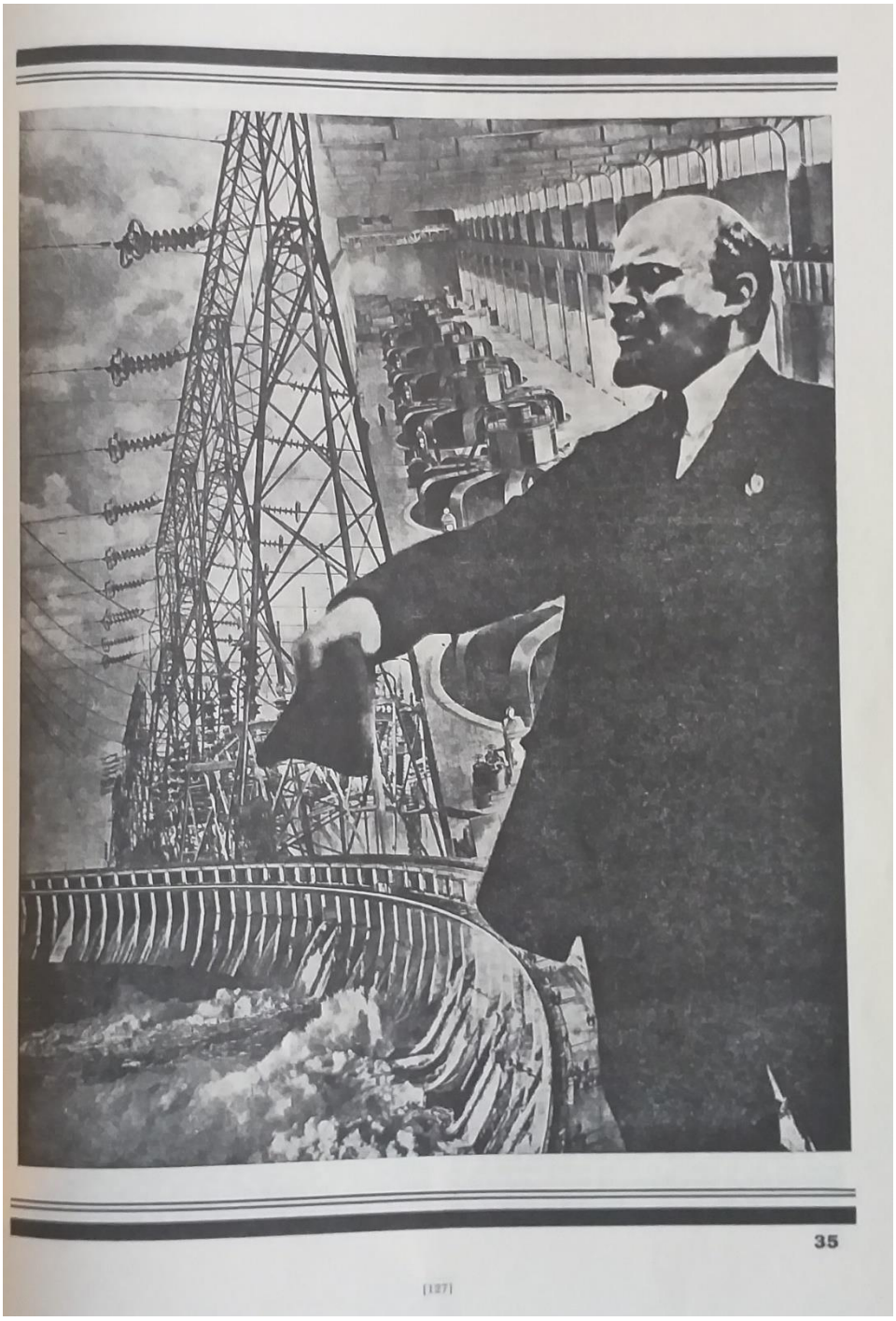



Figure 134 : *Nueva Cultura*, n°7 et 8, octobre-novembre 1935, photomontage Lénine, sans auteur, p.35, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 135 : *Nueva Cultura*, (Valence), n°7 et 8, octobre-novembre 1935, photomontage Manuel Monleón, dernière de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

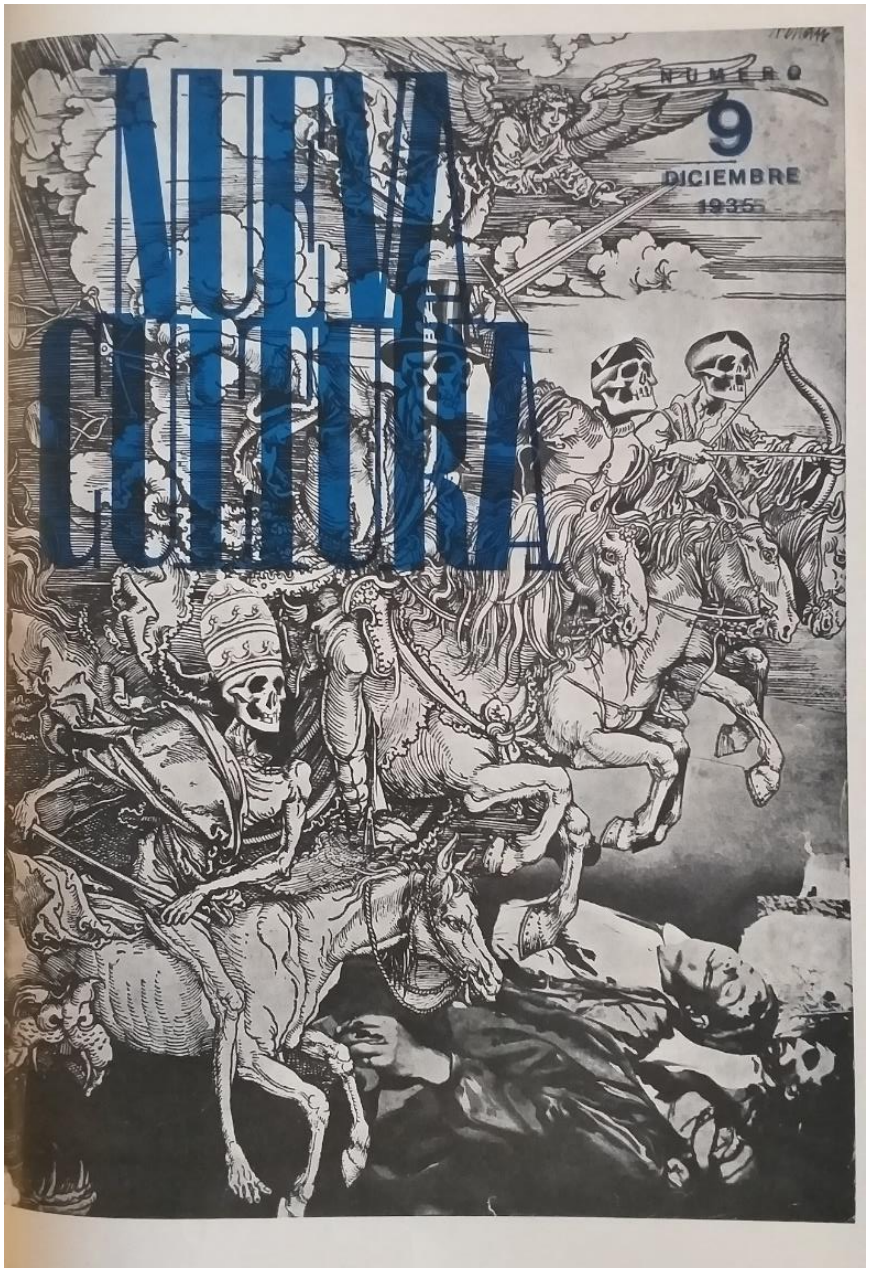



Figure 136 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, photomontage Josep Renau, première de couverture, réimpression Topos Verlag, 1977.

se podría obtener una ración suficiente, capaz de alcanzar el límite de las 2.600 calorías necesarias para vivir y trabajar sin exceso.»

(Del folleto publicitario de la UNION NACIONAL DE EXPORTACION AGRICOLA.)

Los «incomprensivos»

«Los médicos de los hospitales somos los que tenemos una impresión más directa y dolorosa de los efectos nocivos del frío sobre la salud, porque el frío es salud para los que tienen casa caliente y comida; pero estrago para los que no poseen este mínimo de bienestar.

...El remedio, en suma, contra el frío, es éste: Casa caliente, poca ropa en la calle... Y PENSAR mucho en los que no pueden defenderse del frío.»

(Del folleto publicitario COMPAÑIA ROCA-RADIADORES.)

## III. ...Y EUGENESIA

«Suscribo estas palabras de un fraile francés y de magnífico espíritu, el P. Verdier: «La Higiene científica, aplicada a gentes puras, provoca en nosotros legítimas inquietudes. En las cosas de la Moral, el cientifismo, lo sabemos por propia experiencia, es casi siempre funesto.» Si, añado yo: Es preferible cohrer el albur de una INICIACION ERRONEA, que someter el alma del niño a la amputación de su inocencia, con palabras asépticas, pedantescas y por lo común, poco adecuadas.»

*San José, símbolo de la nueva «virilidad» eugenésica de Fray Cangrejo*

«El médico no debe, no puede aconsejar «los modos» de evitar el embarazo, sino limitarse a señalar la no conveniencia de éste para la vida de la madre y el hijo y para los intereses de la especie. Y el consejo es compatible con la más pura ortodoxia, porque se cumple, y del modo más seguro, por cierto, no con instrumentos ni maniobras, sino con UNA VIRTUD EXCELSA, QUE ES LA CASTIDAD.»

«Lo que pasa es que hay muchos fariseos que no son capaces de sacrificar virilmente su instinto.»

(De la conferencia en la Universidad de Verano, Santander, julio, 1935.)

**(Montaje de José Renau)**



Figure 137 : *Nueva Cultura*, n°9, décembre 1935, photomontage Josep Renau, p.9, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 138 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, collage dessin de Manuela Ballester p.10, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 139 : *Nueva Cultura* (Valence), n°9, décembre 1935, collage dessin Manuela Ballester, p.11, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 140 : John Heartfield, «Ich werde in den nächsten 15 Jahren des Gesicht Italiens so verändern, daß es niemand wieder erkennt», photomontage, Italien is Ketten, The Heartfield Community of Heirs/VG BildKunst, Bonn.

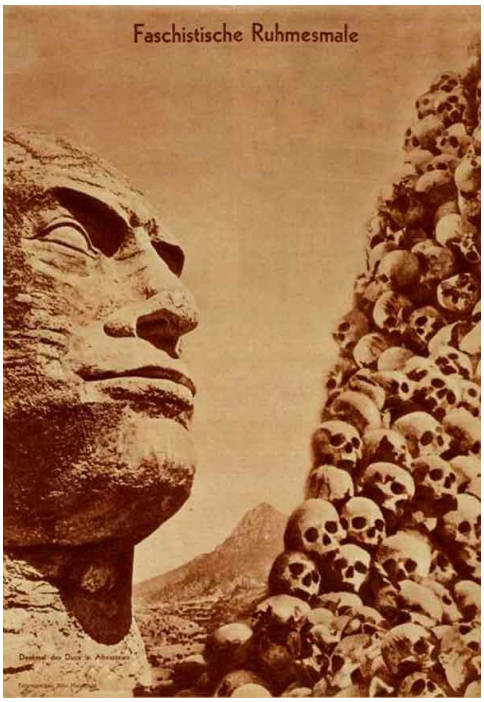



Figure 141 : *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, N°17, 4 avril 1936, « Faschistische Ruhmesmale », photomontage John Heartfield, The Heartfield Community of Heirs/VG BildKunst, Bonn.

Figure 142 : *Estudios* (Valence), N°129, mai 1934, photomontage Josep Renau, première de couverture, collection privée, Valence.

Figure 143 *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, n°48, novembre 1932, «Der Sinn Von Genf», photomontage de John Heartfield, The Heartfield Community of Heirs/VG BildKunst, Bonn.

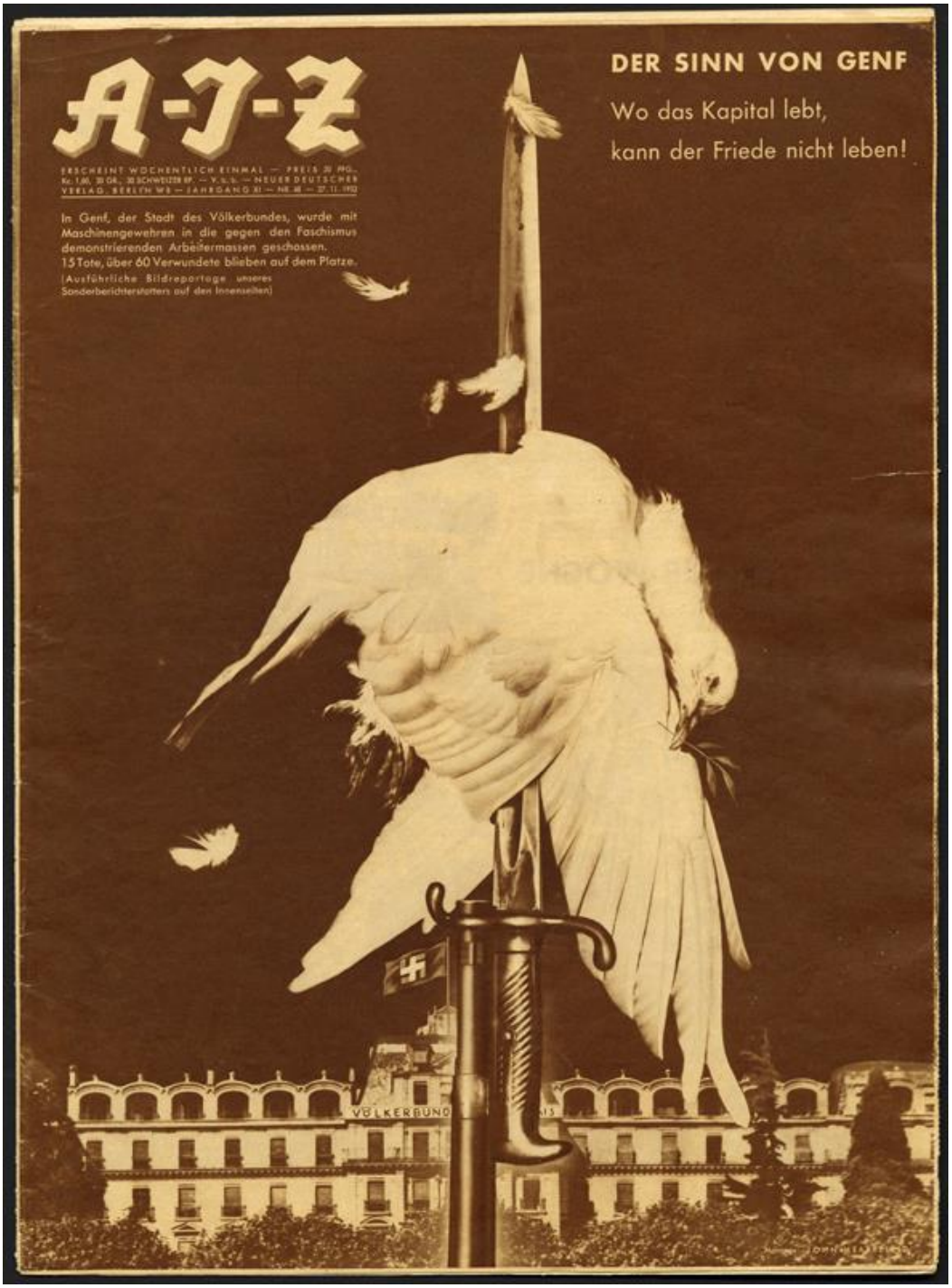


Figure 144 : *Estudios* (Valence), n°71, juillet 1929, première de couverture, BNE, Madrid.

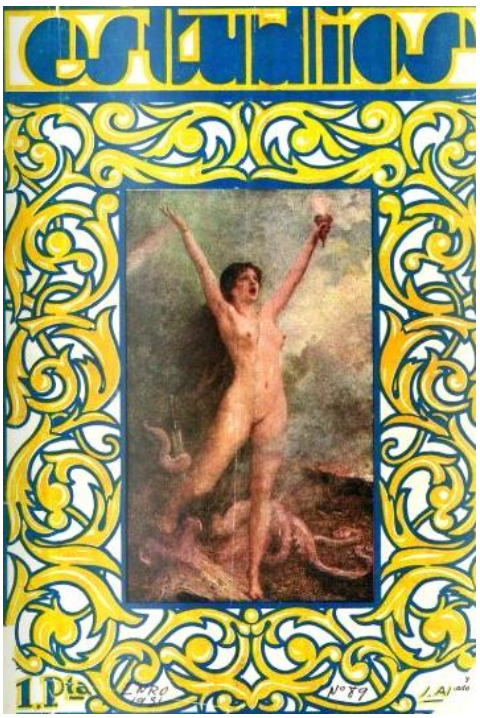



Figure 145 : *Estudios* (Valence), n°89, janvier 1932, première de couverture, BNE, Madrid.

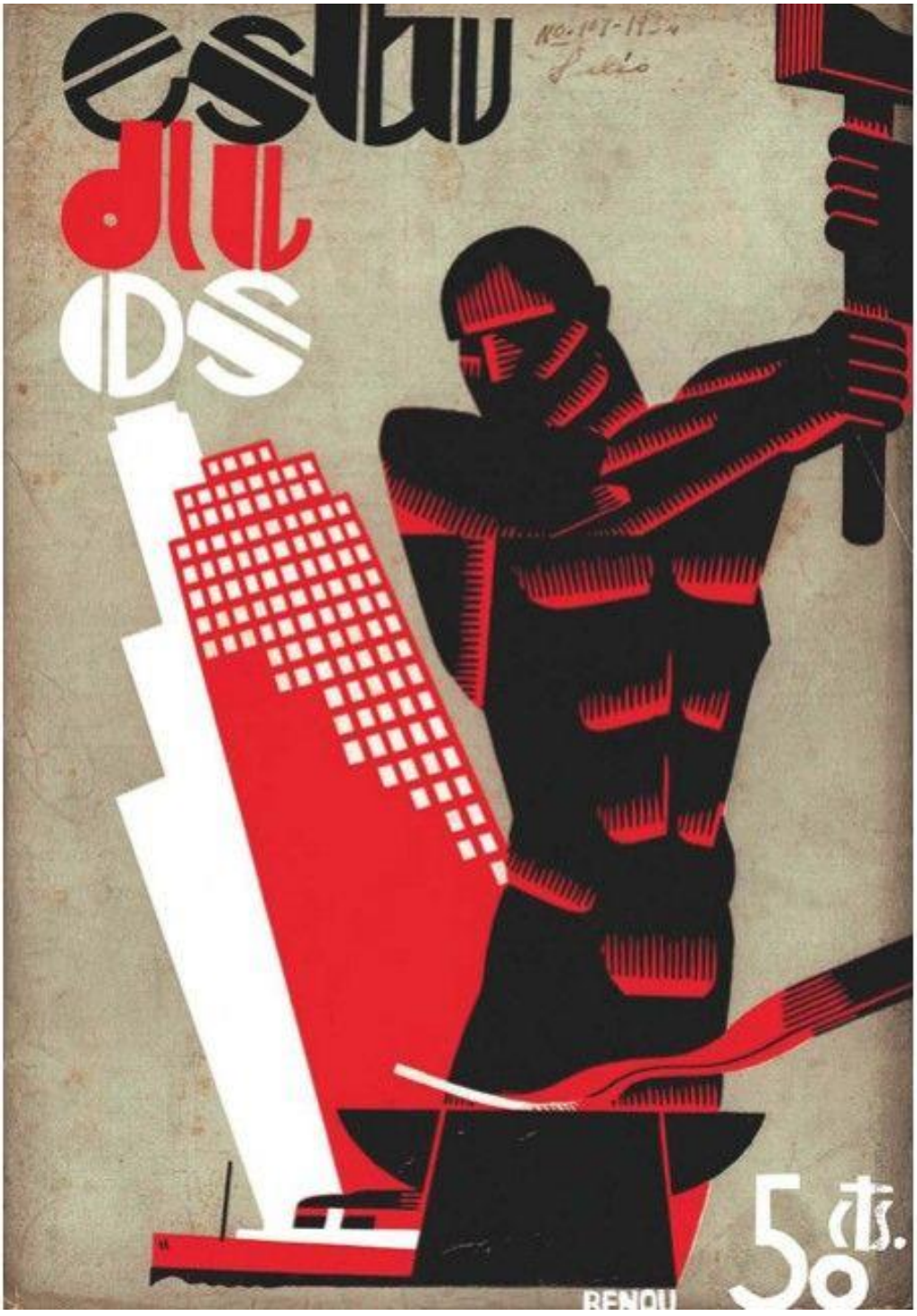



Figure 146 : *Estudios* (Valence), n°107, juillet 1932, dessin Josep Renau, première de couverture, collection privée, Valence.

Figure 147 : *Estudios* (Valence), n°112, décembre 1932, dessin de Manuela Ballester, première de couverture, collection privée, Valence.

Figure 148 *Estudios* (Valence), n°126, mars 1934, « Los diez mandamientos » « Amarás a Dios sobre todas las cosas n°1 », photomontage Josep Renau, IVAM, Generalitat Valenciana.

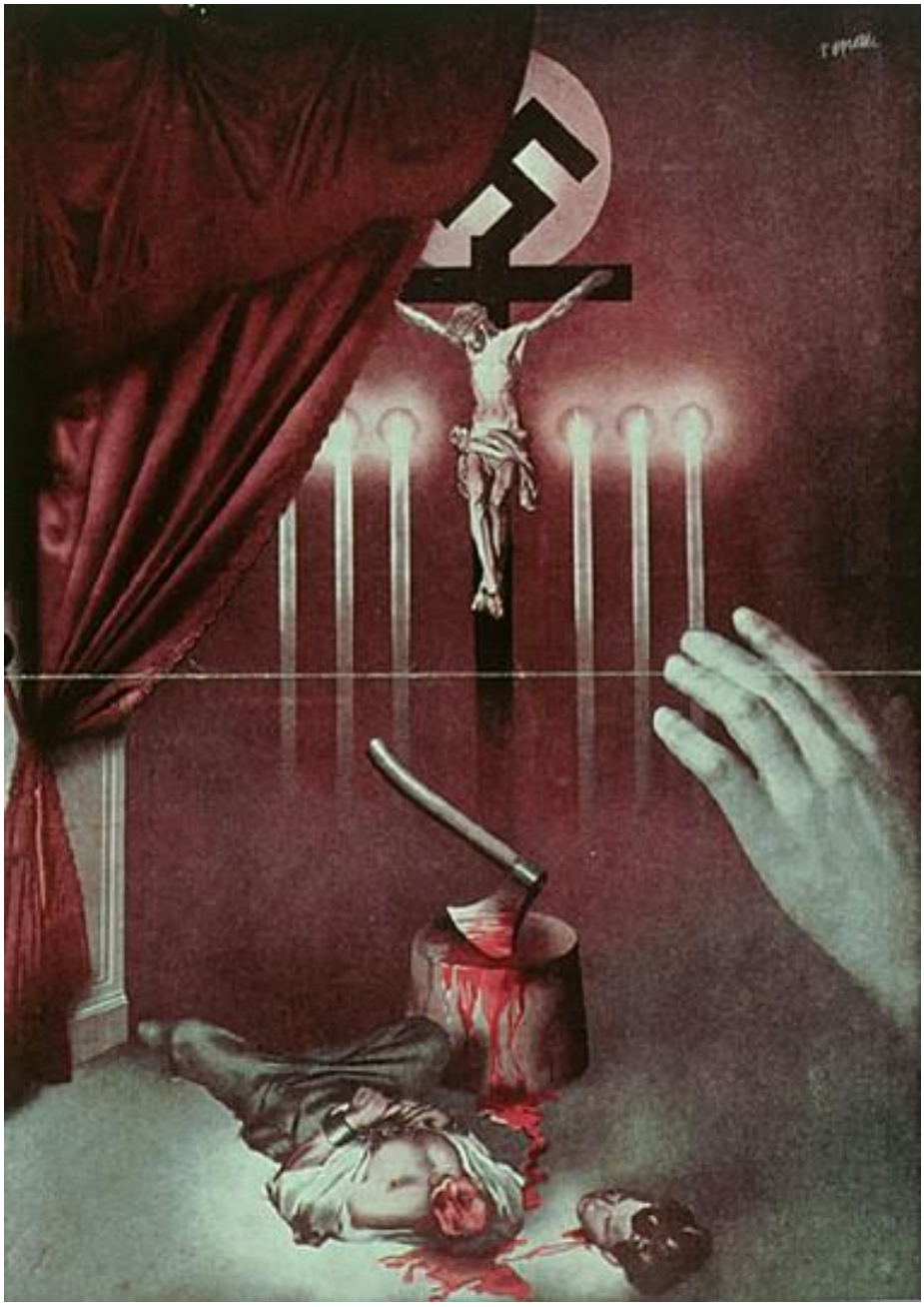


Figure 149 : *Estudios* (Valence), mars 1934, n°128, «Los diez mandamientos - No tomarás, en vano, a Dios por testigo n°2», IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 150 : *Estudios* (Valence), n°132, août 1934, « Los diez mandamientos » « No fornicarás n°6 », photomontage Josep Renau, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

Figure 151 : *Estudios* (Valence), n°133, septembre 1934, « Los diez mandamiento » « No robarás n°7 », photomontage Josep Renau, p.4, collection privée, Valence.

Figure 152 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, «Los diez mandamientos» «No mentirás n°8», photomontage Josep Renau, IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 153 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, Josep Renau, « Los diez mandamientos » « Noveno mandamiento : no codiciaràs los bienes ajeros - n°9 » photomontage Josep Renau, p.43, IVAM, Generalitat Valenciana.

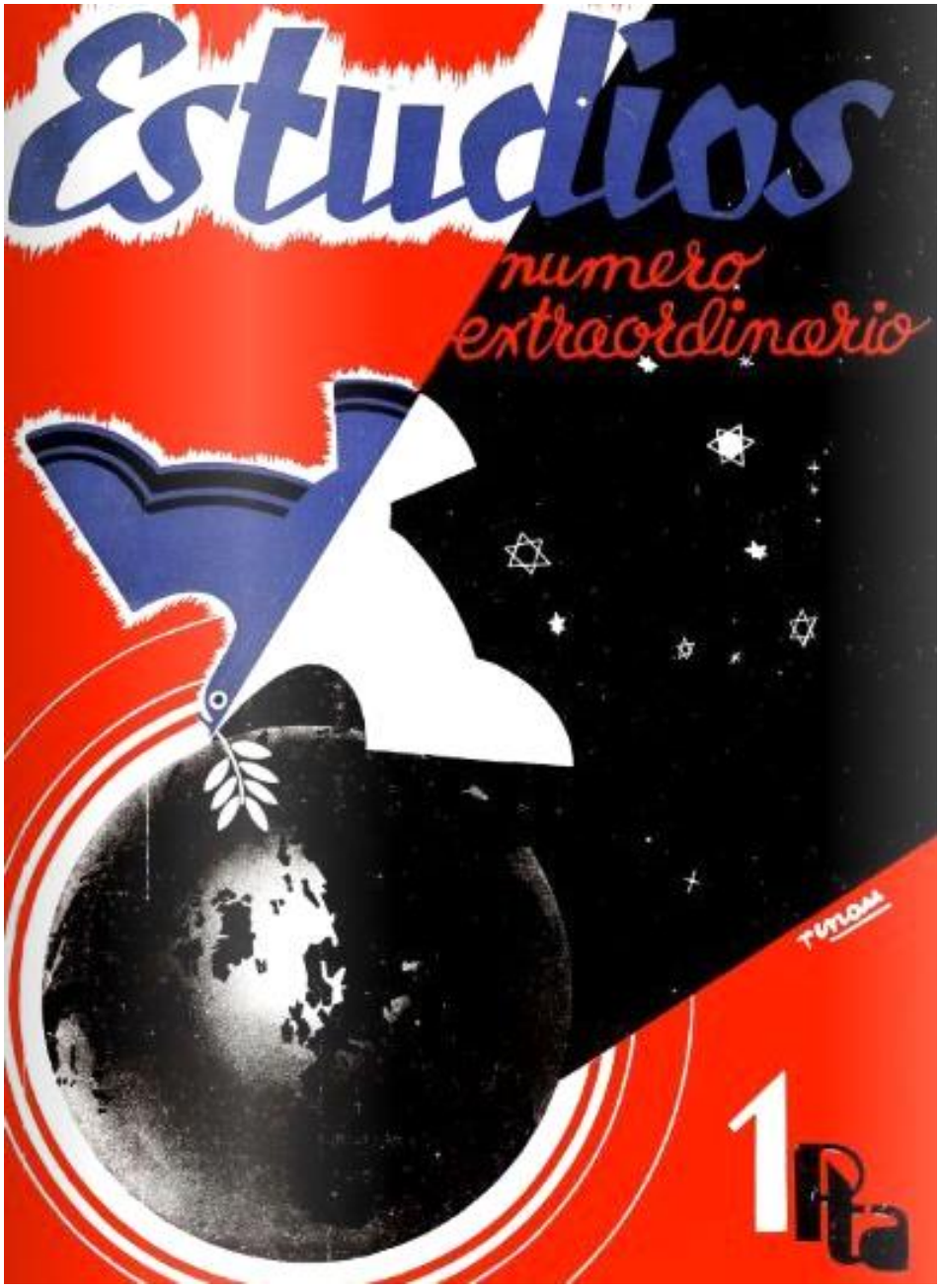



Figure 154 : *Estudios* (Valence), n°113, janvier 1933, numéro extraordinaire, montage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 155 : *Estudios* (Valence), n° 113, janvier 1933, « La diferenciación etnográfica en la mujer », numéro extraordinaire, p.66-70, IVAM, Generalitat Valenciana.

ROSA (De Uchawia)

ESCANDINAVA (De Suecia)

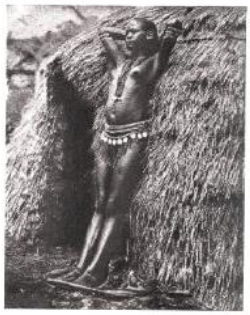
CINGALESA DE CEYLAN (Ceylán)

MUCHACHAS FILIPINAS

JAPONESA

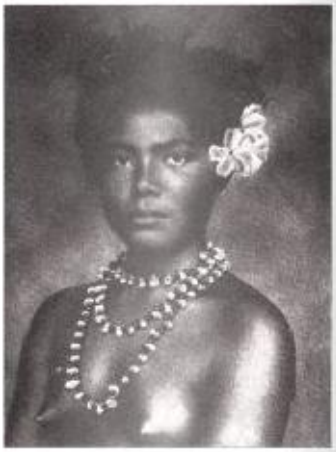
MESTIZA JAVANESA

MUCHACHA BEREBERE (De Argel)



JOVEN SANDJAGGA (Este africano)

MUJER BOSQUIMANA (África central)



MUCHACHA SAMOHITA (Oceanía)

MUCHACHA INDIA (América del sur)

AUSTRALIANA (Nueva Guinea del Sur)

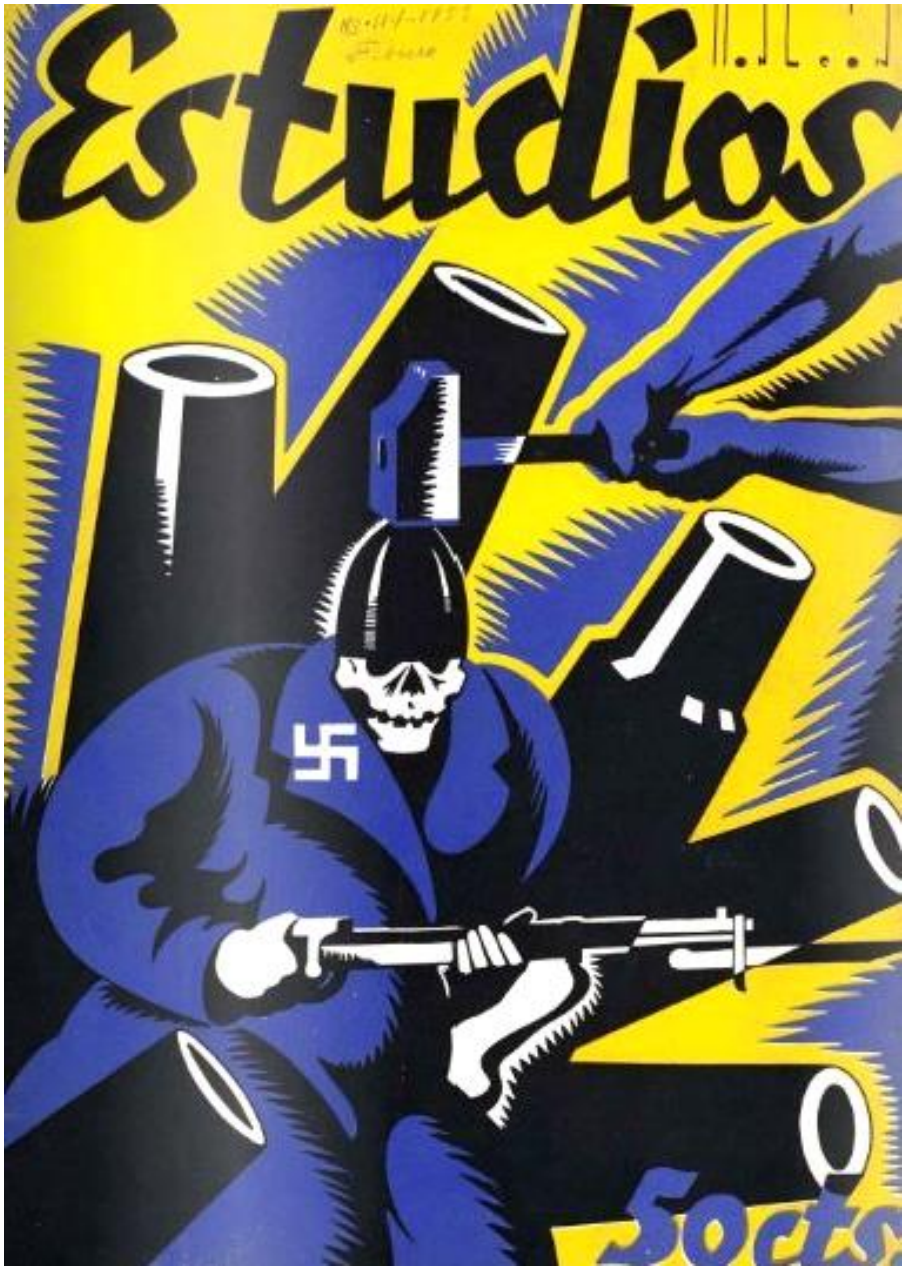



Figure 156 : *Estudios* (Valence), n°144, février 1933, dessin Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

12 Estudios

que más han robado, se les da títulos sinbombante, honores grandiosos que deben perpetuar sus nombres a través de los tiempos.

Se dice al pronto para el porvenir: «Tú honrarás a este héroe, pues él solo ha hecho más cadáveres que mil asesinos...»

Y, en tanto que el cuerpo del nuevo mistador se pudre en sepultura infame, después de decapitado, la imagen del que ha matado treinta mil hombres se yergue, vengada, en medio de las plazas públicas; o bien reposa al abrigo de las catedrales, tumbas de mármol bendito, que guardan los santos y los ángeles. Todo lo que le ha protegido llega a ser reliquias sagradas, y van las gentes en peregrinación a los museos para admirar su espada, su cota de malla y el penacho de su casco.—MIRBEAU.

● ●

## Crítica de las costumbres

# La crítica

### Gerardo de Lacruz Dutkiewicz

No es la crítica ese algo rastrero y malévolo que consideran, por ejemplo, el arma de los mediocres. Hecha no confundirla con su caricatura. No puede llamarse crítica al uso viniendo de dilatar el talento, de mofarse de la independencia o de la verdad. A esto tan sólo puede calificarse de pequeña crítica, carente de alma y consistencia, por tanto, a ser el vehículo de la calumnia. Los juicios de semejante sistema son forzosamente viciados y no hacen más que sembrar la desconfianza en todos los medios sociales. La falsa crítica no persigue más interés que perjudicar al prójimo y no se preocupa más que de evidenciar fealdades, descubrir llagas purulentas, y, en vez de calmar los dolores, los escarba.

El argumento más formidable de esta falsa crítica es la ironía. Y aunque en campo de acción es vastísimo, puesto que se extiende a todas las actividades de la vida, no acierta a descubrir el talento allí donde se encuentra. Cierra los ojos ante aquello que merece los honores de la loa y tan sólo prodiga alabanzas a lo que carece de valor. Es decir, aprecia a cuantos se le parecen por humillante y ser rastrero.

En cambio, la verdadera crítica nos pone en guardia contra todas las formas de la mentira, a la que tiene el propósito de desarraigar, por lo cual la persigue hasta lo más profundo de sus cavernas, incluso arrancándole la careta de virtuosas apariencias con que, en ocasiones, se disfraza. En tal caso, la labor de la crítica es sumamente delicada; mal, permanece ojo avizor, observa y apunta las probabilidades de cuanto alrededor suyo, sin documento alguno, ni examina las cosas a la ligera. Como aparece a la vista, no rodea de todas las garantías que le permitan distinguir entre la existencia real y la aparente; dicho en otras palabras, separa la cizaña del trigo. Esa es su misión heroica y ello constituye toda su belleza.

Por encima de la bajeza y de la villanía, el espíritu humano, libre de prejuicios, una vez alcanzado el conocimiento «de sí mismo», no confía en los juicios de los demás y, antes de expresar una opinión acerca de los seres o de las cosas, quiere cerciorarse «por sí mismo». Tal es la conciencia libérrima que se interroga a sí misma y se da una respuesta conforme a la justicia.

Cuando el espíritu —renovado y regenerado después de abrevarse en las inmundicias de la conciencia— juzga independientemente las realidades, no se deja conducir por ninguna consideración mezquina y se eleva más allá que las pequeñeces sociales, sin huir, por ello, de la vida, y no se deja corromper por la calumnia.

El individuo que alcanza este grado de emancipación mental es un hombre chocante, pero no en el sentido que la civilización burguesa, hipócrita y falaz da a tal vocablo —puesto que la honradez para la gentuza

LAS CONTRADICCIONES DEL CAPITALISMO: LA SUPERPRODUCCIÓN Y EL PARO FORZOSO

Fotomontaje de José Renau

Figure 157 : *Estudios* (Valence), n°144, février 1933, «Las contradicciones del capitalismo: la superproducción y el paro forzoso», photomontage de Josep Renau, p.14-15, IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 158 : *Estudios* (Valence), numéro 148, juin 1933, montage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

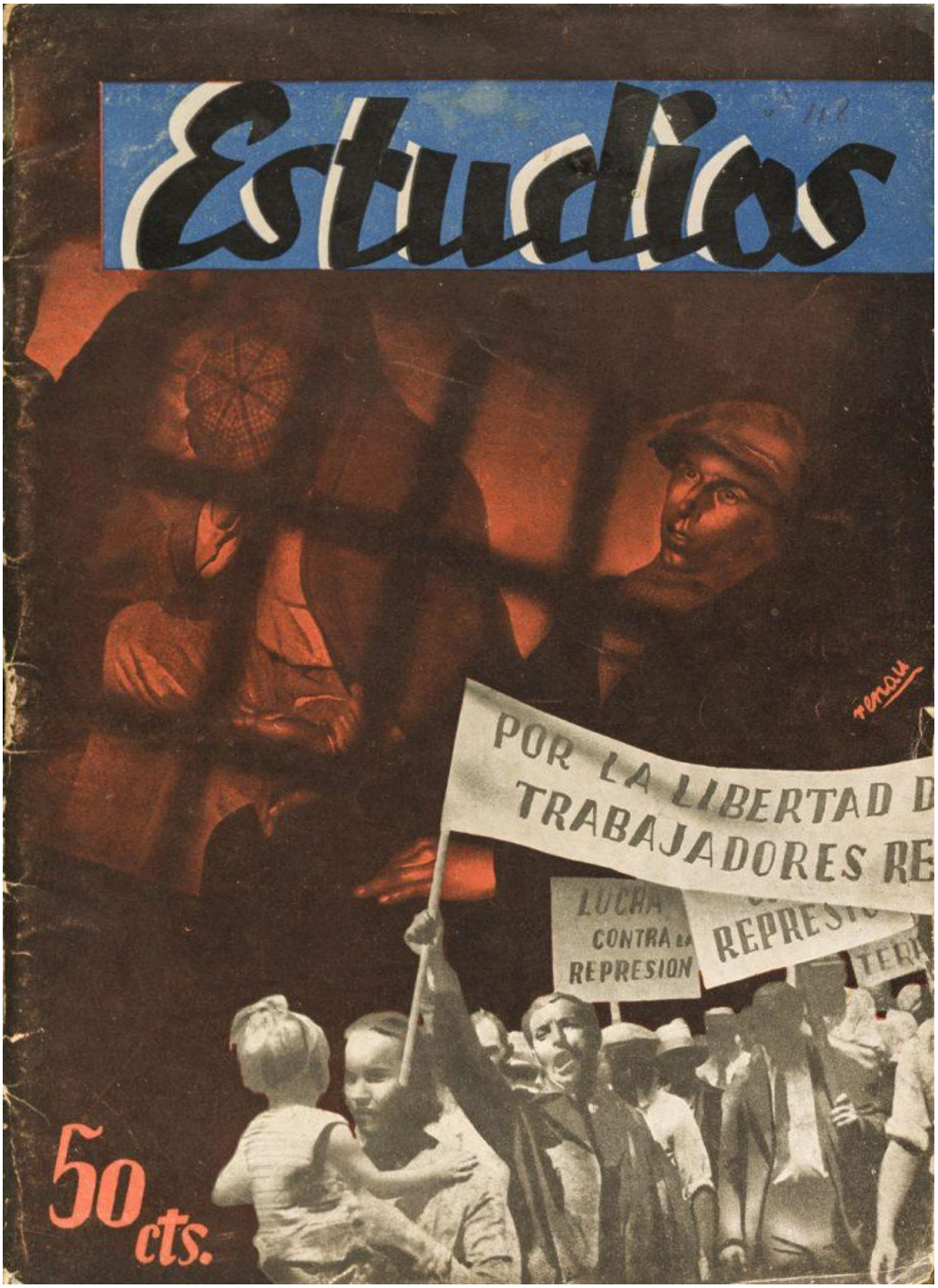


Figure 159 : *Estudios*, numéro 148, juin 1933, « Paysage capitaliste », photomontage de Josep Renau, IVAM, Generalitat Valenciana.

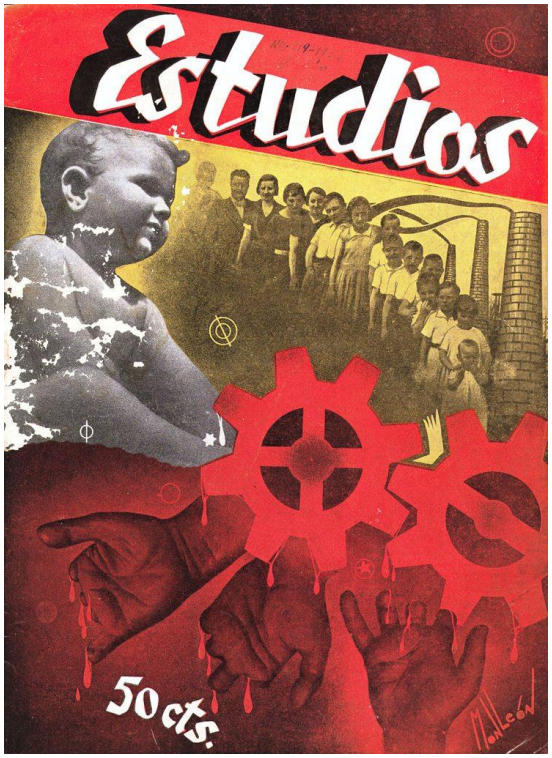



Figure 160 : *Estudios* (Valence), n°149, juillet 1933, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

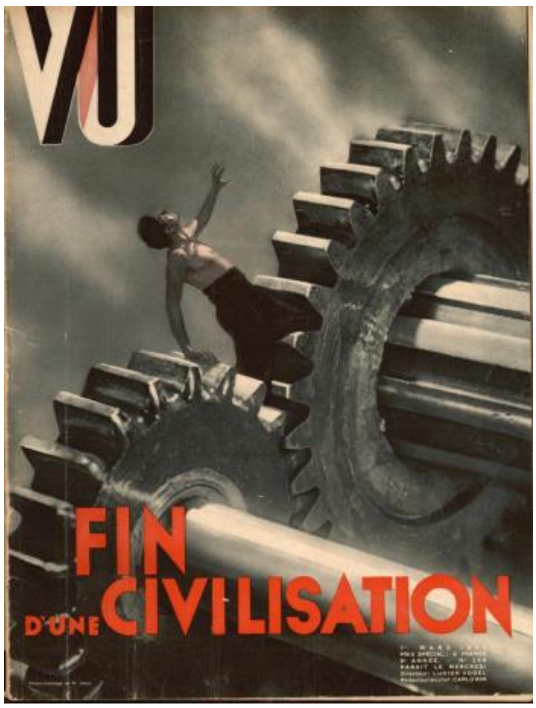



Figure 161 : Vu (Paris), 1 mars 1933, « Fin d'une civilisation », photomontage Marcel Ichac, Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône.

Figure 162 : *Estudios* (Valence), n° 122, octobre 1933, photomontage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 163, *Estudios* (Valence), n°126, février 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

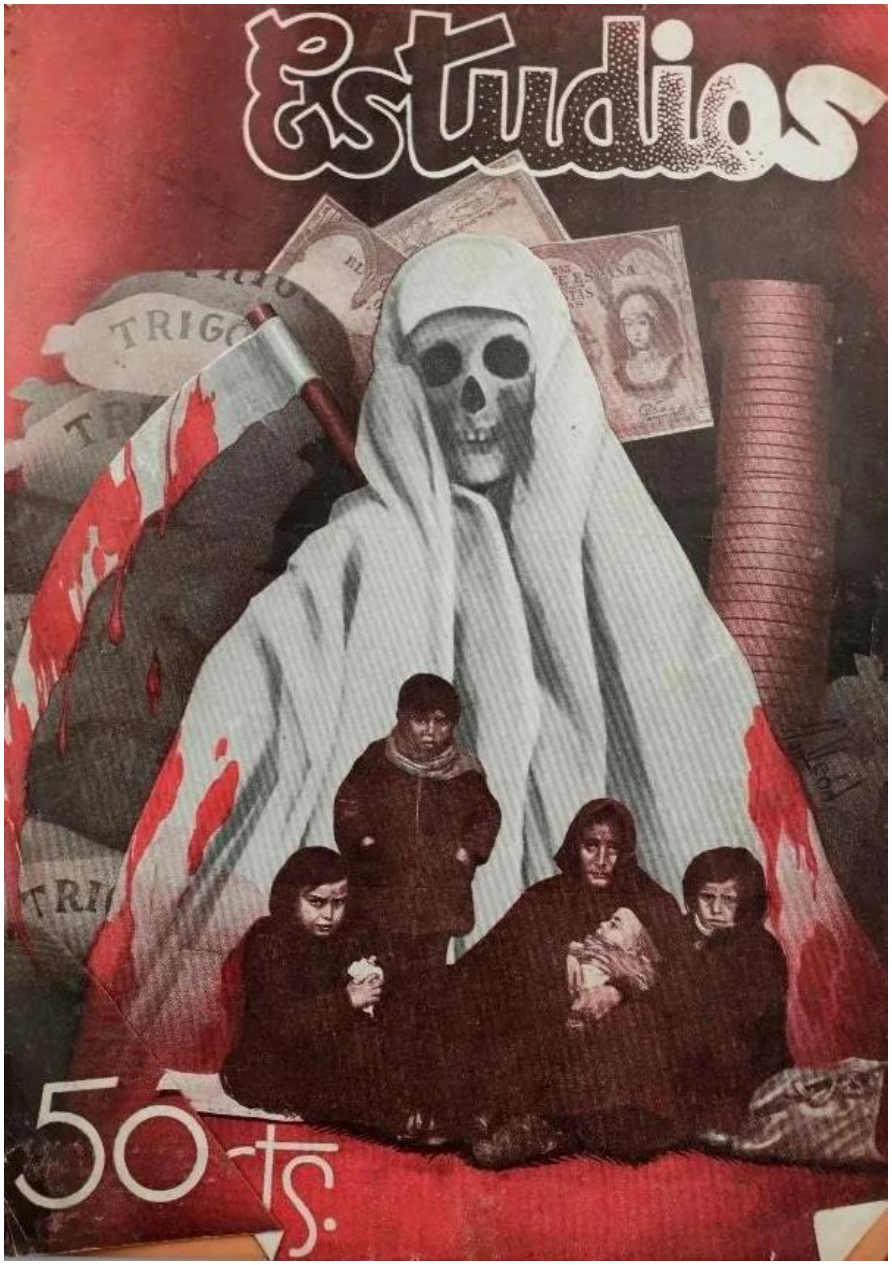



Figure 164 : *Estudios* (Valence), n°130, juin 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

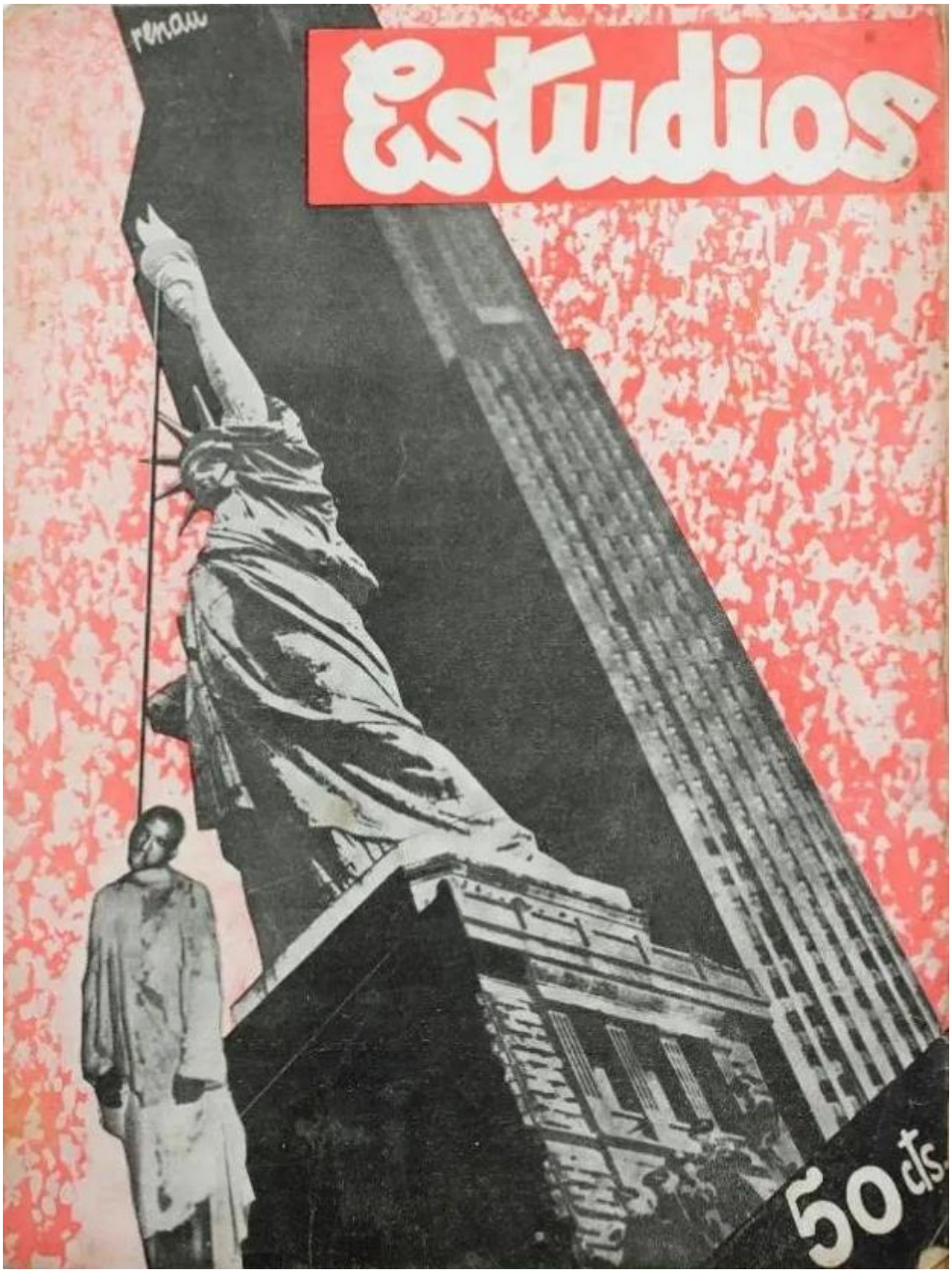



Figure 165 : *Estudios* (Valence), n°131, juillet 1934, photomontage Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 166 : Lawrence H. Beitler, 7 août 1930, « Lynchage de Tom Shipp et Abe Smith », Marion, Idiana © Bettmann Archive.

acumulativo, los negros han guardado ritos y costumbres antiquísimos mezclados a la mitología cristiana. Alejo Carpentier recoje esa parte misteriosa de cultos extraños, refugio para olvidar las condiciones de su existencia miserable, en su libro próximo.

Alejo Carpentier, ha sido por destino y origen gran viajero. Luchó contra la tiranía de Machado, vió caer a sus amigos y él no se libró tampoco de la cárcel. Ahora vive en París y con su obra periodística ayuda al proletariado internacional.

Linchamiento

**Yo también...**

*Yo también canto América.*

*Soy el hermano oscuro.*
*Me hacen comer en la cocina*
*cuando llegan visitas.*
*Pero me río,*
*y como bien,*
*y me pongo fuerte.*

*Mañana*
*me sentaré a la mesa*
*cuando lleguen visitas.*
*Nadie se animará*
*a decirme*
*"Vete a la cocina"*
*entonces.*

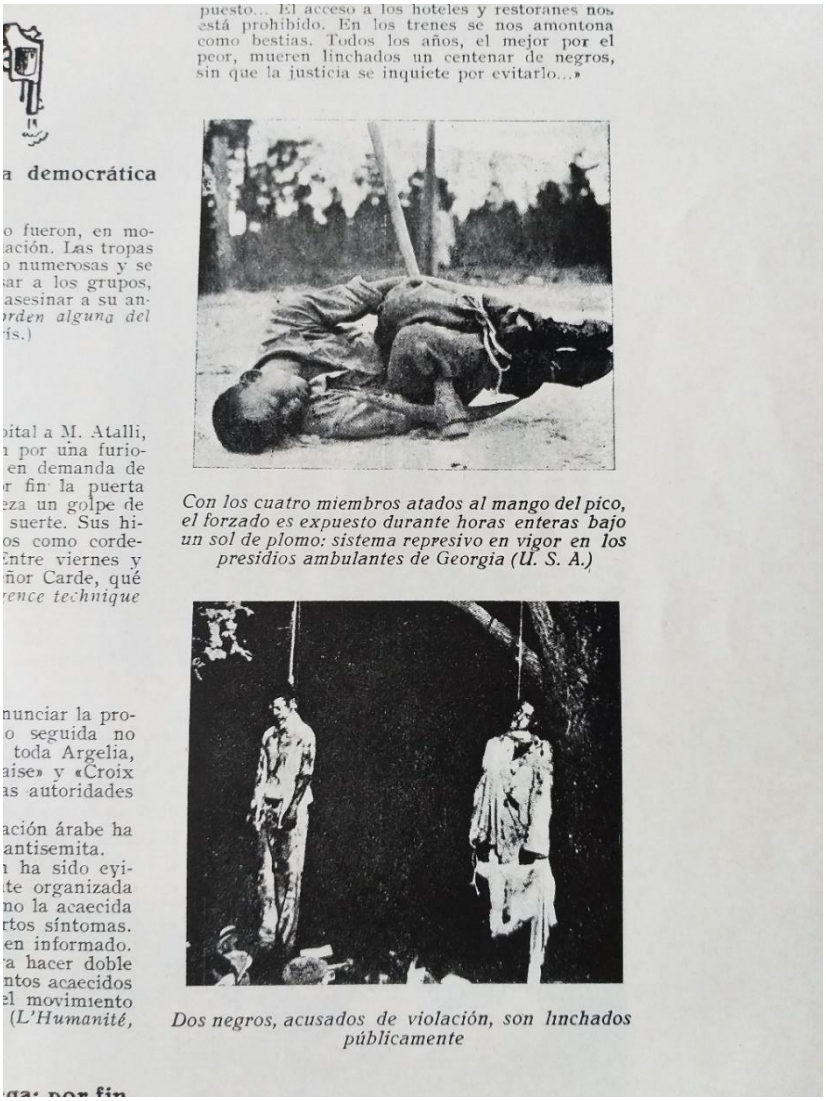
*Además, verán lo hermoso que soy*
*y tendrán vergüenza—*

*Yo también soy América.*

*Langston HUGHES*

**10**

Figure 167 : *Octubre: Escritores y artistas revolucionarios*, escritores y artistas revolucionarios (Madrid), n°3, août-septembre 1933, «Linchamiento», p.10, Hemeroteca de Madrid.



puesto... El acceso a los hoteles y restoranes nos está prohibido. En los trenes se nos amontona como bestias. Todos los años, el mejor por el peor, mueren linchados un centenar de negros, sin que la justicia se inquiete por evitarlo...»

*Con los cuatro miembros atados al mango del pico, el forzado es expuesto durante horas enteras bajo un sol de plomo: sistema represivo en vigor en los presidios ambulantes de Georgia (U. S. A.)*

*Dos negros, acusados de violación, son linchados públicamente*

Figure 168 : *Nueva Cultura* (Paris), n°3, mars 1935, «Testigos Negros de Nuestros Tiempos», p.33, réimpression Topos Verlag, 1977.

Figure 169 : *Estudios* (Valence), n°132, août 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

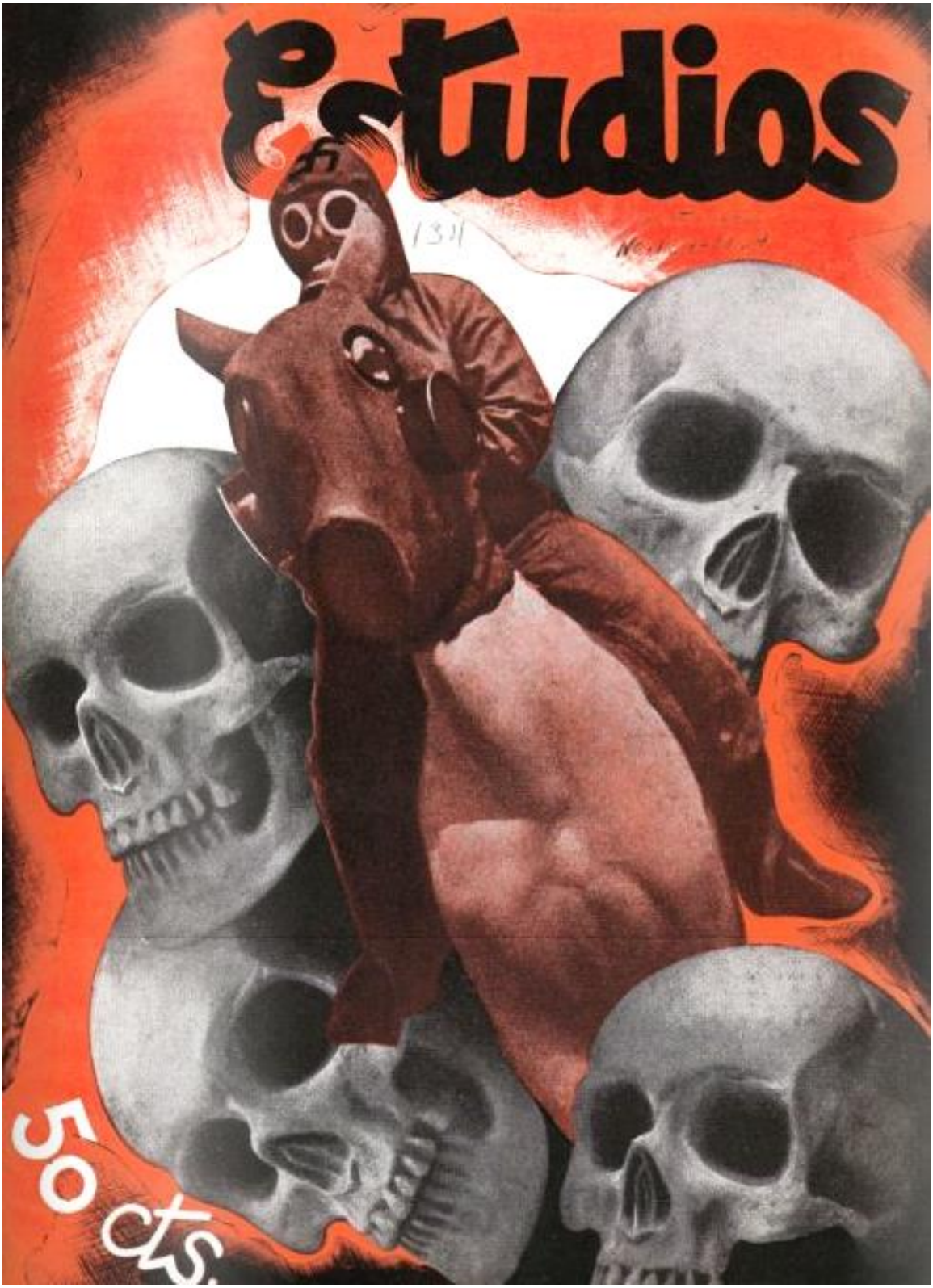



Figure 170 : *Estudios* (Valence), n°134, octobre 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 171 : *Vu* (Paris), 13 décembre 1933, « La prochaine guerre… », n°300, 4e de couverture, photomontage sans signature, Musée Nicéphore Nièpce, Chalon-sur-Saône.

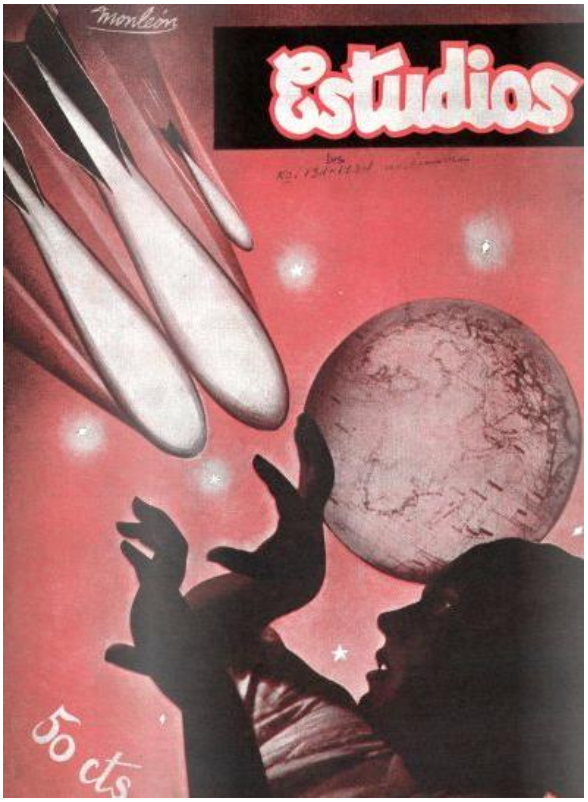



Figure 172 : *Estudios* (Valence), n°135, novembre 1934, photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

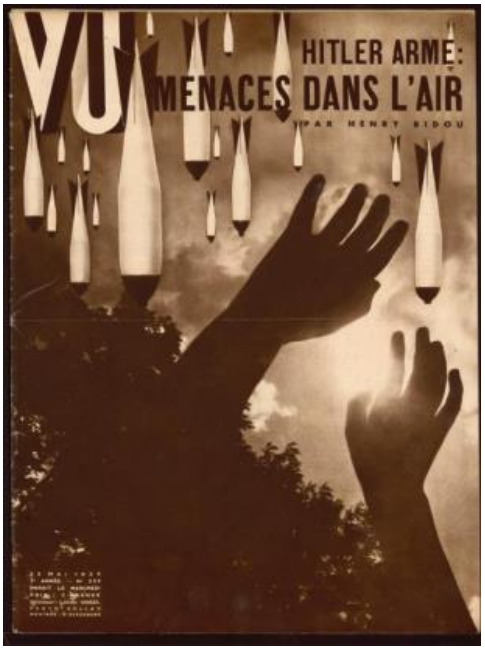



Figure 173 : *Vu* (Paris), 23 mai 1934, « Hitler arme : menaces dans l'air », photomontage Alexander Liberman, couverture, Musée Nicéphore Nièpce, Chalon-sur-Saône

Figure 174 : *Estudios* (Valence), n°135, novembre 1934, «Árbol genealógico de la razón social: No desearas la mujer de tu prójimo, La moralidad capitalista S.A.», photomontage Josep Renau, p.43, IVAM, Generalitat Valenciana.

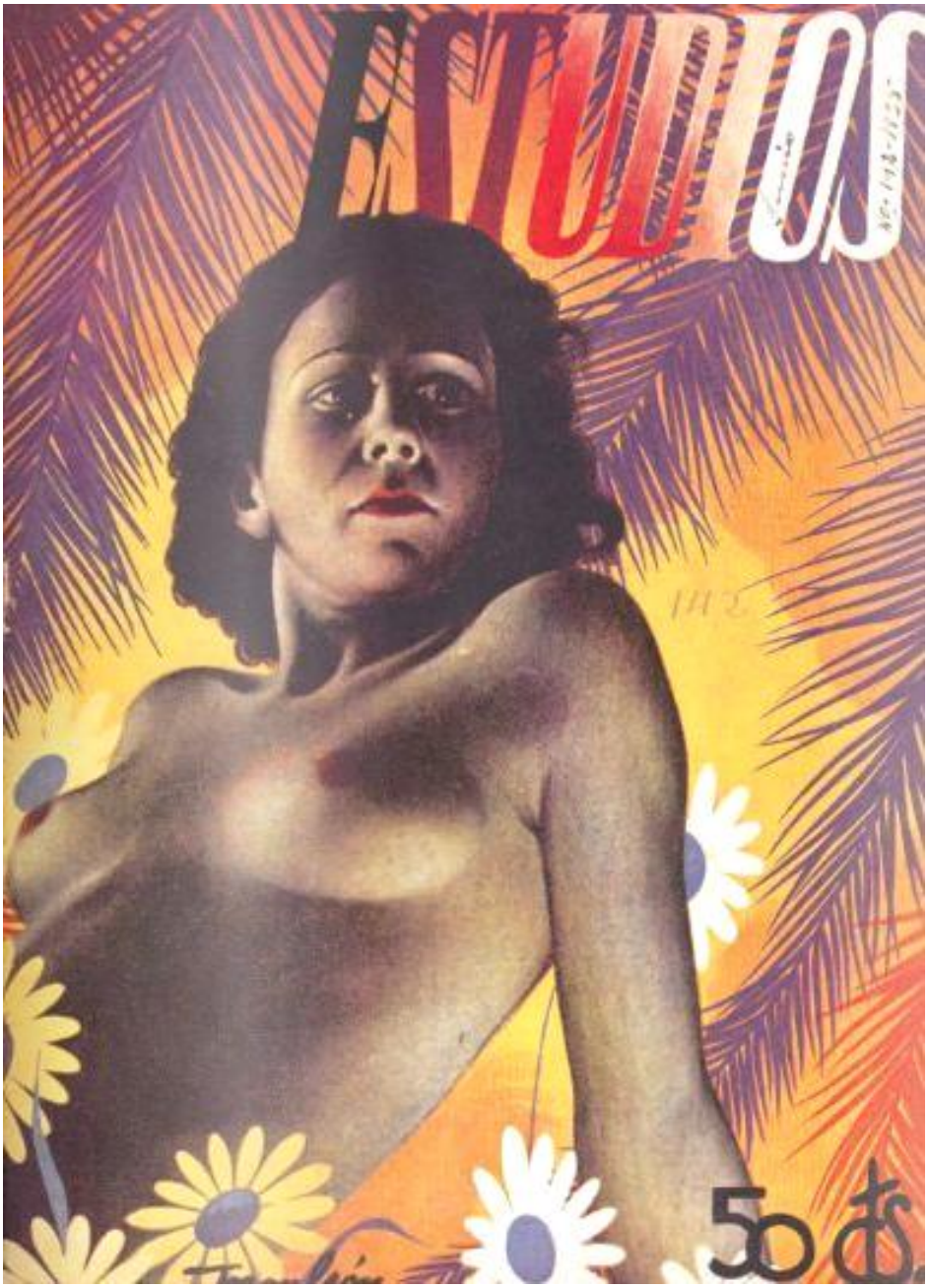



Figure 175 : *Estudios* (Valence), n°142, juin 1935, montage/dessin Manuel Monleón, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

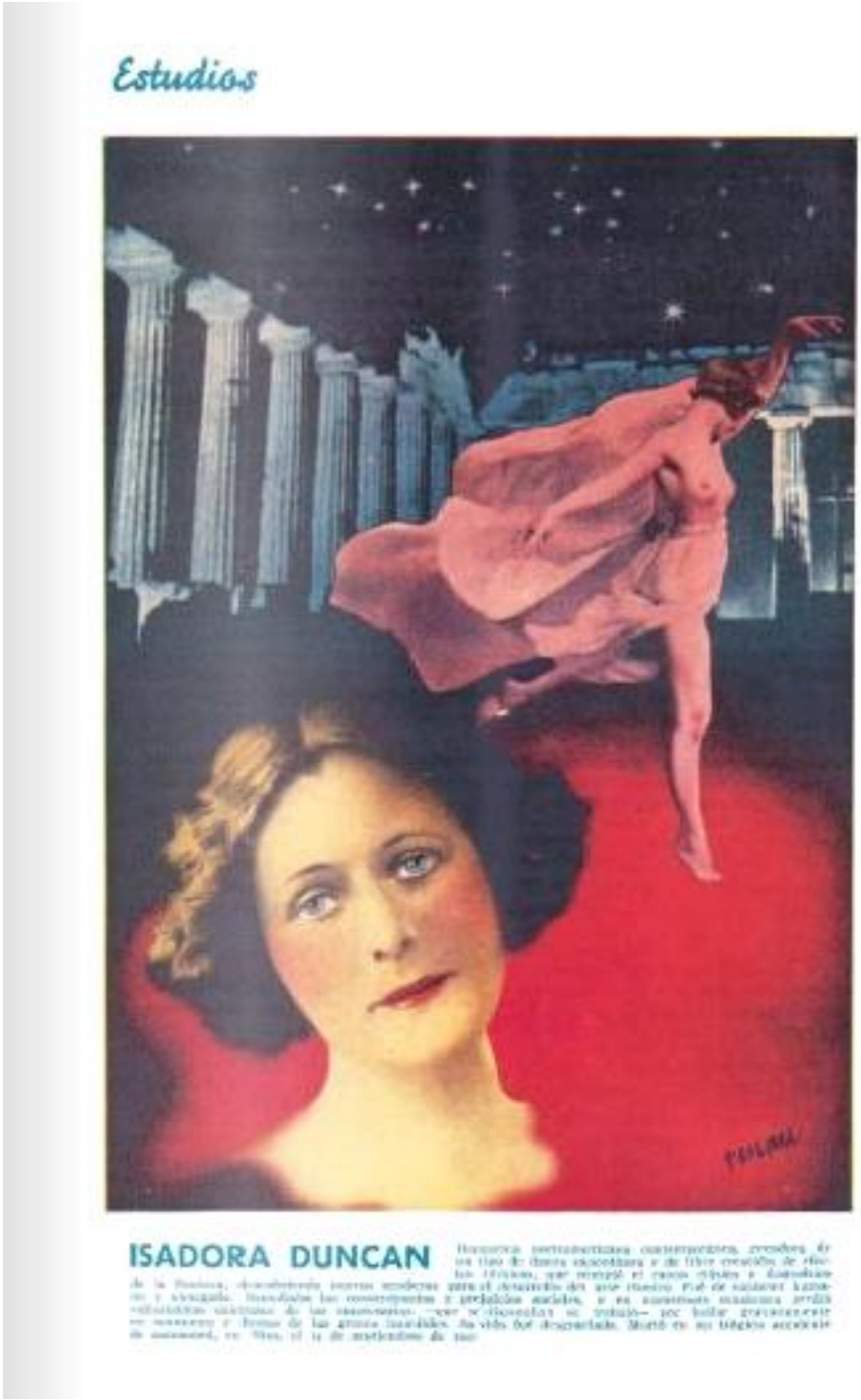



Figure 176 : *Estudios* (Valence), n°142, juin 1935, « Isadora Duncan », photomontage/dessin Josep Renau, p.19, IVAM, Generalitat Valenciana.

Figure 177 : *Estudios* (Valence), n°142, juin 1935, « Signos del zodiaco : Cancer (cangrejo)», montage/dessin Manuel Monleón, p.28, IVAM, Generalitat Valenciana.

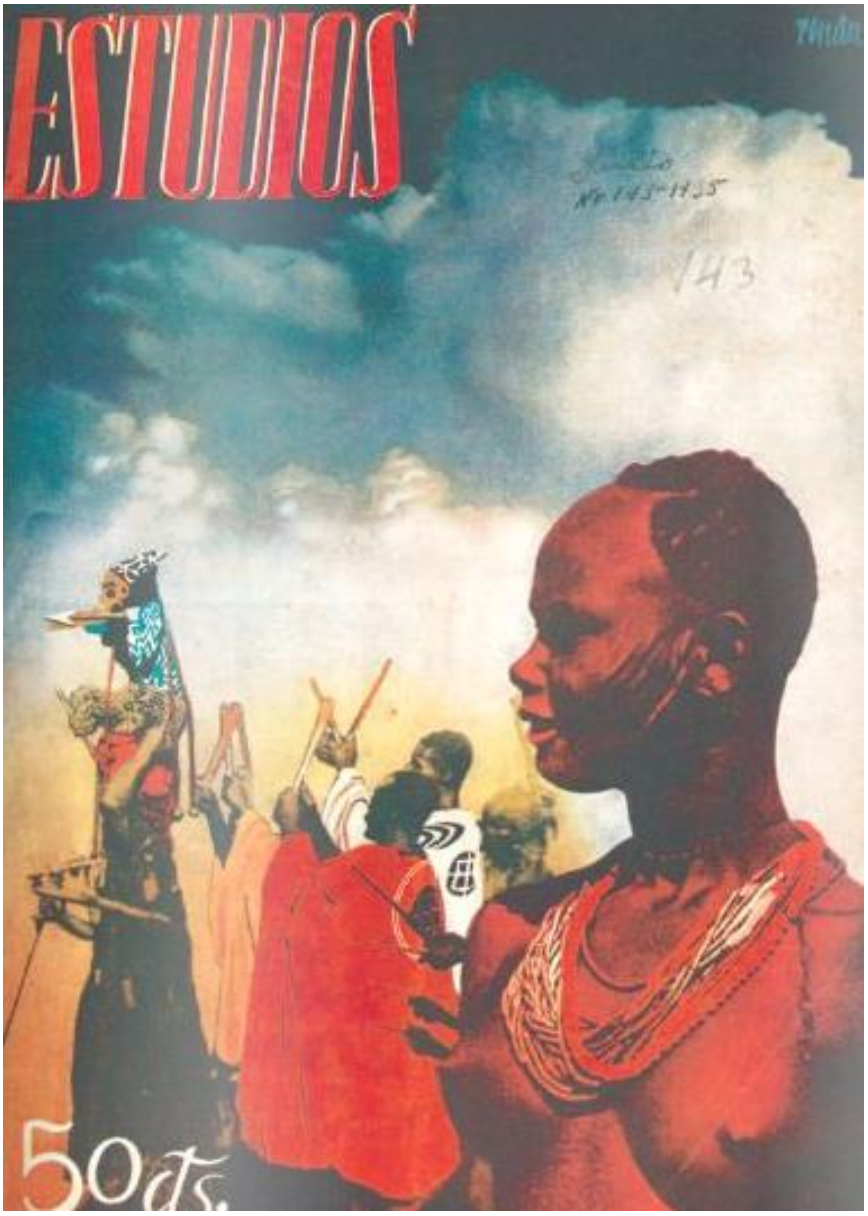



Figure 178 : *Estudios* (Valence), n°143, juillet 1935, montage/dessin Renau Josep, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

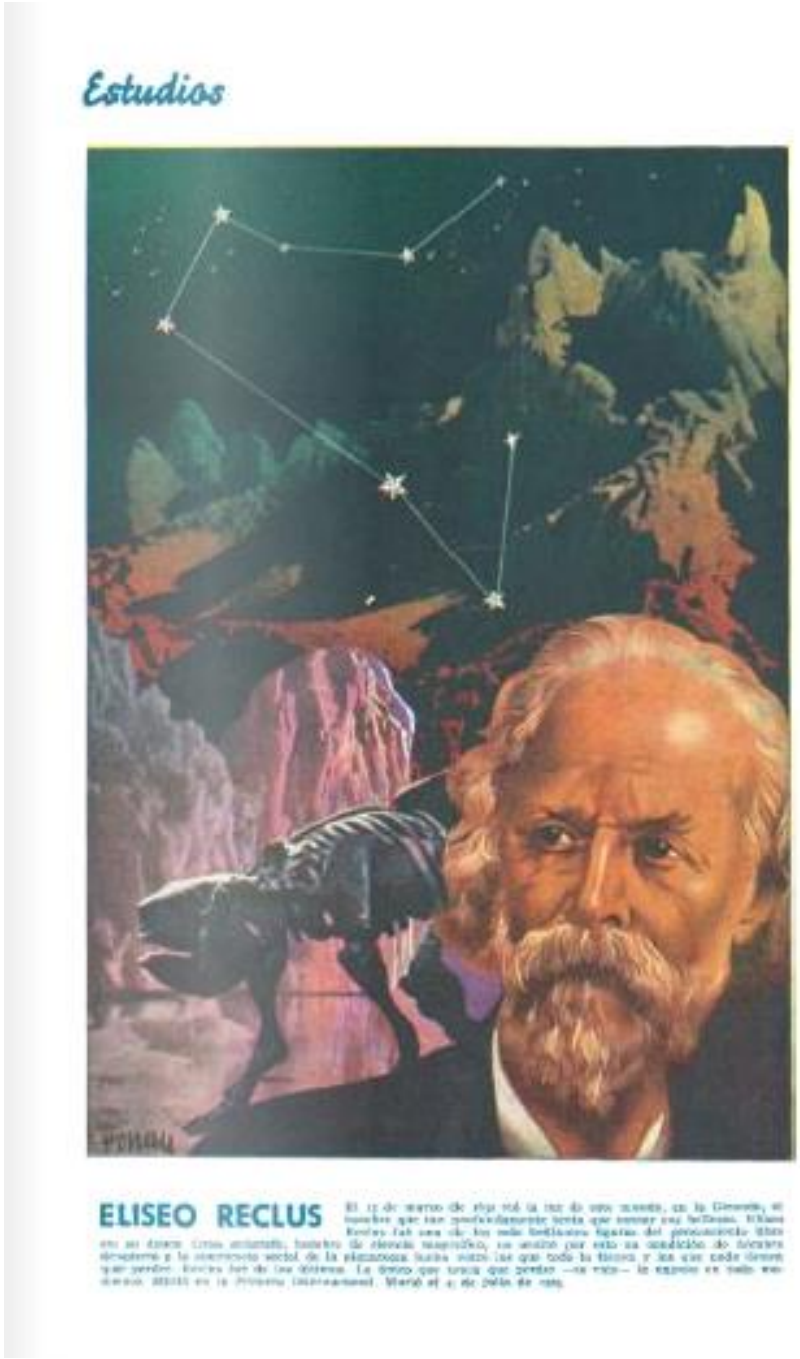



Figure 179 : *Estudios* (Valence), n°14, juillet 1935, «Eliseo Reclus», photomontage-dessin Josep Renau, p.19, IVAM, Generalitat Valenciana.

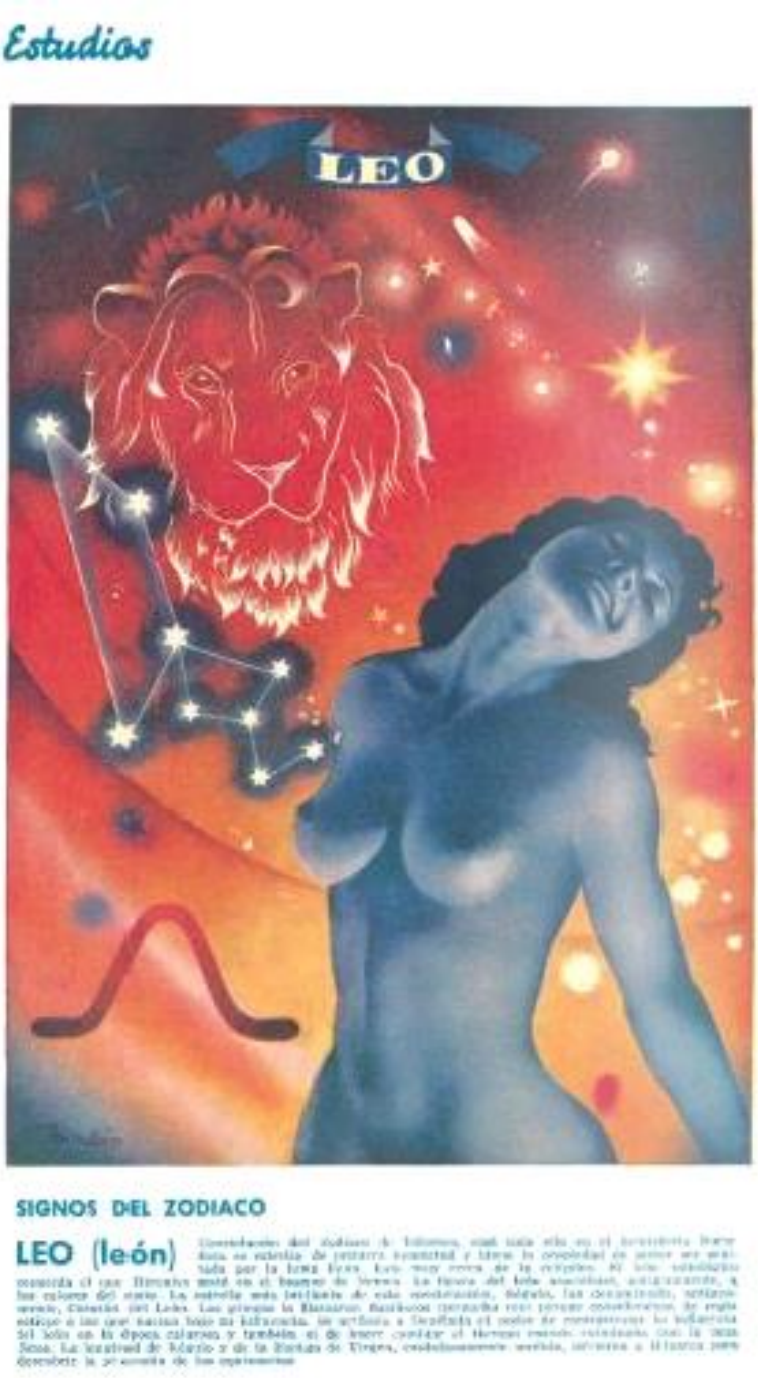



Figure 180 : *Estudios* (Valence), n°143, juillet 1935, «Signos del zodiaco: Leo», dessin/montage Manuel Monleón, p.28, IVAM, Generalitat Valenciana.

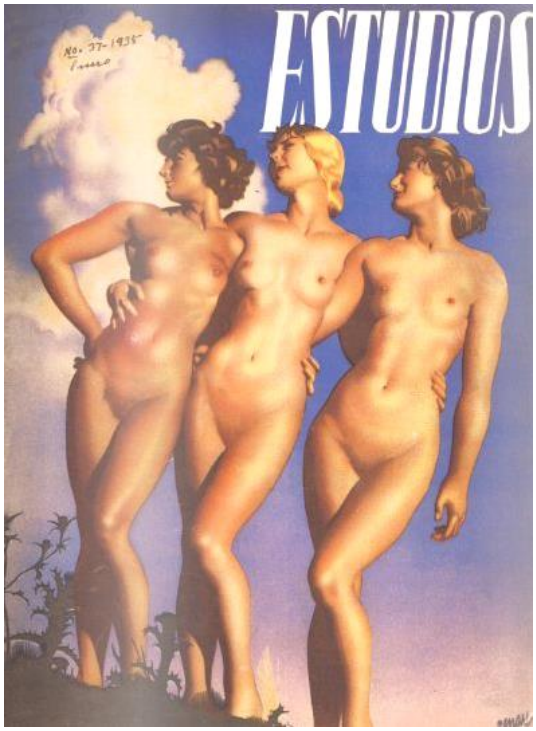



Figure 181 *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, montage/dessin Josep Renau, première de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

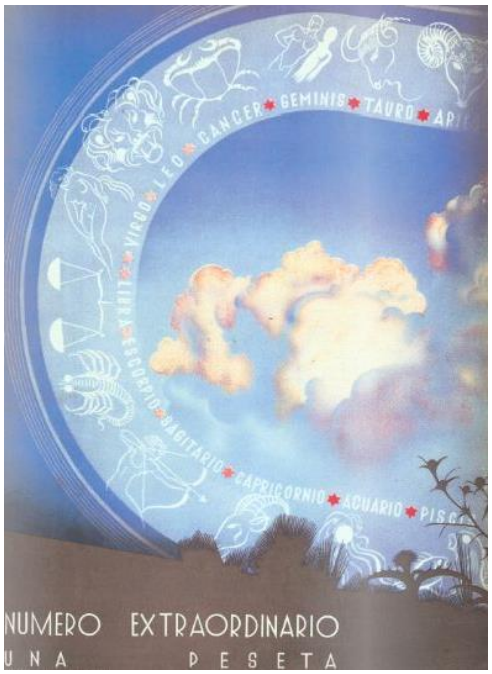



Figure 182 *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, montage/dessin Josep Renau, dernière de couverture, IVAM, Generalitat Valenciana.

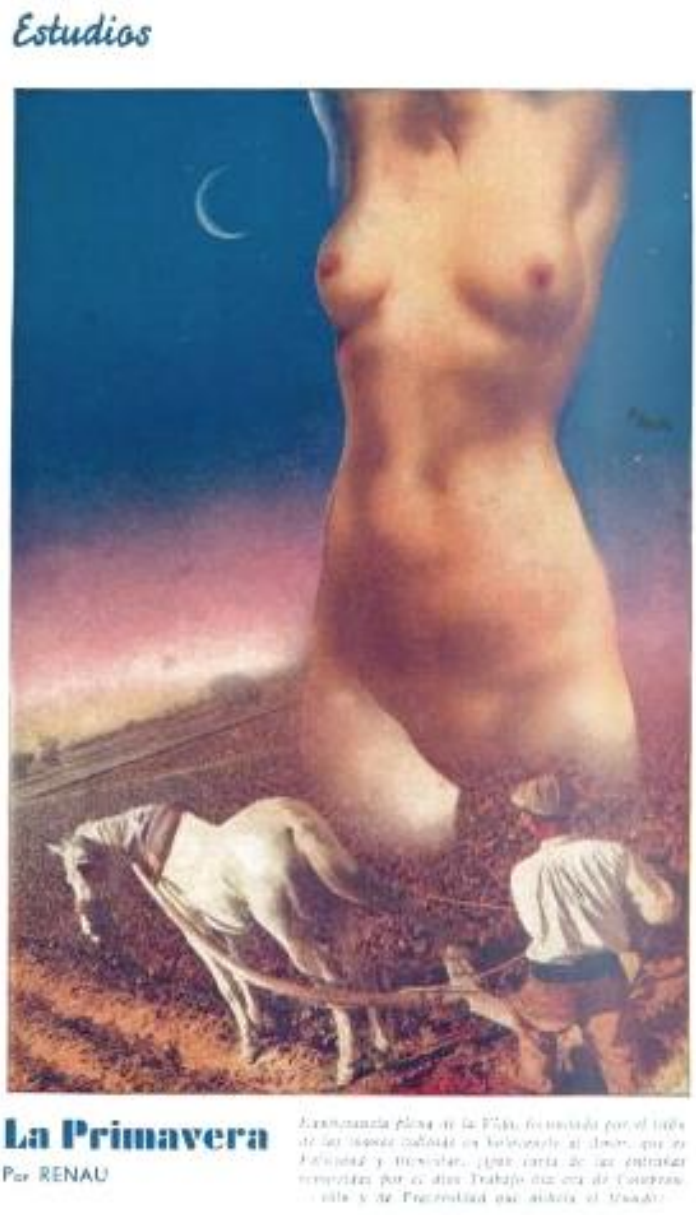



Figure 183 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «La primavera», photomontage Josep Renau, p.18, IVAM, Generalitat Valenciana.

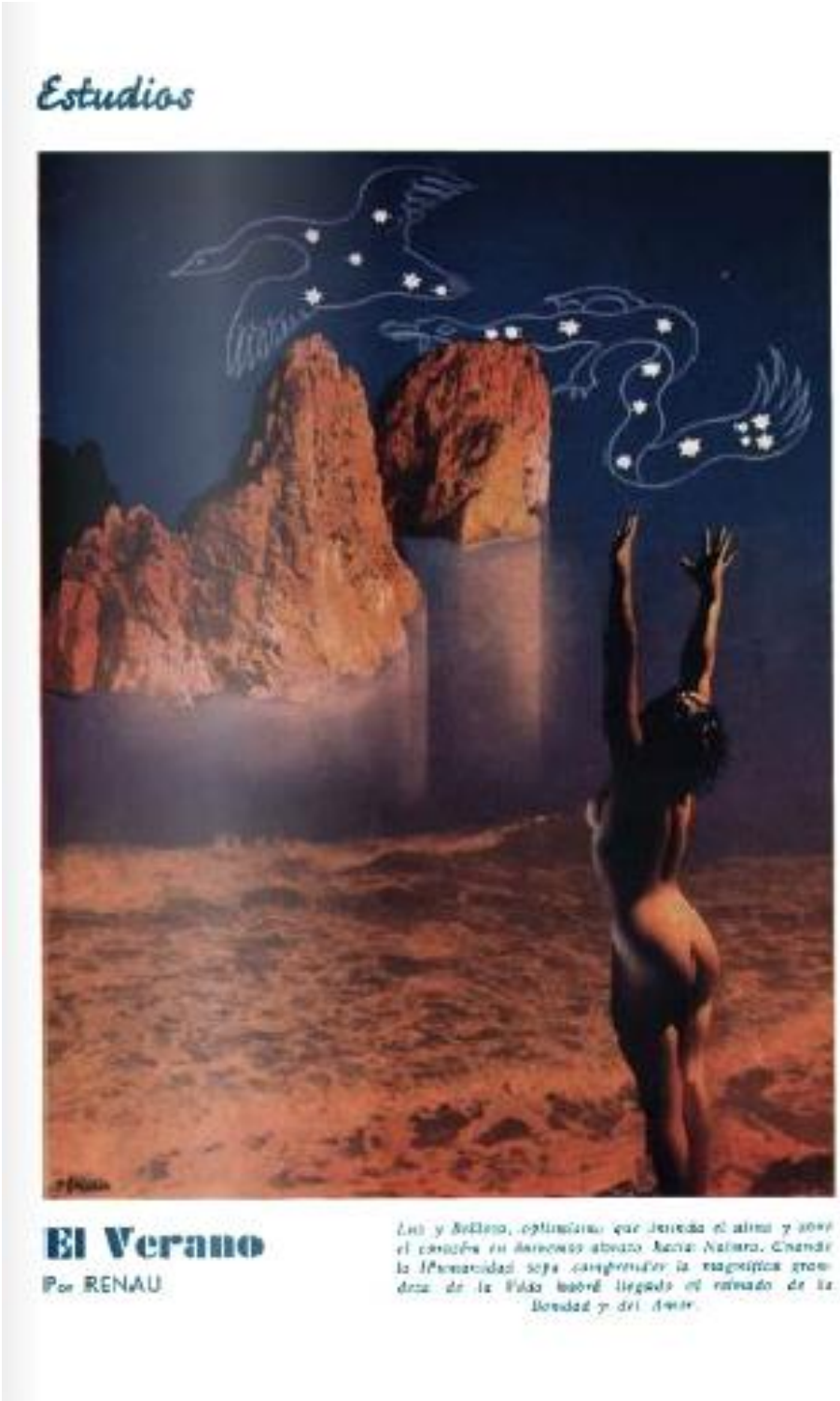



Figure 184 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «El verano», photomontage Josep Renau, p.35, IVAM, Generalitat Valenciana.

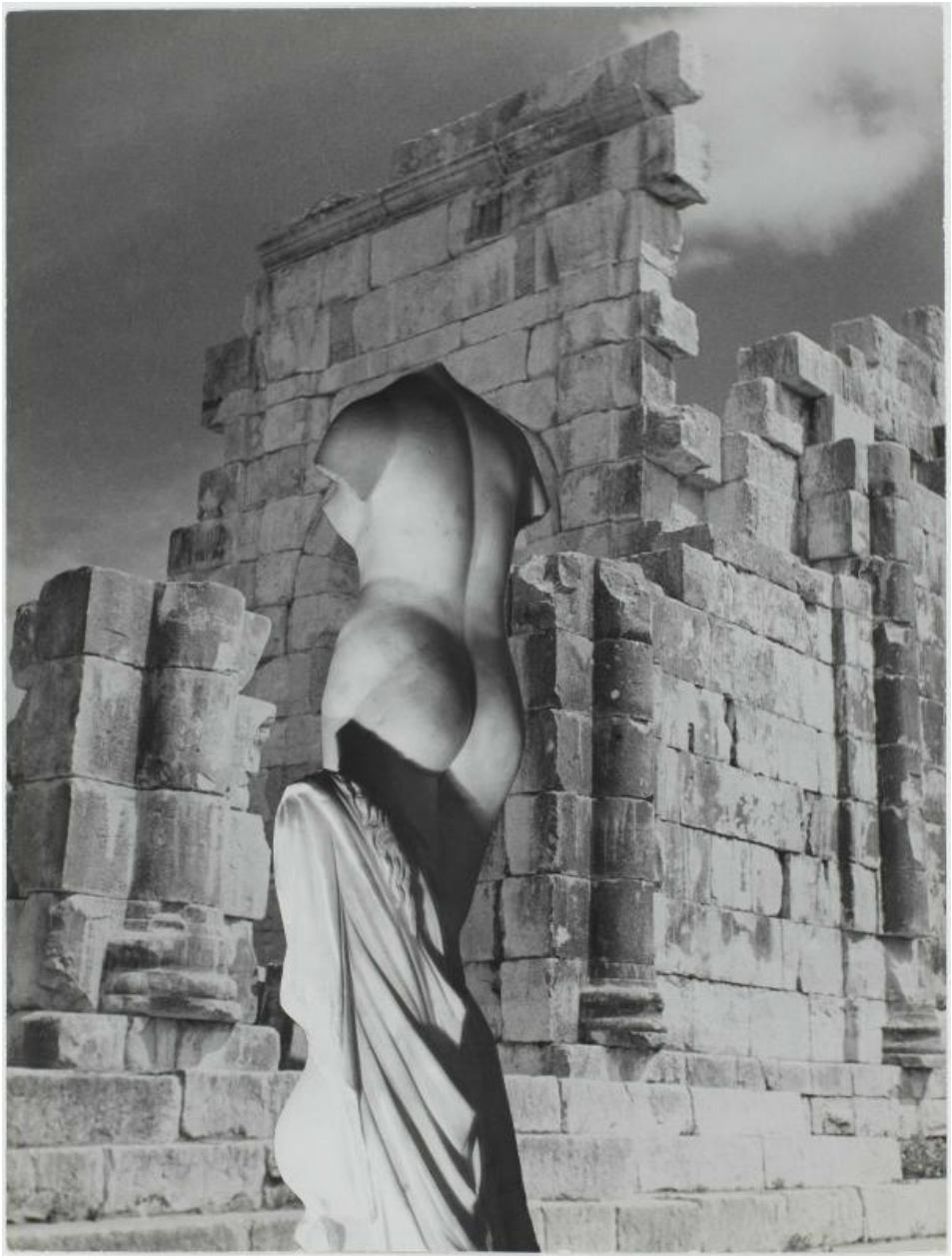


Figure 185 : Pierre Boucher, 1936, « Nu féminin antique dans les ruines de Volubilis, Maroc », photomontage, épreuve gélatino-argentique, 24 x 18,1 cm, n° AM 2012-2573, Centre Georges-Pompidou, Paris.

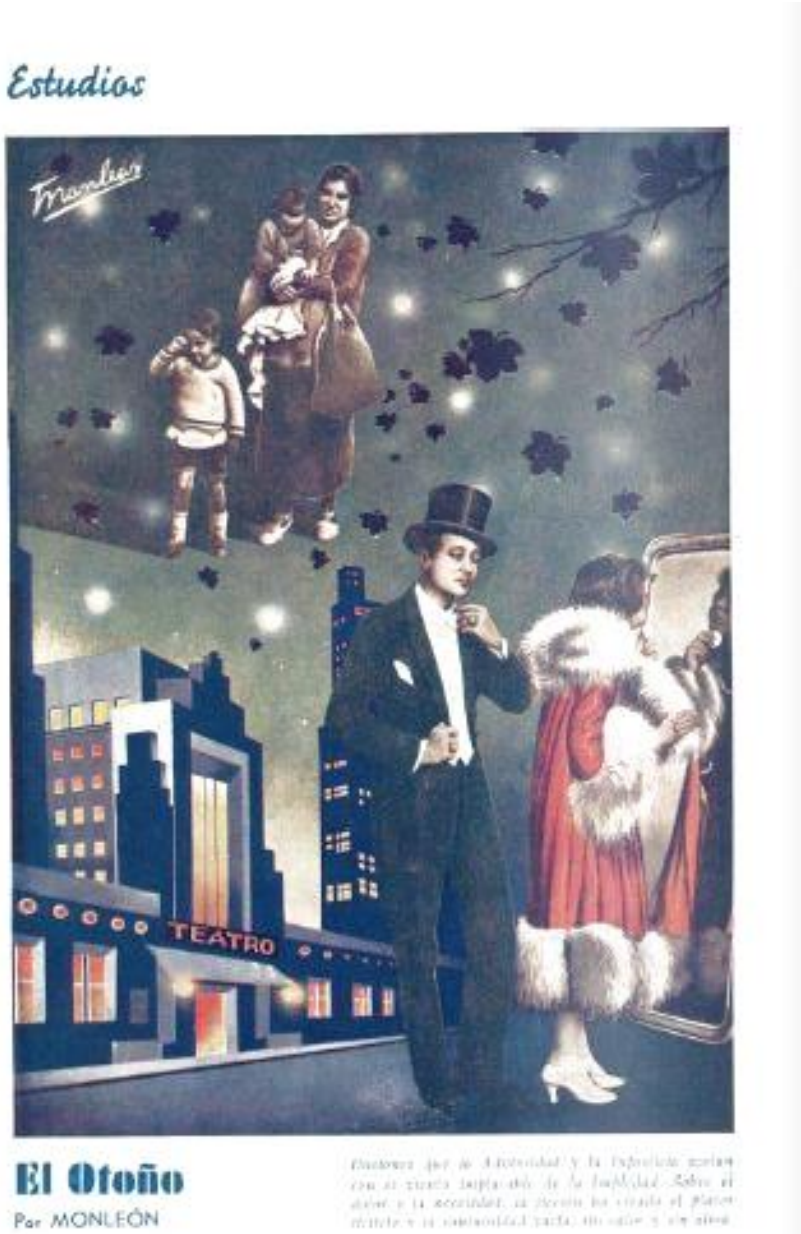



Figure 186 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «El Otoño», montage/dessin Manuel Monleón, p.44, IVAM, Generalitat Valenciana.

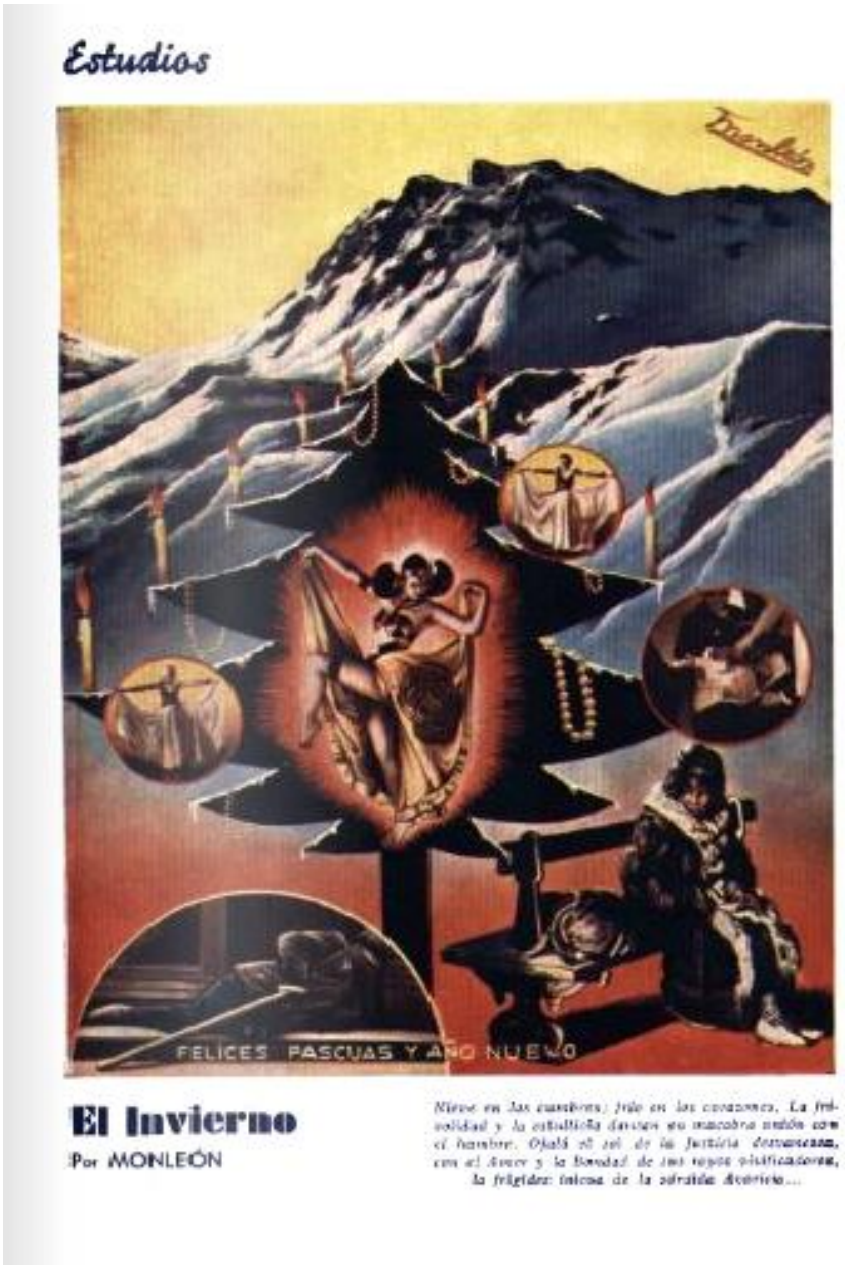



Figure 187 : *Estudios* (Valence), n°137, janvier 1935, «El invierno», montage/dessin Manuel Monleón, p.53, IVAM, Generalitat Valenciana.

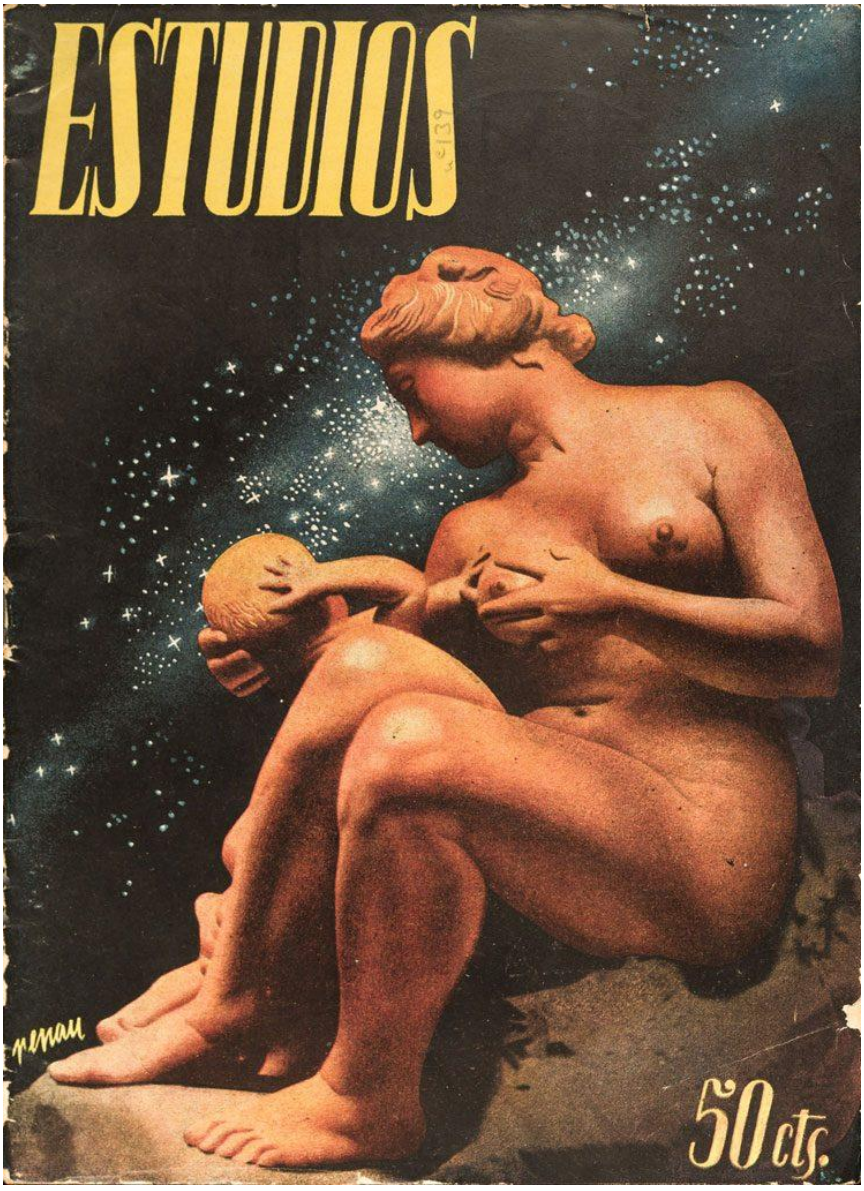



Figure 188 : *Estudios* (Valence), n°139, mars 1935, montage/dessin Josep Renau, première de couverture, Centre de documentation historico-social, Barcelone.

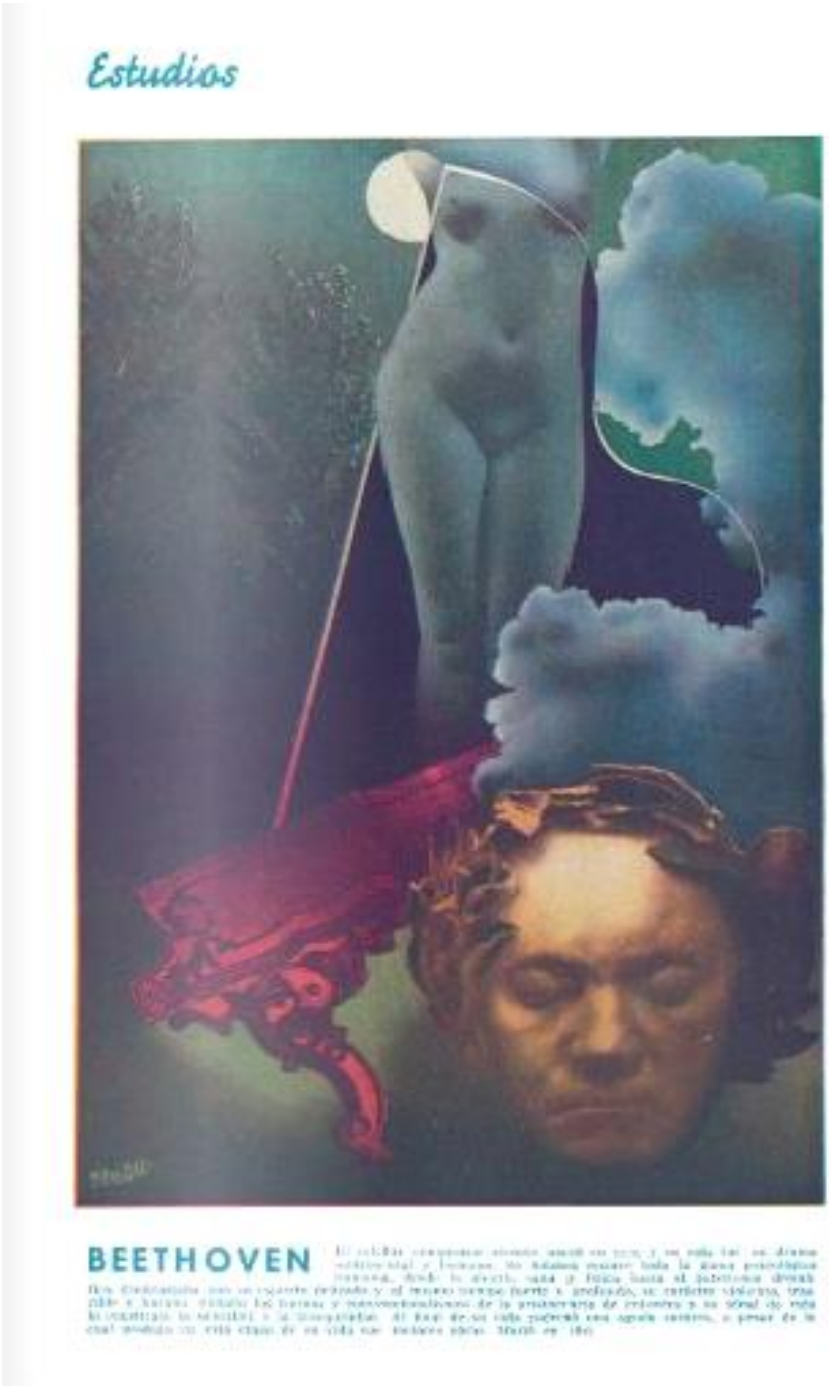



Figure 189 : *Estudios* (Valence), n°140, avril 1935, « Beethoven », photomontage-dessin Manuel Monleón, p.19, Centre de documentation historico-social, Barcelone.

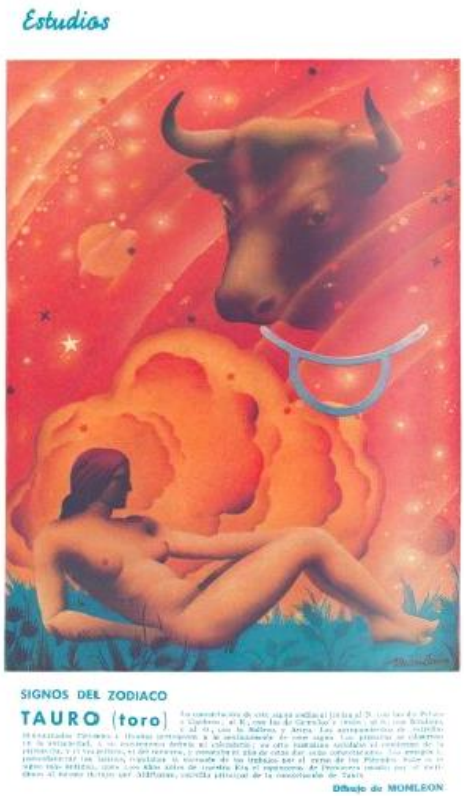



Figure 190 : *Estudios* (Valence), n°140, avril 1935, « Signos del zodiaco: Tauro (toro) », photomontage-dessin Manuel Monleón, p.28 Centre de documentation historico-social, Barcelone.

Figure 191 : *Estudios* (Valence), n°140, avril 1935, « Signos del zodiaco : Aries (carnero)) », photomontage-dessin Manuel Monleón, p.44 et 45 Centre de documentation historico-social, Barcelone.

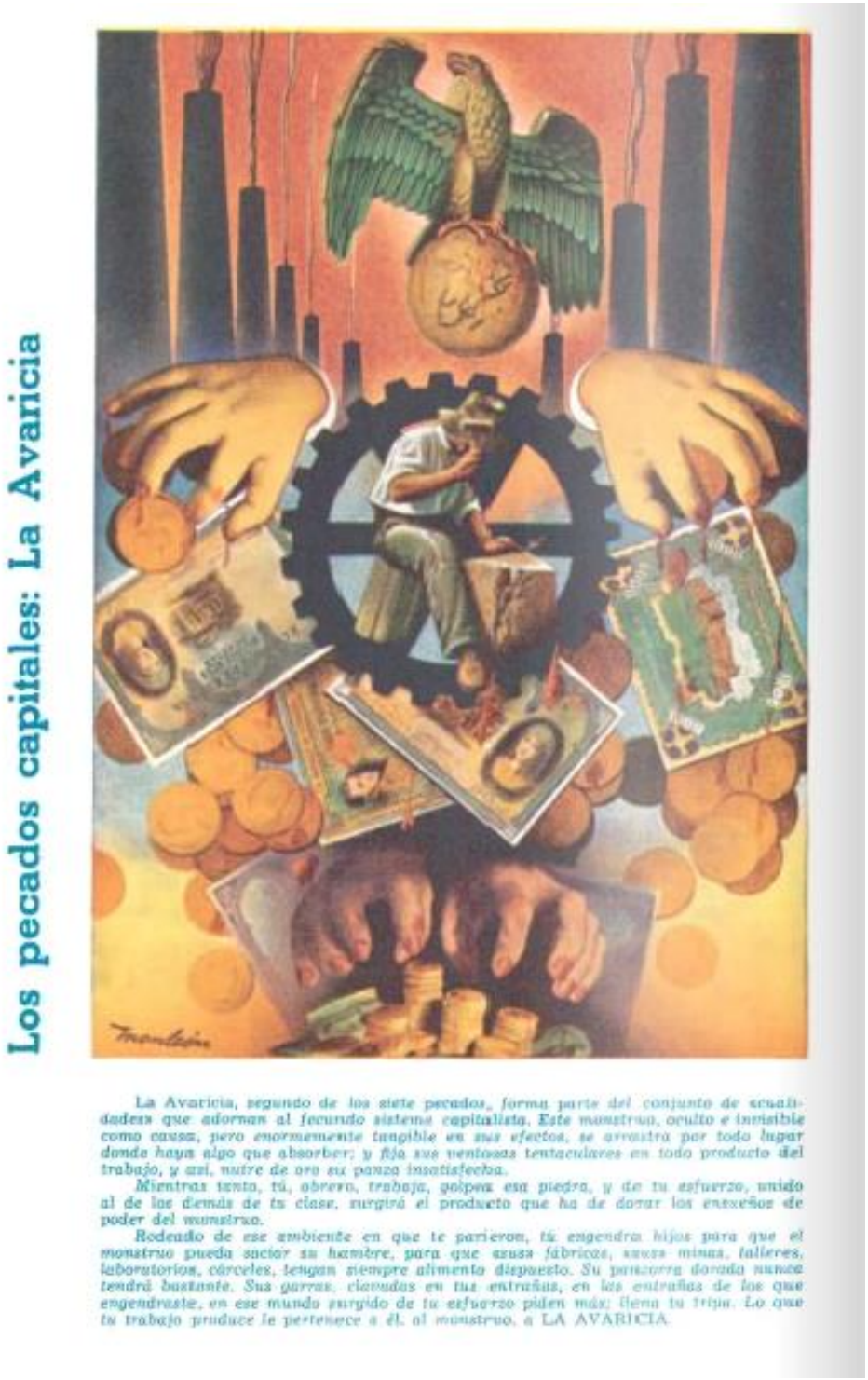



Figure 192 : *Estudios*, N°151, mars 1936, , « Los pecados capitales : La avaricia», montage et dessins Manuel Monleón, p.16., IVAM.

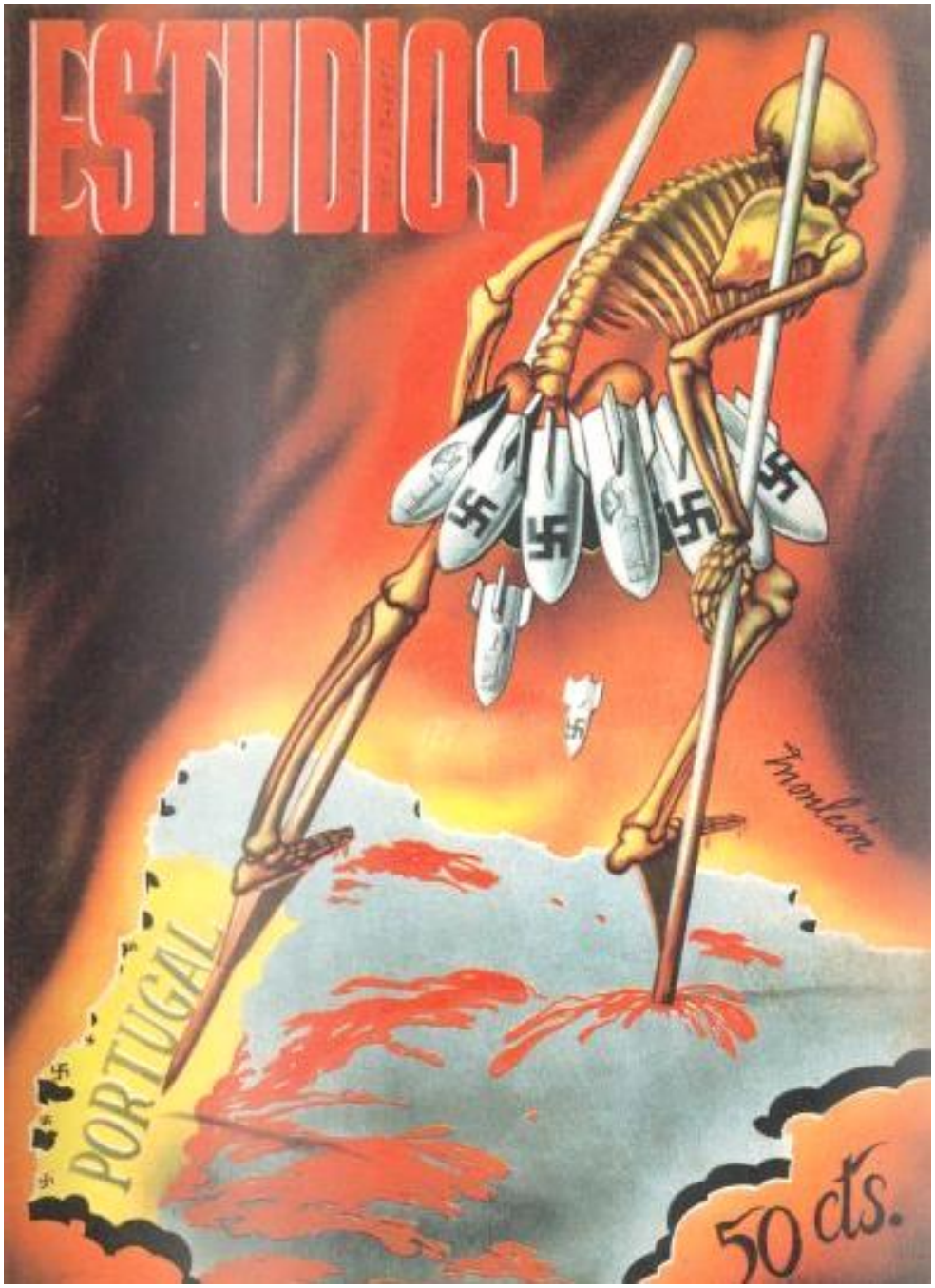



Figure 193 : *Estudios*, n°159, décembre 1936, Manuel Monleón, première de couverture, IVAM.

Figure 194 : *Estudios*, n°159, décembre 1936, « Paginas negras de la Historia: Civilización fascista», photomontage Josep Renau, p.18-19, IVAM.

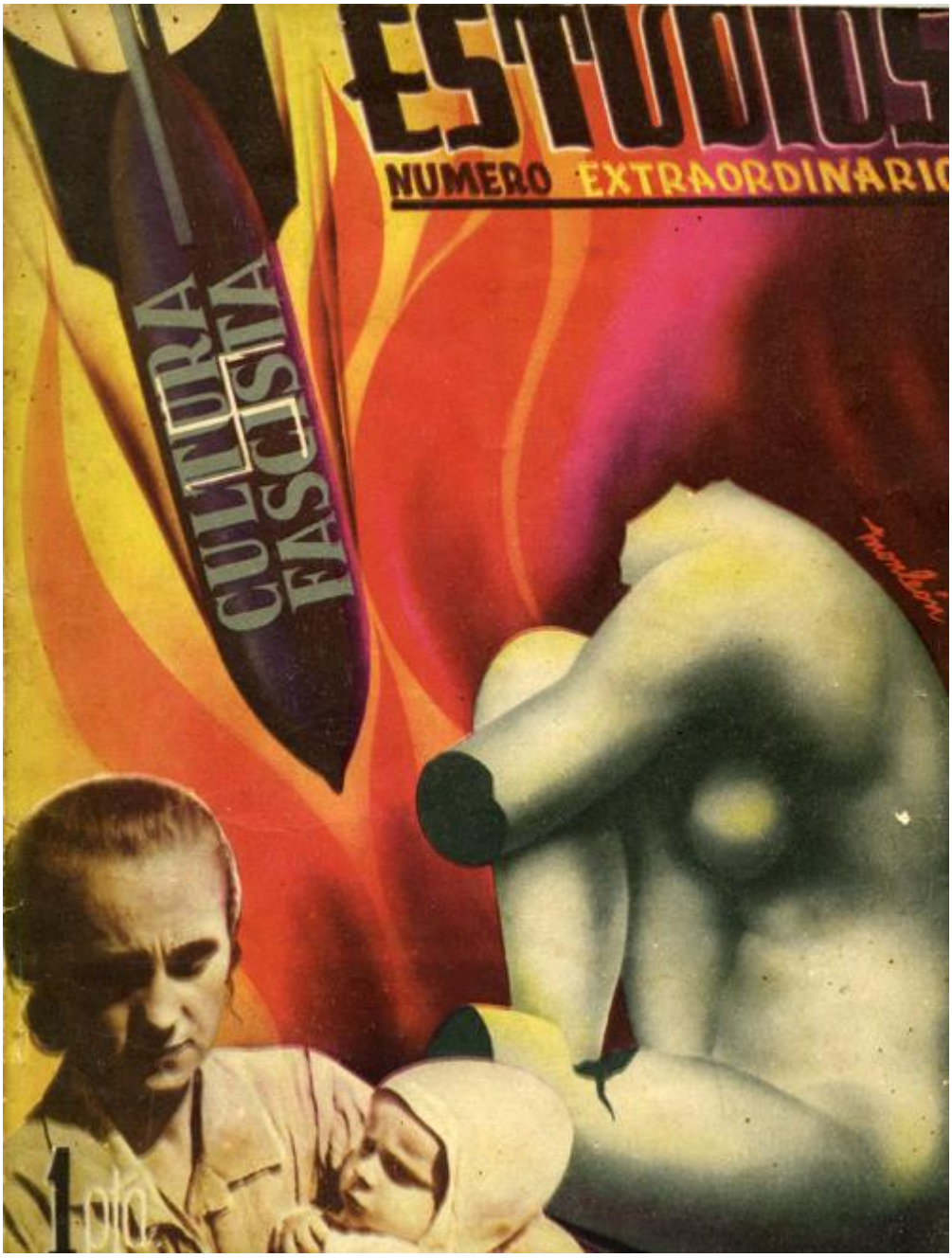



Figure 195 : *Estudios* (Valence), janvier 1937, numéro spécial, dessin-photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM.

Figure 196 : Pierre Boucher, 1937, sans titre, photomontage, épreuve gélatino-argentique, 23,7 x 19,8 cm, n°AM 1986-151, Centre George-Pompidou, Paris.

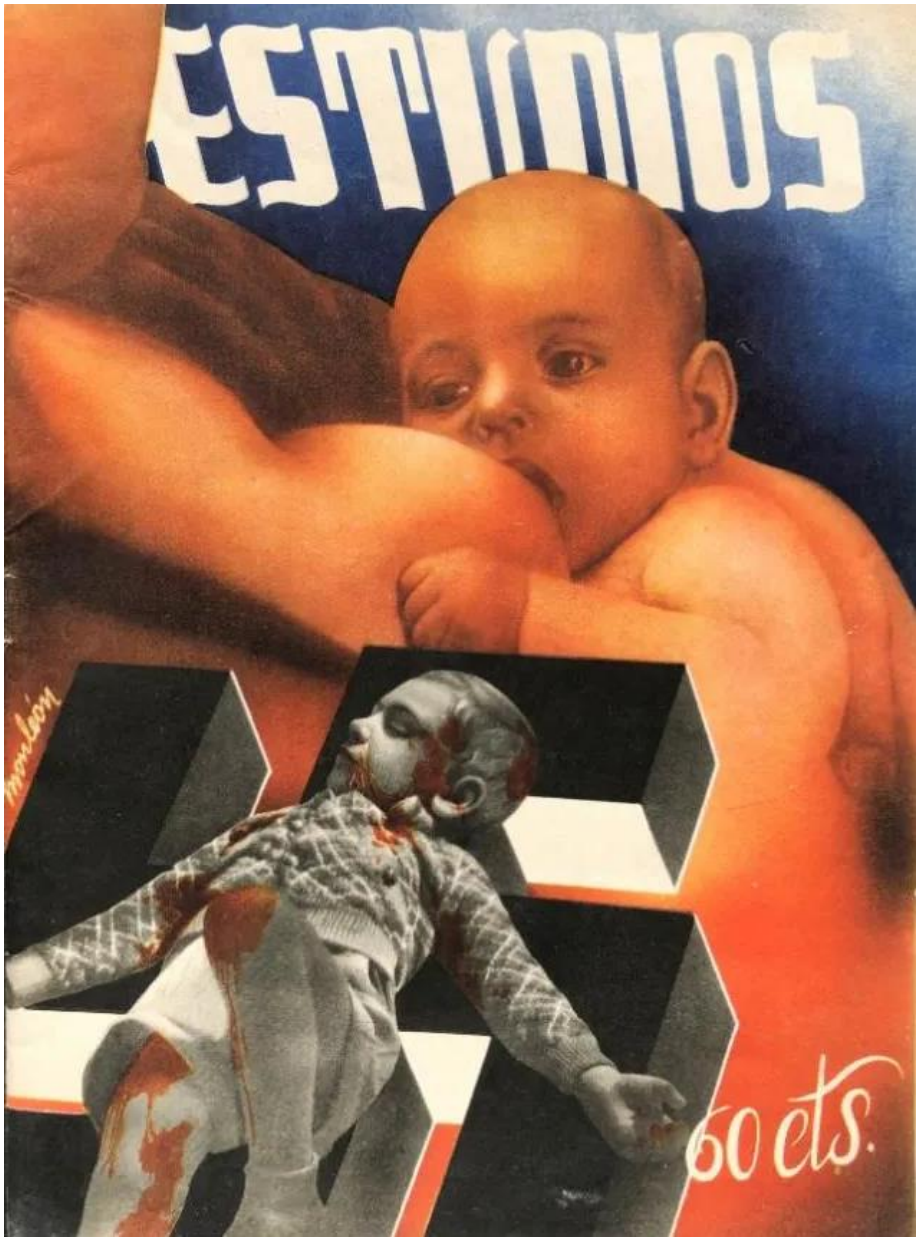



Figure 197 : *Estudios* (Valence), février 1937, première de couverture, dessin-photomontage Manuel Monleón, IVAM.

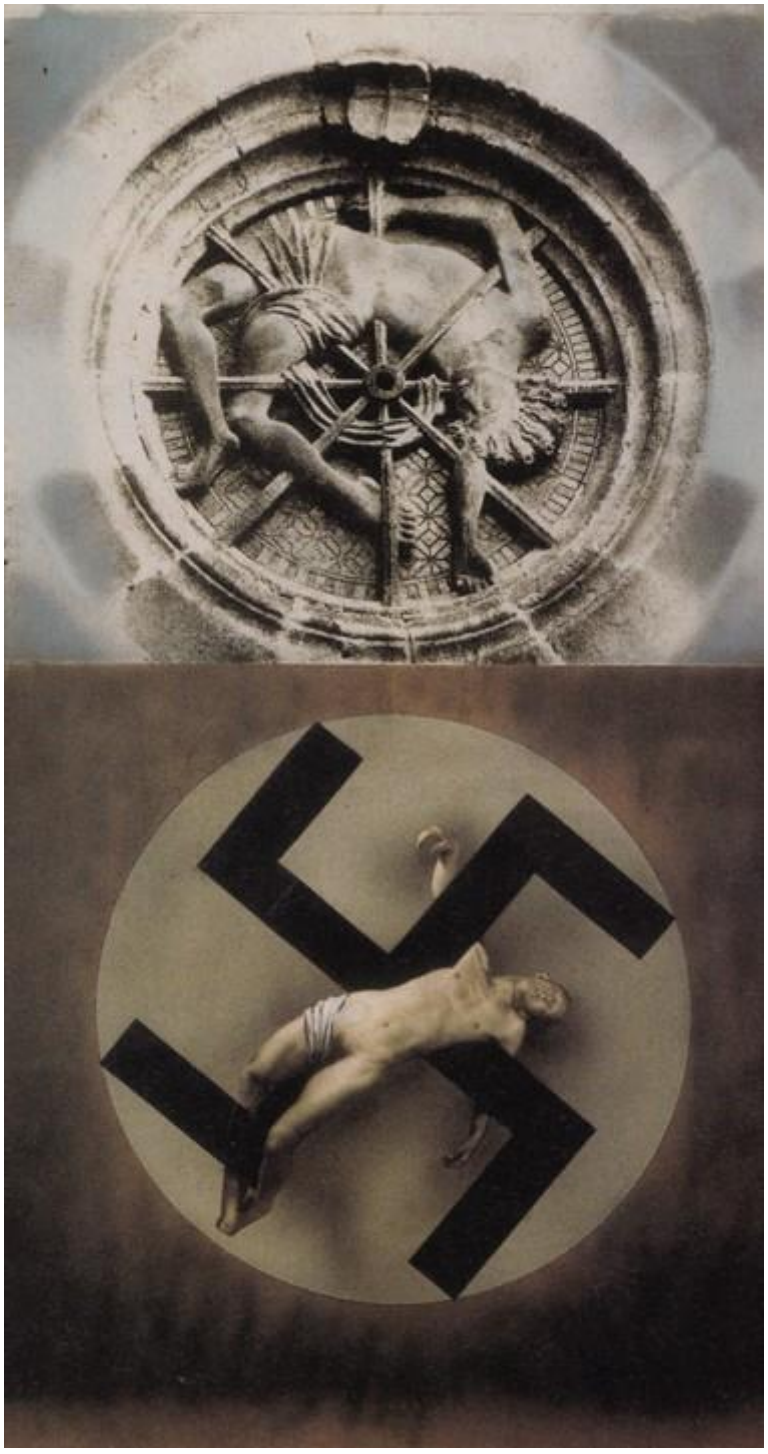


Figure 198 : A.I.Z., 22 mai 1934, «Wie im Mittelalter… so im Dritten Reich», photomontage John Heartfield, n°22, p.352, La Contemporaine, Paris.

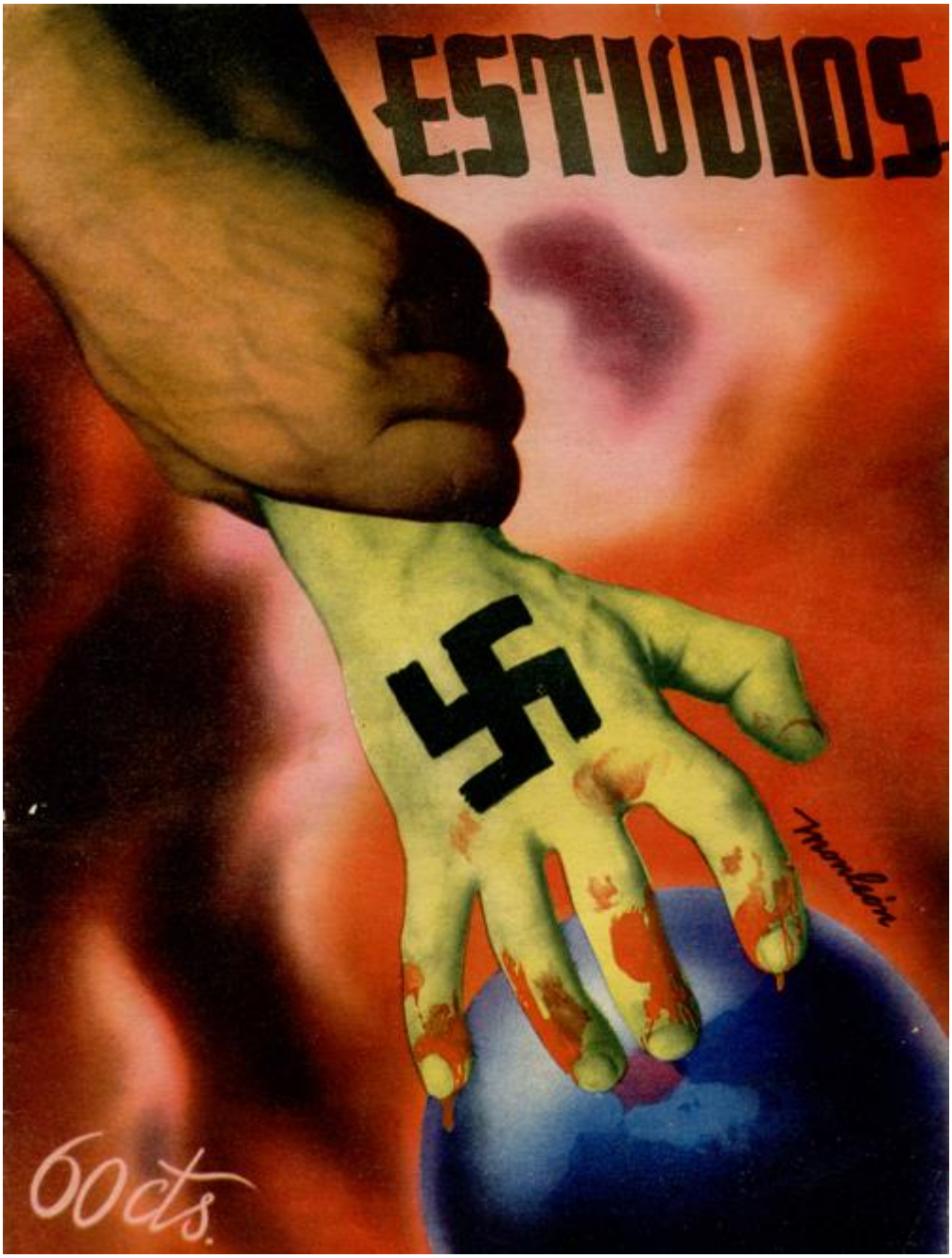



Figure 199 : *Estudios* (Valence), avril 1937, dessin-photomontage Manuel Monleón, première de couverture, IVAM.

,

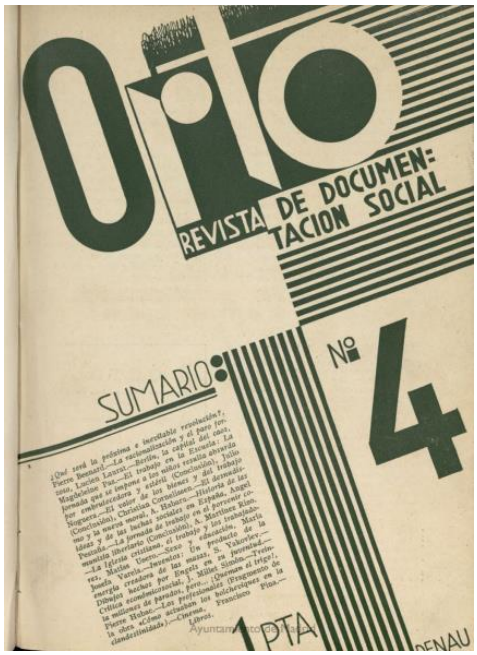



Figure 200 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°4 juin 1932, mise en page graphique Josep Renau, couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 201 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°7, septembre 1932, dessin Josep Renau, couverture, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 202 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°1, mars 1932, photomontage Josep Renau, p.17, Hemeroteca Municipal de Madrid.

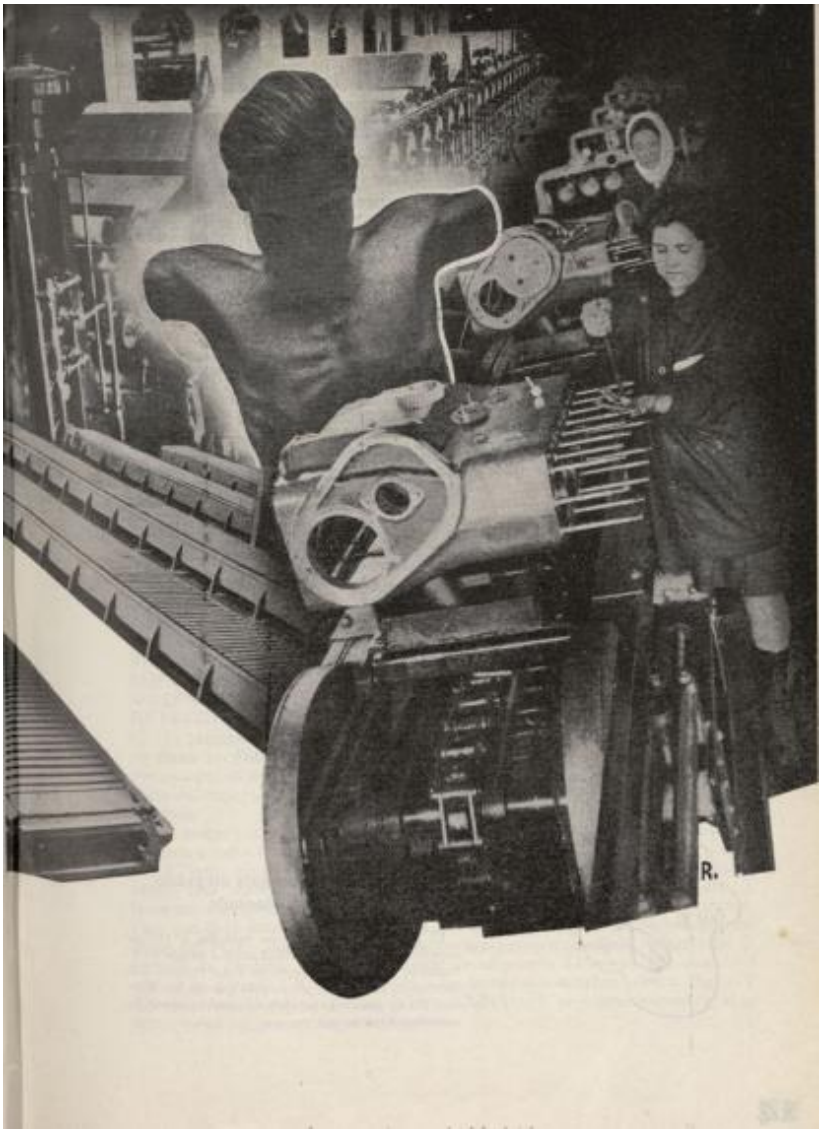


Figure 203 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°2, avril 1932, photomontage Josep Renau, p.15, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 204 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°2, avril 1932, photomontage Josep Renau, p.32-33, Hemeroteca Municipal de Madrid.

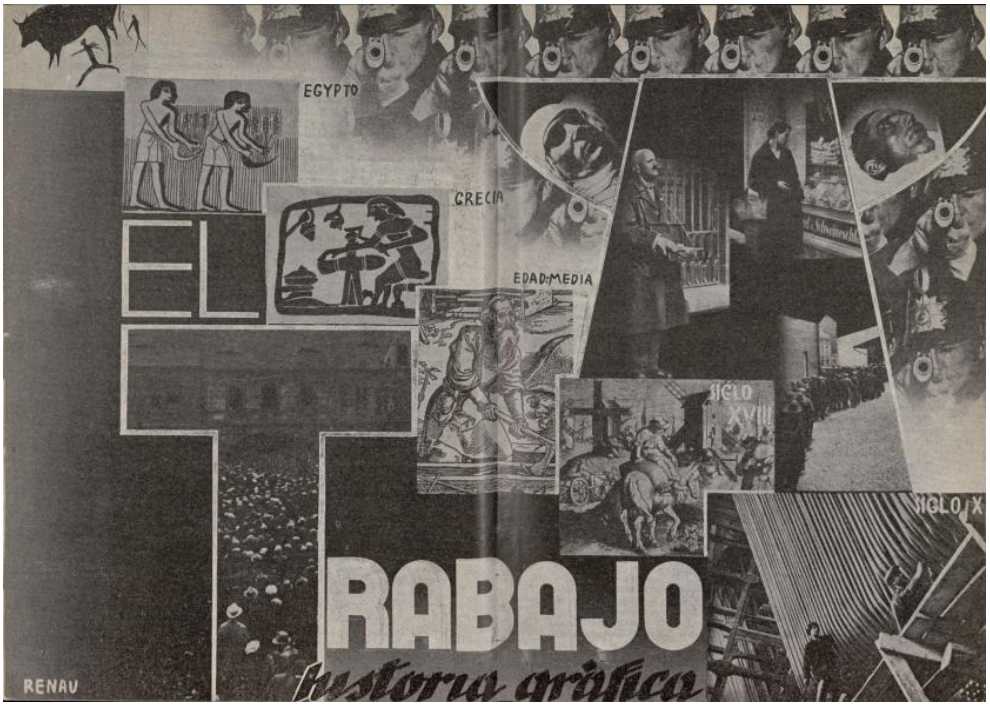



Figure 205 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), numéro 3, mai 1932, photomontage Josep Renau, p.32-33, Hemeroteca Municipal de Madrid.

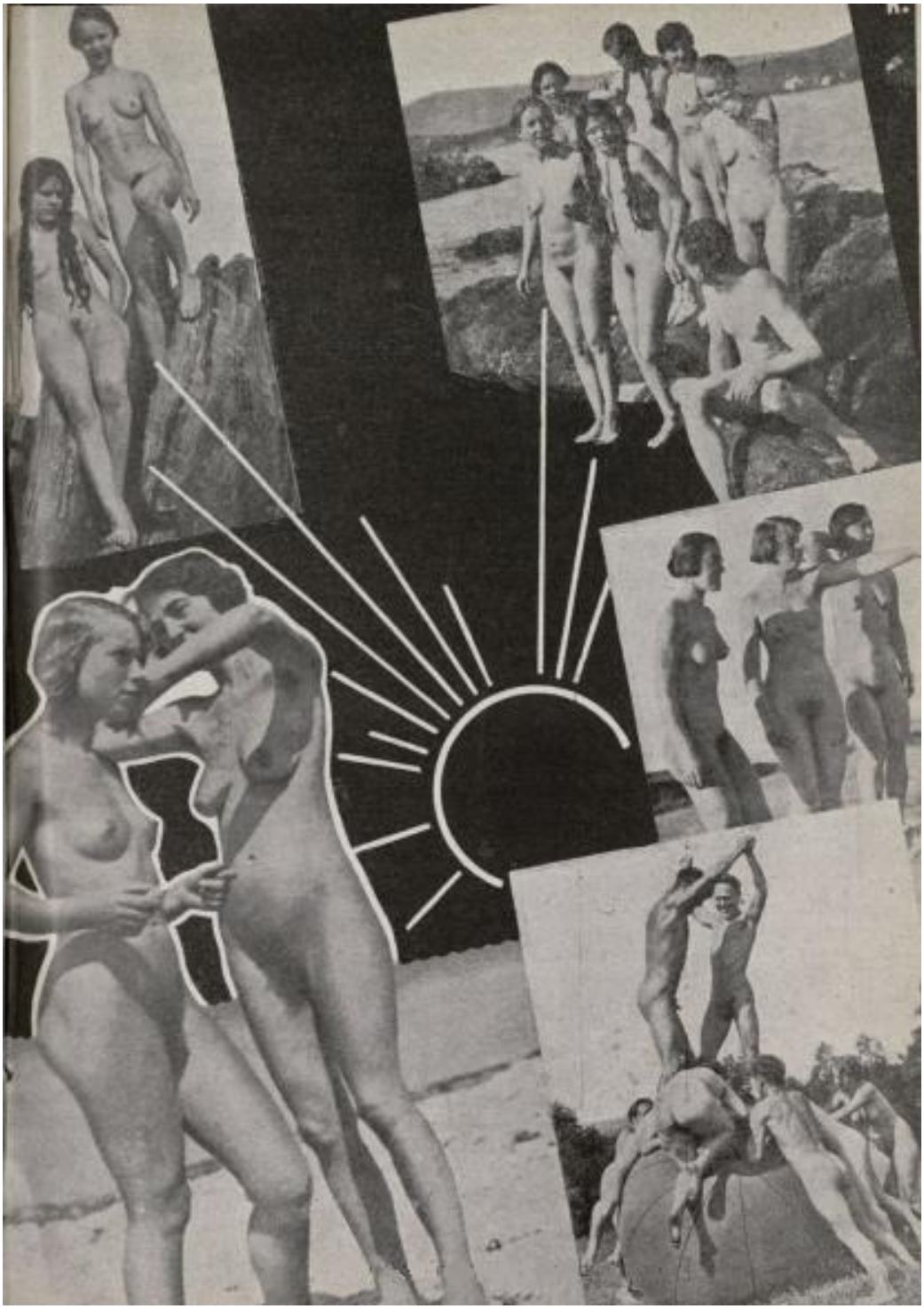


Figure 206 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°4, juin 1932, photomontage Josep Renau, p.29, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 207 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°5, juillet 1932, photomontage Josep Renau, p.20, Hemeroteca Municipal de Madrid.

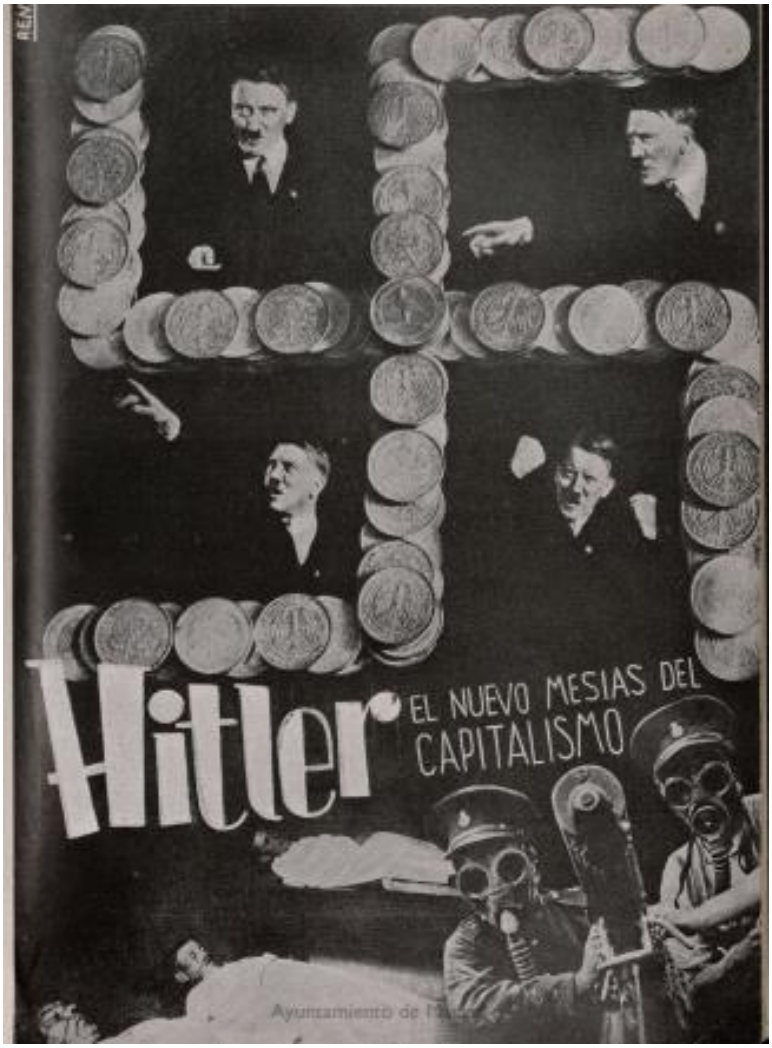
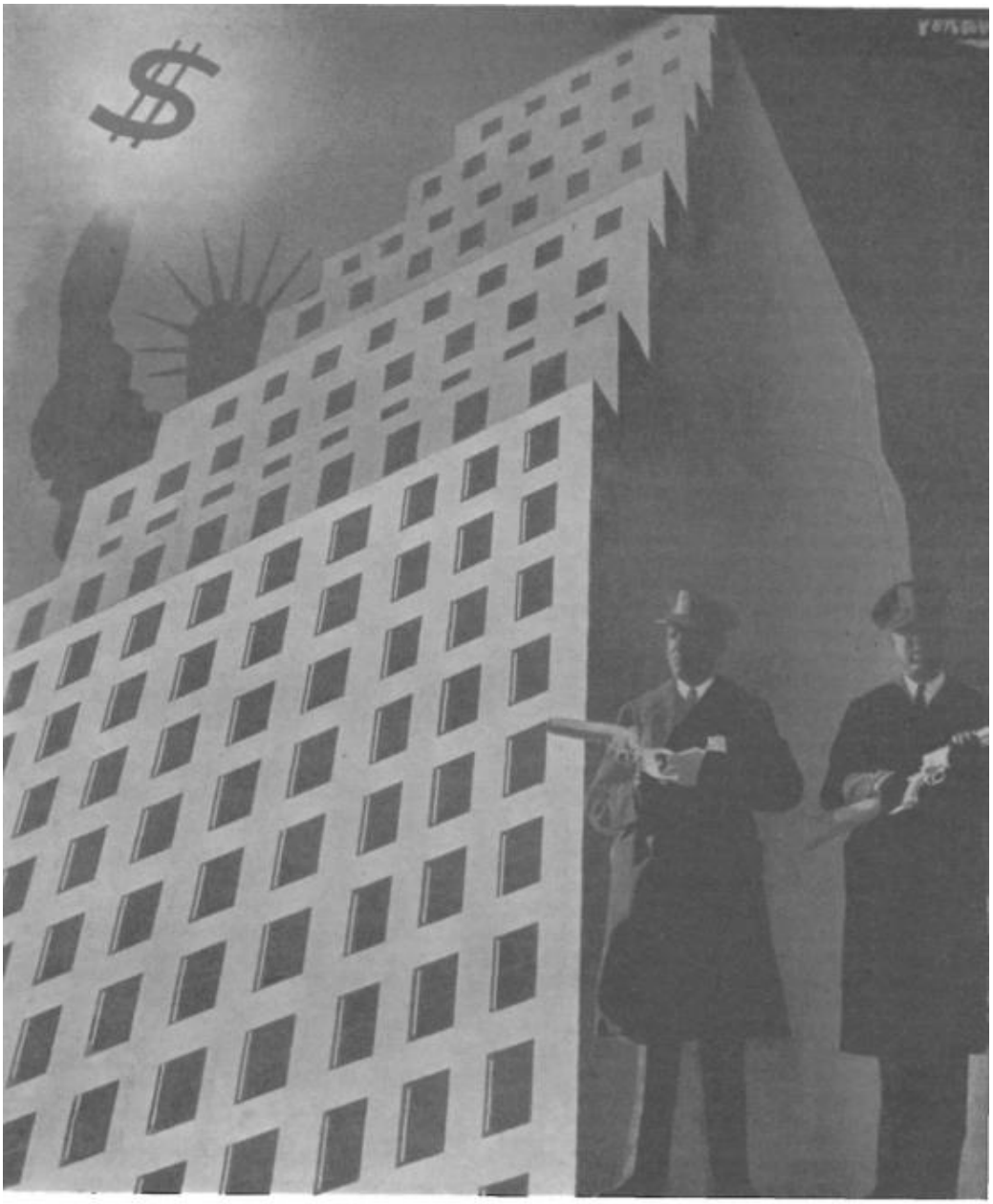



Figure 208 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), août 1932, n°6, photomontage Josep Renau, n°6, p.19, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Figure 209 : *Blanco y Negro* (Madrid), 20 octobre 1929, dessin/graphisme Manuela Ballaster, première de couverture, archives ABC, Madrid.

Figure 210 : *Orto: revista de documentación social* (Valence), n°7, septembre 1932, photomontage Josep Renau, p.17, Hemeroteca Municipal de Madrid.



PAISAJE NORTEAMERICANO

FOTOMONTAJE DE JOSÉ RENAU

Figure 211 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°10, décembre 1932, « Paysage nord-américain », photomontage Josep Renau, p.51, Hemeroteca Municipal de Madrid.

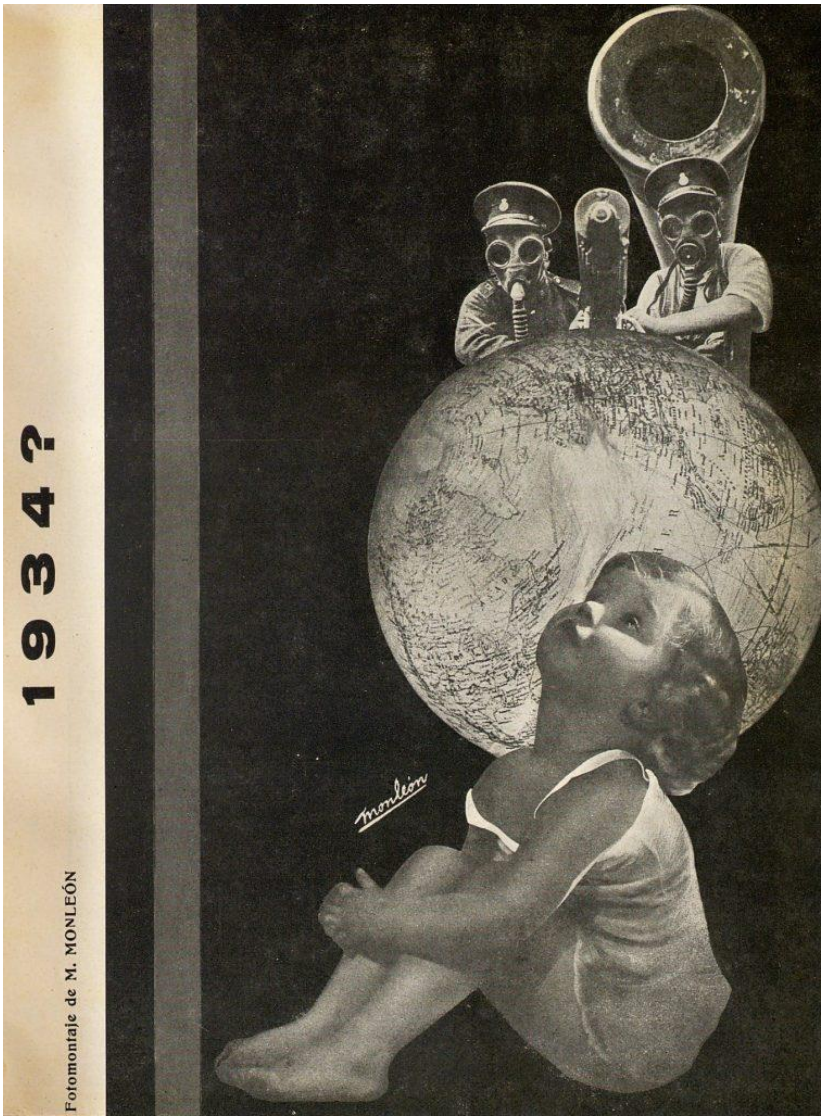



Figure 212 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), décembre 1933, «1934 ?», photomontage Manuel Monleón, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

Figure 213 : *Orto : revista de documentación social*,Anonyme (Valence), 26 février 1934, « La prostitution », juxtaposition photographique sans auteur, Biblioteca de Catalunya.

Figure 214 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°17, octobre 1933, « Cuba », photomontage Manuel Monleón, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

Figure 215 : *Orto : revista de documentación social* (Valence), n°17, octobre 1933, « La tranquilidad de las gentes de orden », photomontage, Manuela Ballester, Bibliothèque de Catalogne, Barcelone.

Figure 216 : *Umbral*, n°2, 17 juillet 1937 (Valence), « 19 juillet », photomontage de Manuel Monleón, p.1, BNE.

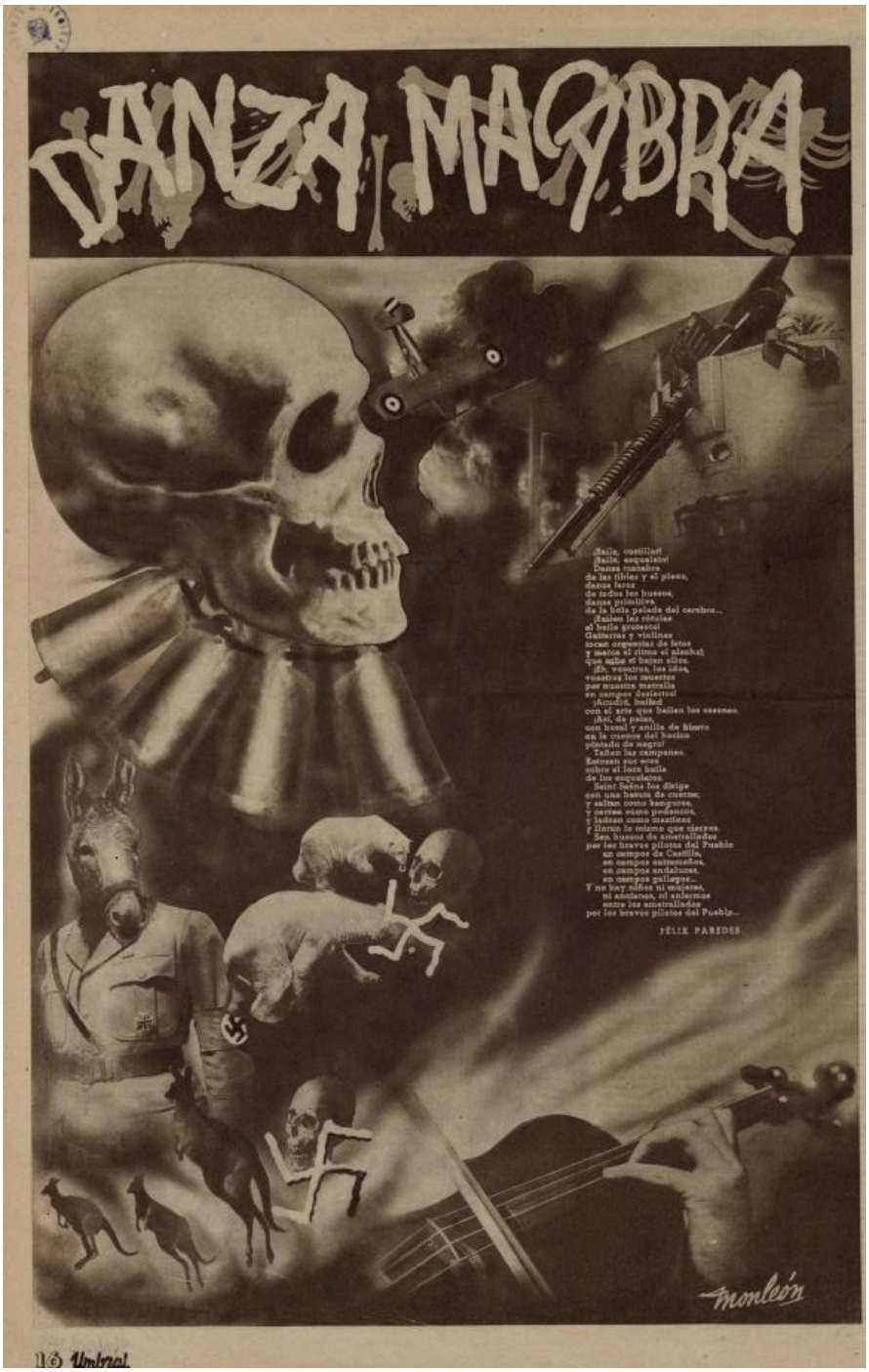



Figure 217 : *Umbral* (Valence), n°4, 31 juillet 1937, « Danse macabre », photo-montage de Manuel Monleón, p.16, BNE.

Figure 218 : *Umbral* (Valence), n°5, 7 août 1937, « Paysanne espagnole portant un panier de raisin », photographie non créditée, p.1, BNE.

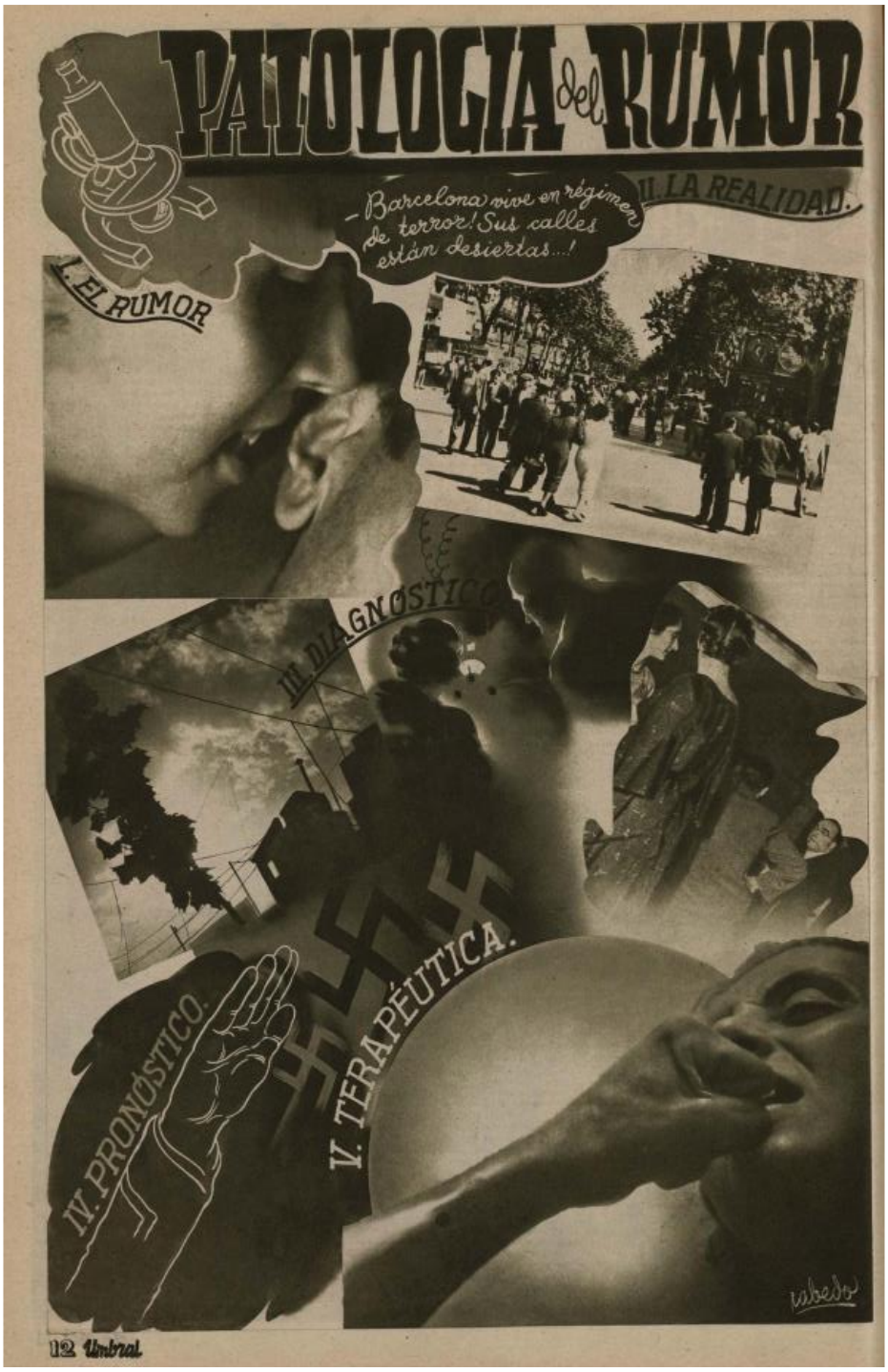



Figure 219 : *Umbral* (Valence), n°6, 14 août 1937, « La pathologie de la rumeur », photomontage Rabedo, p.12, BNE.

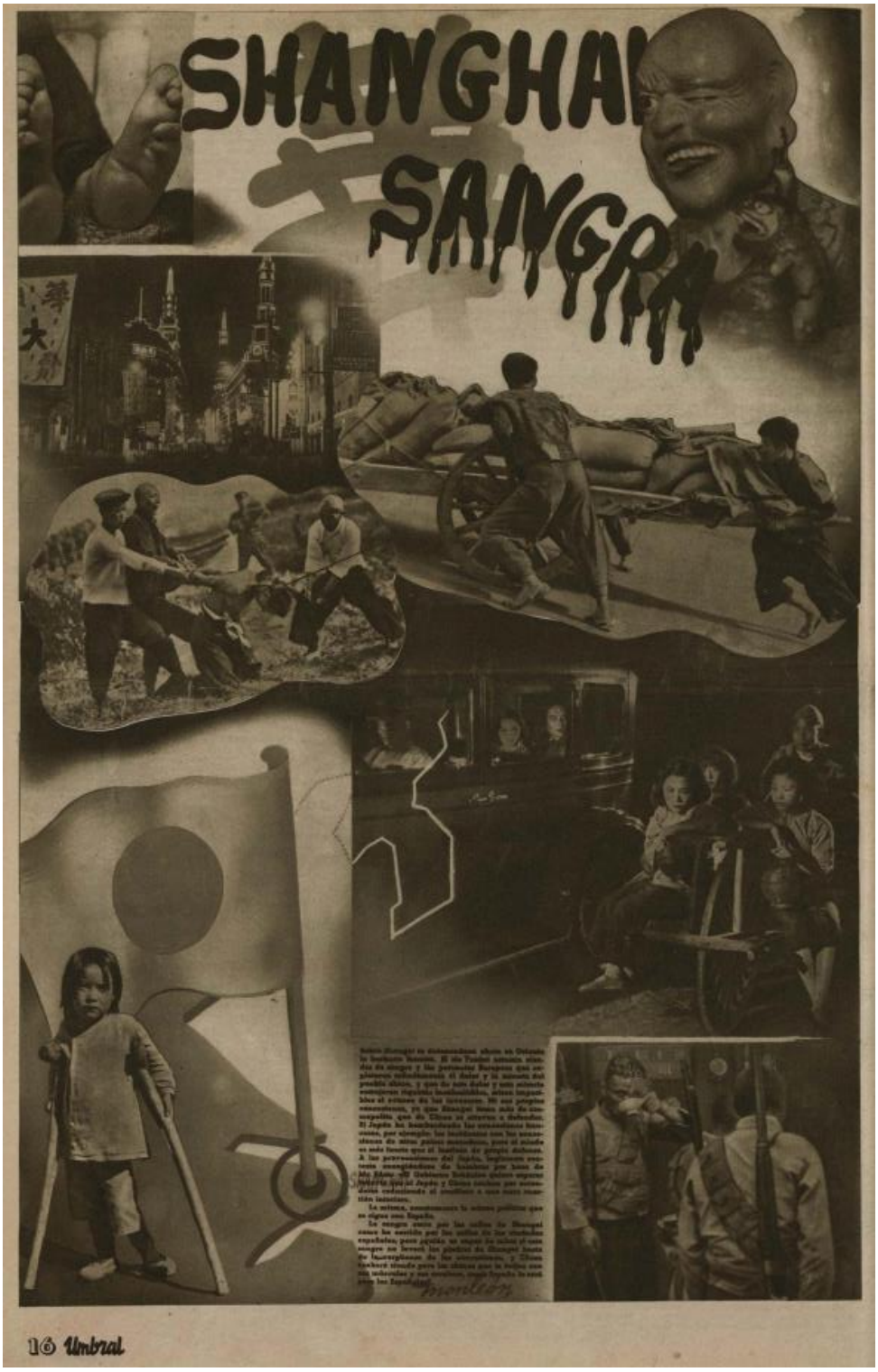



Figure 220 : *Umbral* (Valence), n°8, 28 août 1937, «Shangai saigne», photomontage Manuel Monleón, p.16, BNE.

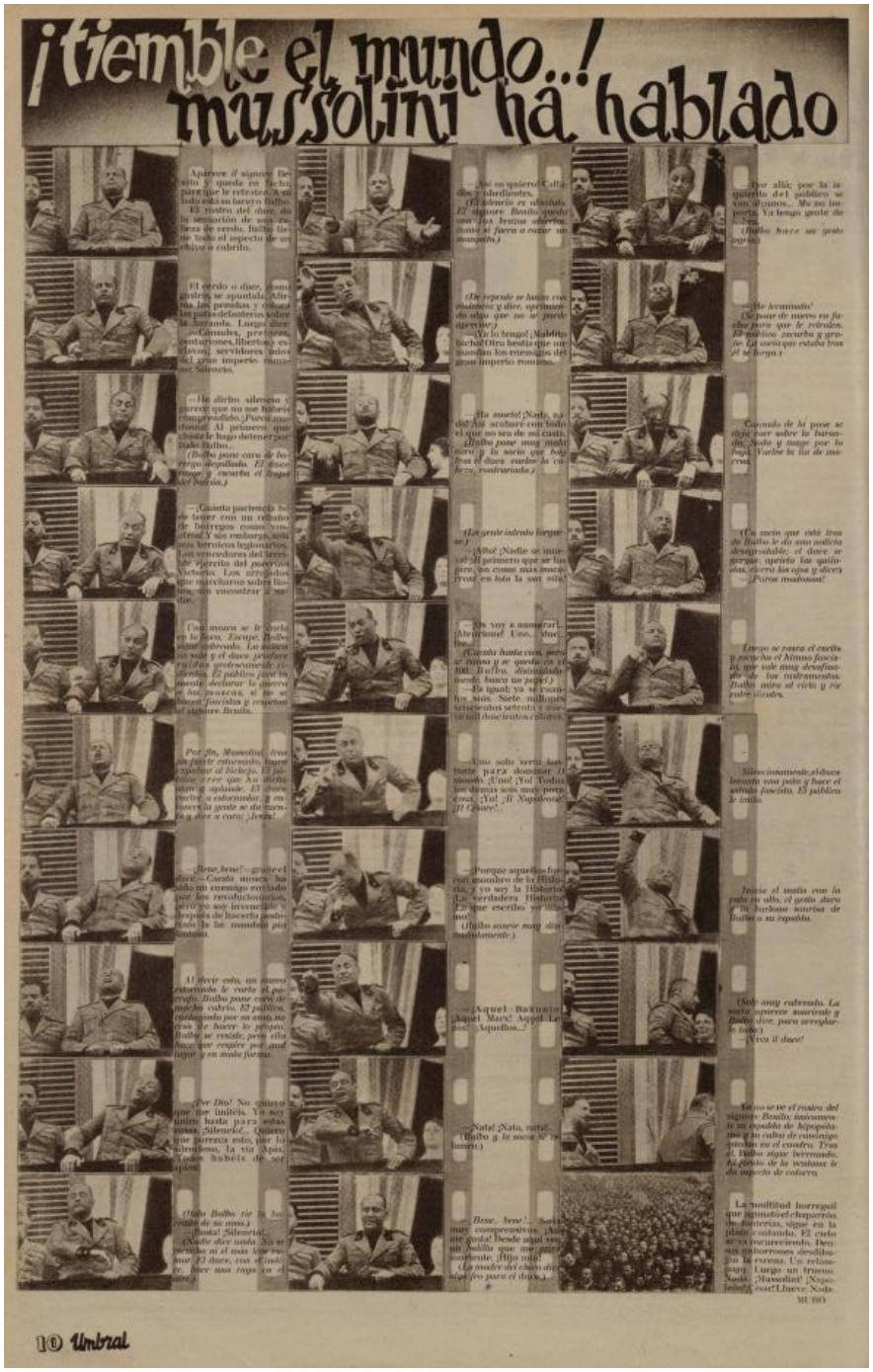



Figure 221 : *Umbral* (Valence), n°9, 4 septembre 1937, « Tremble le monde ! Mussolini parle », montage/juxtaposition photographique par Muro, p.9, BNE.

Figure 222 : *Umbral* (Valence), n°9, 4 septembre 1937, JAES (article) Manuel Monleón (photomontage), « Les autres armes : le photomontage Monleón », p.12, BNE.

Las otras armas: EL FOTOMONTAJE Monleón

Umbral

julio

Monleón? ¿Monleón? Sí, me suena...

—¿Pero usted no ha vivido los medios artísticos? ¿No ha vagabundeado, con más o menos derechos, por los caminos del "arte"? En ese caso tiene que conocerle.

—Pues sí, amigo, ya voy recordando. ¿Decía usted que fabricaba muñecos de cartón piedra y pintaba abanicos? ¿Cómo? ¿Que cultivó la miniatura e hizo una notable exposición en Valencia, con gran éxito "moral"? No me diga, ya sé quién es. Vea cómo mi autenticidad "artística" queda demostrada.

—Ya veo, ya veo. ¿Pero no recuerda usted más sobre Monleón?

—¡Hombre, sí! Escuche. En cierta velada de café me contó su breve historia. De niño, apenas contaba doce años, fue vendedor de periódicos. Después, justamente, pintor industrial. Más tarde, ¡claro, claro!, los mil oficios a que obliga la bohemia forzosa de los artistas: pintura comercial, restauración de abanicos antiguos, dibujos para periódicos, ilustraciones, portadas de libros. Y todo esto dentro de una amable picaresca que perfuma nuestras horas de juventud. Vea usted, compañero reportero. Yo también me emociono, y solamente era comparsa. Aquellas horas de sueño y empeño, de juventud perecedera. ¡Ay!

—Vaya, Ruipérez, no se emocione, que me tiene que informar sobre la vida y obra de nuestro amigo Monleón.

—Bien, pregunte. Yo he hablado mucho con él. Ya sabe... Las tareas de café. Las noches de café... Y no es que el compañero fuese muy aficionado al ocio. Sin embargo..., ¿quién puede librarse de la droga cafetera?

—Entonces, como usted dialogó tanto con el camarada Monleón, me va a transmitir sus opiniones sobre distintos puntos. ¿Recuerda si le dijo por qué vino a consagrarse al fotomontaje?

—Pues, sí. Recuerdo que un día le hice esa pregunta. Natural. ¿Cómo no interesarnos por la profesión y pasión artística de un amigo? Vino a responderme con estas o parecidas palabras: "No es que me haya consagrado al fotomontaje. Pero seguramente la circunstancia de ser uno de los pocos que en España inició esta nueva manifestación revolucionaria en el arte ha hecho que se me hicieran muchos encargos para realizarlos en esta técnica, y esto me ha facilitado y estimulado grandemente, hasta el punto de tener un verdadero cariño a este arte. Desde luego yo no soy su creador e ignoro quién lo fué, ciertamente. La mayor cantidad de trabajos de esta técnica los vimos en carteles soviéticos de los primeros tiempos de la Revolución. Esta técnica es asimilada rápidamente por los alemanes y los franceses, aun cuando se apartan de su origen, y cobran un sentido comercial en su mayor parte. Los montajes de John Heartfiel, publicados en la revista revolucionaria alemana "A I Z", nos marcaron una ruta firme en el objetivo revolucionario del arte. Técnicamente, podemos decir que dominamos el fotomontaje, y nuestra mayor preocupación es su contenido.

—Y dígame, compañero: ¿Preguntó acaso a Monleón en qué estriba el secreto de su fotomontaje o si en sí tiene secreto?

—Monleón no cree que el trabajo en sí tenga secretos. Sólo requiere el dominio de una técnica. Luego viene lo otro: el artista poeta. Este es quien, con mayor o menor profundidad, siente los problemas inmediatos de las masas trabajadoras. Vivir nuestro tiempo desde el pasado, y con el puño creador en el futuro. Actitud clásica. Y romántica también. Pensar el sentimiento. Sentir el pensamiento. Pero ya es el poeta. Recuerdo que nuestro camarada decía: "Vivir el ambiente que nos rodea, sumergirnos en él con pasión. Si sabemos sentirlo y plasmarlo y el ambiente es revolucionario, nuestra obra de arte será una obra revolucionaria."

—Bien, amigo, bien. Me está sacando de un apuro. ¡Ya ve si le estaré agradecido con lo pesado que resultan las entrevistas! Me resulta en el diálogo, ayudado de su buena memoria, como si fuese el mismo interviuvado. Tanto, que ya voy a dirigirme a usted cual si fuese el propio Monleón: ¿Crees que nuestra lucha ha creado nuevas manifestaciones artísticas?

—Nuevas manifestaciones artísticas, no. Se han acusado aquellas manifestaciones que ya existían. ¿Nuevos valores? Si te parece, vamos a esperar más tiempo. Observar, ver si, efectivamente, han surgido los nuevos valores que necesita la Revolución... El arte en general, a través de esta guerra no se ha colocado aun a la altura que debe...

—¡Magnífico, amigo: magnífico! Pues gracias y ¡salud!

—¡Salud! Y ya sabe donde tiene un amigo: Monleón.

—¡Ja, ja! ¡Pero si usted no es Monleón, sino un amigo que sabe cosas de Monleón!

—¡Claro, es verdad! Yo soy un amigo de Monleón que...

Nuestro interlocutor desaparece. El amigo de los artistas se ha bebido siete vermouths y ya no sabe si es o no es Monleón. ¡Tiene gracia!

JAES

Figure 223 : *Umbral* (Valence), n°12, 2 octobre 1937, « La maternité sous le signe de la révolution », photographie par Kati Horna, p.1, BNE.

Figure 224 : *Umbral* (Valence), n°12, 2 octobre 1937, « La maternité sous le signe de la révolution », photographie par Kati Horna, p.8 et 9, BNE.

Figure 225 : *Umbral* (Valence), n°17, 6 novembre 1937, « Madrid, cœur du monde », photomontage de Manuel Monleón, p.1, BNE.

Figure 226 : *Umbral* (Barcelone), n°22, 15 novembre 1938, « L'Annonciation », photomontage Manuel Monleón, p.11, BNE.

Figure 227 : *Umbral* (Barcelone), n°24, 29 janvier 1938, « évacuation des enfants de Madrid », photographie héliogravée non créditée (Kati Horna ?), p.1.

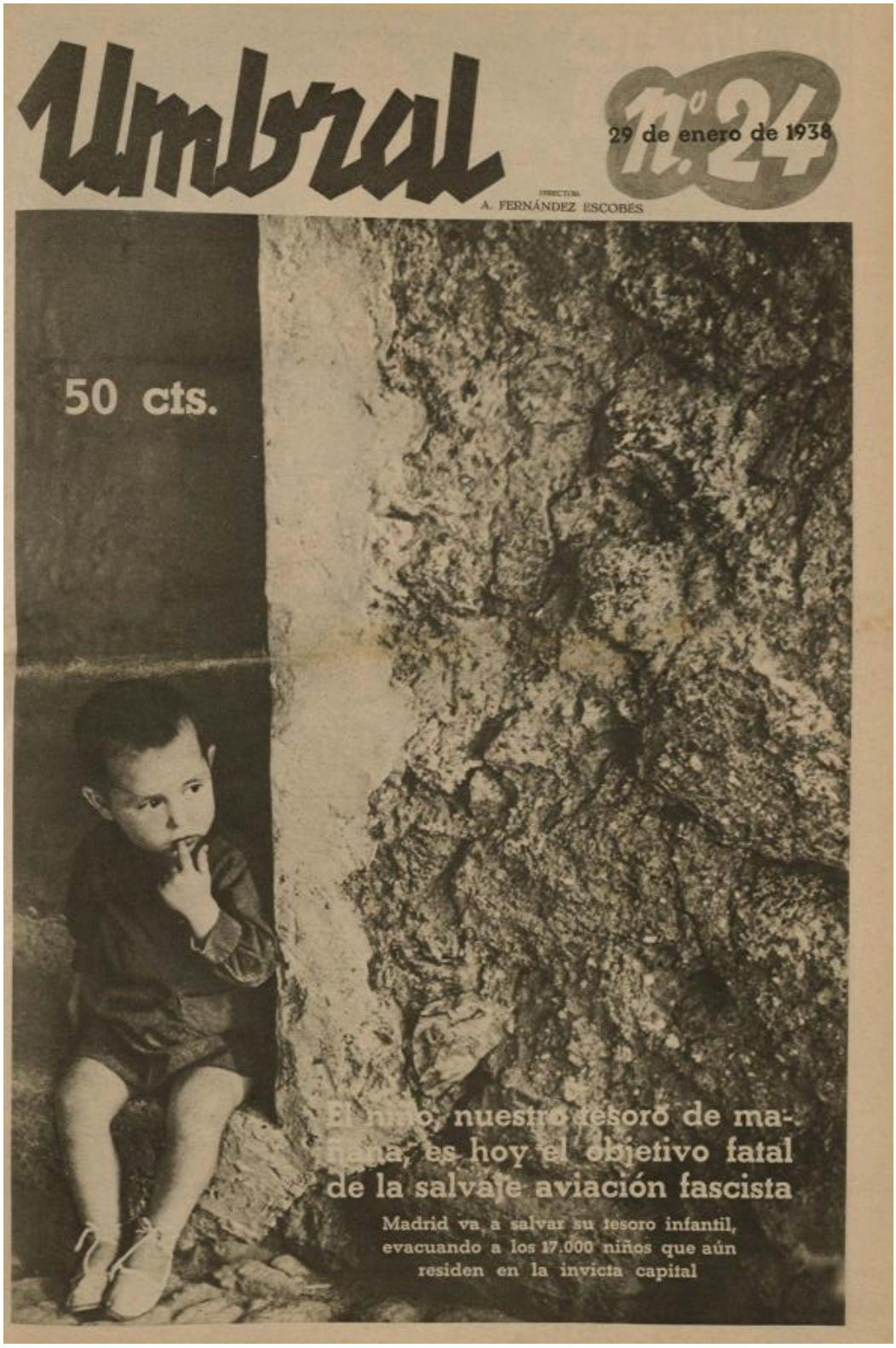


Figure 228 : *Umbral* (Barcelone), n°30, 9 avril 1938, « Les hommes de la F.A.I. - Les hommes de la C.N.T. », photographies et montages héliogravés Kati Horna, p.1, BNE.

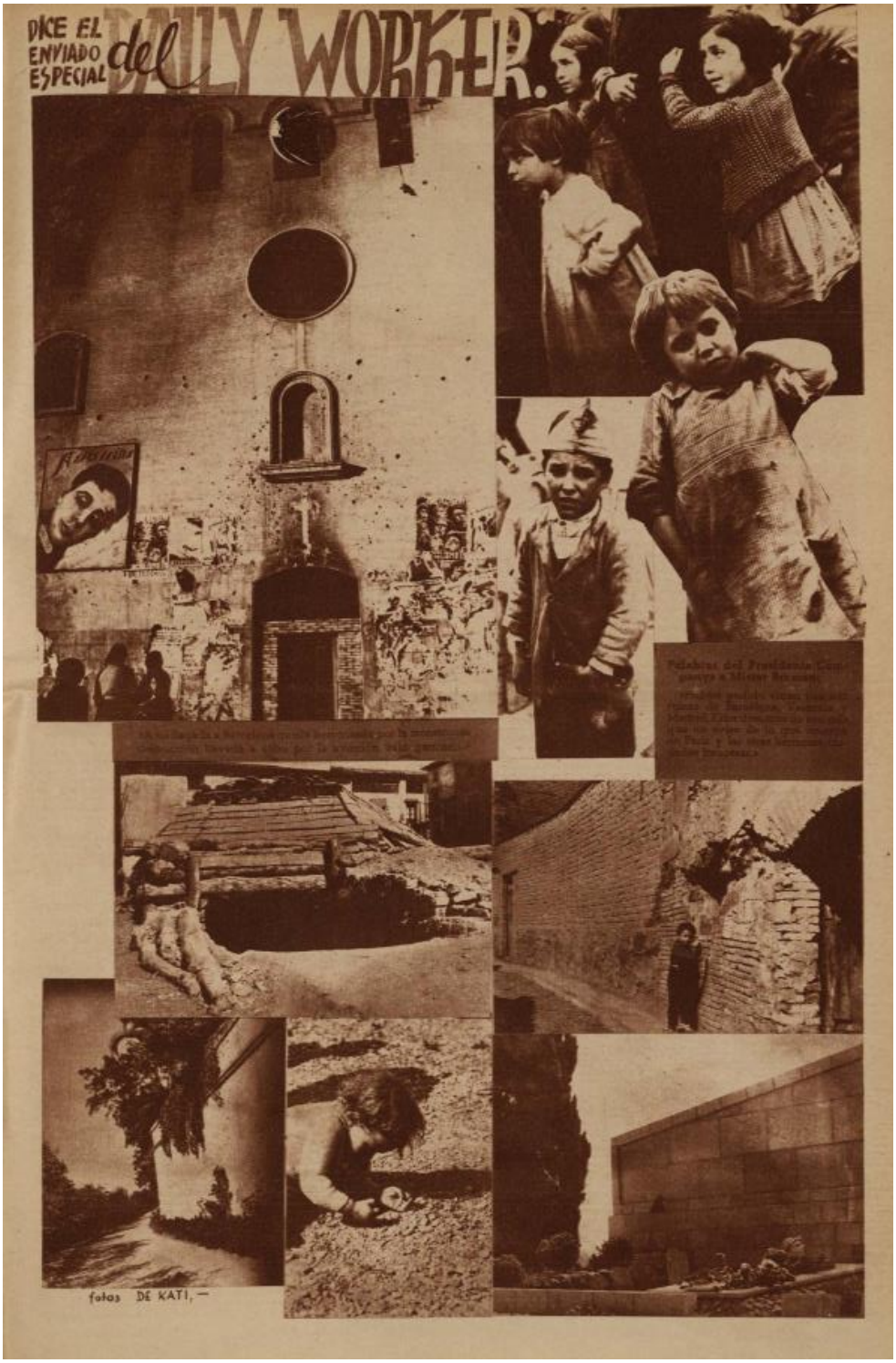



Figure 229 : *Umbral* (Barcelone), n°30, 9 avril 1938, « ce que dit notre envoyé spécial du Daily Worker », photographies barcelonaises héliogravée de Kati Horna, p.3, BNE.

Figure 230 *Umbral* (Barcelone), n°33, 30 avril 1938, « Femmes, en avant-gardes de la révolution », photomontage héliogravée CNT, signature peu lisible « Prats », p.7, BNE.

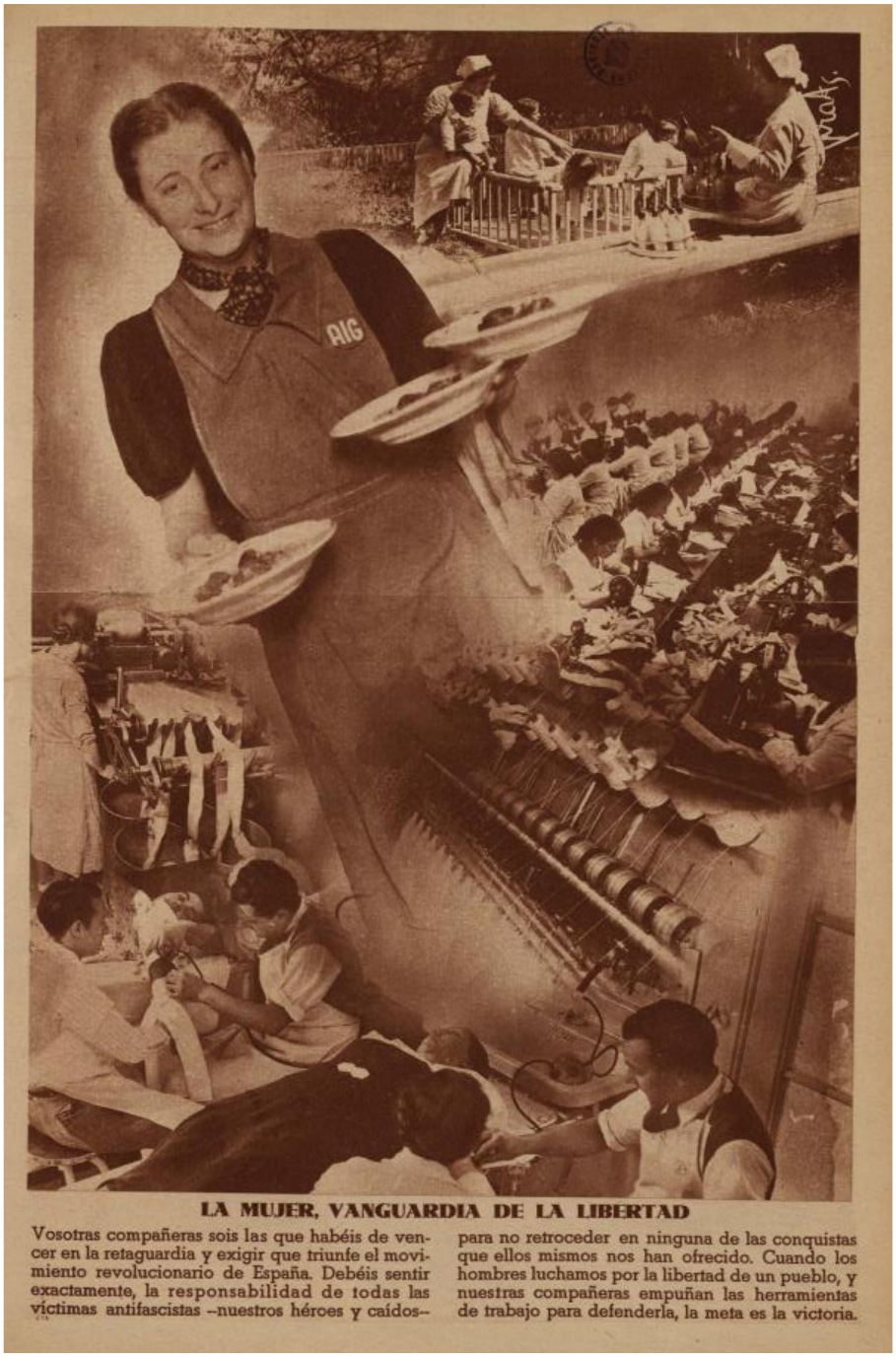


Figure 231 : *Umbral* (Barcelone), n°, 14 janvier 1938, « Centinel pour la liberté de l'homme en terre d'Espagne», photomontage héliogravée CNT, signature peu lisible « Prats », p.7, BNE.

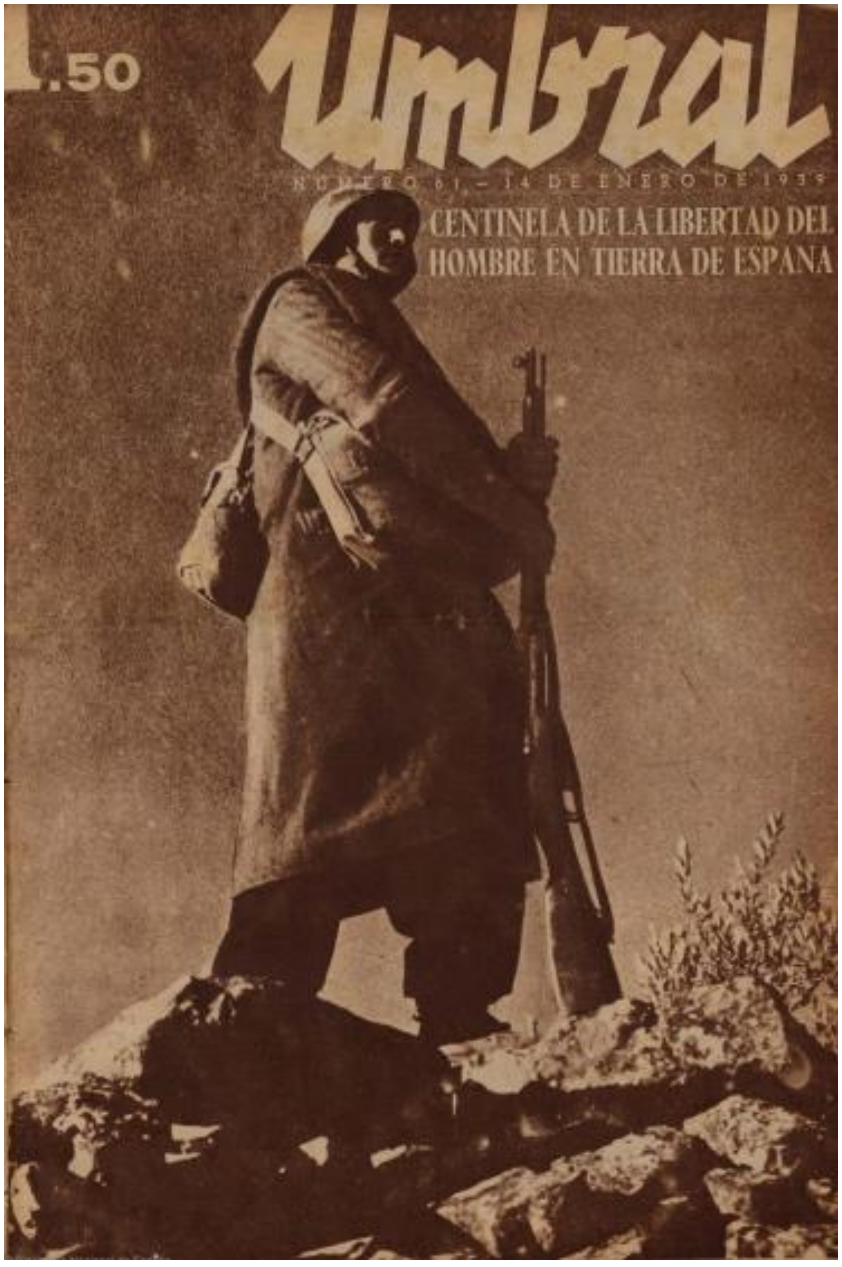


Figure 232 : Office de propagande de la CNT-FAI, (1 juillet 1936), « La lutte contre l'analphabétisme », et « Les vainqueurs », deux photomontages sans auteurs, AFB3-113, Arxiu Municipal de Barcelona.

La lutte contre l'analphabétisme :

« Les vainqueurs » :

Figure 233 : Anonyme, Exposition de propagande républicaine organisée en France par la CNT et la FAI, entre 1936-1938, FONS ANC1-722, ANC1-722-N-57, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).

Figure 234 : Exposition de propagande républicaine organisée par la CNT et la FAI en France, 1936-1938, FONS ANC1-722, ANC1-722-N-59, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).

Figure 235 : Exposition de propagande républicaine organisée par la CNT et la FAI en France, 1936-1938, FONS ANC1-722, ANC1-722-N-60, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).

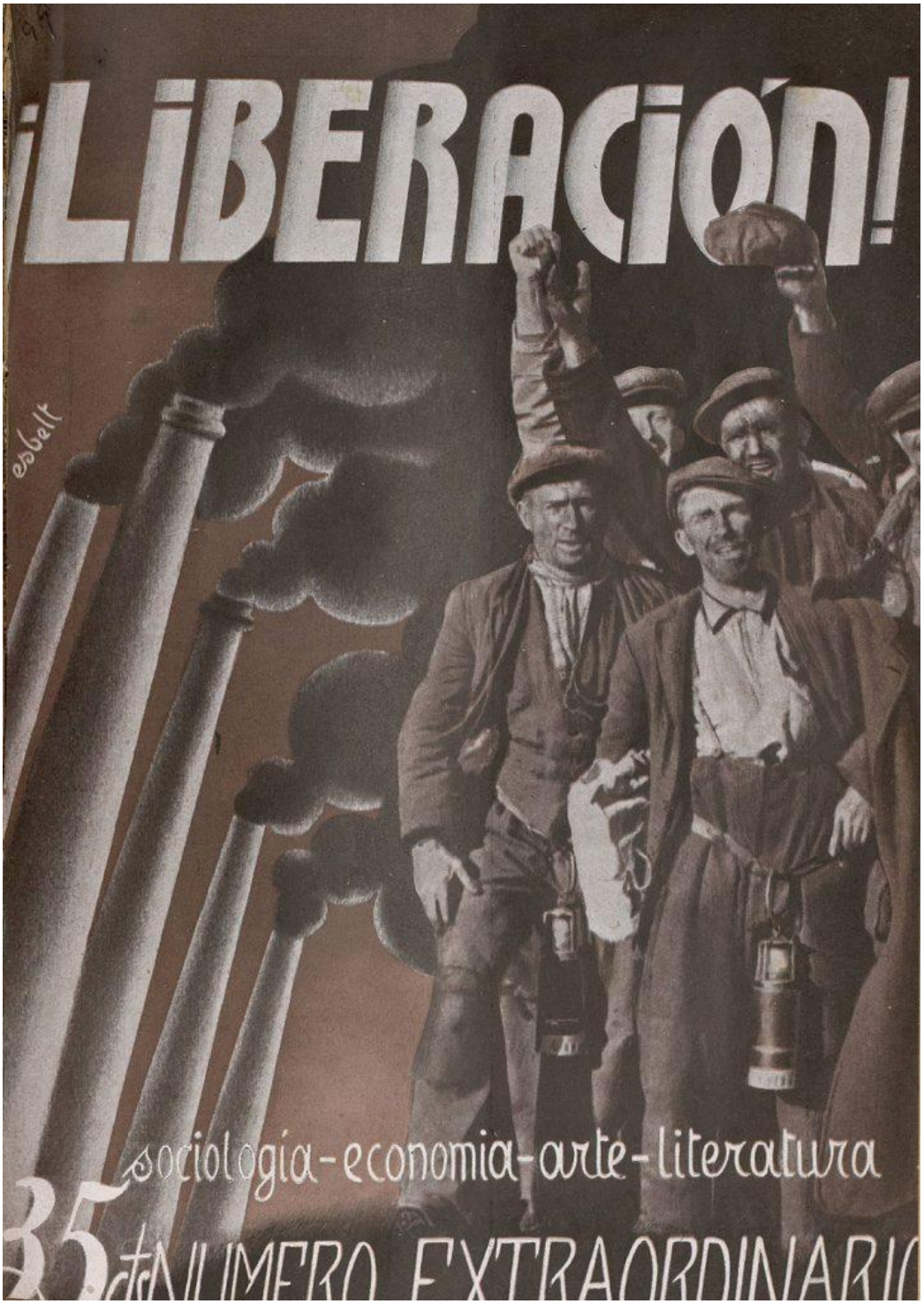



Figure 236 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura,* 2 janvier 1936, numéro extraordinaire, photomontage Tomás Vera Esbelt, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Figure 237 : *Liberación: revista mensual, sociología, economía, arte, literatura*, janvier-février 1936, «Asturias mártir», photomontage sans auteur, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

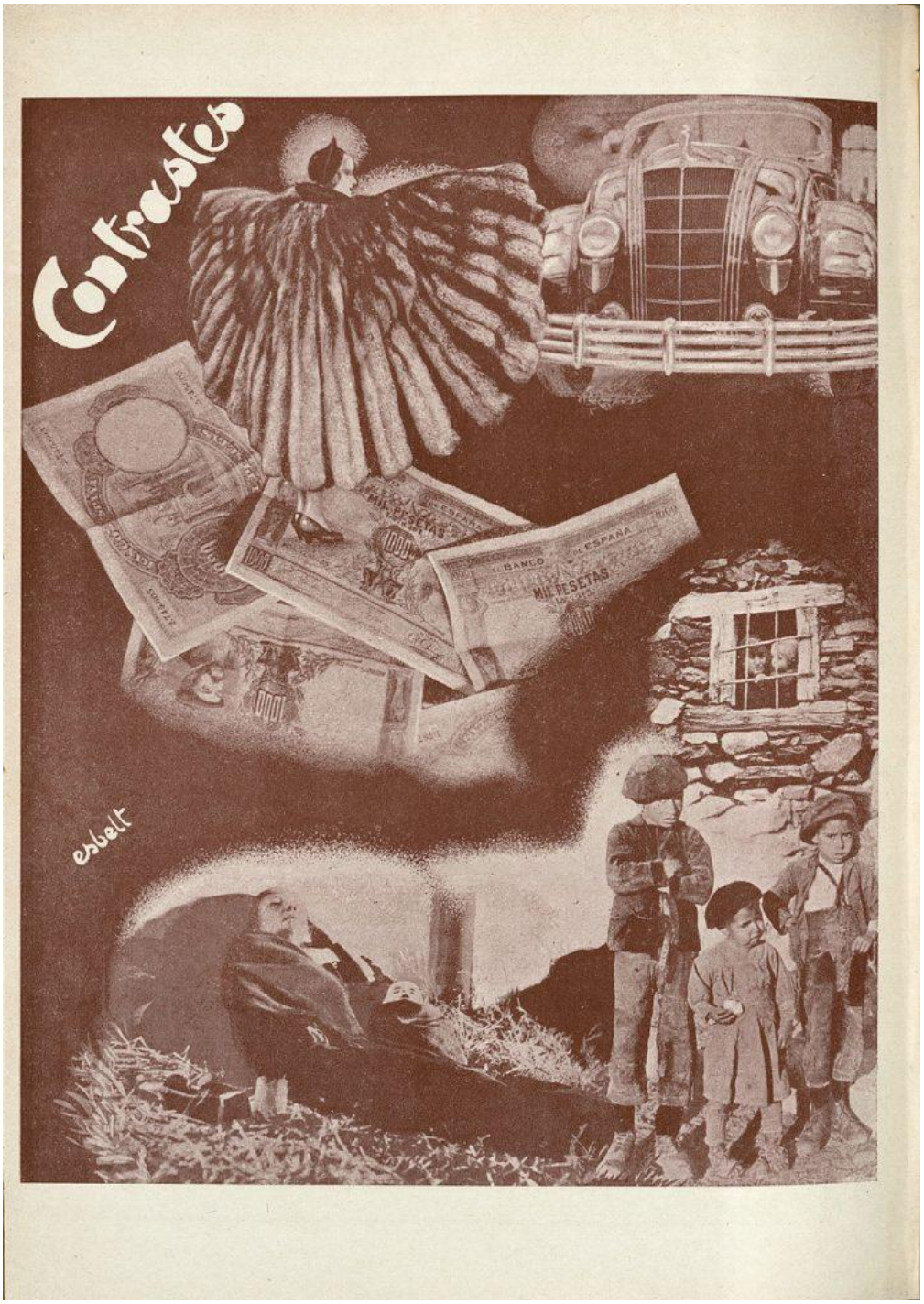



Figure 238 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura*, mars 1936, «Contrastes», Tomás Vera Esbelt photomontage, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

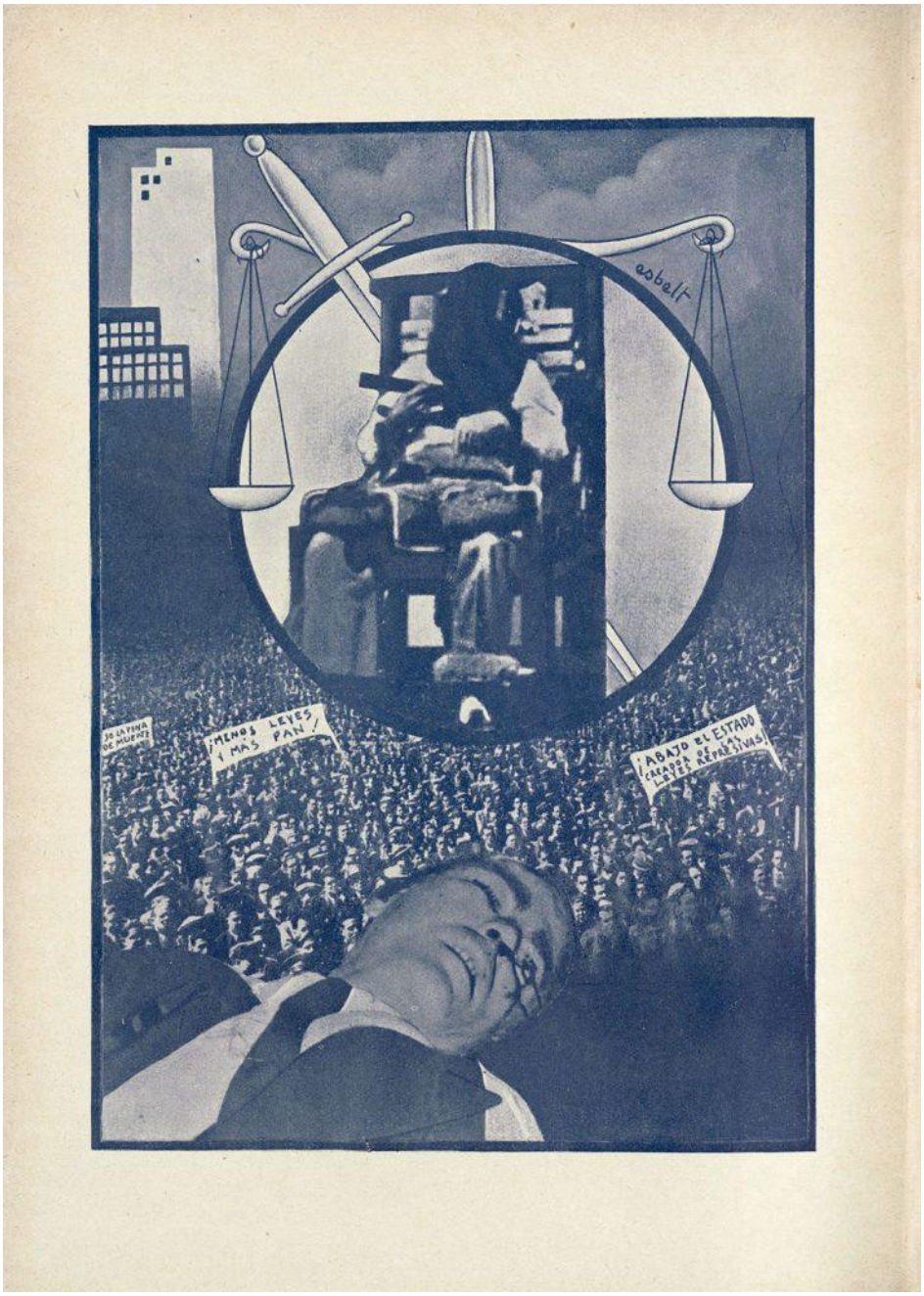



Figure 239 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura*, mai 1936, photomontage Tomás Vera Esbelt, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

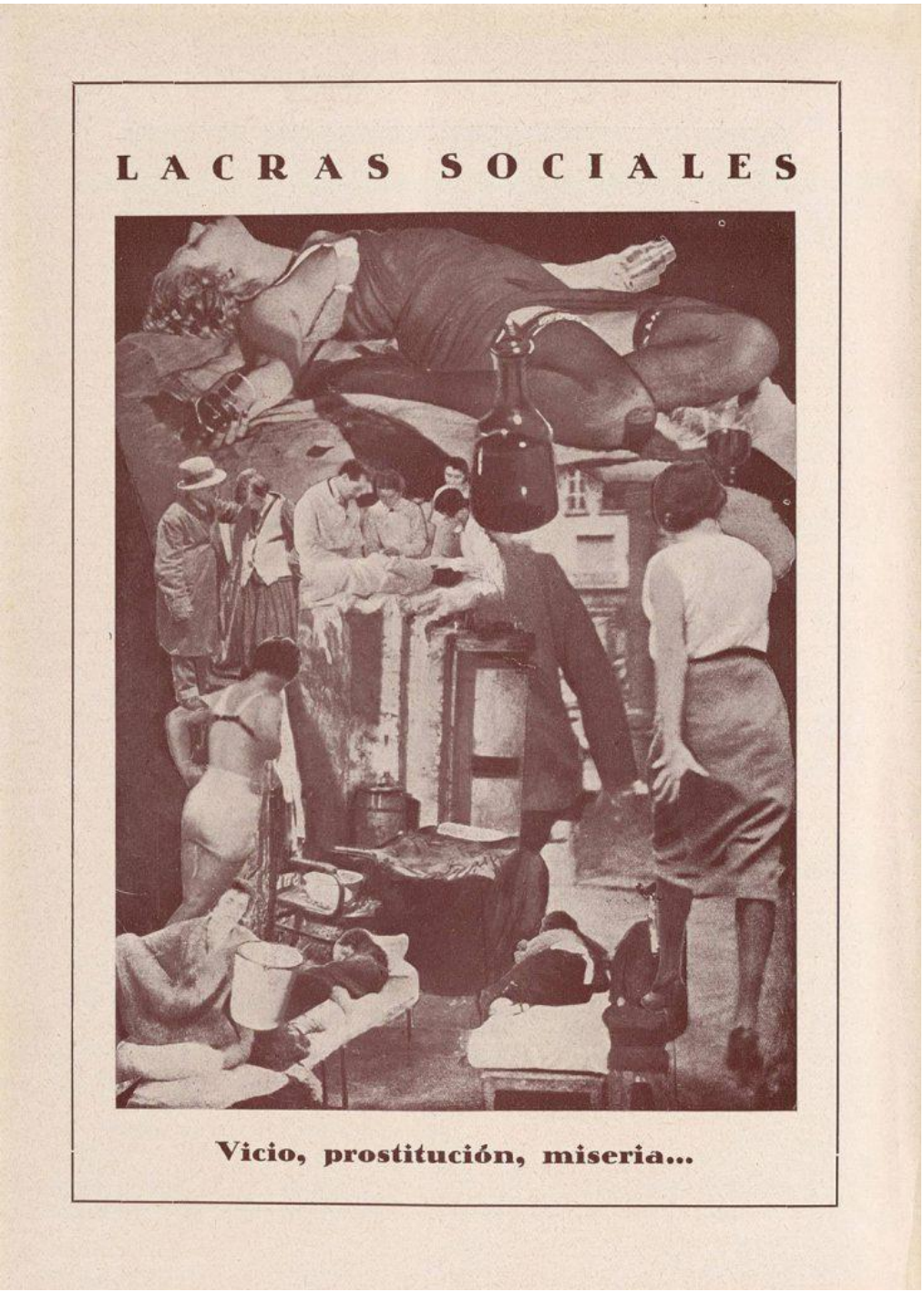



Figure 240 : *Liberación: Revista mensual. Sociología, economía, arte y literatura,* septembre 1936, «Lacras Sociales : Vicio, prostitución, miseria…» photomontage sans auteur (Esbelt?), Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

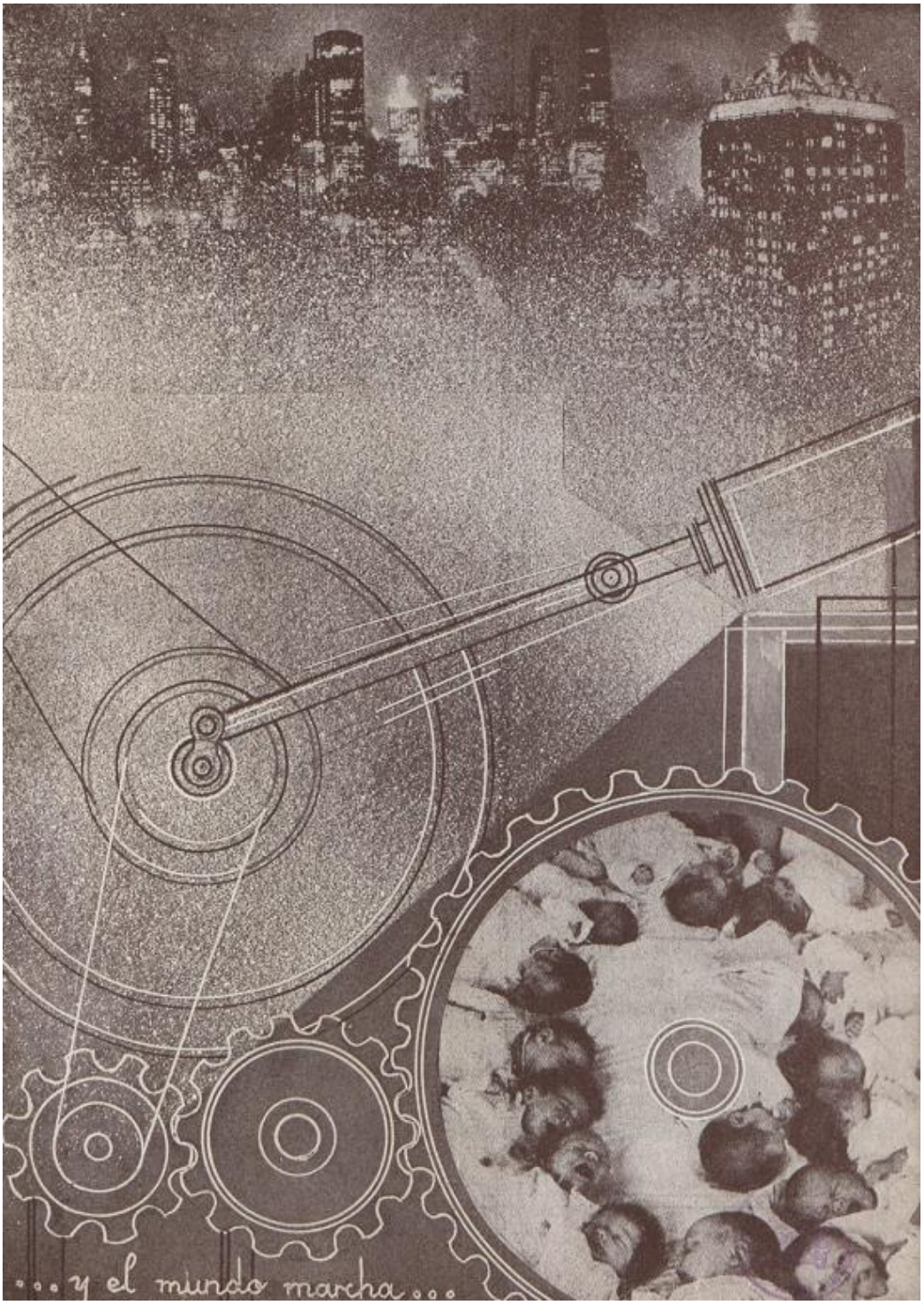



Figure 241 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), juin 1933, «…Y el mundo marcha», photomontage sans auteur, p.18, BNE, Madrid.

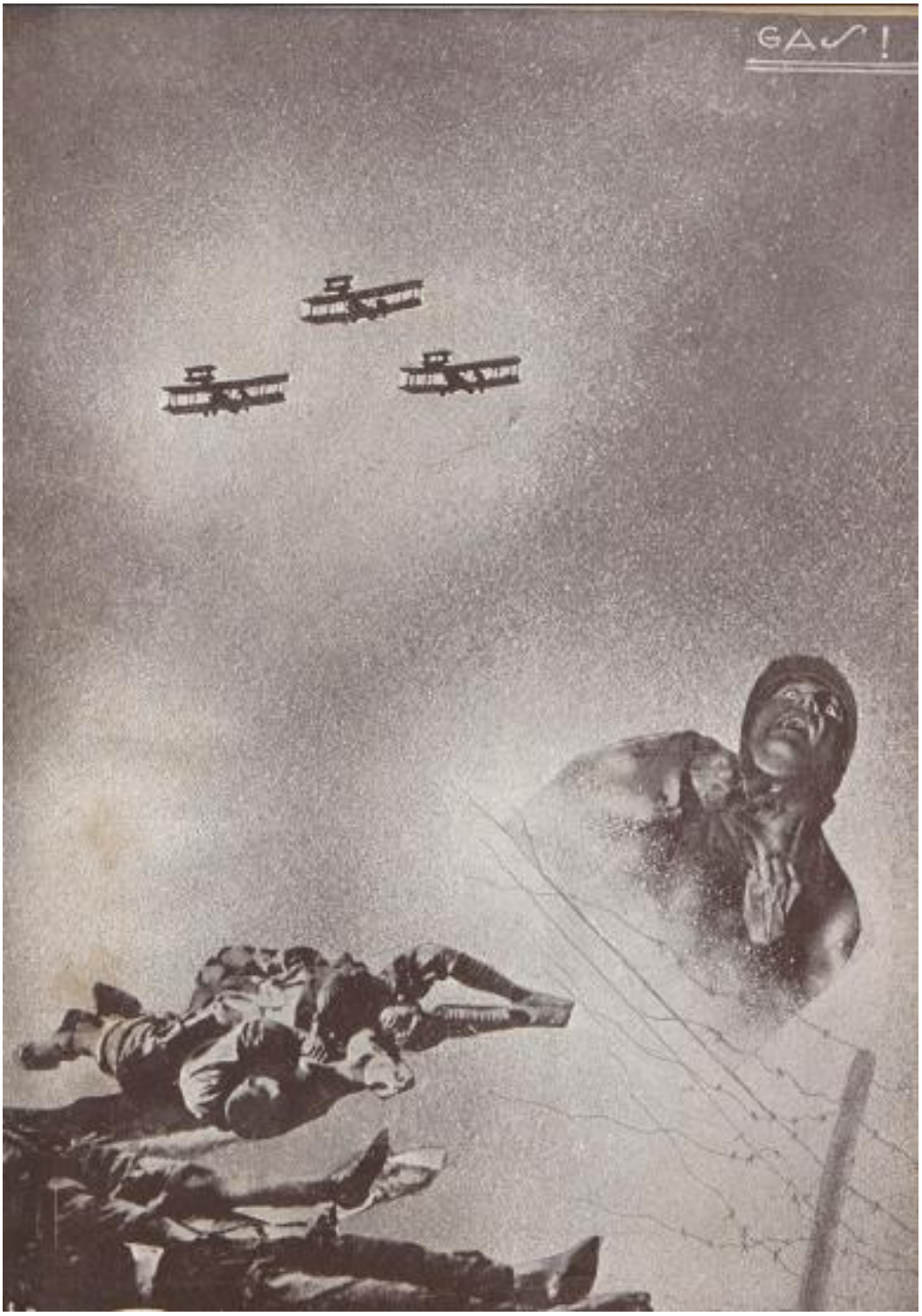



Figure 242 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), juin 1933, photomontage “GAS!”, p.28, BNE, Madrid

.

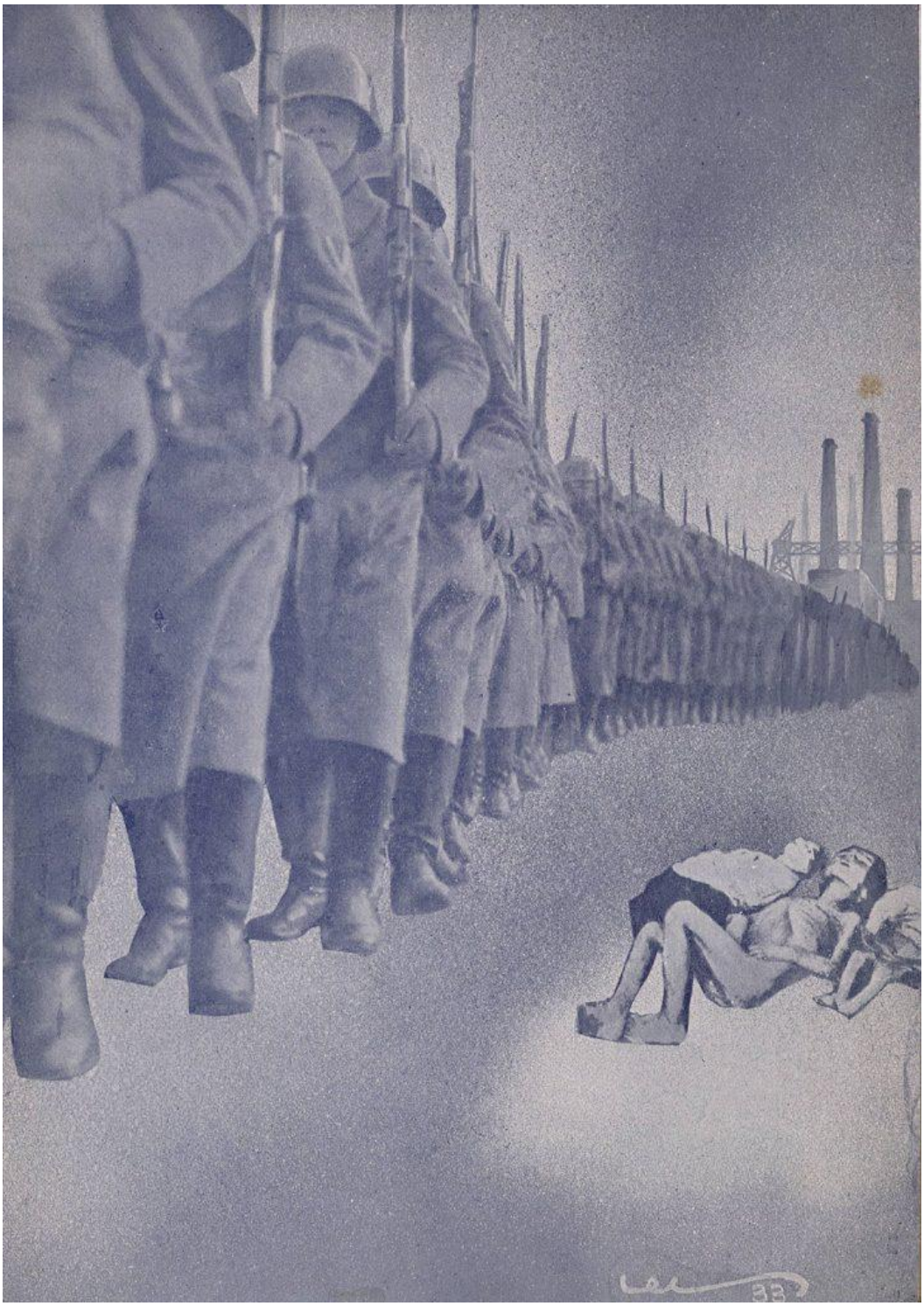


Figure 243 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), juillet 1933, photomontage Ángel Lescarboura, ,p.18, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

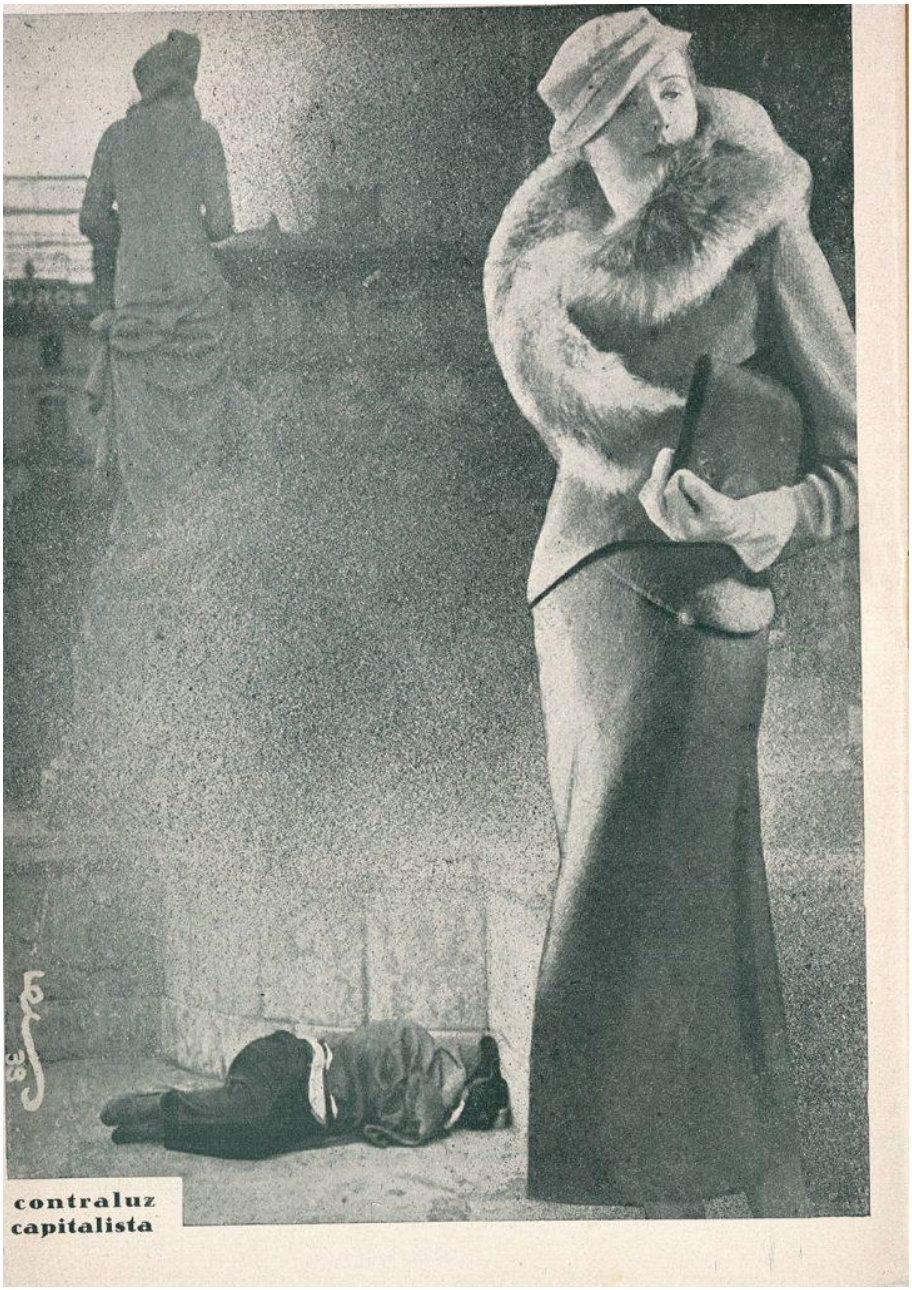



Figure 244 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), novembre 1933, «Contraluz capitalista» photomontage Ángel Lescarboura, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

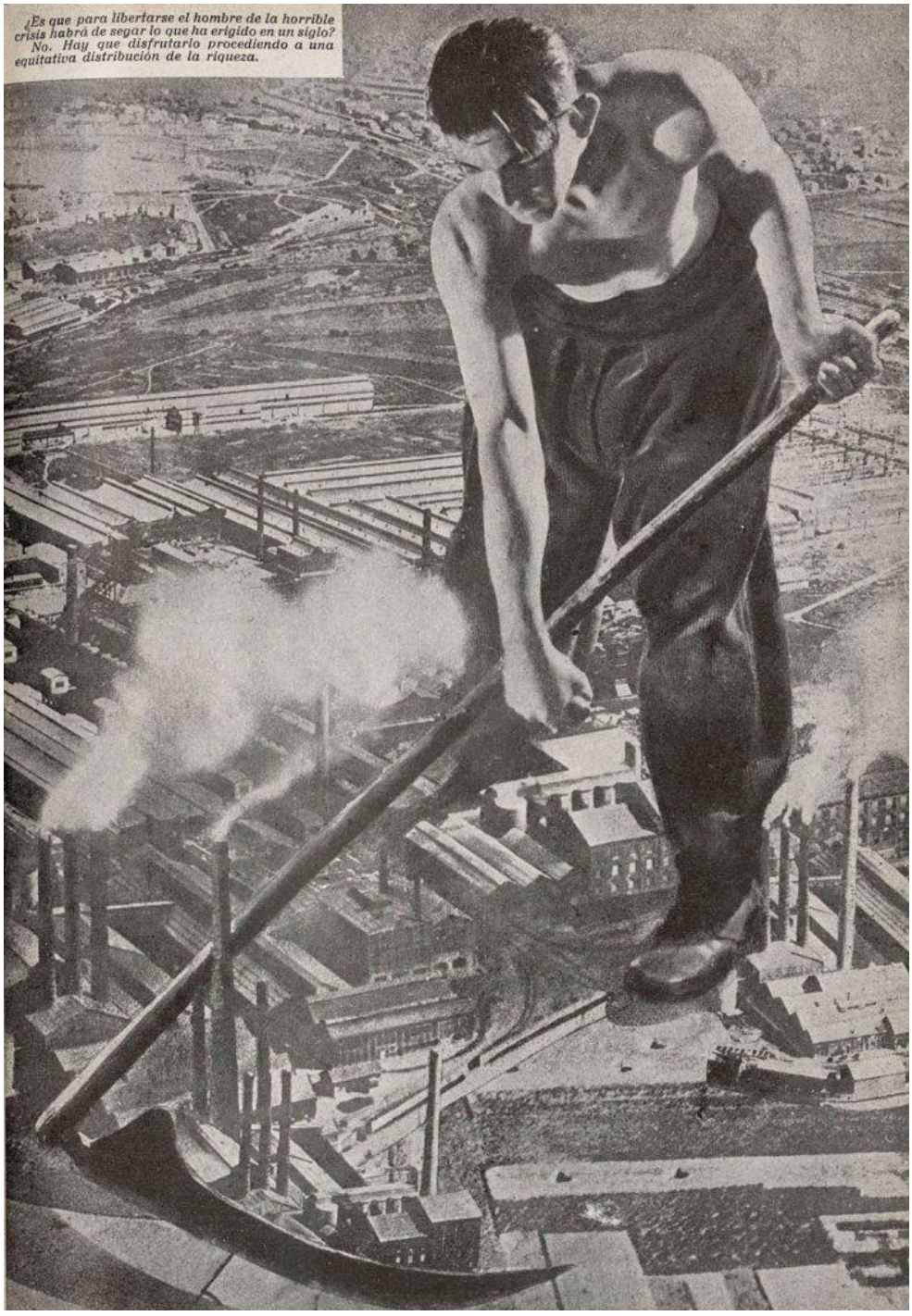



Figure 245 : *Tierra y Libertad, Órgano Oficial de la Federación Anarquista Ibérica F.A.I.* (Barcelone), 4 avril 1935, photomontage non signé d'Alexander Liberman, AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Figure 246 : *Vu* (Paris), 1er mars 1933, « Pour se libérer de la crise, l'homme devra-t-il faucher ce qu'en un siècle il érigera ? », photomontage Alexander Liberman, n°259, p. 278-279, Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône.

POUR SE LIBÉRER DE LA CRISE, L'HOMME DEVRA-T-IL FAUCHER CE QU'EN UN SIÈCLE IL ÉRIGEA ?

N° 259 VU P. 278

LA SCIENCE
COUPABLE
OU
LIBÉRATRICE

PAR LE PROFESSEUR PAUL LANGEVIN

M. Paul Langevin.

N° 259 VU P. 279

Figure 247 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°1, 1 décembre 1936, année 1, première de couverture, dessin sans auteur, La Contemporaine, Nanterre.

Figure 214 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°3, février 1937, année 2, première de couverture, découpage d'après la photographie de David Seymour, La Contemporaine, Nanterre.

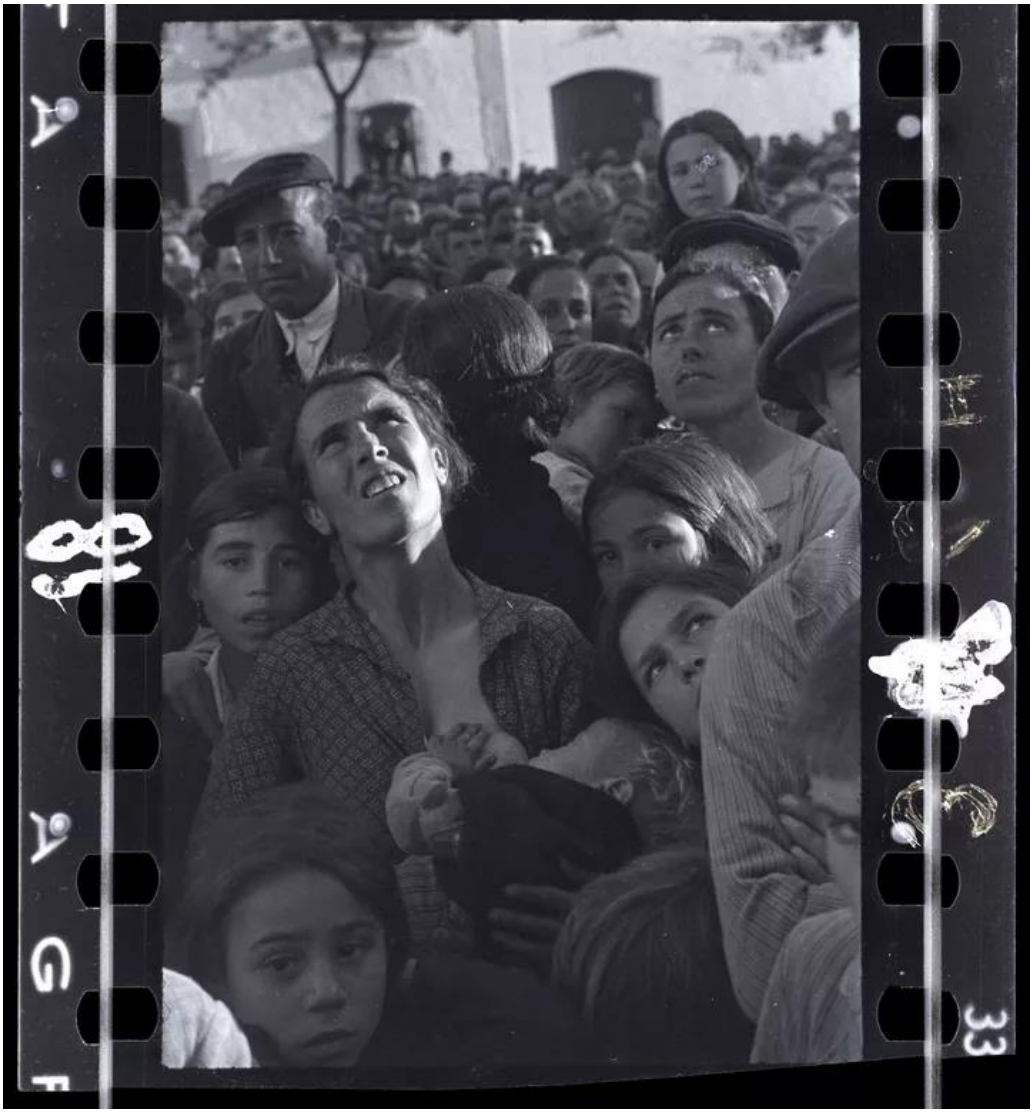


Figure 248 : Chim (David Seymour), Femme allaitant bébé lors d'un discours politique près de Badajoz en mai 1936, @Magnum Photos.

Desnudismo y Pornografía

Higinio Noja Ruiz

Figure 249 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°3, février 1937, année 2, « Desnudismo y pornografía », photographies non créditées, p.12-13, La Contemporaine, Nanterre.

Figure 250 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT,* n°6, juillet 1937, année 2, première de couverture, dessin sans auteur, La Contemporaine, Nanterre.

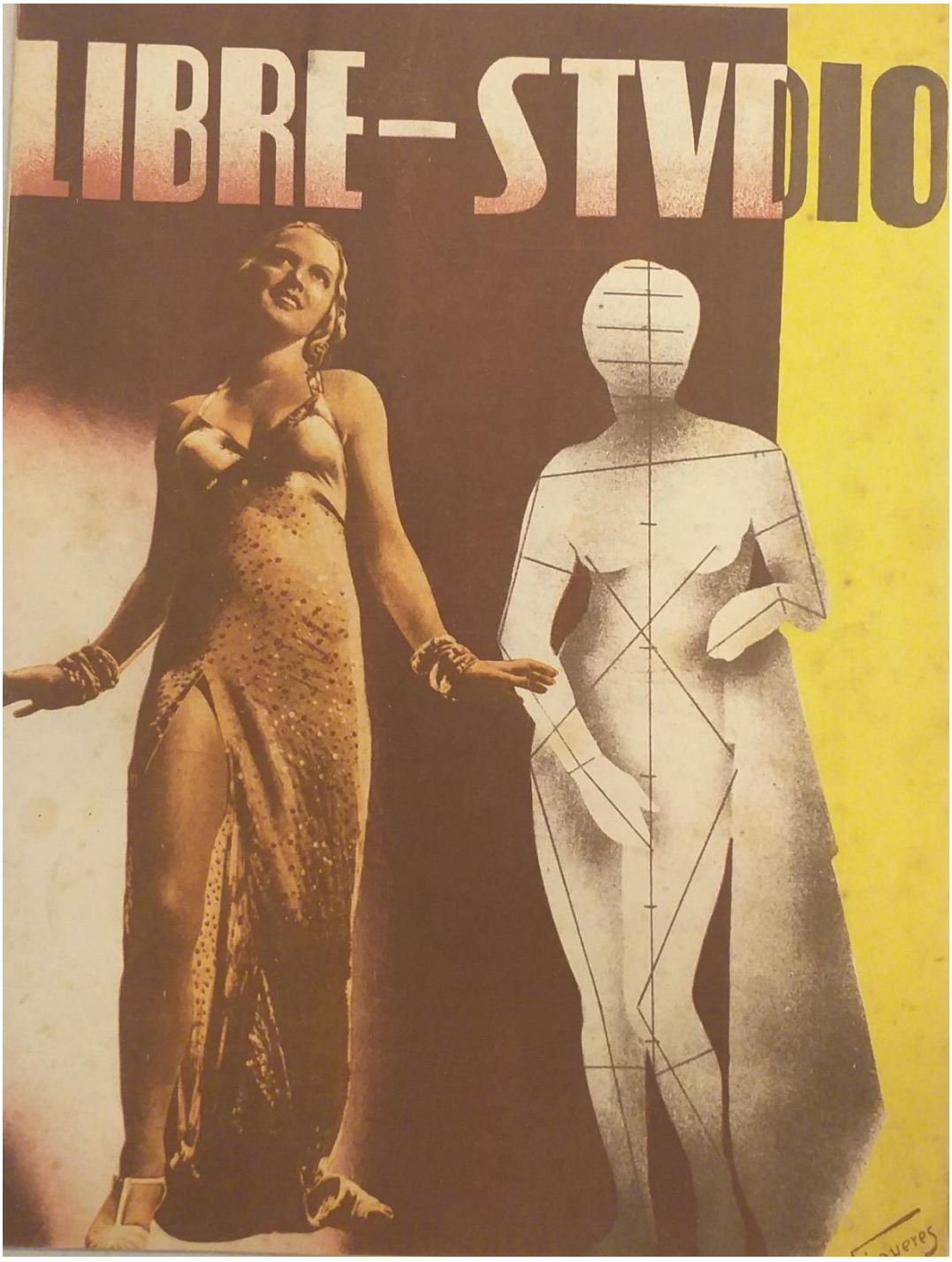



Figure 216 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT,* n°8, janvier 1938, année 3, première de couverture, photomontage Figueres, La Contemporaine, Nanterre.

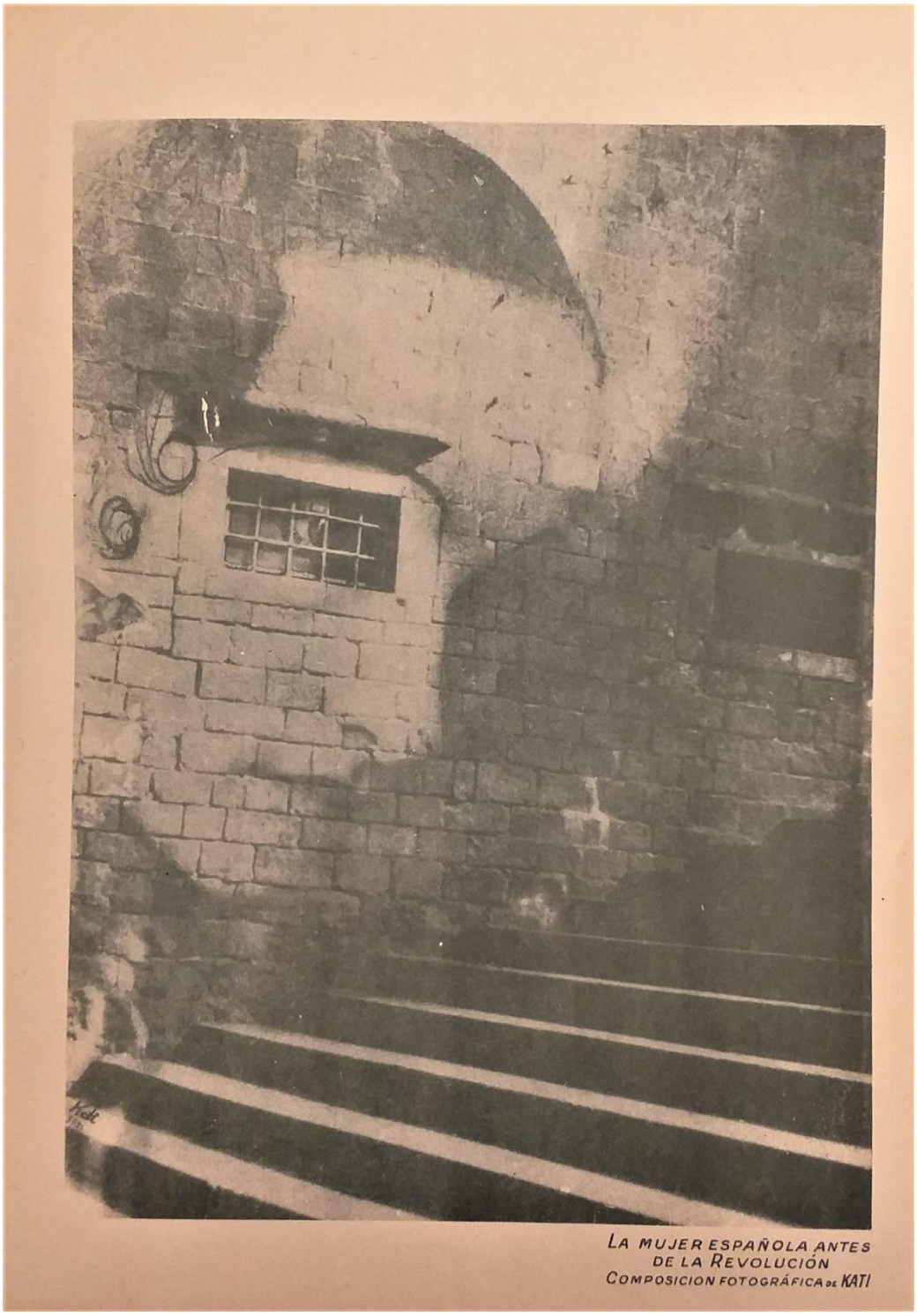



Figure 216 : *Libre-Studio, revista de Acción Cultural al servicio de la CNT*, n°9, mars 1938, année 3, première de couverture, photomontage Kati Horna, La Contemporaine, Nanterre.

Figure 251 : *Vértice* (Bilbao), n°2, 5 mai 1937, photographie non créditée, p.57, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 252 : *Vértice* (Bilbao), n°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.44, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 253 : *Vértice* (Bilbao), N°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.45, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

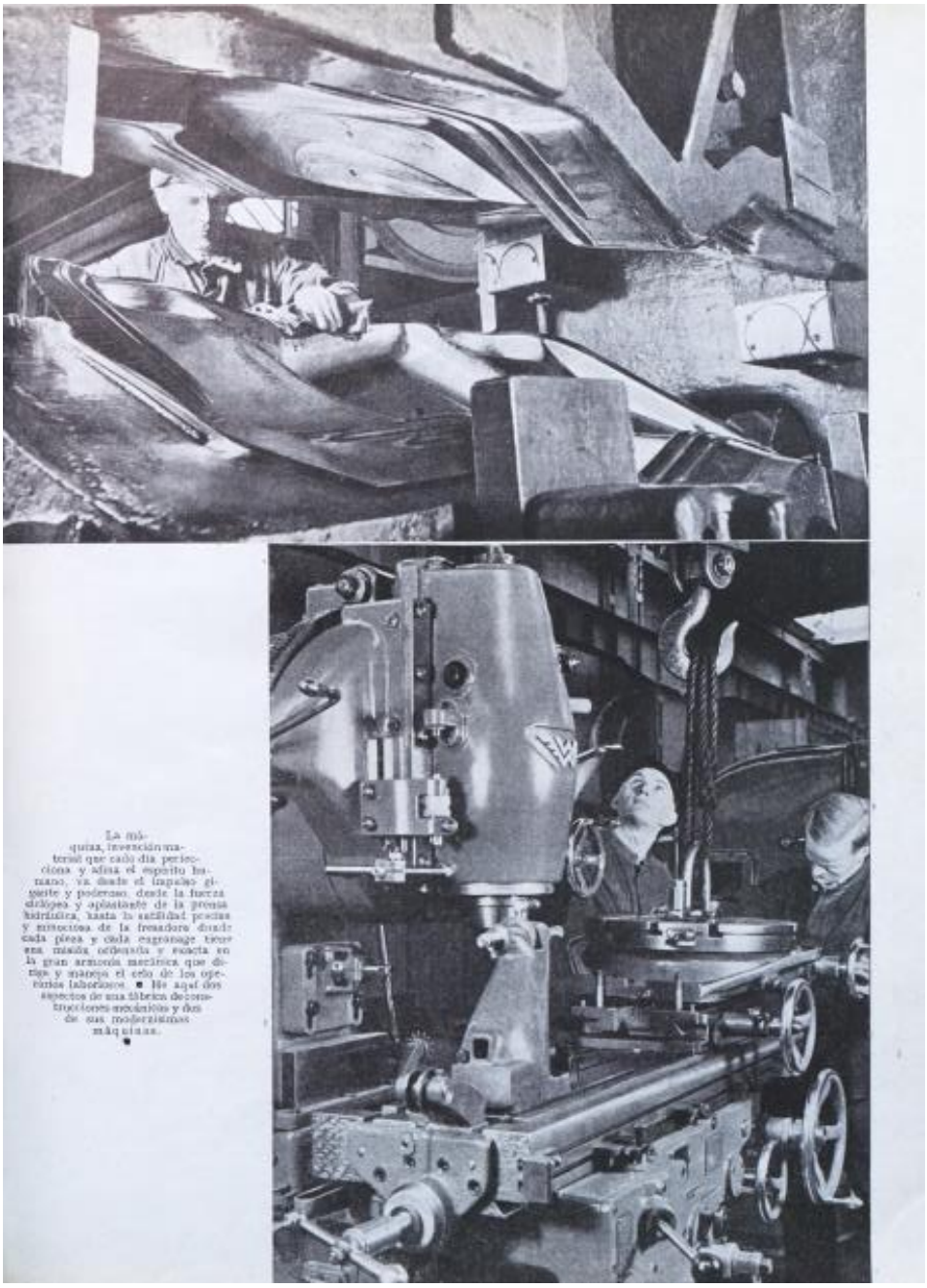



Figure 254 : *Vértice* (Bilbao), n°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.46, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 255 : *Vértice* (Bilbao), n°6, novembre 1937, photographie non créditée, p.47, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 256 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographies de propagande nationale non créditées, p.33, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 257 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale non créditée, p.35, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

La imponente obra del fascismo ha hecho de Italia la potencia imperial, sobria, alegre y dinámica que un día señora Mussolini, allá en el estrecho recinto de su despacho de "Il Poppolo", en Milán.

En el XVI año de la Era Fascista, Italia conquistando el Mediterráneo oriental, abre nuevas rutas al mundo latino hacia Oriente. El Africa romana, sueño de Césares y conquistadores de todos los tiempos, ya es una hecha. Las espigas de Libia, Etiopía y Persia, asombran todos los años al mundo, surgidas sobre los pantanos milenarios del Agro Pontino. Italia, como la antigua Roma, vuelve a tener espigas, legiones y un gran César y el mundo ya empieza día a día, en el curso del mundo, como las campanadas de un reloj que señalaran el fin de la hegemonía marxista sobre la humanidad y todos los pueblos que sienten la angustia de salvarse, entienden el brazo a la romana porque con este gesto salvaron a la Madre de Occidente—Roma—las milicias negras del fascismo enseñando el camino que todavía y siempre, la Patria y la Justicia se encuentre no son antagónicos, sino que son dos conceptos hermanos inseparables.

La Era Fascista pues, que comenzó hace diez y seis años con rumor de canciones alegres y destello de puñales, alzados bajo arcos de triunfo, significa el aplastamiento de todo lo primitivo, satánico y judáico que anda por el mundo y el triunfo retardo y cristiano de la Latinidad. "con Cristo, sin Cristo o contra Cristo".

Por eso nosotros, latinos de la España imperial y misionera, volvemos los ojos a las nuevas rutas romanas, y exigimos pueblos de vanguardia en la lucha por la civilización occidental y cristiana.

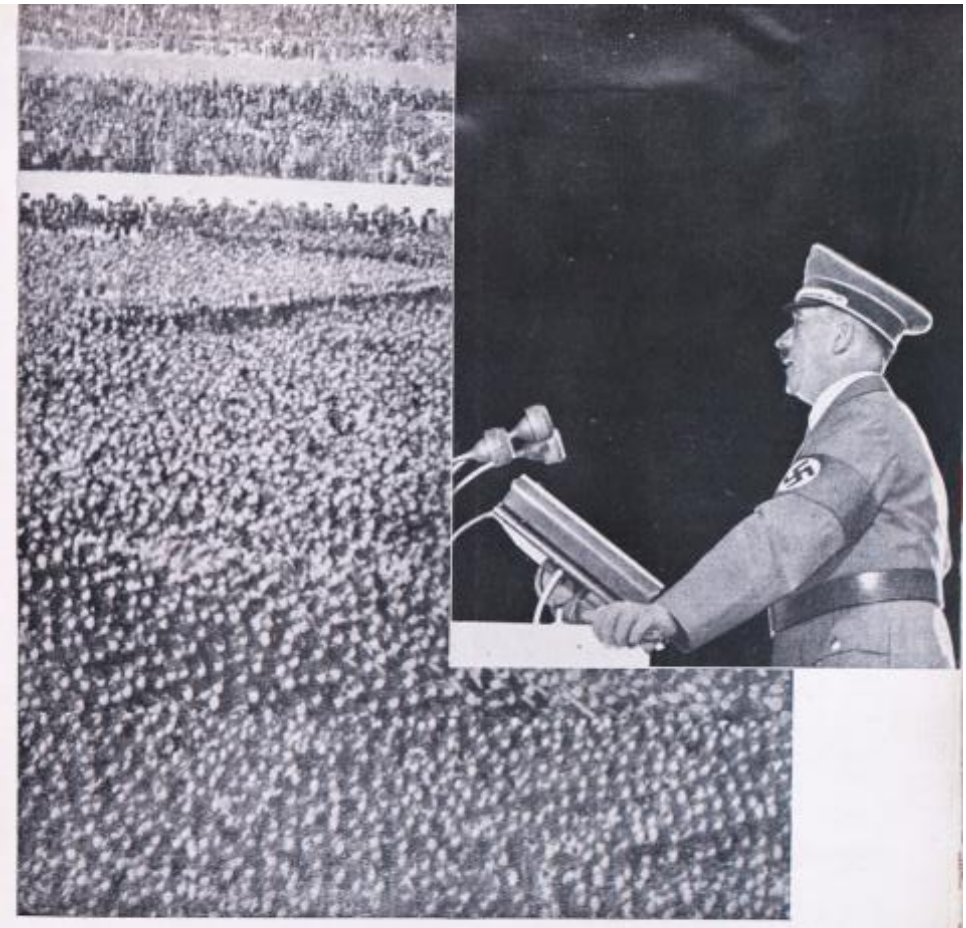
Y desde nuestro mundo nacionalsindicalista saludamos a la Italia fascista alzados sobre el pedido donde descansan nuestros muertos.

Los "camisas azules" no olvidaremos nunca, que las leyes eternas nos vinieron del Lacio; que el mundo fué cristiano porque España quiso; que Europa existe porque así lo ordenó la voz de Benito Mussolini y que el bolchevismo será desterrado de la Tierra, porque contra él se ha alzado, invencible y impía, la espada del Cid, ya la mano de Francisco Franco.

Figure 258 : *Vértice* (Bilbao), décembre 1937, n°7-8, photographie de propagande internationale non créditée, signature non visible, p.37, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 259 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale p.38, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 260 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale non créditée, p.39, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.



Y es en la histórica *Garnisonkirche* de Potsdam donde el Führer anuncia al nuevo Reichstag, en presencia del mariscal von Hindenburg, su voluntad de crear una Alemania nueva, justa, poderosa y un Imperio que no sería el de sueño, sino que, inspirándose en él, lo superaría: el III REICH.

Basada en el lema del N. S. D. A. P., «Brot un Freiheit» (Pan y Libertad), la política del III. Reich ha consistido esencialmente en engrandecer la nación alemana, al devolver al pueblo su lugar en la misión histórica de la raza germánica, y al llevar al país a ocupar internacionalmente el puesto que tenía antes de la Gran Guerra. La organización del nuevo ejército, a base del servicio militar como deber y honor supremos de la juventud germánica, y la constitución del «Frente de Trabajo», garantía de la paz social, son las consecuencias fundamentales del lema del partido: Libertad, que sólo se consigue siendo fuerte, y Pan, obtenido por el trabajo de todos.

La desaparición del paro obrero, el establecimiento del «Winterhilfswerk» (Auxilio de Invierno) del *Hilfswerk Mutter und Kind*, y de tantas otras instituciones, demostración patente del régimen de solidaridad nacional introducido por el nacional-socialismo, no son más que el exponente, si bien de gran valor, del esfuerzo realizado por Alemania en todos los terrenos.

El campo, base de la riqueza nacional, ha merecido la atención preferente del nuevo Estado. El aldeano ha sentido por vez primera el aliento y la ayuda de sus compatriotas. Los muchachos del «Servicio del Trabajo» han acudido en su ayuda, de un modo real y efectivo, mientras los hogares campesinos recibían la visita de las chicas del «Arbeitsdienst» femenino.

Figure 261 : *Vértice* (Bilbao), n°7-8, décembre 1937, photographie de propagande nationale non créditée, p.41, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

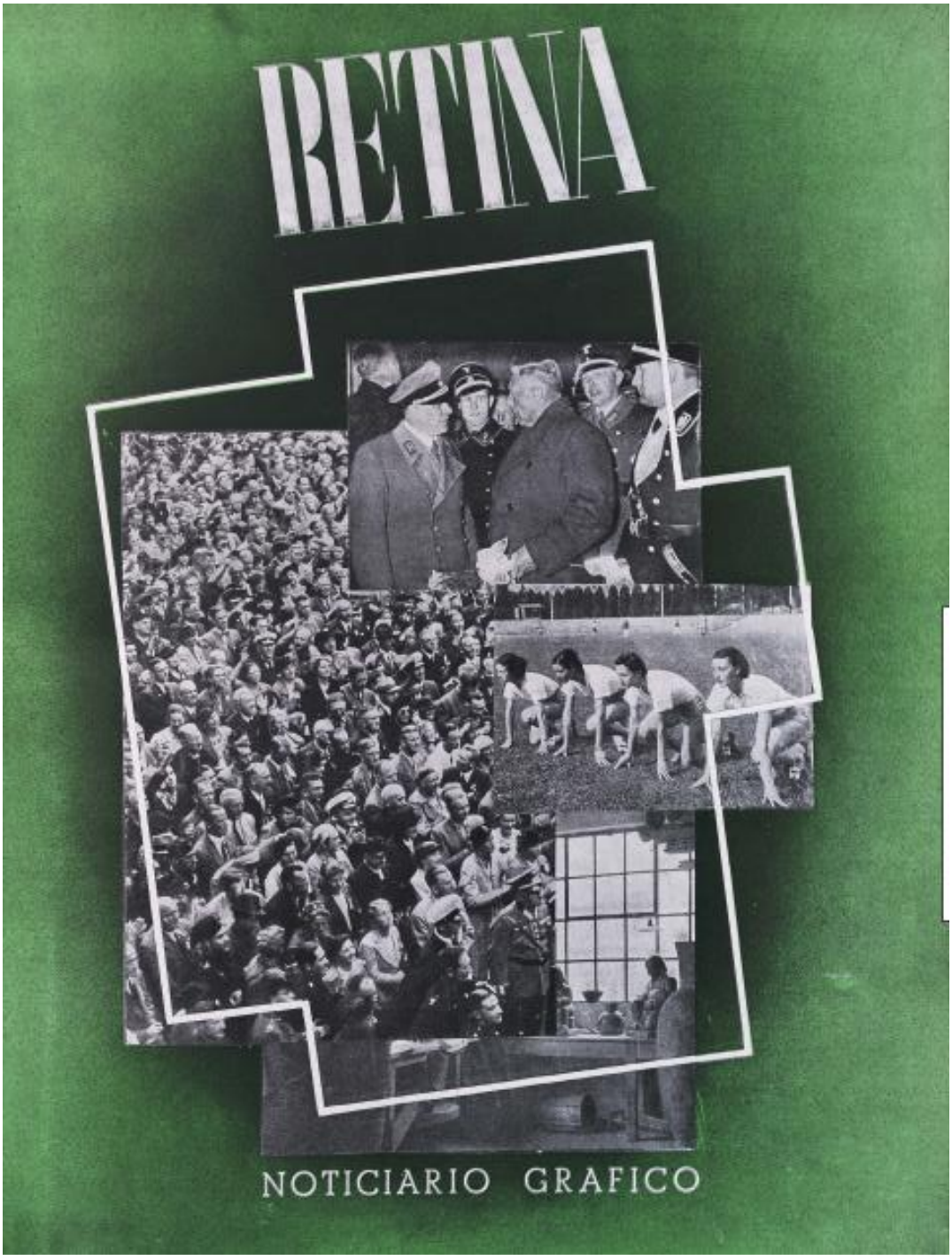



Figure 262 : *Vértice* (Bilbao), n°10, mai 1938, « Retina », p.29, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

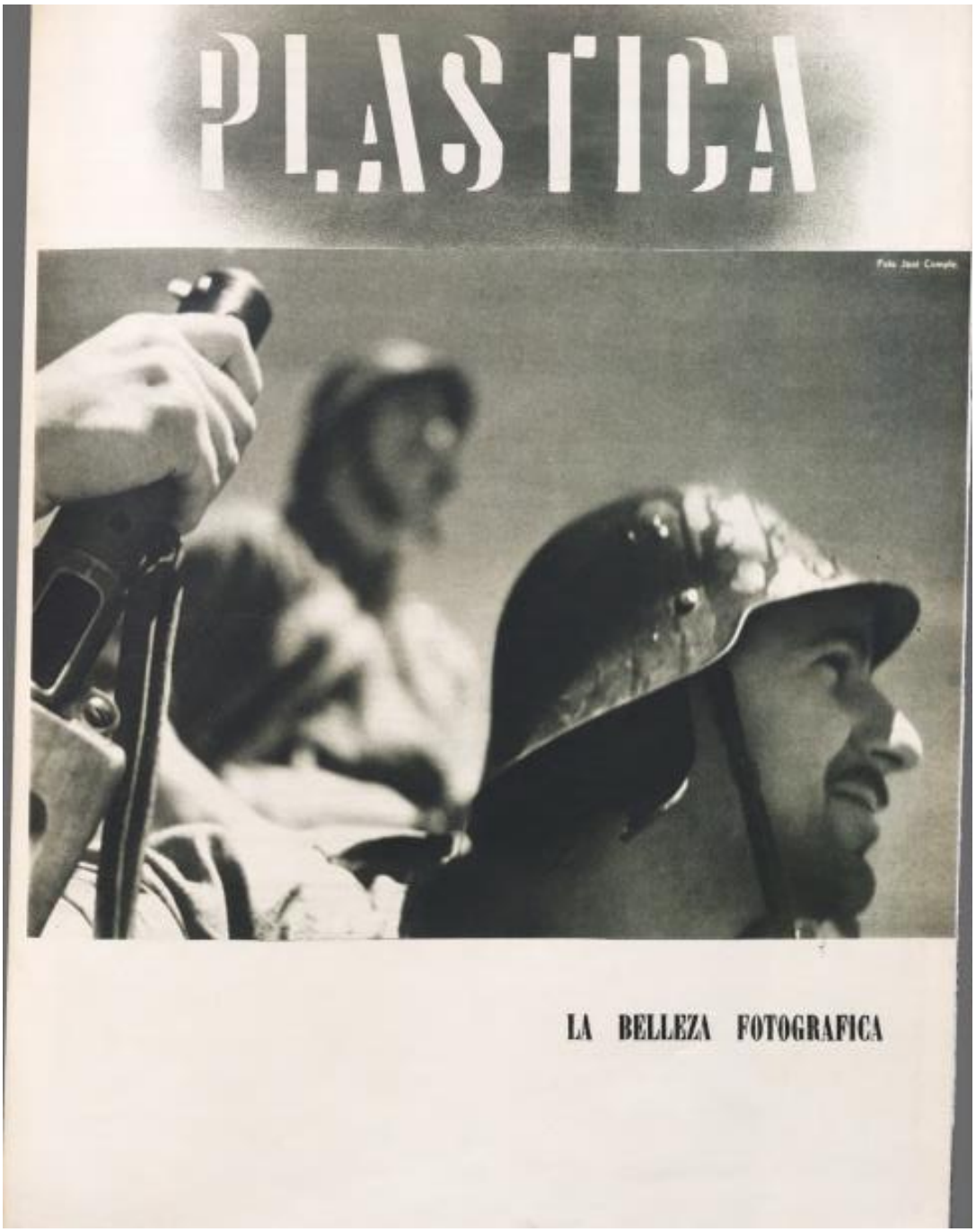



Figure 263 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographie José Compte, p.40, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 264 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographies José Compte, p.41, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 265 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographies José Compte, p.42, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 266 : *Vértice* (Bilbao), nº 14, septembre 1938, photographies José Compte, p.43, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 267 : *Vértice* (Bilbao), n°14, septembre 1938, photographies de studio américain, p.62, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 268 : *Vértice* (Bilbao), nº 16, novembre 1938, photographie José Compte, p.65, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

PLASTICA

EL HOSPITAL DE LOS LOCOS

AUTO SACRAMENTAL
DEL MAESTRO
JOSEF DE VALDIVIELSO

El Ministro del Interior, Excmo. Sr. D. Ramón Serrano Suñer, ha restablecido las representaciones de los Autos Sacramentales, prohibidos en el siglo XVIII. El Teatro de Falange Española Tradicionalista que forma parte del Servicio Nacional de Propaganda ha tomado sobre sí el cuidado de representarlos y ha logrado, en plena guerra y aun a pocos kilómetros del frente, en la ciudad de Segovia, elegida como sede de estas representaciones, crear un espectáculo digno de la tradición teatral española.

La obra elegida para el Corpus de este año ha sido el Auto Sacramental de principios del siglo XVII. El Hospital de los Locos, del Maestro Josef de Valdivielso al que sus contemporáneos llamaron «el poeta del cielo».

No ha sido intento del Teatro de Falange el reponer los Autos Sacramentales tal como se representaban en nuestro siglo de Oro no se ha hecho uso de los clásicos carretas que en otro tiempo llevaban el espectáculo, durante una misma noche, a los diferentes barrios de la ciudad. Lo que entonces llegaba a todo el pueblo no hubiera despertado ahora sino el interés de contados eruditos.

Se ha buscado como escenario el marco incomparable de las catedrales y ante ellas se ha hecho uso de los medios que la técnica de la luz y del sonido ponen a nuestro alcance. Los personajes actuan con la mímica extremada que fue probablemente la manera como representaban nuestros actores del siglo XVI, que tenían aun próximo el recuerdo del teatro de Feria y de las enseñanzas de los viejos Maestros, Gil Vicente y Lope de Rueda.

Los escenarios ante los que se ha actuado son los de la Catedral de Segovia, la de Santiago de Compostela y la Iglesia de San Esteban de Salamanca. La Iglesia española ha colaborado al éxito de estos espectáculos prestando su inapreciable concurso. El cortejo que sale a las puertas del cielo a recibir al Alma redimida, está compuesto por sacerdotes, que visten los esplendorosos ornamentos de la Iglesia Católica.

Así pues —quizás por vez primera— se ha conseguido crear un espectáculo que sea a un tiempo del gusto de las ma-

PLASTICA

LA BELLEZA FOTOGRAFICA

Foto J. COMPTE

«Hermandad de la ciudad y el campo».—Esta muchacha de la ciudad ha traído a las labores sus deliciosas maneras urbanas. Vedla aquí: su sonrisa se equilibria con las dos púas de la horca. El cántaro panzudo apoya sobre su cadera una gracia centrada y dulce.

Figure 269 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographie José Compte, p.82, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

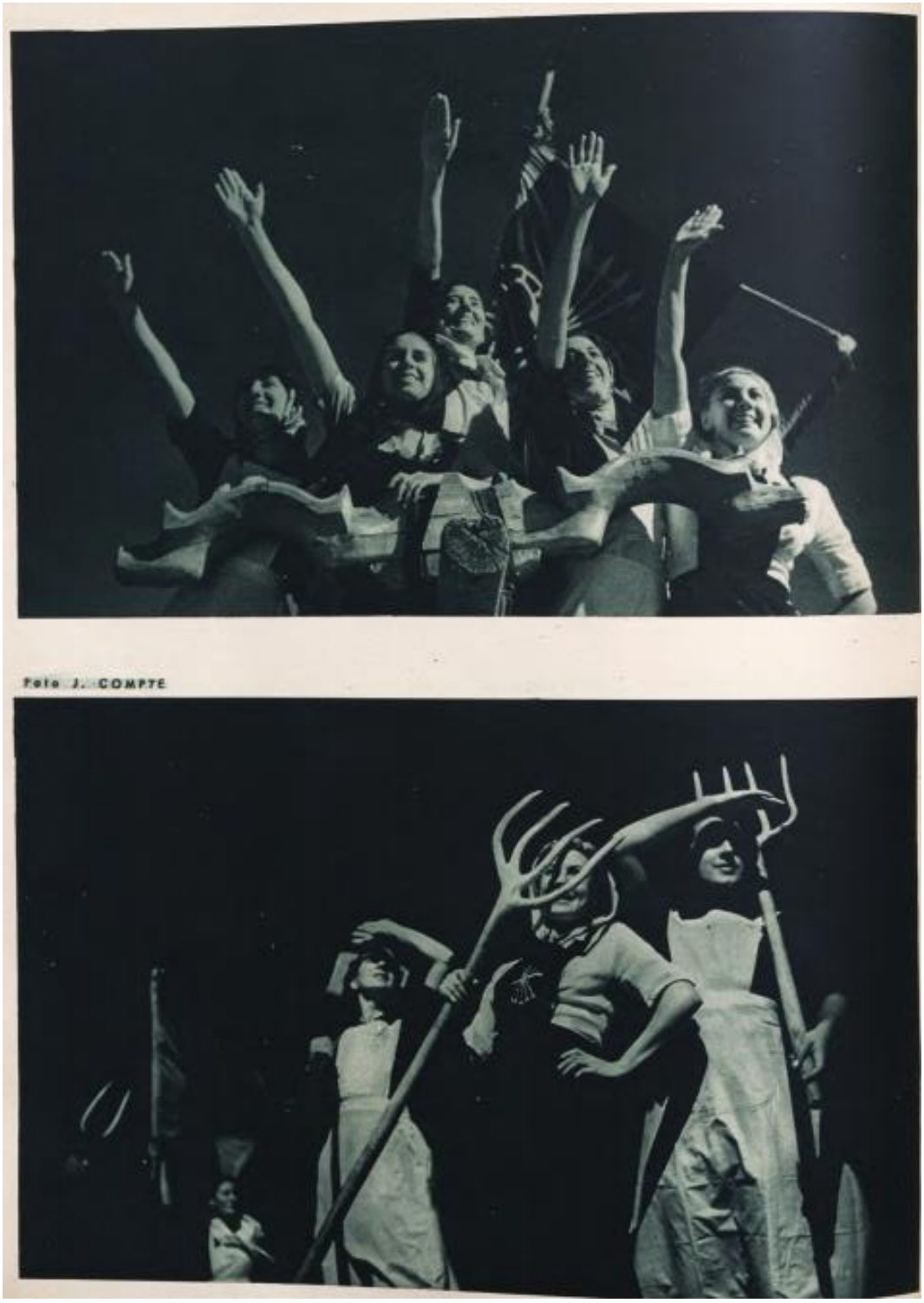



Figure 270 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographies José Compte, p.83, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 271 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographies José Compte, p.84, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Figure 272 : *Vértice* (Bilbao), nº 17, décembre 1938, photographie José Compte, p.85, UCLM, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

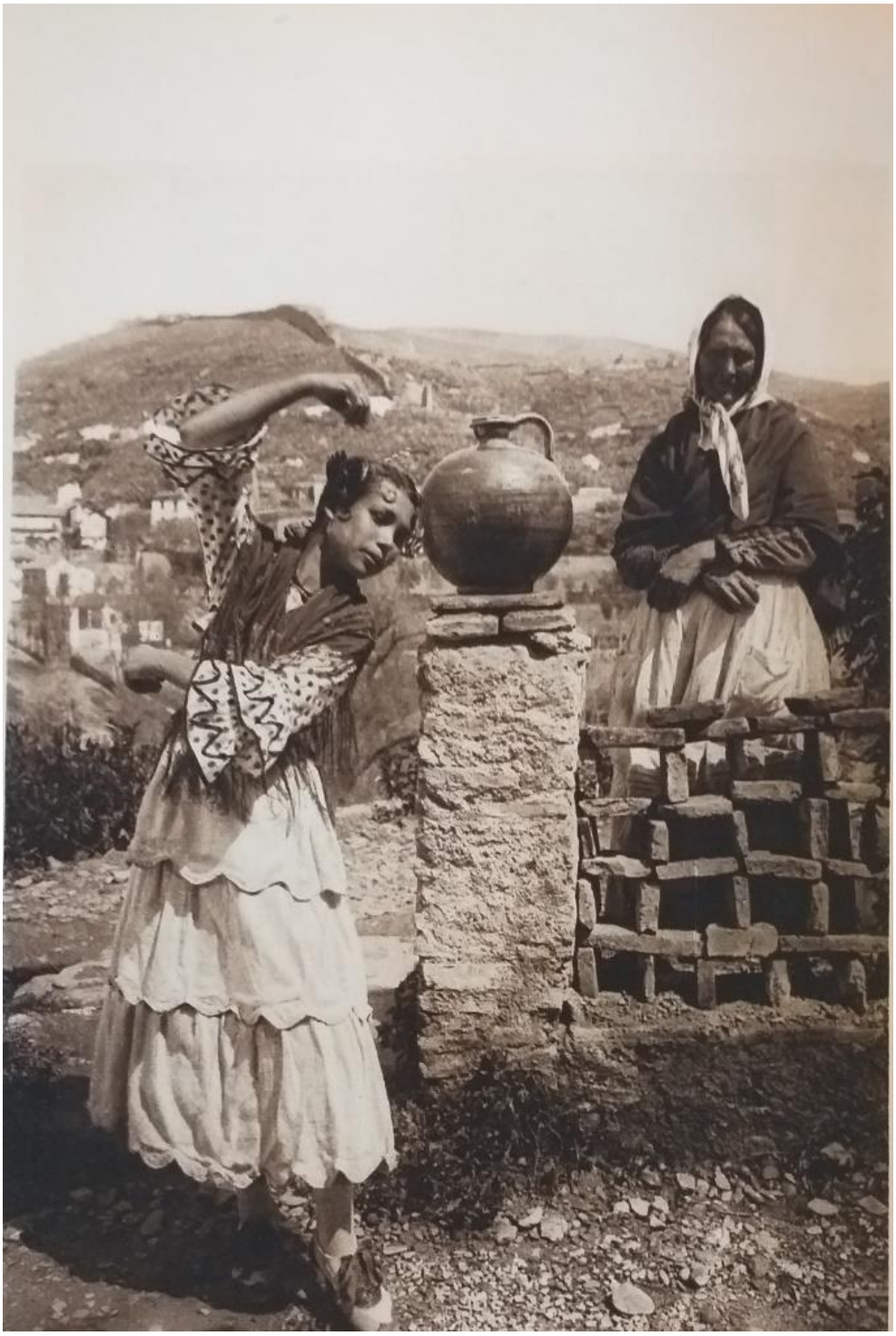


Figure 273 : Kurt Hielscher 1930, La España incognita : Arquitectura. Paisajes. Vida popular. Atlantis-Verlag, « Danseuse gitane », p.26, BNF.

Figure 274 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « une joueuse de guitare », p.27, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 275 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, p.256, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 276 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Alcala de Guadaira – Castillo», p.71, Atlantis-Verlag, BNF.

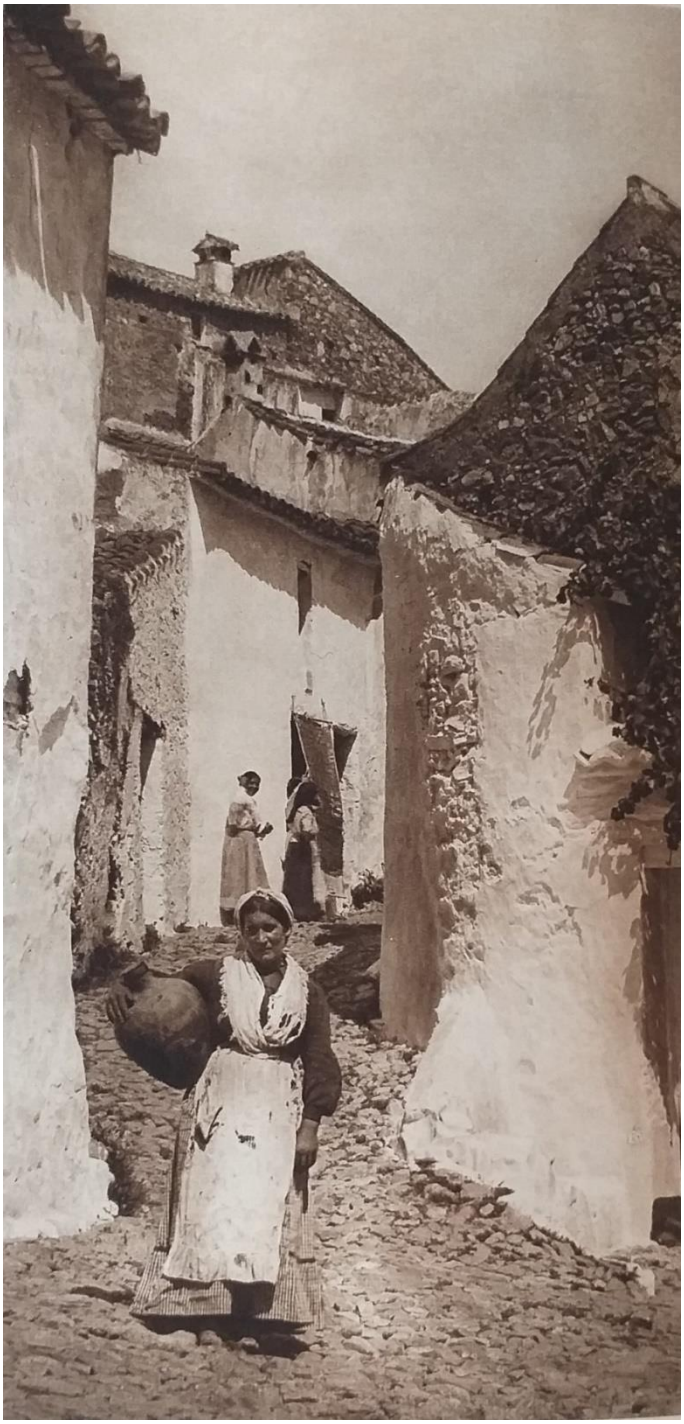


Figure 277 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Algatocin», p.76, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 278 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cáceres », p.84, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 279 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Trujillo – vieille porte d'entrée », p.8, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 280 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Hurdanos à la fontaine », Atlantis-Verlag, p.259.

Figure 281 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « La maison de Pilate », p.36, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 282 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Dans la Manzanera», p.42, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 283 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Intérieure d'une posada (auberge) de la Sierra Nevada », p.78, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 284 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une cour de maison à Tarifa », p.45, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 285 : Kurt Hielscher, (1930), La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une cour de maison à Arcos de la Frontera », p.49, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 286 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une charrette pour le transport de la paille », p.61, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 287 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Martos », p.75, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 288 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Güejar – Sierra (Sierra Nevada)», p.77, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 289 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Aldenueva de la Vera», p.154, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 290 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Niebla», p.81, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 291 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Un village de l'Estremadura méridionale », p.88, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 292 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une buvette dans l'Estrémadure méridionale », p.89, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 293 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cavernes dans le roc. (Province d'Almeria) », p.92, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 294 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cavernes dans le roc (Province d'Almeria) », p.95, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 295 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, 1930, « Environs de Valence. Cabanes d'Albufera », p.116, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 296 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Le calvaire de Durango (Biscaya) », p.283, Atlantis-Verlag, BNF.

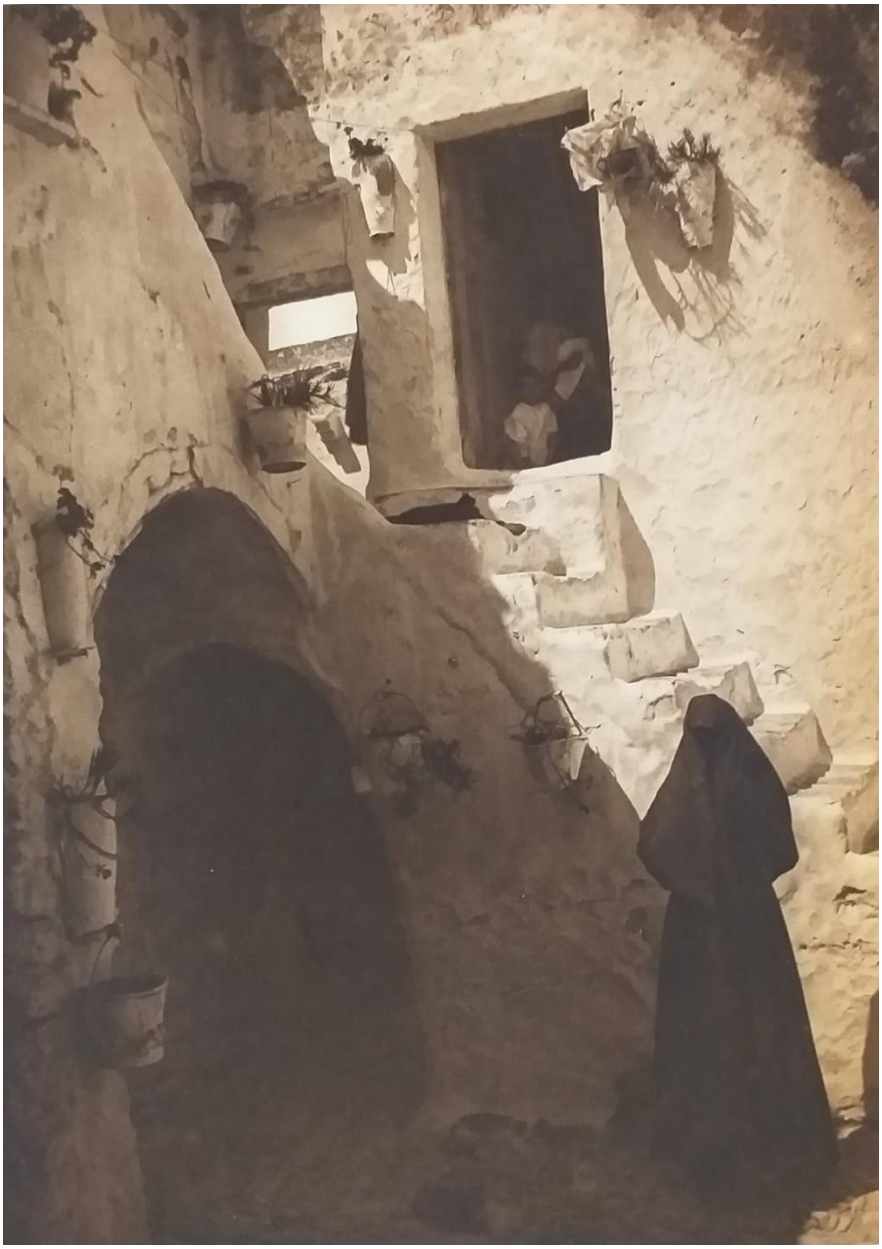


Figure 297 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Une de ces femmes chrétiennes qui vont encore voilées aujourd'hui comme au temps des Maures d'Espagne », p.90, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 298 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, «Sevilla-Alcázar - Salle des ambassadeurs», p.32, Atlantis-Verlag, BNF.

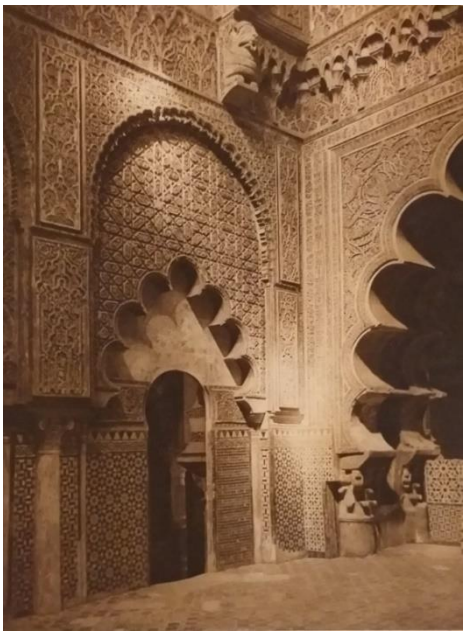


Figure 299 : Kurt Hielscher, 1930, La España incógnita. Arquitectura. Paisajes. Vida popular, « Cordoba – La mosquée-chapelle de Saint-Ferdinand », p.56, Atlantis-Verlag, BNF.

Figure 300 : *Vu* (Paris), 12 décembre 1928 « L'Espagne Inconnue », n°39, photographies José Ortiz Echagüe, article de Jean Gallotti, p.10-11, musée Nicéphore-Niepce, Chalon-sur-Saône.

GENTES DE HOY Y TRAJES DE AYER

REINTEGRACION DEL ESPAÑOL A LA FISONOMIA NACIONAL

El español le corroe el afán parodista de simular lo ajeno. Le importa más parecerse, con simiesca y adulterada inconsciencia, al figurín exótico, que actuar libremente, apropiadamente, en su tradicionalista característica. Incluso no vacila en falsear las buenas muestras de españolismo, ajustándolas a la caricatura egoísta de los extraños.

Y no es sólo condición mezquina de las gentes altas y medianas este afán de no parecer español, sino que descaracteriza igualmente a las clases populares que en otro tiempo tenían la arrogancia de sus trajes inconfundibles con los del señorío más o menos exacto. Así como el mesócrata se esfuerza en copiar al aristócrata, y éste ajusta sus carnes y sus ideas a las modas de fuera, el artesano, el menestral, caída de ser confundido por fuera con quien cree superior a él, sin perjuicio de despreciarle en el fondo.

Y más allá de las ciudades, de las capitales, de los grandes burgos, hasta en la más breñal aldea y el más escondido lugarejo, alcanza el propósito de no vestir las ropas de otrora, de aprender con las patadas futbolísticas y los puñetazos del boxeo y las infradanzas zoomórficas el desdén por el pasado, el temor al «qué dirán» de los sometidos al endémico prejuicio. De Norte a Sur, la lamentación de los artistas añora los trajes y costumbres extinguidos o condenados a inmediata desaparición.

«Los mozos—dice desde las cumbres pirenaicas el recio acento del cronista de Huesca—sienten desapego al calzón, a la faja y al pañuelo; las mozas no quieren bajar a la ciudad con el traje del pueblo, si es que lo visten. Temen los remoquetes de gentes necias. Y una invasión de chegos y ansotanos en Madrid produciría asombro y aun espanto.»

Causarían también asombro si vinieran los escasos viejos asturianos que todavía no renegaron del traje regional, como aquellos octogenarios, el tío *Carmea*, de Balnes, y Ulpiano García, del Concejo de Quirós, que no dejaron jamás de usar la ropa de corte y paño de sus mayores, ni cambiaron la montera picona por la boina vasca o el castellano sombrero. «Con este traje moriré—dijo uno de ellos—; el *pium* de la *suá* montera indica a los asturianos el *común* del *cielu*, porque apunta *pa* él como los *picos* de nuestras *montañes*.»

Y al otro extremo de España, en el Sur cálido,

«Tapada de Vejer» (Andalucía). En la penumbra del encalado patio la mujer enlutada destaca su misteriosa figura

«Charra de La Alberca», riquísimo y curioso traje, en cuyo estudio podrían invertirse largas horas. La charra de La Alberca se nos presenta así cual rica imagen adornada con rica joyel →

Figure 301 : *Nuevo Mundo* (Madrid), n°39, 27 octobre 1933, « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale », photographies José Ortiz Echagüe issues de « Tipos y trajes » (1929), article José Frances, p.24, BNE, Madrid.

Figure 302 : *Nuevo Mundo* (Madrid), n°39, 27 octobre 1933, « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale », photographies José Ortiz Echagüe issues de « Tipos y trajes » (1929), article José Frances, p.25, BNE, Madrid.

«Mujeres de Montehermoso» (Extremadura). Los sombreros más lujosos, los pañuelos más brillantes, las monteletas más bordados, y cuatro, seis, hasta ocho refajos de múltiples pliegues, exactamente colocados sin que rebase el uno del otro, como tallados en madera.

«Mujeres de Montehermoso en la alcoba». Estos mujeres dan los últimos toques a su lujoso vestimenta. Al fondo, la primitiva cama, rebosante de lujo. Sabanas de tosco lino, tejidas en el telar vecino, se escalonan dejando asomar policromados fajos

un poeta murciano, Frutos Baeza, cantaba elegíaco las vestimentas brillantes y ricas, de reminiscencias moriscas, olvidadas por el «huertano de blusa obscura y sombrero de ancha ala—de calzón estrecho y corto y roja botina charra—», que sin tipo ni carácter en el populacho encajass.

Se deshacen, se aventan las buenas costumbres; se arrumban—en el caso mejor, como reliquias familiares—los bellos trajes de antaño.

El viajero que va hacia los sitios distintos de la Península, acuciado por el ansia de hallarlos en su integridad tradicional y pintoresca, ve cómo las gentes, las poblaciones, las campiñas mismas están ya envilecidas, monotonizadas de civilización gris e igualitaria.

Sueña el viajero una futura emoción en los libros de ayer; confía ante las estampas y los grabados en hallar luego aquellas mismas vestimentas regionales agitarse en las puras fiestas. Imagina que el alma antigua de las comarcas recónditas se conserva intacta.

¡Ay! Pronto el viajero por España descubre, para su desencanto, que el tren, el automóvil o simplemente la camioneta de línea y tráfico no era con él la primera vez que aportaban los elementos descaracterizadores a la vida plácida de los pueblos respetados ayer dichosamente en su peculiar fisonomía. Y sobre las costumbres, ráfagas de uniformidad, van marchitando las costumbres que nacían a su tiempo.

En este sentido, la exaltación del traje popular en su ambiente popular, ostentado por los puros tipos raciales, ambientado por la ruralidad, que le es fiel y propicio, pues le cumplir su eficaz valor de

congregación nacional, convencer cada día más al hombre de cada región cómo afirma mejor su personalidad destacándose que no sometiéndose, y que es mucho más apreciada su aportación individual —afirmada por el respeto y amor a lo que le define y separa de los otros—al esfuerzo colectivo, no en gregaria o inclusera humillación a formas, colores, lengua y costumbres de todos, sino con su vestir tradicional, su acento y su acción localistas.

Cierto es que tenemos un paradójico aliado en el mismo error microfísico de nuestra idiosincrasia. Nos sentimos mejor inclinados a la españolización de España porque adviene después de la españolización artística de Europa y América, asegurada por los pontalones de la moda.

Los pintores de otras centurias y los coetáneos que más directo parentesco muestran con ellos son apreciados singularmente. Los tejidos, cerámica, vidrio, hierro y enseres de ayer o de moderna construcción, pero ajustados a la traza y gusto antiguos, alternan y hasta ocupan sitio de honor con las nuevas producciones artísticas locales.

El hecho de la creciente nombradía de Goya y de la enorme valuación de sus obras sobre las de los demás pintores españoles está en ser Goya quien mejor supo saturarse de españolismo popular, de añadir a la calidad de su arte la condición íntegra, entrañable, de los motivos. Con él resurgen también sus sucedáneos, los no apreciados en la turbieza antihispánica del postgoyismo adormecido en el tránsito de silencio y de penumbra que procede a la revisión definitiva. Los costumbristas populares que no se resignaban a acatar la influencia enfática de la pintura extranjera iban muriéndose obscuros, purgando el noble delito de amar su época y de copiar a las gentes que se cruzaban en la vida coetánea. Pintaban entonces los otros, los aduladores del éxito, episodios yertos con indumentos de guardarropía y fondos de teatralesca mentira; se pretendía sugerir la emoción estética con capítulos de historia fría y relatos pedantes de infortunios y heroísmo que nada decían a la sensibilidad moderna. Los estudios habían clavetead las ventanas del mediodía y entornaban incluso las del Norte para que a su luz cobarde surgieran los fantasmas de monarcas, guerreros, princesas de romance y pajes de madrigal. Se olvidaba y desdeñaba, en cambio, el hálito de la calle, la ejemplaridad viviente y ardiente de lo popular, aquella movible gracia de tipos, escenas, vestimentas y anécdotas con que dieron, por fortuna, un sentido peculiar y castizo a la pintura española los Alenza, los Lucas, los Gil Ranz, los Lamayer, los Bécquer, los Espalter, los Gutiérrez de la Vega.

Y esto, precisamente esto, es lo que hoy pretende y consigue con tan vigorosa y certera personalidad José Ortiz Echagüe, de quien se ha tenido ocasión de ver una magnífica Exposición de Fotografías en el Círculo de Bellas Artes.

Se sabe que José Ortiz Echagüe viene consagrado hace mucho tiempo a la fecunda tarea de recorrer España en busca de los tipos raciales y de los trajes de más expresiva ancestralía regional.

La realiza el admirable maestro de la fotografía moderna, no con el itinerario fijo y cómodo del turista o del indolente aburrido y distraído que pasea su insolencia trasaticia, sino a la manera de los modelos de la novela del siglo de oro o de los forâneos que a principios del

Figure 303 : *Nuevo Mundo* (Madrid), n°39, 27 octobre 1933, « Réintégration de l'Espagnol dans la physionomie nationale », photographies José Ortiz Echagüe issues de « Tipos y trajes » (1929), article José Frances, p.26, BNE, Madrid.

«Grupo ante las murallas de Avila». El día de feria: las vecinas de los contornos de Avila acuden al mercado; ellas, con sus sombreros anchos y amplias capas; ella lleva sombrero de copota, con su soberbio corazón bordado, y pañolón de flores

ochocientos sentían placer de ir desentrañando secretos que luego divulgaban incluso a los propios españoles.

Sorprende el vigor plástico, la calidad pictural de estas fotografías de Ortiz Echagüe que Madrid ha visto en el Círculo de Bellas Artes, y algunas de las cuales, corteramente seleccionadas, acaban de publicarse en un libro magnífico, con prólogo de Ortega y Gasset y un interesantísimo estudio sobre el *traje popular en España*, original de Guillermo de Achaval.

«Las trescientas obras expuestas—advierte Ortiz Echagüe en el catálogo de su Exposición—están elegidas entre un mayor número, ejecutadas por el autor en los ocios de un período de treinta años, ya que la número 57, la más antigua de todas, está obtenida el año 1903, y las más recientes, las de asuntos vascos, lo han sido en los últimos años. Abarcan una época en la que ha sido relativamente fácil reunir los elementos de trajes en desuso, a veces muy dispersos. Como esta reconstrucción va siendo cada día más difícil, resulta interesante mostrar al público toda esta obra reunida, que reproduce un aspecto del tipismo español en trance de rápida extinción.»

Importa mucho relevar y placear esta labor meritísima de José Ortiz Echagüe, estimular su influencia sobre la vida que la nutre y le acepta enseñanzas. El gran artista restituye a gentes, lugares y costumbres los atavíos olvidados, reaviva la vanidad y orgullo pueblerinos y aprende a España el deber de la reintegración étnica y estética a sus normas y rasgos esenciales. Adentrarse en España al modo que lo hace José Ortiz Echagüe; interrogar sus muros y sus paisajes; rebuscar en los arcones familiares; reengalanar a los jóvenes de ahora con los vestidos y adornos de sus abuelos; buscar el regazo tibio e inagotable de nuestra raza, equivale a comprender que si las grandes capitales pueden tener disculpa en parecerse demasiado a las otras europeas y americanas, es necesario procurar, cada día más y con mejor ahinco, dar una fisonomía artística a nuestra nación, haciendo que resurjan en las provincias y en los pueblos españoles la elocuencia viva, policroma y multiforme de los trajes regionales, con una paralela unción reconstructiva y restitutiva de la que apasiona a los folkloristas, inspira a novelistas y poetas e ilumina a los pintores.

Y todo esto, esa triple colaboración del folklorista, del narrador y del artista plástico la encontramos resumida en la serie espléndida de *España: tipos y paisajes*—título común de su Exposición y de su libro—en la obra fotográfica de José Ortiz Echagüe, que a Ortega y Gasset le parece el logro de salgo épico», y que en su sensación de fértil ansia, de desbordamiento apretado y contenido, como un símbolo gráfico de la vida nacional, le hubiese complacido, por su exacta didascalia filosófica, al buen doctor Teufelsdrockh de Carlyle.

Porque ciertamente responde a maravilla a la afirmación concreta del *Sartor Resartus*:

«Está escrito que los cielos y la tierra desaparecerán como un vestido, lo que en realidad son: un vestido de la Eternidad en el Tiempo. Cuanto existe sensiblemente, todo lo que representa al espíritu, es propiamente un traje, una clase de ropa que se gasta por una temporada y se abandona después. Así, en este sólo asunto, tan fértil de los trajes rectamente comprendido, se incluye todo lo que los hombres han pensado, soñado y sido: todo el Universo exterior y lo que le contiene no es más que un traje, y la esencia de toda ciencia radica en la *Filosofía de los trajes.*»

José FRANCES

«Siluetas de Candelaria». Al salir a la calle, la chorra de Candelaria se protege con un pañete verde o amarillo, bordeado de cintas y sujeto por delante con sus dos puntas con rico broche

FOTS. JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE

«Un roncalés» (Navarra). Sobre la negra anguarina destaca su blanquero la amplia valona

«Madre y bebé Aliste» (Zamo Mujeruras que dan del ganado.

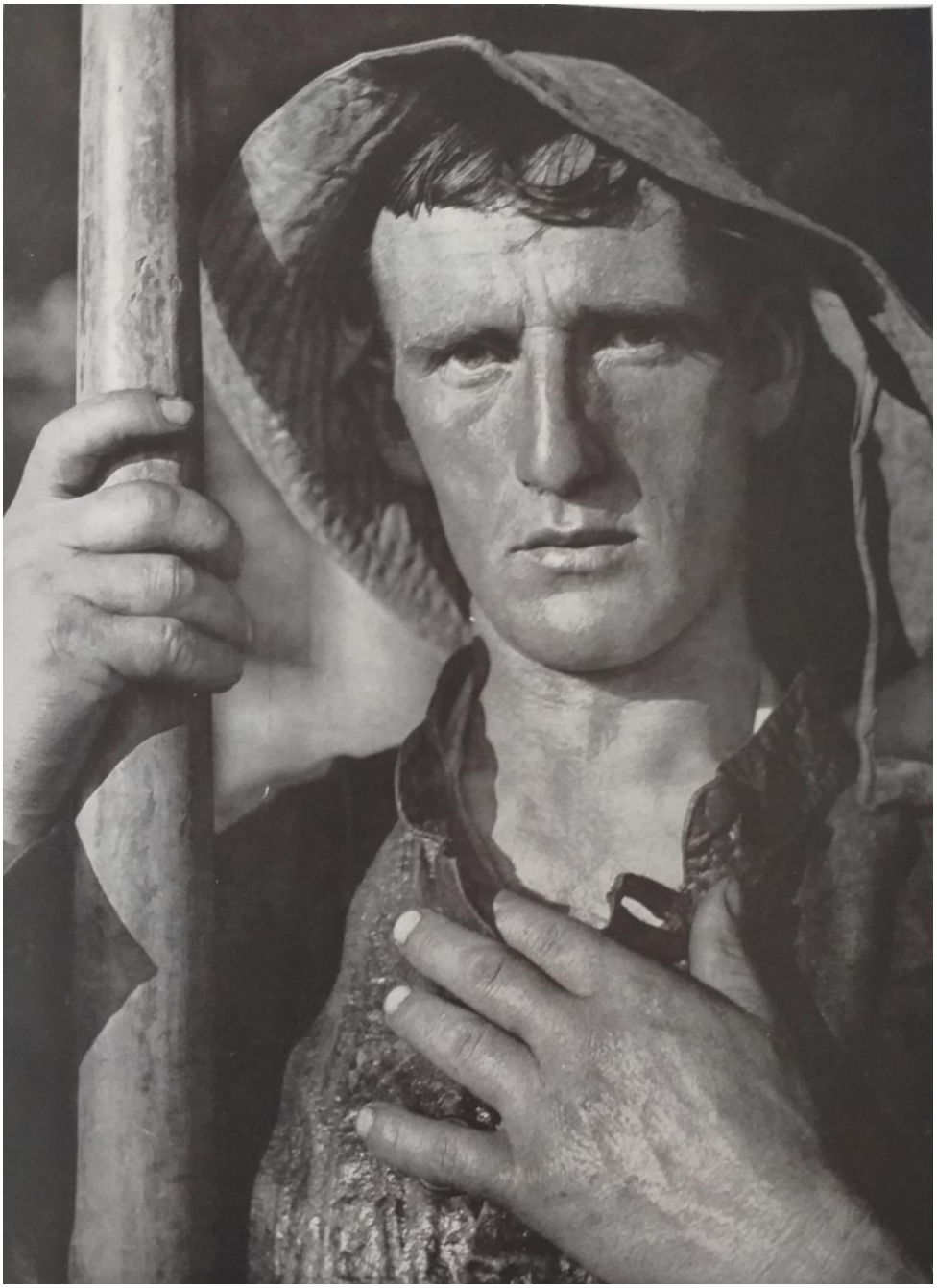


Figure 304 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935, « Batelier Basque », photographie José Ortiz Echagüe, planche 73, BNF.

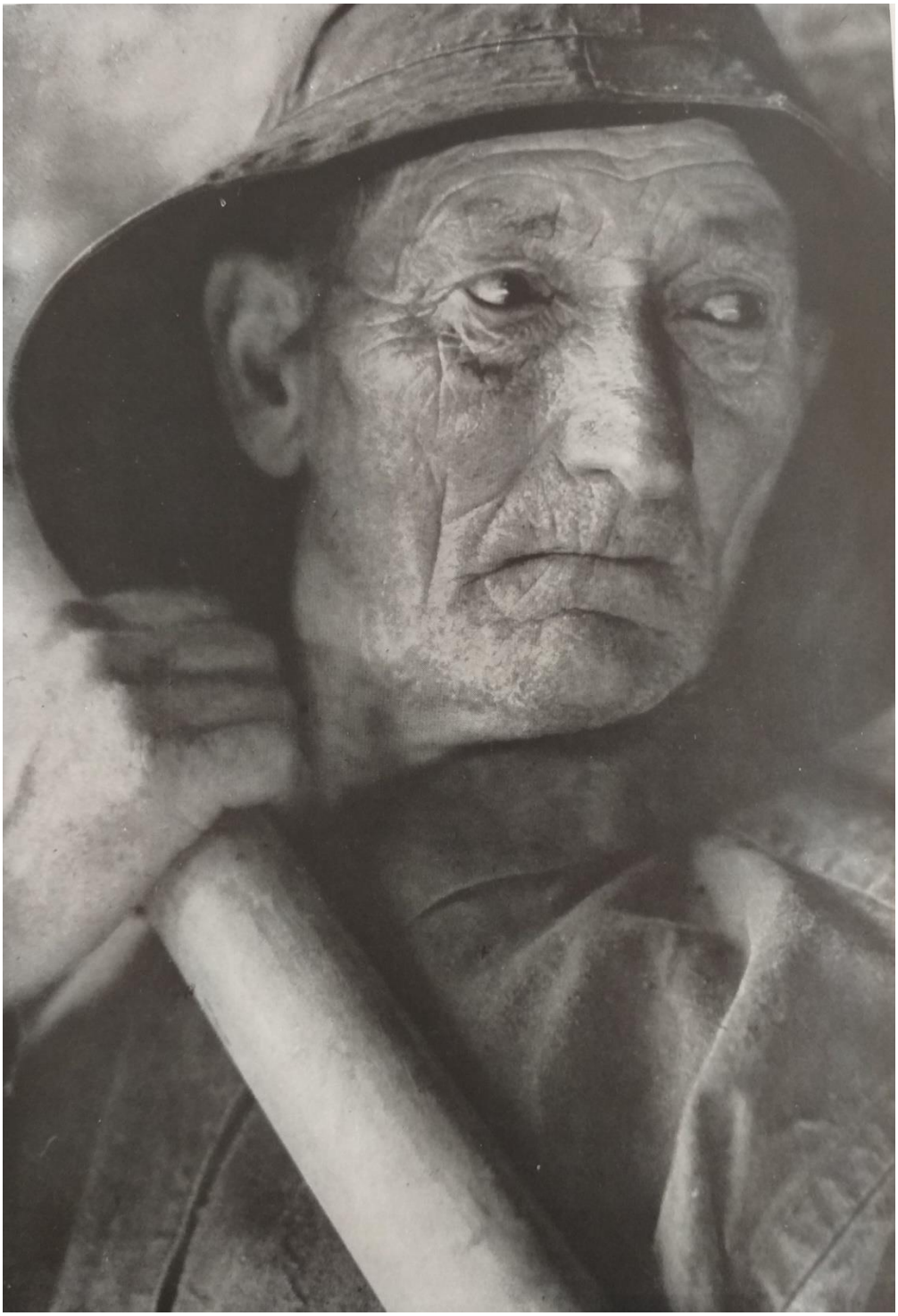


Figure 305 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935, « Vieux batelier Basque », photographie José Ortiz Echagüe, planche 74, BNF.

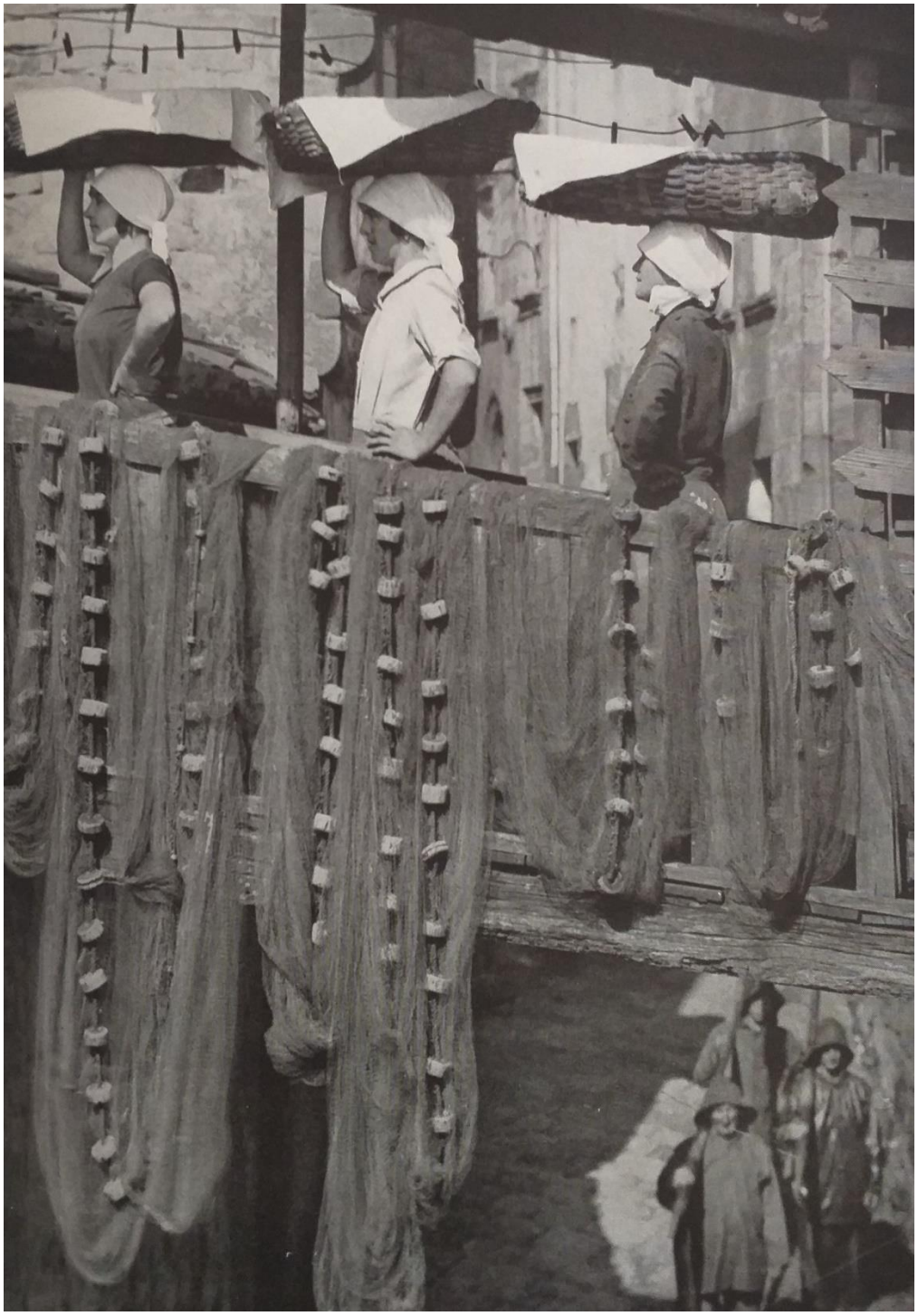


Figure 306 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Vendeuses de poissons », photographie José Ortiz Echagüe, planche 75, BNF.

Figure 307 : Photo-Illustration (Paris), n°11, 1935, « Bonheur maternel Tolède-Lagartera (Castille) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 76, BNF.

Figure 308 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Mallorquine en costume de fête », photographie José Ortiz Echagüe, planche 77, BNF.

Figure 309 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Femme maire de Zamarramale (Segovia) », José Ortiz Echagüe, planche 79, BNF.

Figure 310 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935, « Procession à Ibiza », photographie José Ortiz Echagüe, planche 80.

Figure 311 : *Photo-Illustration* (Paris), n°11, 1935 « Vielle femme faisant ses dévotions Tolède-Largartera (Castille) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 81, BNF.

Figure 312 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Vieillards de l'Estremadura (Montehermoso) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 82, BNF.

Figure 313 : P*hoto-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Un vieux naturel de l'endroit Tolède-Lagartera (Castille) », José Ortiz Echagüe, planche 83, BNF.

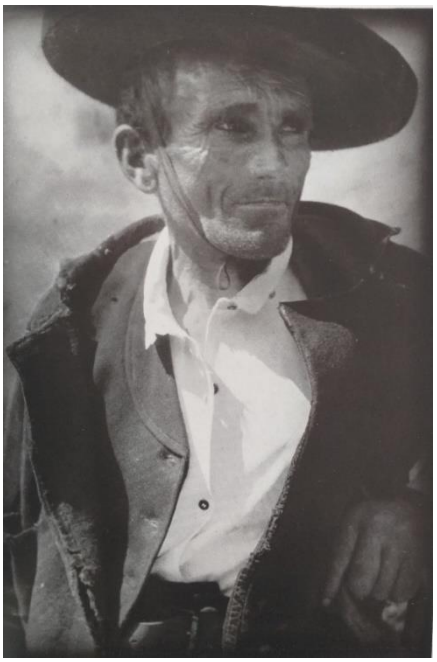


Figure 314 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Type Castillan », José Ortiz Echagüe, planche 85, BNF.

Figure 315 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « A cheval pour la fête de Salamanca », photographie José Ortiz Echagüe, planche 87 BNF.

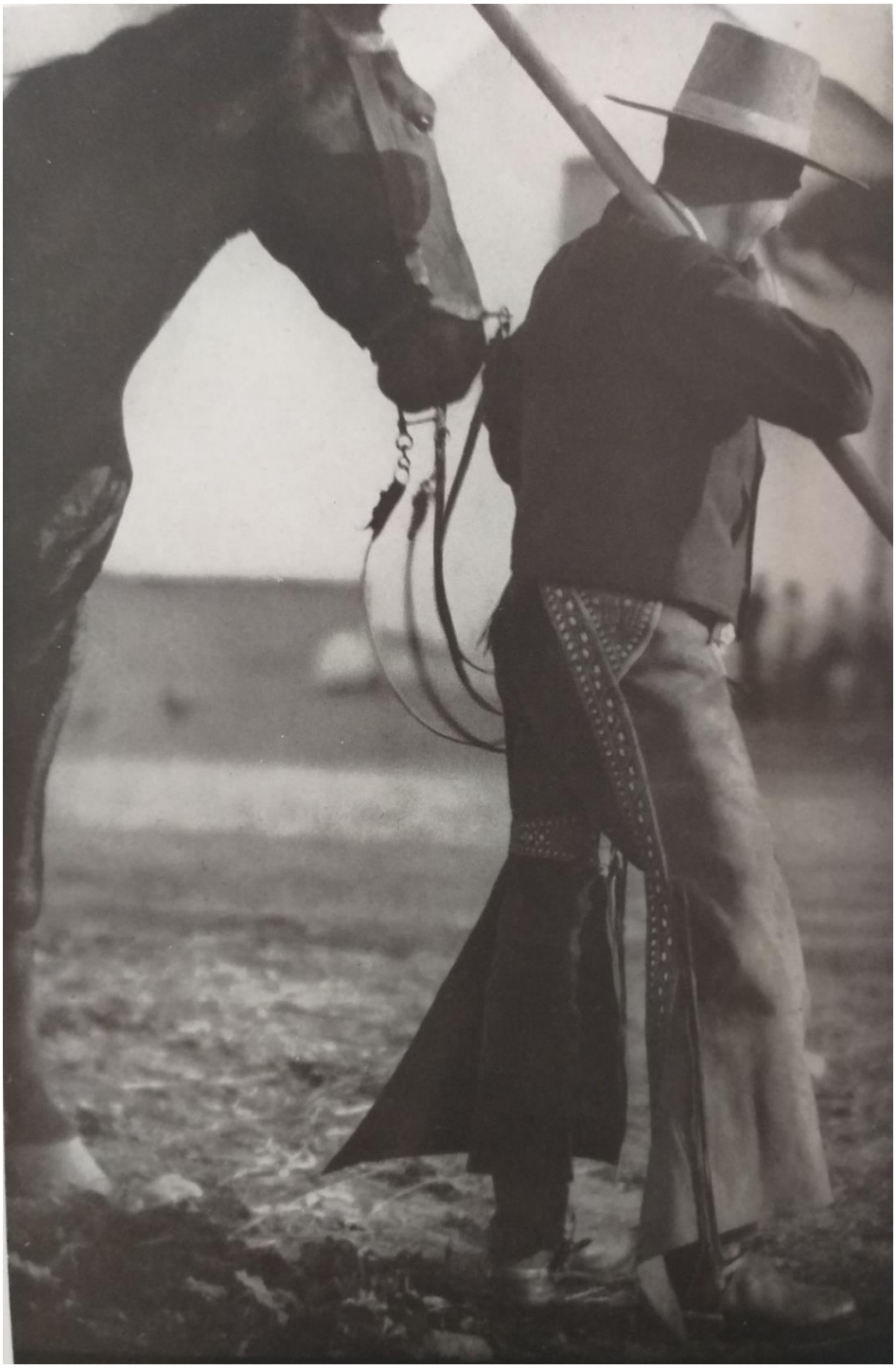


Figure 316 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Vacher (Andalousie) José Ortiz Echagüe (1935) », planche 88, BNF.

Figure 317 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Jeunes hommes de Carbajales (Zamora) », photographie José Ortiz Echagüe, planche 90, BNF.

Figure 318 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Lino en deuil », photographie José Ortiz Echagüe, planche 92, BNF.

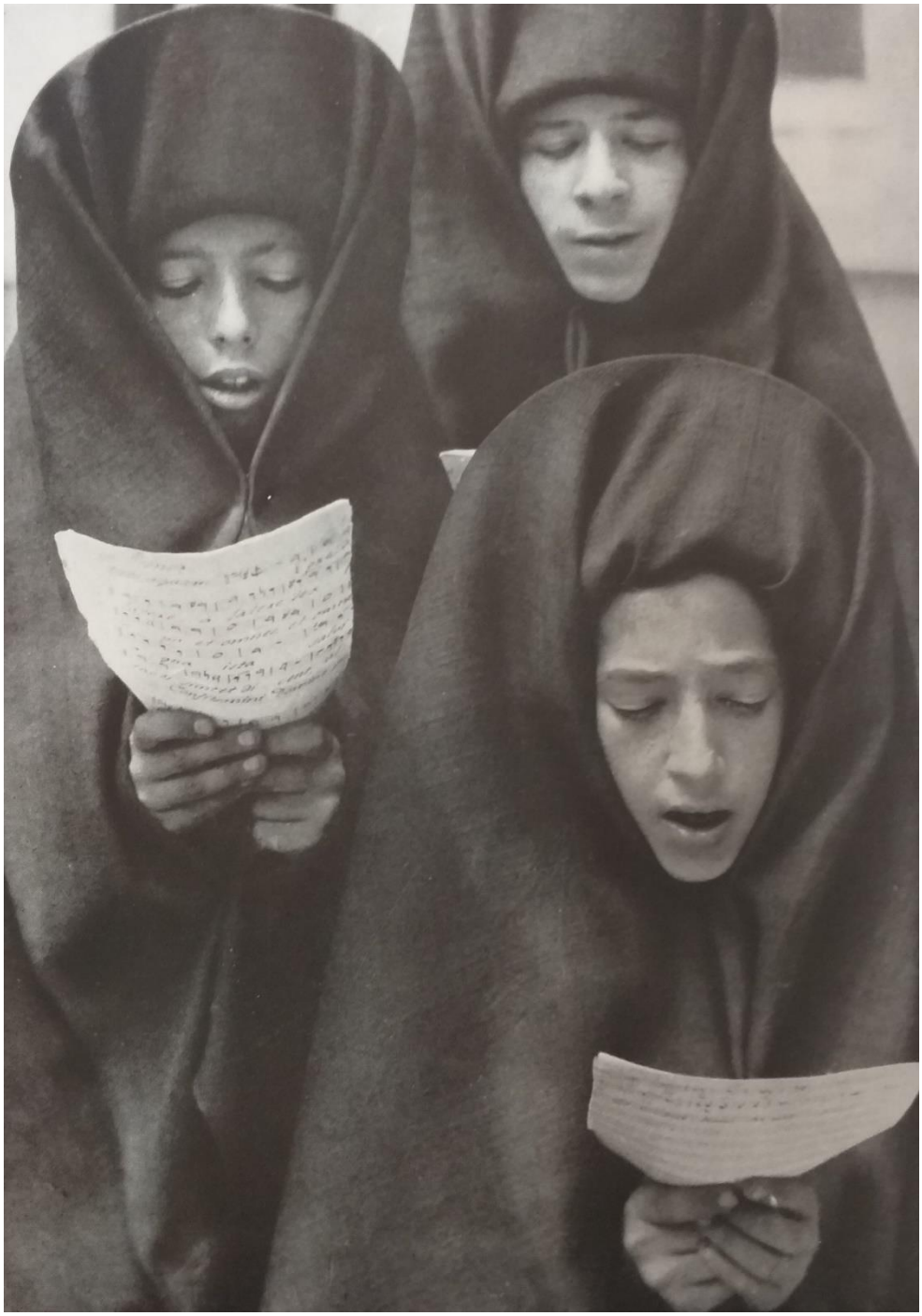


Figure 319 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Chants religieux », photographie José Ortiz Echagüe, planche 94, BNF.

Figure 320 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Intérieur à Mallorca », photographie José Ortiz Echagüe, planche 95, BNF.

Figure 321 : *Photo-Illustration* (Paris), N°11, 1935, « Jeune fille à Valencia », José Ortiz Echagüe, planche 96, BNF.

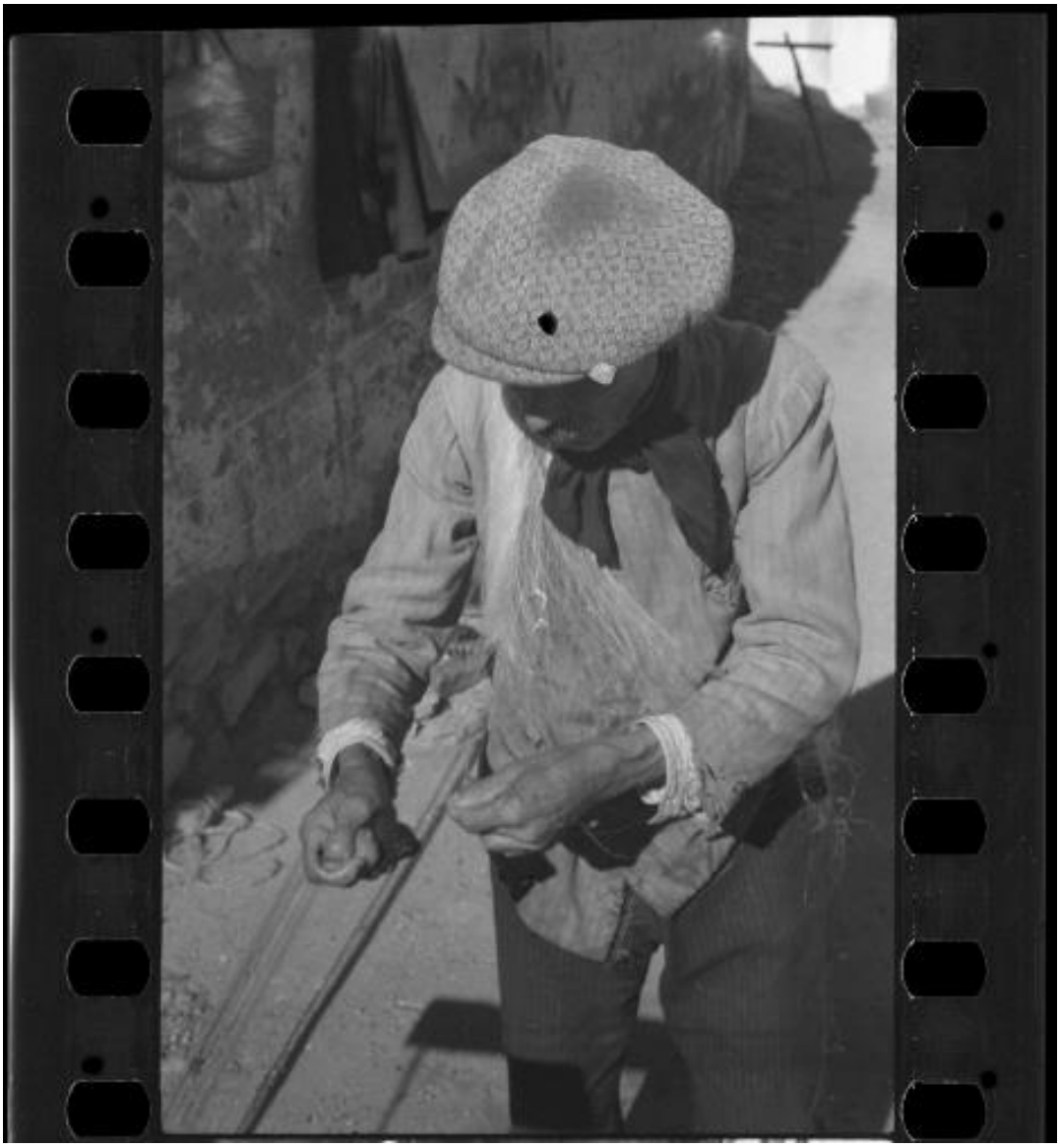


Figure 322 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (6-01), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 323 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (2), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 324 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (57), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 325 : Eli Lotar, mars 1932 - mai 1932, premier voyage avec Yves et Renée Allégret, négatif gélatino-argentique sur support souple, AM 2011-253 (27-02), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 326 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (39), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 327 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (43), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 328 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (85), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 329 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (43), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 330 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (10-01), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 331 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (14-03), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 332 : Eli Lotar, avril-mai 1933, « Photoreportage préparatif pour le film Las Hurdes : Tierra sin pan de Luis Buñuel », négatif gélatino-argentique sur support souple à usage cinématographique, AM 2011-254 (20), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 333 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.11.

Niños de las Alpujarras en el cine de Misiones.

Figure 334 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.21.

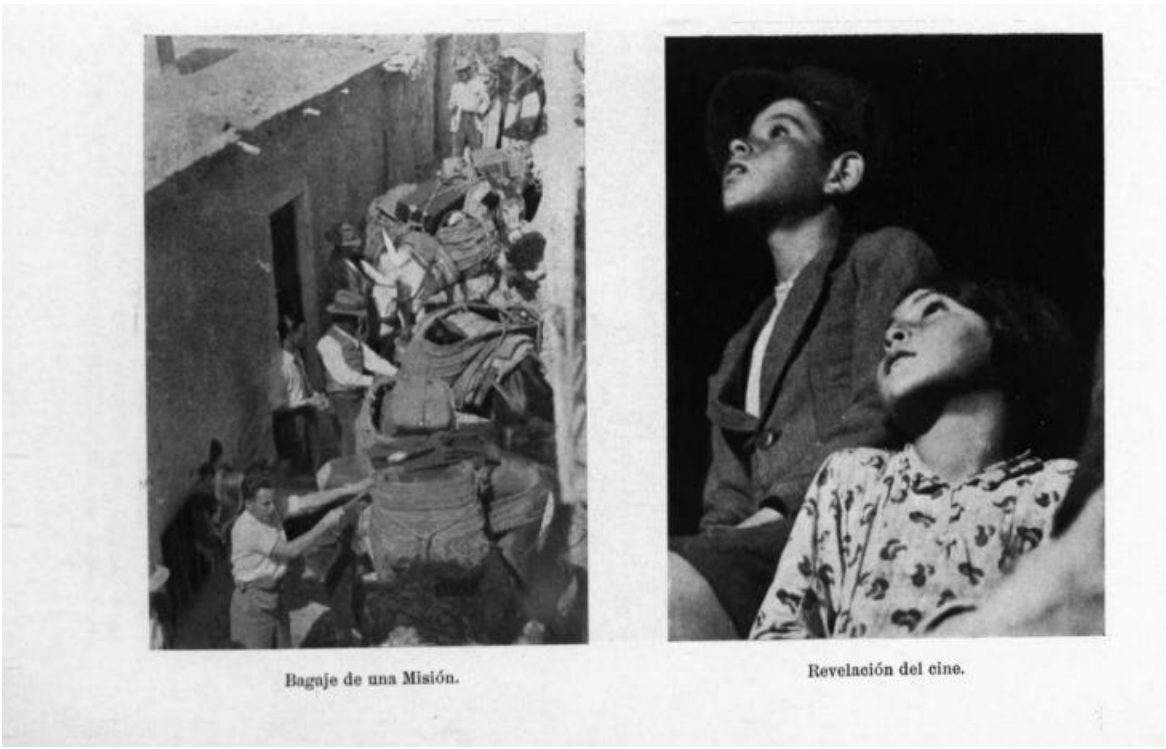
Campesinos de Andalucía.

En la pantalla, «Charlot».

Figure 335 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.22.

Mujeres de Peguerinos, Madrid, en la representación de *La Carátula*.

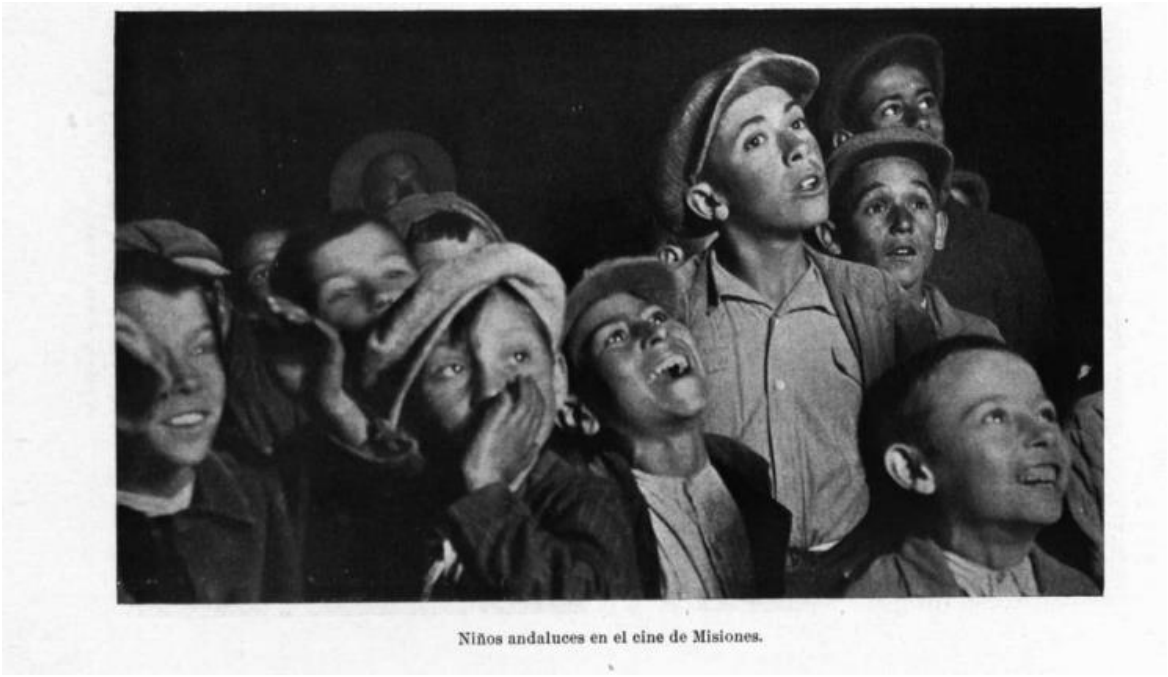
Figure 336 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.32.



Bagaje de una Misión.

Revelación del cine.

Figure 337 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.49.

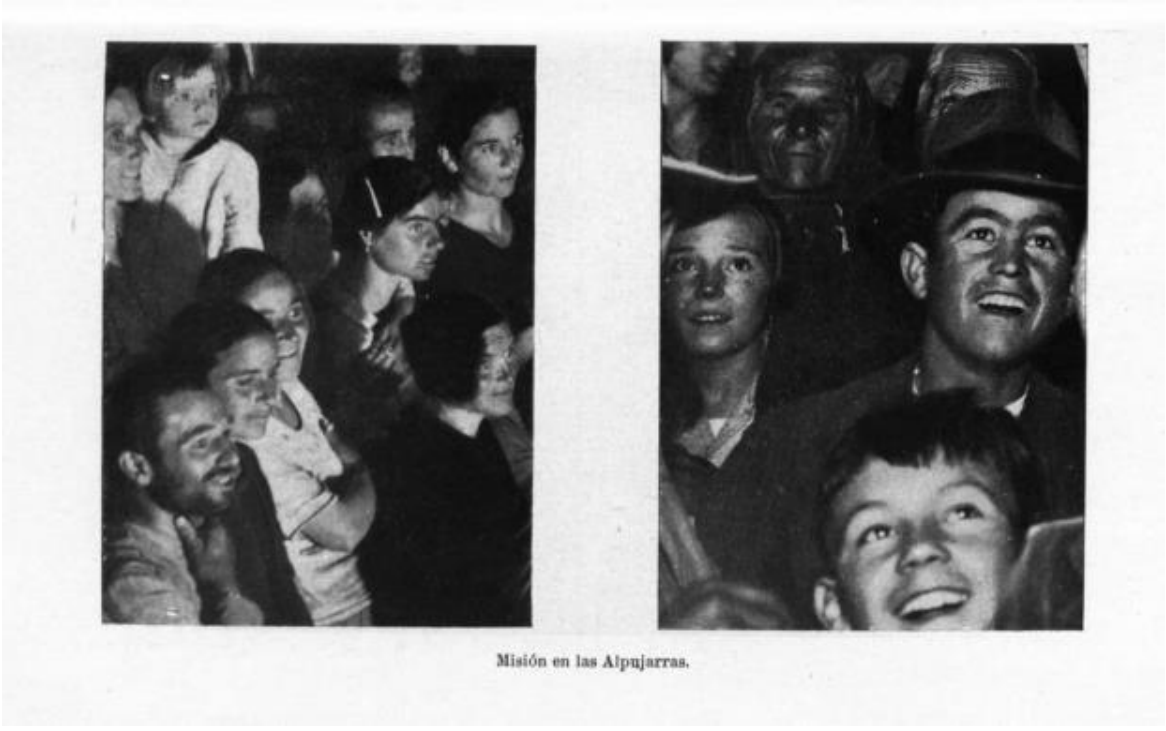


Niños andaluces en el cine de Misiones.

Figure 338 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.55.

Cine al aire libre en las Alpujarras.

Figure 339 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.129.



Misión en las Alpujarras.

Dibujos animados en el panorama.

Figure 340 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.139.

El Teatro y Coro en Torres de la Alameda.

Figure 341 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.152.

Visitantes del Museo en Cebreros (Avila)

Figure 342 : Patronato de Misiones Pedagógicas: septembre 1931 - décembre 1933, Biblioteca Digital de Castilla y León, 374.7(460)"1931/33, p.174.

Figure 343 : Gil de Espinar, 1938, Bilbao (Vizcaya). Exposición de «Auxilio Social» photographie, GC-CAJA/113C/8, Biblioteca Digital de Castilla y León.

Figure 344 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Salamanque, novembre 1937, Ministère de l'Intérieur, papier gélatiné 13 x 18 cm, BNE, GC-CAJA 6/5/23.

Figure 345 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, septembre 1938, Bilbao, recto photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2.

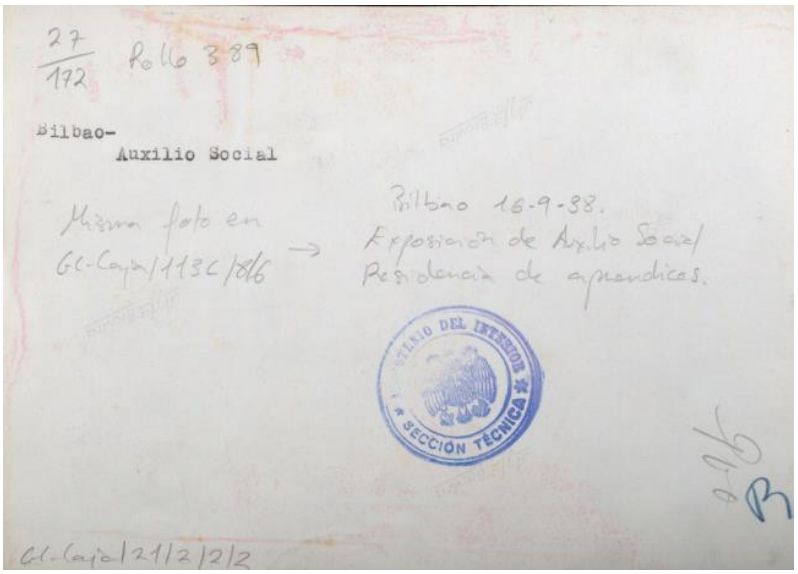



Figure 346 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, verso photographie, papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2.

Figure 347 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2.

Figure 348 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2.

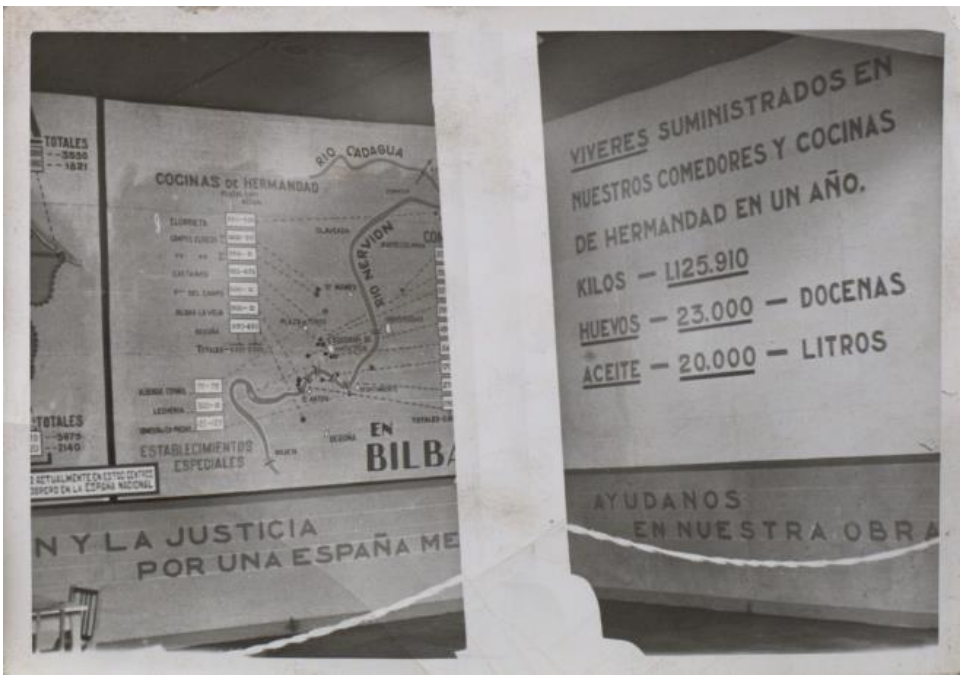



Figure 349 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2.

Figure 350 : Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, GC-CAJA/21/2.

Figure 351 : Gil de Espinar, Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, 1938, GC-CAJA/113C/8.

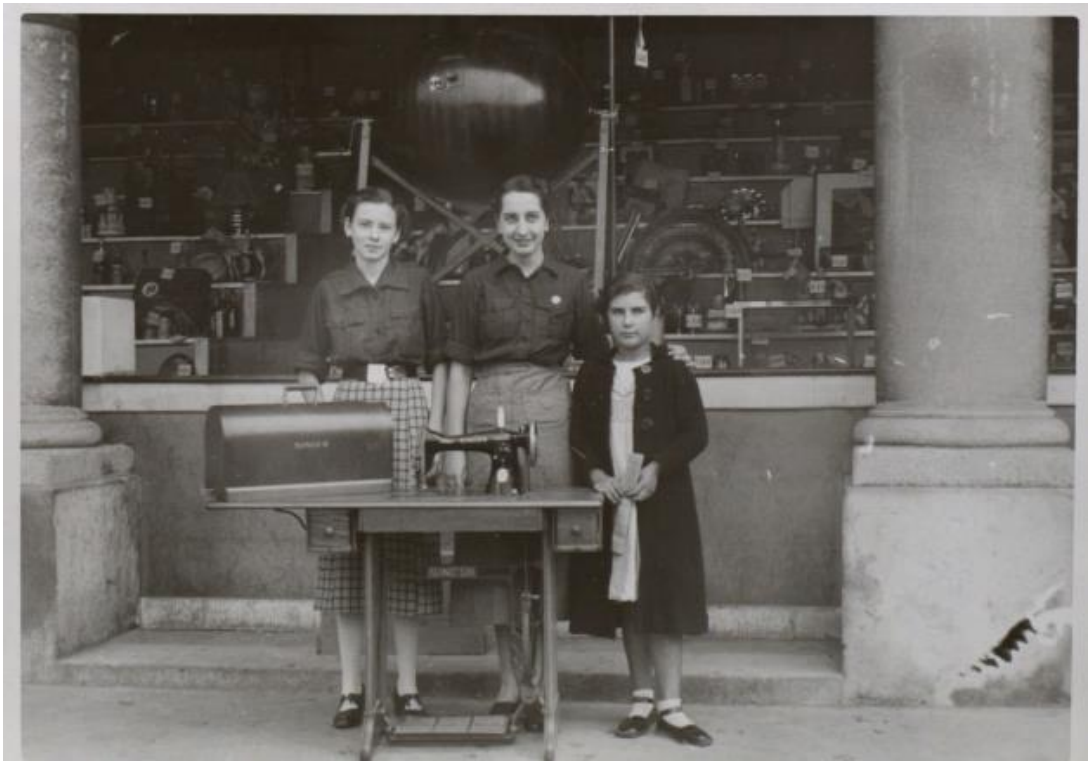


Figure 352 : Gil de Espinar, Commémoration de l'anniversaire de l'Auxilio Social, Bilbao, septembre 1938, photographie papier gélatiné 13 x 18 cm, Ministère de l'Intérieur, BNE, 1938, GC-CAJA/113C/8.

Figure 353 : Agence Delespro, Activité de l'Auxilio Social à Salamanque, 1936-1939, GC-CAJA/102/05, BNE.

Figure 354 : Delegación del Estado para Prensa y Propaganda Cifra Gráfica, Activité de l'Auxilio Social à Oviedo,1937, épreuve gelatino-argentique, GC-CAJA/98/32, BNE.

Figure 355 : Agence Delespro, Activité.de l'Auxilio Social à Salamanque, 1936-1939, épreuve gélatino-argentique, GC-CAJA/102/05, BNE.

Figure 356 : Agence Delespro, Activité de l'Auxilio Social à Salamanque, 1936-1939, épreuve gélatino-argentique, GC-CAJA/102/05, BNE.

Figure 357 : Agence Delespro, Auxilio Social, Enfants dans les réfectoires infantiles, 1937-1938, photographie sur papier gélatiné, BNE, GC-CAJA/80/6.

Figure 358 : Agence Delespro, Section féminine de la Falange y d'Auxilio Social, 1936-1939, photographie sur papier gélatiné, GC-CAJA/21/17, BNE.

Figure 359 : Colonie d'Auxilio Social pour les enfants d'Archando à Bilbao, 1938, GC-CAJA/113C/6, BNE.

Figure 360 : Agence Delespro, Colonie infantiles d'Auxilio Social, visite de l'épouse de l'ambassadeur allemand, 1936-1939, GC-CAJA/21/4, BNE.

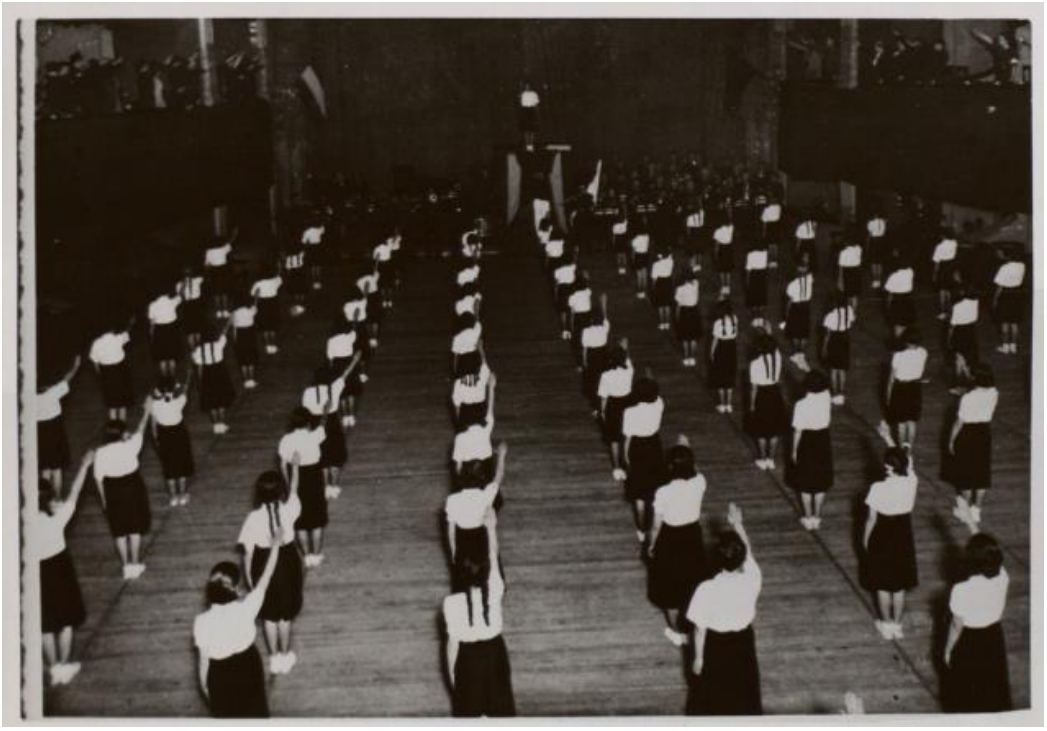


Figure 361 : Agence Delespro, Colonies infantiles d'Auxilio Social, visite de l'épouse de l'ambassadeur allemand, 1936-1939, GC-CAJA/21/4, BNE.

Figure 362 : Agence Delespro, Colonies infantiles d'Auxilio Social, visite de l'épouse de l'ambassadeur allemand, 1936-1939, GC-CAJA/21/4, BNE.

Figure 363 : Agence Cifra Gráfica GC, Auxilio social à Madrid, 1936-1939, CAJA/60/14, BNE.

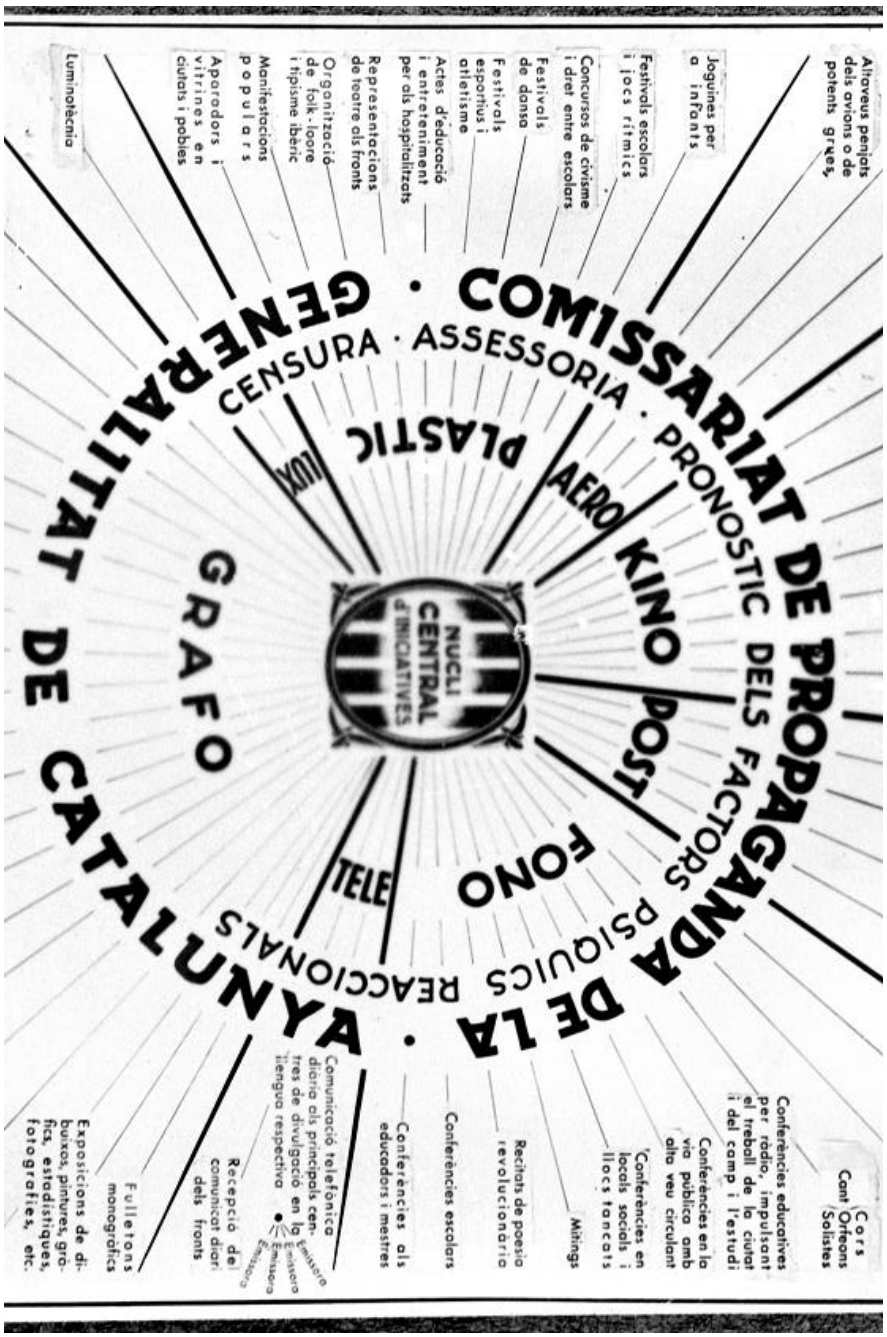



Figure 364 : Plan graphique « Plan de propagande de la Généralité de Catalogne », 1936, ANC1-1-N-2446, Arxiu Nacional de Catalunya.

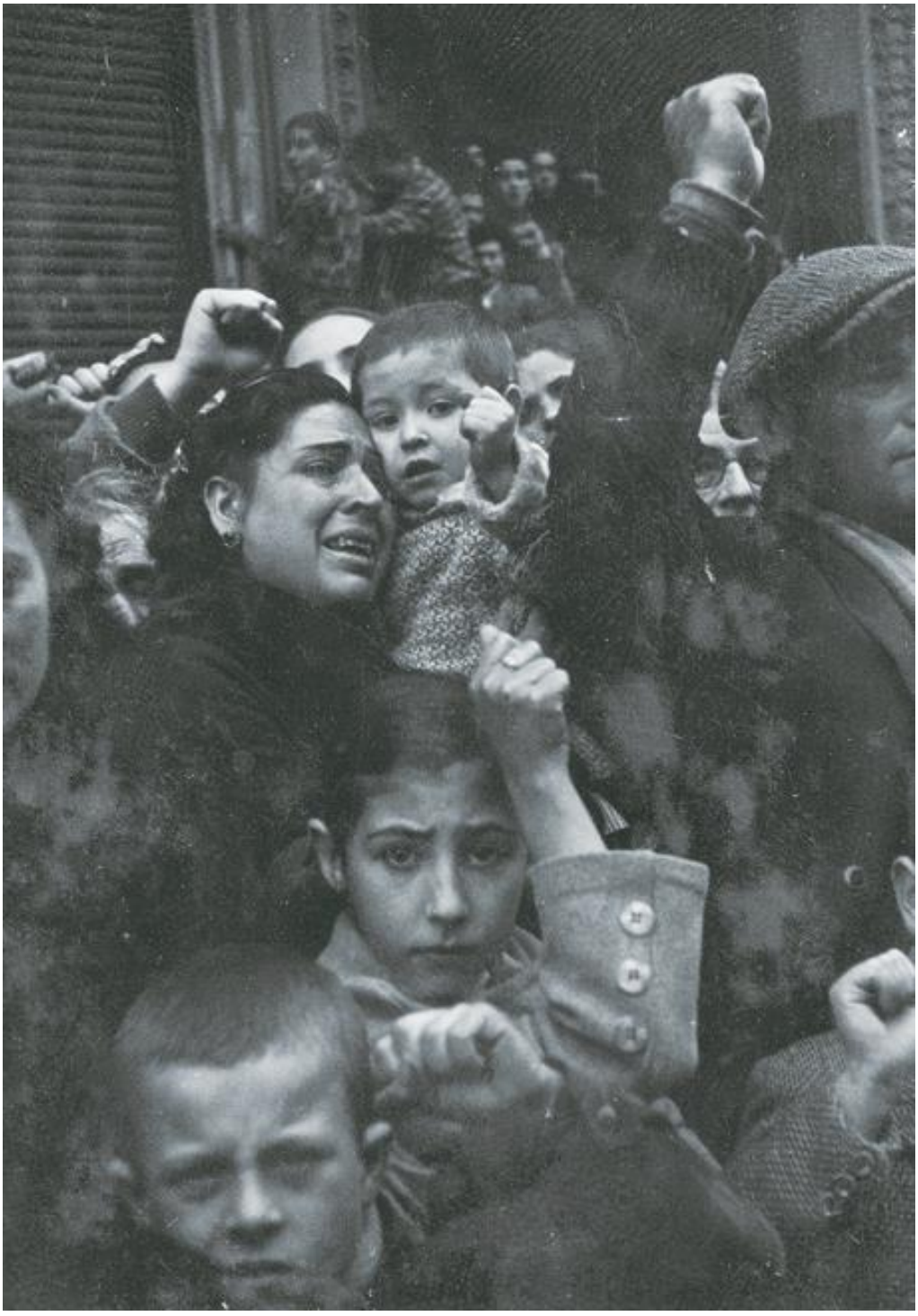


Figure 365 : « Procession pour l'enterrement de Durruti » 22 novembre 1936, photographie non créditée, Barcelone, ANC, Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès.

Figure 366 : Mariano Rawicz, «¿Qué haces tú para evitar esto?», 1937, photomontage, affiche 100 x 67, Collection Postermil, Barcelona.

Figure 367 : Jean Carlu, « Bombes sur Madrid… Civilisation ! » Secours international aux femmes et aux enfants des républicains espagnols, 1937, photomontage, Hélio Cachan, AFF_024125_40, La Contemporaine, Nanterre.

Figure 368 : Assemblage de 15 photographies d'enfants tués dans le bombardement de Getafe (Espagne) en possession d'Eli Lotar, positif gélatino-argentique sur plaque de verre 8,5 x 10 cm, Lotar-AM 1995-108(138), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 369 : Assemblage de 15 photographies d'enfants tués dans le bombardement de Getafe (Espagne) en possession d'Eli Lotar, positif gélatino-argentique sur plaque de verre 8,5 x 10 cm, Lotar-AM 1995-108(139), MNAM, Centre Georges-Pompidou.

Figure 370 : Anonyme, « L'action "militaire" des rebelles : ce que l'Europe tolère ou protège ce que vos enfants peuvent attendre », Ministerio de Propaganda, 1937, carton, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque, PS-CARTELES 162.

Figure 371 : Rafael Pérez Contez, «¡Asesinos!: ¿quién al ver esto, no empeña un fusil para aplastar al fascismo destructor?: niños muertos en Madrid por las bombas facciosas...», affiche 100 x 67,5 cm, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque, PS-CARTELES 231.

Figure 372 : Auteur anonyme, photographies des victimes des bombardements de Madrid et Getafe (contretypes), archive du PARES, AGA,33, F,04069,56061,001, A.E. Archives d'Etats.

Figure 373 : *Regards*, n° 148, 11 novembre 1936, « Nous accusons… », p.12-13, BNF.

Figure 374 : « Les avions fascistes bombardent les écoles en Espagne », 1937, édition Comité pour l'Espagne libre, sans auteur, affiche 120 x 80 cm, La Contemporaine, Nanterre.

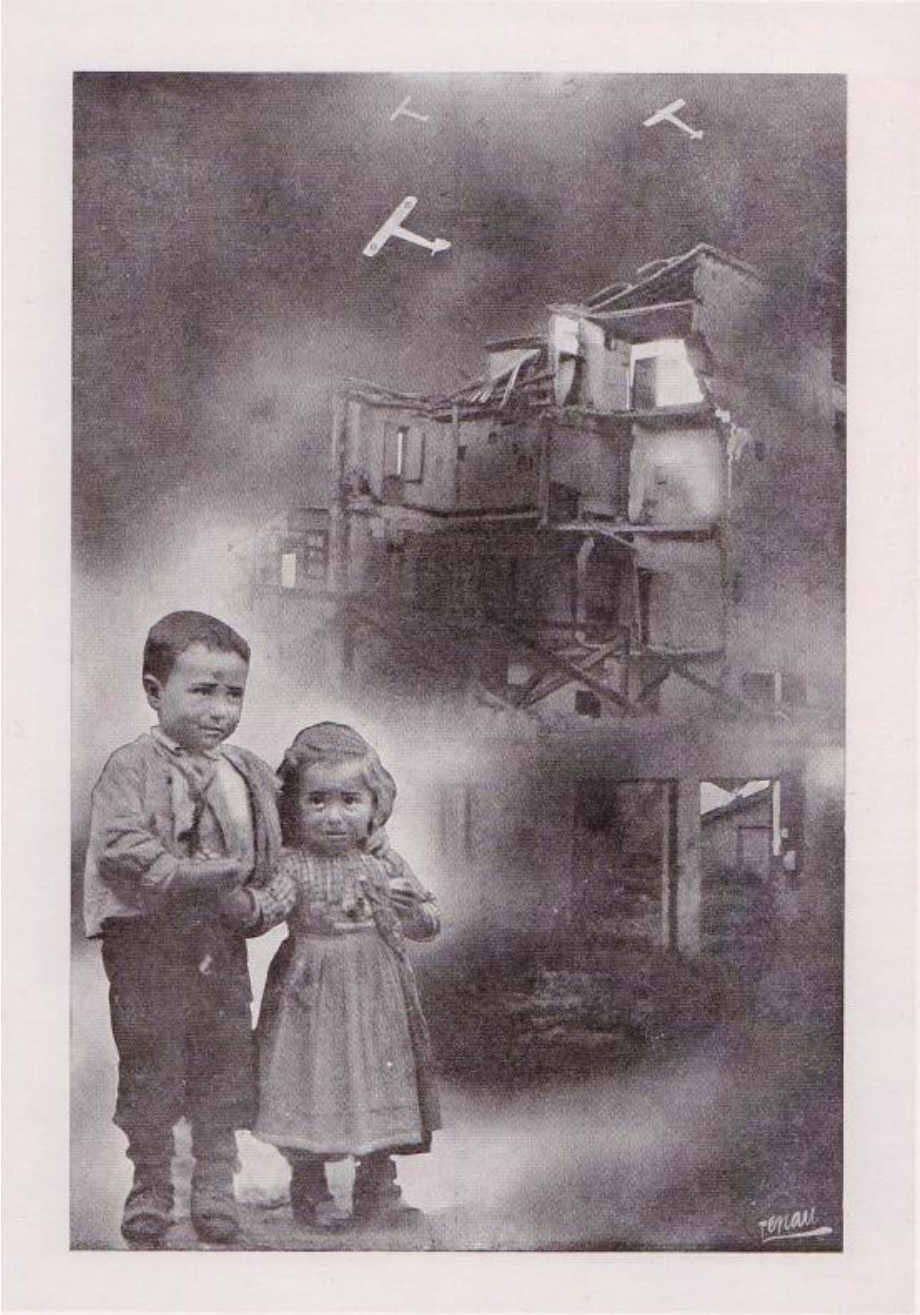



Figure 375 : *Estudios* (Valence), novembre 1936, n°158, photomontage Josep Renau, 19 x 26 cm, IVAM.

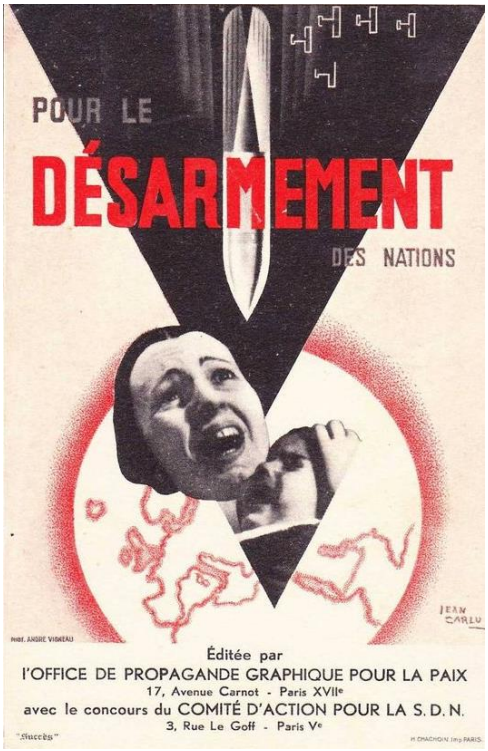



Figure 376 : Jean Carlu, Office de propagande graphique pour la paix, photographie André Vigneau, affiche, 157 x 114 cm, archives de la Seine-Saint-Denis.

Figure 377 : André Vigneau, 1932, étude pour l'affiche de Jean Carlu, négatif sur support souple, 13 x 18 cm, fonds André Vigneau, BHVP, Paris.

Estampa

A TRAVIESA la nieve impalpable la luz de los reflectores que alumbran el Kremlin, y vuelve blanca la plaza Roja. Poca gente y apresurada. "Es tarde ya", nos indica nuestro acompañante. Nos cruzan trineos y gentes con palas, brigadas de choque que van en camiones militares a cumplir algún trabajo urgente. De los restoranes sale algún calor al abrirse las puertas. En las vitrinas hay manzanas, naranjas, botellas. "Ese vino lo hacemos nosotros", dice nuestro acompañante. "Es de Crimea." A pesar de su facha militar, este hombre sólo habla

*La clase de escritura en un koljós o granja colectiva.*

*La influencia de los soviets se hace sentir hasta en los confines de su territorio. Esta campesina calmuca forma parte de los comités e interviene en la organización con más entusiasmo que los hombres mismos.*

# MUJERES ROJAS

del campo. Dirige en el Sur un *sovkhoz*, el *sovkhoz* de la policía política: Guepeú.

Un *koljós* es una granja colectiva, donde el trabajo es en común y las ganancias se reparten según el trabajo. Un *sovkhoz* es una granja del Estado. Para libertar al campesino de la diferencia con el obrero de la fábrica se cuenta con la electrificación, con la motorización del campo. Las nuevas ciudades nacen junto a las fábricas, como antes junto a las catedrales o los castillos, y hay ciudades trigueras, inmensos campos cultivados. Se abren canales, se distribuyen riegos, se estudia la manera de distribuir la lluvia, cambia el tipo del obrero del campo al mancharse las manos con grasa del tractor, y las isbas se abandonan por las nuevas casas que se están construyendo.

Pero hay alguien que estuvo más ligado a la tierra que el mismo campesino; fué la mu-



*Periódico mural de una granja soviética.*

Figure 378 : *Estampa* (Madrid), octobre 1933, «Mujeres Rojas», article de María Teresa León, photographies d'agences soviétiques, p.21-23, BNE, Madrid.

Estampa

jer. La mujer rusa, propiedad del marido, bajo el látigo, apaleada, huyendo siempre de una violencia que destruía su paz: el vodka. Los poetas la cantan con su pañuelo atándose las sienes, arando, escardando, trillando, segando. Tuvo

Una paciencia estúpida
y un espanto perpetuo.

Cuando nacía una hija, lamentaciones. Sólo eran felices los padres cuando se marchaba (casamiento o muerte). "Tienes que obedecer a todos." La revolución la liberté. "Ya no serás más que la que obedece. Eres igual a tu hermano, a tu cuñado, a tu propio padre." Entonces pudieron saber los hombres quiénes iban a ser las mujeres en lo sucesivo. Aniuska me contaba:
—Yo agarré la vaca y la llevé a los que vinieron a formar nuestro *koljós*. Vanka lloraba y no quería trabajar porque estaba malo nuestro caballo. Tenía tractores, tenía cincuenta caballos en las cuadras. "¡Ay, no, que ése no es mi caballo!" Se pasó tres días sufriendo que todos se rieran de él.
—Nosotros — seguía mi acompañante — fuimos a fundar un *koljós* al Cáucaso: El Faro Comunista. Las mujeres eran

*En Rusia existen grandes equipos deportivos en los que la mujer practica todos los deportes. He aquí una joven atleta sometiéndose al reconocimiento médico después de unos ejercicios.*

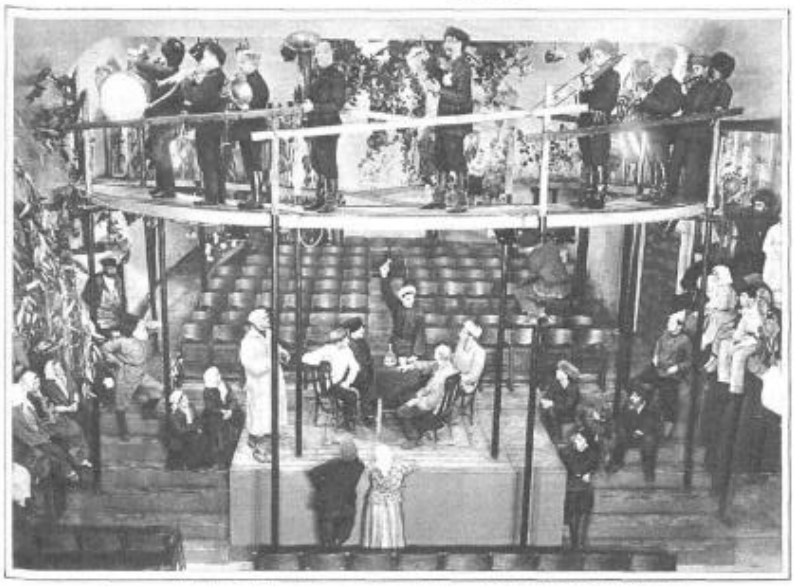
go tiempo, no sabían andar; reían estúpidas, sin rebeldía y sin entusiasmo. ¡Qué paliza las esperaba al volver! Los hombres aún estaban en las trincheras. Lenin les hablaba de igualdad, y ellas sentían la dulzura de oírle aquella narración que hacía llorar. Al encontrarse en sus aldeas, entre gritos y discusiones, entraron a formar parte de los comités. Y esto se extendió hacia Oriente.
—También estuve entre los turcomanos. Las mujeres llevan un pañuelo atado a la boca en señal de obediencia. No hablan jamás. Se fundó un comité para liberarlas. Se convocó a todas las mujeres. Apareció una vieja viuda, casi muriéndose. La desatamos la boca. A los pocos días llegó un hombre con su mujer. "Queremos ser de los de la vida nueva." Eran jóvenes, tenían tres niños. Pasamos parte de la noche instruyéndoles. A los pocos días aparecieron, llegados de la montaña, los parientes. Se reunieron en consejo. El hombre se defendió. La mujer, también. "Si mi marido quiere..." Pero todos dijeron: "Cuando el marido está dañado de mal, ya no es él quien debe mandar." Por la noche, cuando dormían en el suelo con sus hijos, entraron los cuñados. Todo lo hicieron silenciosamente: ascendazaron al hombre y estrangularon a la mujer sobre las losas.
Aniuska parece que va a llorar.
—En Georgia, las mujeres llevan velo sobre la cara. Tres muchachas recién casadas se hicieron comunistas. Los maridos se enteraron. Avisaron a los padres y a los hermanos. Las casas de Georgia tienen patios y terrazas blancas. Las pusieron contra un muro con las caras descubiertas, vergonzosamente descubiertas al sol, y las fusilaron. Tanto se repitieron los fusilamientos, que hubo necesidad de aplicar a los hombres la misma pena.
Los *koljós* están casi en poder de mujeres. Una tractorista estuvo dos días sin interrupción manejando un tractor porque no venía su equipo de relevo. De este modo, su granja no perdió la cifra que debía conseguir en el Plan Quinquenal. Y nos cuentan, riendo mucho, de una obrera....
—En una fábrica, ¿a que no sabe usted lo que pasó? Pues las mujeres rusas son muy coquetas. Una cerrajera se compró una vez un traje de seda

*Las mujeres también intervienen en la implantación del régimen colectivista de las granjas.*

taban muy preocupadas al ver cómo arreglábamos el club. Las llevamos a la guardería infantil. Sesenta niños jugaban y hacían ensaitas de madera. Aniuska, que es joven, sigue:
—Mi madre tuvo dos maridos. Uno, lo pegaba; al otro, lo mandaba ella. Del primero tenía dos hijos. Los mataron los blancos. Ahora aprende a leer. Dice que los tiene más cerca cuando sigue las letras. La han hecho del Soviet de distrito, porque dicen que sabe mover a los hombres y que les grita mejor que ninguna. Antes...
—No, antes no les gritaban, Aniuska. En el Congreso femenino de 1918 os empezaron a enseñar a tener voz. Se reunió el primer Congreso. Unas cuantas campesinas, espantadas, atónitas, oyeron las palabras de Lenin. Como los encadenados lar-

*Una campesina de la Rusia Soviética.*

Figure 379 : *Estampa* (Madrid), octobre 1933, «Mujeres Rojas», article de María Teresa León, photographies d'agences soviétiques, p.21-23, BNE, Madrid.



*Una escena de la obra* Colectivización, *inspirada en el proceso transformador de la agricultura rusa.*

amarillo. Por la mañana se lavó muy bien, se peinó, se echó agua de Colonia y se marchó al taller con su traje de baile. ¡Qué escándalo! Vinieron todos a verla. Los camaradas se reían. ¿Vas a bailar con el torno? Ella también se reía. Acordaron dar una fiesta en el club de la fábrica. Sacaron todos sus blusas bordadas, y la muchacha pudo lucir su traje amarillo.

Mi acompañante mira a Aniuska con las cejas fruncidas. A él no le gustan estas cosas. Con sus botas negras y su guerrera abrochada, y sus mejillas tirantes de jabón ordinario, es un campesino intransigente. Aniuska le saca la lengua.

—¿Lo contamos en el periódico de la fábrica?

"Bueno, escribirlo donde queráis; nosotros, los campesinos—parece ir pensando—, somos de otra manera." Diez mil manzanos, veinte mil perales, campos de patatas, colmenas, cerezas, fresas, quinientas mil gallinas. Y, a lo lejos, el mar.

Desde 1920 están libres de las bandas de Wrangel. El conoce desde entonces la historia de Crimea.

Escitas, griegos, romanos, godos, genoveses, tártaros, rusos, fueron apoderándose militarmente de esa tierra fértil rodeada de mar. Mar Negro, ¡tan azul!

Cuando, tomado Perekof...

cantan las juventudes rojas, el territorio nacional fué libre, los soviets se instalaron en la peninsulita cuajada de viñedos y de frutales, de tabacos y de hierro. Desde entonces, todo se transforma. Ya no se ven niños por las calles. Es obligatoria la enseñanza desde los ocho años. Con gran dificultad se relegaron los viejos caracteres árabes y se introdujo el alfabeto latino. Sobre los escenarios de los teatros, la mujer musulmana sube por vez primera, y los finos galanes que se vestían de mujeres vuelven a su papel de hombres. Veinte mil manzanos, diez mil naranjos, setecientas colmenas, quinientas mil gallinas en el *soekhoz*, que la Guepeú tiene en la clara península de Crimea.

Aniuska es bajita y redonda, lleva los labios pintados, ha venido con su acompañante a un Congreso de *koljosianos* de choque. Conoce a un amigo mío escritor, porque los escritores viajan en los veranos por las granjas colectivizadas: fundan bibliotecas, dan conferencias, instalan clubs, confeccionan periódicos. Luego cuentan lo que han visto. De un reportaje publicado en la *Pravda*, un discípulo de Meyerhold ha hecho una obra de teatro que tiene toda la gracia de una farsa primitiva. Aldeanos y aldeanas ensayan por todos los medios su astucia. No quieren colectivizarse. Buscan la manera de dar y no dar sus caballos, de entregar sus vacas y beber ellos solos la leche, de cocer pan blanco y que los demás no se enteren, de aliarse con los ricachos que les ofrecen dinero y quedar bien con el delegado del Soviet.

Aniuska se ríe mucho con lo que pasa sobre la escena. La charanga toca la alegría de una vida distinta. Los campesinos gritan, se insultan, no quieren entregar su dinero para comprar un tractor, ni sus caballos. Prefieren llegar tarde y seguros. ¿Y la sequía? ¿Y la lluvia? También llovía en tiempos de sus abuelos. Que los dejen en paz. Los que tienen más tierras reparten donativos. "Hay que matarlos." Se organiza el asesinato. Un comunista queda muerto. Se descubre que entre los participantes en el complot hay un antiguo guardia blanco. "A mí me mataron mis dos hijos"—dice una mujer—. Hay un movimiento de revancha. "A mí me quemaron la isba." Han triunfado, se hará el *koljós*, se colectivizará el esfuerzo, sin bardas ni límites; los tractores abrirán la tierra hasta el horizonte. Mi acompañante dice entre dientes: "Yo estuve en esto." Aniuska y toda la sala aplauden entusiasmados.

Nos espera la hija del escritor. Es ingeniero. Nos cruzamos con la directora de la gran radio de Moscú: la camarada Frunkina; en el *hall* me presentan una directora de cine; recuerdo que la hija de otro escritor es obrera metalúrgica, y habla correctamente francés y alemán. Por todas partes, mujeres: la que dirige el club de teatro y la que está al frente del Teatro Infantil. Mujeres con una seguridad sonriente. Ahora que son libres, piden, quieren.

En 1928 se reunieron nuevamente en un Congreso. Lenin ya no estaba allí. Vera Imber me cuenta. Los hombres de Moscú dijeron: "Son más dispuestas que nosotros", y las dejaron en sus lugares de conquista y las aceptaron en igualdad. Noche alta. Veinte mil manzanos, quince mil ciruelos, setecientas colmenas, quinientas mil gallinas. La Kolontay, en Estocolmo, embajadora de los Soviets. Las escuelas obligatorias en los *koljós*. Seis semanas antes del parto y seis semanas después, descanso a la mujer madre.

—Mire, mire aquellas ventanas que lucen en el Kremlin. Allí vive Nadejda Kruspkaia, la mujer de Lenin.

M. TERESA LEON

*El Ejército Rojo cuenta con batallones femeninos, que se unen de los soldados se adiestran en el manejo de las armas.*

Figure 380 : *Estampa* (Madrid), octobre 1933, «Mujeres Rojas», article de María Teresa León, photographies d'agences soviétiques, p.21-23, BNE, Madrid.

# La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.

La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura fué fundada en el mes de Mayo de este año, como Sección de la Asociación Internacional de los Escritores para la Defensa de la Cultura. García Lorca fué uno de los fundadores. Poco tiempo después estalló la sublevación militar, y entonces la Alianza, abandonando o descuidando de momento algunas de sus actividades y Secciones de tiempo de paz, se puso al servicio de la guerra. Destacadas figuras del pensamiento español se colocaron incondicionalmente junto a las que ya se habían agrupado antes bajo el pabellón de la Alianza, y rápidamente se reformaron algunas Secciones para encaminar todo su rendimiento en el mismo sentido.

El primer contacto de la Alianza con la calle fué *El Mono Azul*. *El Mono Azul* ha llevado a los pueblos el *Romancero de la guerra*, escrito por los nuevos poetas del pueblo: Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Aleixandre, Prados... *El Mono Azul* es un semillero de cultura, y las semillas, en forma de hojas impresas, las reparte un equipo de jóvenes entusiastas que parten hacia las aldeas y los frentes de combate con el coche cargado de ejemplares recién salidos de la imprenta. Los responsables de *El Mono Azul* son María Teresa León—que es la secretaria de la Sección de Propaganda—, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Alberti, Luna, Souto y Salas Viu.

Actualmente, la Alianza está domiciliada en un palacio abandonado por sus antiguos moradores. Habitados de ella son los escritores Ludwig Renn y André Malraux, y se espera a André Gide. La biblioteca es lo de más valor de toda la casa. En ella se guardan varios incunables y libros editados en el año 1400. Hay cerca de dos mil volúmenes, alineados perfectamente. Desde hacía treinta años, la biblioteca estaba cerrada. Ahora se ha instalado en ella la Redacción de *El Mono Azul*.

La labor de la Alianza es tan múltiple como continua. Dan conferencias en salas de espectáculos y agrupaciones. Hacen propaganda de la revolución en el Extranjero, para que sepan fuera a qué atenerse respecto a cuanto está sucediendo en nuestro país. Poseen ya un copioso archivo para la Historia de la Revolución, que habrá de hacerse en su día. Salen a los pueblos y frentes en ramilletes, y, provistos de altavoces, pronuncian breves discursos y arengas para mantener en los campesinos y en los combatientes el espíritu en tensión.

Varios dibujantes y pintores realizan constantemente gráficos y pasquines, que se fijan en las paredes de los pueblos amenazados, y esta propaganda sirve tanto para las fuerzas leales como para las facciosas, en el caso de que éstas invadan algunos de estos pueblos. Marcos, Miguel Prieto, Juan Antonio Morales, Luna, Souto y otros son quienes tienen a su cargo la Sección de Artes Plásticas, en la que se han hecho también los decorados del Teatro Nueva Escena, que funciona en el Teatro Español, cedido a la Alianza por el Ayuntamiento.

En Nueva Escena trabaja en cooperativa una Compañía controlada por la Alianza. Su repertorio consiste en dramas y farsas en un acto. Se han estrenado ya *La lluvia*, de Ramón J. Sender; *Al amanecer*, de Rafael Dieste, y *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti.

Uno de los trabajos más importantes de la Alianza ha sido la evacuación de todo el tesoro artístico del Monasterio de El Escorial, llevada a cabo de acuerdo con la Junta de Incautaciones. Labor de la Alianza y, con estando más, de su Sección de Artes Plásticas, ha de ser la reforma de las bellas artes, cuyo plan está terminado ya.

La biblioteca del antiguo palacio, convertida en Redacción de «El Mono Azul», hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

El camión, equipado con proyector e imprenta, que la Asociación Internacional de los Escritores para la Defensa de la Cultura ha regalado a sus compañeros de Madrid

Asimismo, Alianza trabaja por la reforma de la enseñanza musical. Su plan suprime los Conservatorios y crea la Escuela Nacional de Música y la Orquesta Nacional. Bacarisse, Carlos Palacio, Espinosa, Casal, Chapí y otros han escrito himnos y canciones revolucionarias, que se han dado a conocer por los campos de combate por medio de Altavoz del Frente. Vicente Salas Viu, el joven y brillante escritor, colabora muy eficazmente en esta sección.

La Alianza ha editado ya dos películas de corto metraje, de propaganda del momento, y está a punto de terminar otra. Estas películas son proyectadas en los frentes, en los cuarteles, en las agrupaciones... En el palacio, la antigua cochera ha sido transformada en sala de cine.

La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura realiza, en suma, una considerable labor de propaganda, que se verá ahora aumentada con la magnífica aportación que acaba de hacer la Asociación Internacional. Se trata de un camión equipado para el cine y la imprenta, igual al que han regalado a los escritores de Barcelona. Puesto en manos de los intelectuales de Alianza el camión, tirado por Louis Aragón, su esposa, Elsa Triolet, y el escritor alemán Regler, será el portavoz de la cultura en el frente y suministrará apoyo y distracción a los combatientes, dándoles el apoyo moral que necesitan.

R. M. G.

El poeta Rafael Alberti y su esposa, la escritora María Teresa León, que en la Alianza de Intelectuales están desarrollando una eficaz labor cultural y de propaganda.

(Foto. Videa)

crónica

Figure 381 : *Crónica*, 1 novembre 1936, «La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura», Agence Videa, p.3.

María Teresa León et Rafael Alberti, en bas à droite.

Arriba: En la Redacción de «Pasionaria»: la directora, Manolita Ballester (x), rodeada de algunas de las redactoras y confeccionadoras de la revista. — Abajo: Varias entusiastas colaboradoras procediendo por sí mismas al empaquetado de la revista. (Foto. Vidal Corella

Arriba: Una vendedora de «Pasionaria».— Abajo: Una lectora.

## Las mujeres antifascistas de Valencia editan una revista femenina, a la que han dado el título de "Pasionaria".

PASIONARIA» es el título que lleva el semanario editado por el Comité de Mujeres Antifascistas de Valencia.

Un grupo de mujeres, militantes en el Partido Comunista, sugirió la idea de crear este semanario. Después, cuando al fundarse el Comité de Mujeres Antifascistas ingresó en él dicho grupo, puso a disposición del Comité el semanario, con su título. Ambos fueron aceptados. El título, con entusiasmo. No se encontró otro que expresara más firmemente el lema del semanario: *Pasionaria*. Y *Pasionaria* quedó, y *Pasionaria* vibra en las calles, al conjuro de la voz de las muchachas que lo venden, y *Pasionaria* llega a fábricas y talleres, donde la mujer trabaja ardientemente en la formidable labor de retaguardia.

Manolita Ballester, compañera del gran dibujante y director general de Bellas Artes, José Renau, dirige *Pasionaria*. Le ayudan en la tarea difícil de confeccionar la revista: Amparo Navarro, Enriqueta Ajut, Pilar Soler, Luisa Cruces, Luisa Argentina, María Roig y Consuelito Sempere, quienes con todo entusiasmo colaboran eficazmente en esta bella obra cultural.

Manolita Ballester habla de la fundación de *Pasionaria*, y dice:

—Nuestra Revista responde a las necesidades vitales más hondas de la mujer española en los momentos en que nuestra patria se reconstruye afanosamente, en medio de los horrores de una cruentísima guerra civil. Nada menos queríamos eliminar de sus páginas, en tanto tenga relación con el trabajo, la lucha, las angustias y las esperanzas de la mujer en esta hora. Aspiramos a que todos los problemas que nos incumben queden planteados en la Revista con toda claridad, para orientación de las mujeres y para la justa solución de los mismos.

Pues bien: Dolores Ibarruri, ¿no representa para la conciencia de nuestro país cuanto de noble y generoso anima hoy el espíritu de nuestras mujeres? Su fuerza de atracción se ejerce sobre los anhelos de millones de esposas, de hijas, de madres, de obreras y campesinas, de estudiantes, en quien la voz doliente de *Pasionaria*, sus emocionados arrebatos, la lucidez de su generosidad, han despertado una llamarada de fervor! Nadie como ella encarna en el momento histórico actual la suprema coincidencia del espíritu humano, en lo que éste tiene de más puro y noble, con los postulados de una clase social que exige sus derechos a un vivir menos áspero, en el que el individuo haya reconquistado su destino humano.

El que no haya visto esta grave figura de mujer, erguida ante las multitudes, para lanzar, con su voz inolvidable, una de esas alocuciones suyas, vibrantes y emocionadas, no sabe hasta qué punto puede esta mujer llegar al alma del pueblo y captar su voluntad.

Por eso, al publicar nuestro semanario, las mujeres antifascistas de Valencia hemos querido que el nombre de *Pasionaria* nos marque una ruta en nuestra labor y nos haga dedicar a ella toda nuestra fortaleza y toda nuestra ternura.

*Pasionaria*, como dice Manolita Ballester, es el mejor título que se podía encontrar para esta magnífica revista femenina. En él van reflejadas las esperanzas y los anhelos de las mujeres valencianas, y en él han puesto ellas todo su cariño y todo su entusiasmo.

VICENTE VIDAL CORELLA

crónica

Figure 382 : *Crónica*, 7 mars 1937, « Photographies de Manuela Ballester dirigeant sa revue Pasionaria », photographies Vidal Corella, p.9, BNE, Madrid.

Figure 383 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°10, 27 février 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

Figure 384 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°10, 27 février 1937, photographies Luis Vidal Corella, photomontage Manuela Ballester (?), p.8-9, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

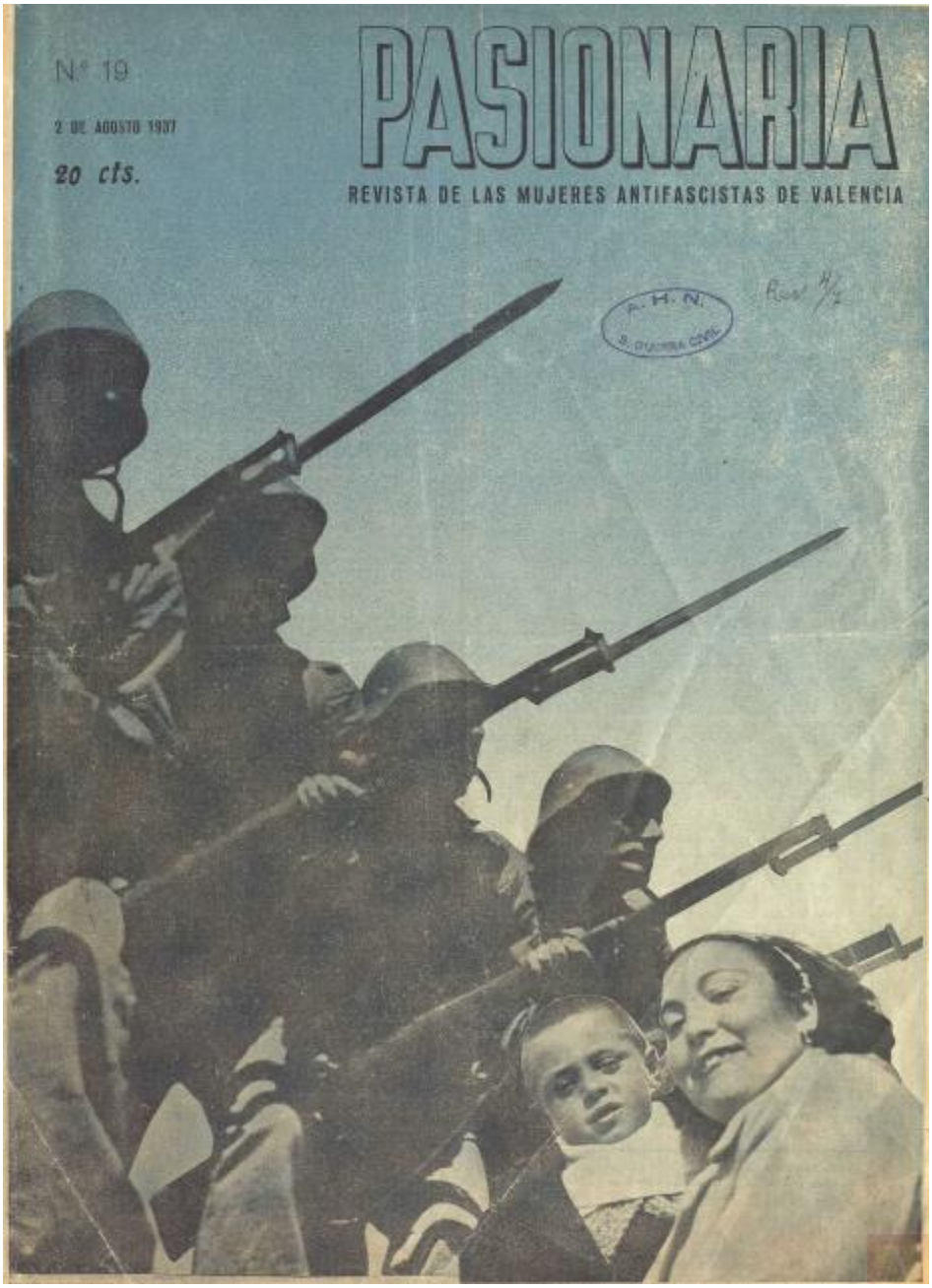



Figure 385 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°19, 2 août 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

Figure 386 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°22, 23 octobre 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

Au premier plan, le portrait de la photoreporter de guerre Marina Ginestà.

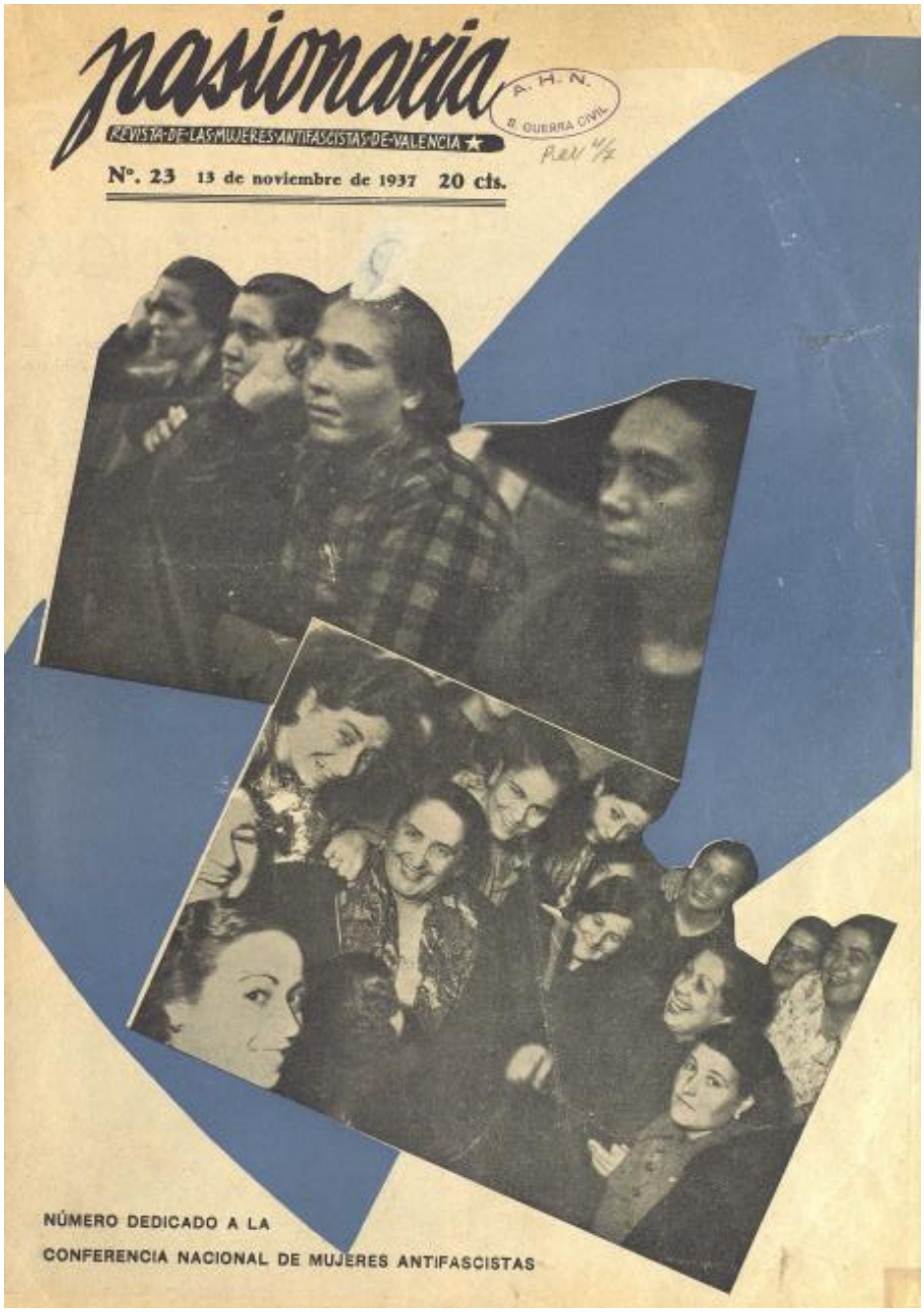



Figure 387 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°23, 13 novembre 1937, photomontage Manuela Ballester (?), première de couverture, Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

El Comité Provincial de Mujeres Antifascistas de Valencia celebra un festival en homenaje de las abnegadas obreras de los talleres de Intendencia

En este acto se puso de relieve todo el entusiasmo que nuestras mujeres sienten por la causa popular y por la U. R. S. S.

Por LUISA CRUCES

Figure 388 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia (*Valence), n°22, 23 octobre 1937, p.5, Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

INCORPORACION DE LA MUJER A LA PRODUCCION

por AMPARO NAVARRO

Obreras, Campesinas, Intelectuales, acudid a exponer en NUESTRA CONFERENCIA NACIONAL vuestros deseos de incorporaros a la producción de Guerra.

Figure 389 : *Pasionaria : revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia* (Valence), n°22, 23 octobre 1937, p.6-7, Documental de la Memoria Histórica, Salamanque.

Figure 390 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, Centro Documental de la Memoria Histórica.

Figure 391 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, Centro Documental de la Memoria Histórica.

una palabra: ¡REVOLUCION! ¡REVOLUCIÓN! Y la chica del servicio doméstico corría a liberarse de su ignorancia, y la modista dejaba la tiranía de la aguja para realizar sus sueños de aventuras... Pero todas fueron útiles. Todas aportaron trabajo y entusiasmo. Y este primer desbordamiento se fué canalizando luego en una fructífera aplicación de actitudes y de vocaciones que ha de transformar integralmente, en un sentido de superación, la vida de las mujeres españolas.

Figure 392 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.10, Centro Documental de la Memoria Histórica.

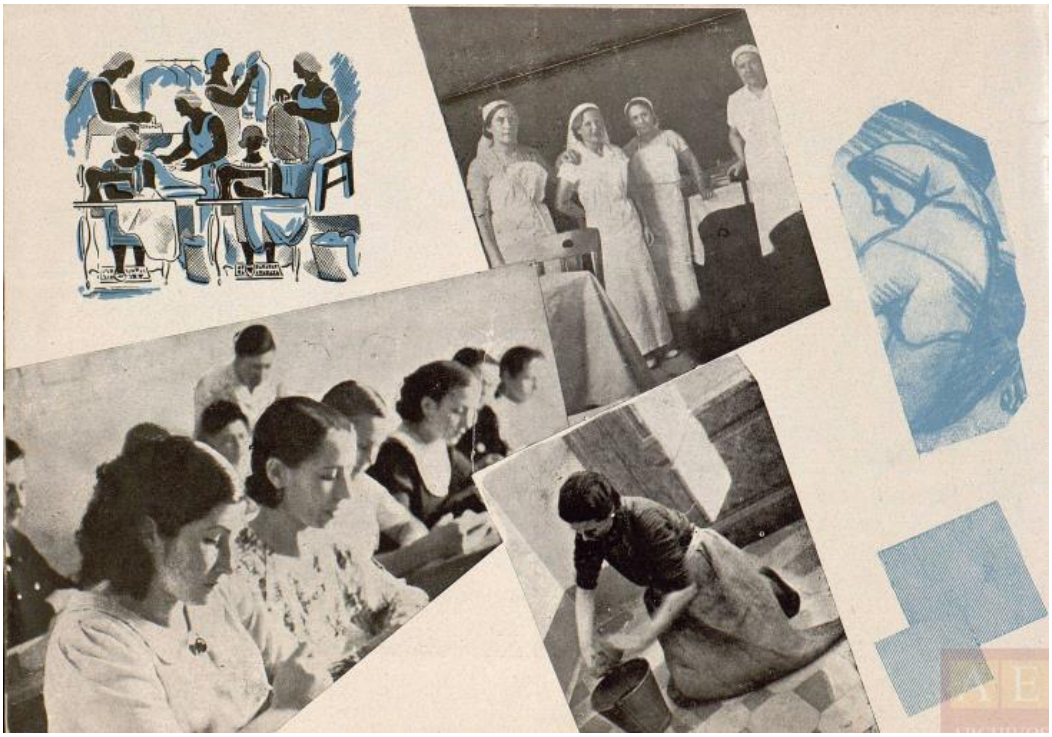


Figure 393 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.12, Centro Documental de la Memoria Histórica.

Figure 394 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.16, Centro Documental de la Memoria Histórica.

Figure 395 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.20, Centro Documental de la Memoria Histórica.

# ARAGÓN

Mucho se ha escrito y dicho sobre el antiguo reino; pero nunca lo bastante para reflejar fielmente hasta qué punto los rudos hijos de la adusta tierra se han sacrificado en pro de esta guerra, única y feroz, que los trabajadores sostenemos en España.

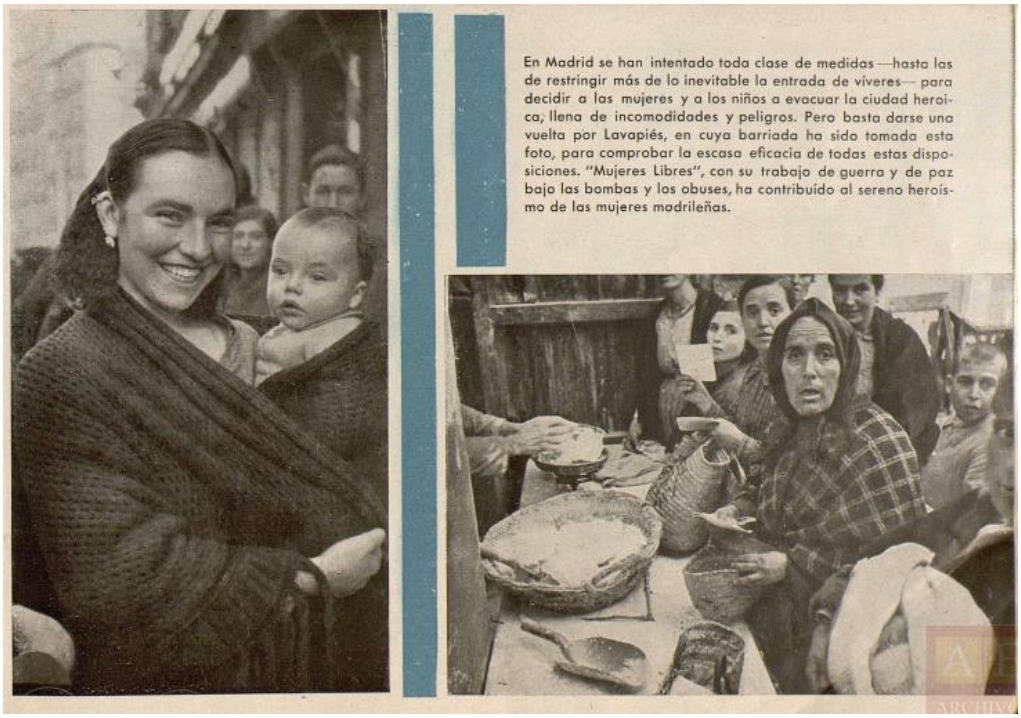
Nuestro suelo siempre engendró en su seno rebeldía, y Aragón, porción de tierra destacada y de vigorosa personalidad, parió al mismo tiempo que doradas espigas, hombres de honda raigambre revolucionaria, dispuestos, por amor, a sufrir la esclavitud del agro, pero no la que el capitalismo pretendía imponerles.

Por eso los facciosos pusieron todo su empeño en aniquilar una raza que es rebelde por instinto y que, por lo mismo, no se dejará nunca remachar las cadenas.

Zaragoza se debatió angustiosamente hasta el último instante. La epopeya que España entera vivió en las jornadas de julio, en el Norte, ha sido superada. Tras de terribles convulsiones, el sordo rugir de los trabajadores fué apagándose lentamente, ahogado por el estruendo de las detonaciones que los piquetes de la reacción producían, al segar con frialdad de tumba lo mejor de las fuerzas rebeldes.

La toma de Zaragoza (la más destacada de las tres provincias) por las fuerzas de la reacción, y seguidamente la noticia de los innumerables crímenes cometidos entre la clase trabajadora, llegó hasta el más humilde pueblecillo, haciendo vibrar de indignación las almas sencillas de los pacientes trabajadores de la tierra.

Figure 396 Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.21, Centro Documental de la Memoria Histórica.



En Madrid se han intentado toda clase de medidas—hasta las de restringir más de lo inevitable la entrada de víveres—para decidir a las mujeres y a los niños a evacuar la ciudad heroica, llena de incomodidades y peligros. Pero basta darse una vuelta por Lavapiés, en cuya barriada ha sido tomada esta foto, para comprobar la escasa eficacia de todas estas disposiciones. "Mujeres Libres", con su trabajo de guerra y de paz bajo las bombas y los obuses, ha contribuído al sereno heroísmo de las mujeres madrileñas.

Figure 397 Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.23, Centro Documental de la Memoria Histórica.

Figure 398 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.25, Centro Documental de la Memoria Histórica.

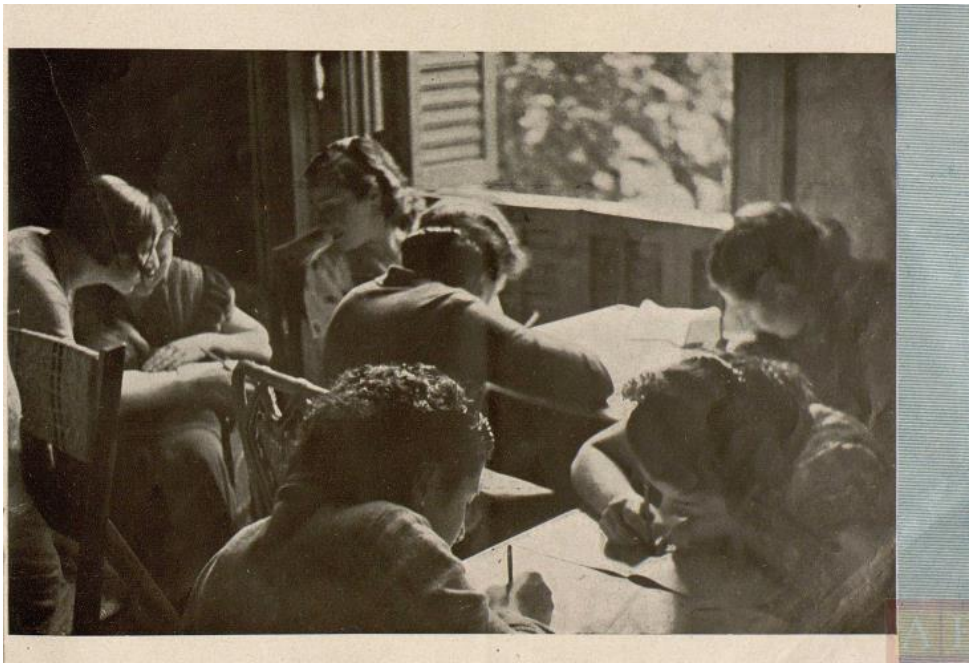


Figure 399 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.27, Centro Documental de la Memoria Histórica.

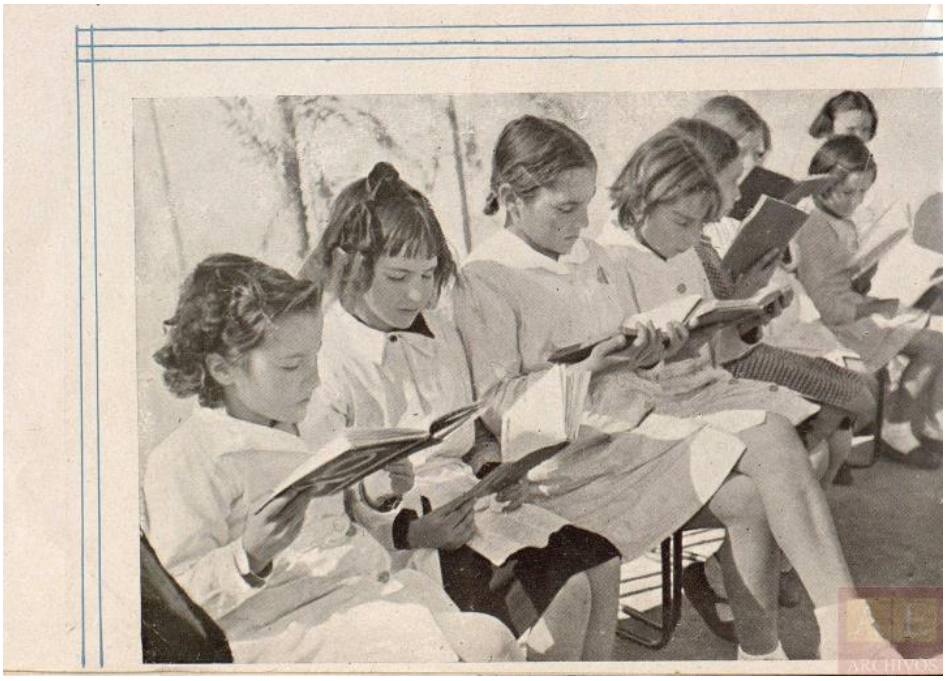


Figure 400 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.28, Centro Documental de la Memoria Histórica.

Figure 401 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.30, Centro Documental de la Memoria Histórica.

Figure 402 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.31, Centro Documental de la Memoria Histórica.

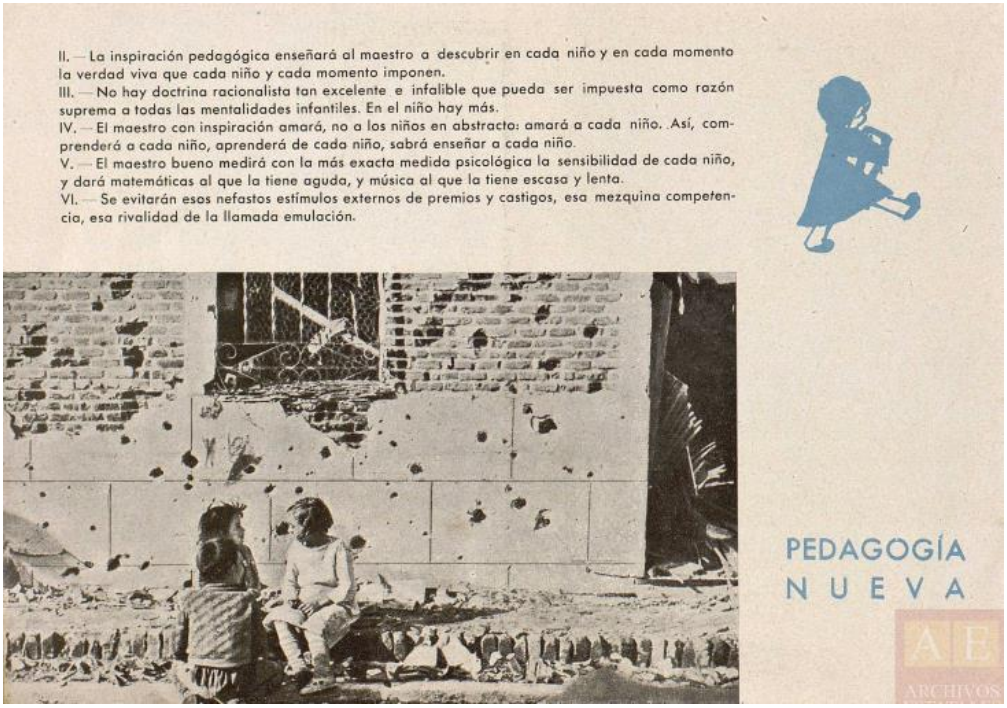



Figure 403 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.32, Centro Documental de la Memoria Histórica.

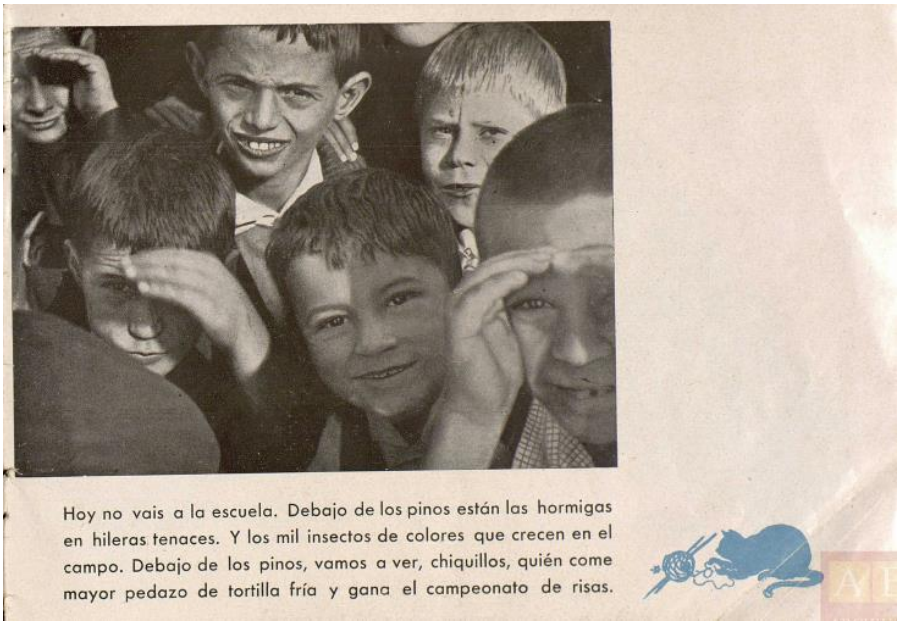



Figure 404 : Carlos Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, brochure photographique, 18 x 26 cm, p.33, Centro Documental de la Memoria Histórica.

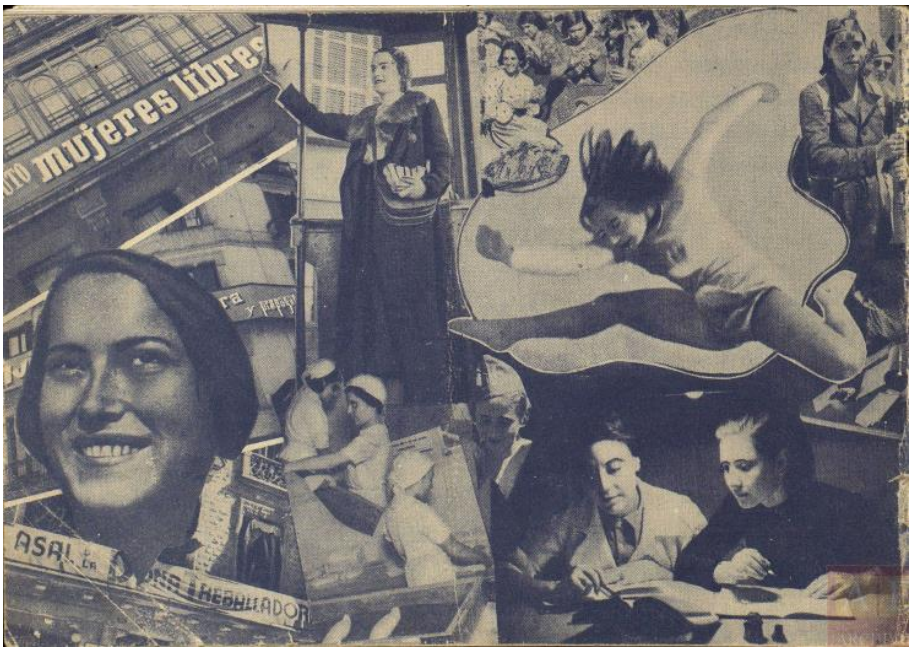



Figure 405 : Carlos Pérez de Rozas, *Mujeres Libres*, 18 x 26 cm, livre, photomontage en couverture, Centro Documental de la Memoria Histórica, p.36 dernière de couverture.

Figure 406 : *Mujeres Libres*, N°5, « Niños, niños, niños », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.4, archives CNT-FAI.

Figure 407 : *Mujeres Libres*, N°5, « Niños, niños, niños », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.5, archives CNT-FAI.

Figure 408 : *Mujeres Libres*, N°7, « Las mujeres trabajan », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.5, archives CNT-FAI.

Figure 409 : *Mujeres Libres*, N°7, « Las mujeres trabajan », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.6, archives CNT-FAI.

Figure 410 : *Mujeres Libres*, N°7, « Las mujeres trabajan », photographies Carlos Pérez de Rozas et auteurs inconnus, p.5, archives CNT-FAI.

Figure 411 : *Mujeres Libres*, N°8, photographies non créditées (Carlos Pérez de Rozas ?), p.5 et 6, archives CNT-FAI.

Figure 412 : *Mujeres Libres*, N°9, « Estudiante », photographies non créditées (Carlos Pérez de Rozas ?), p.6 et 7, archives CNT-FAI.

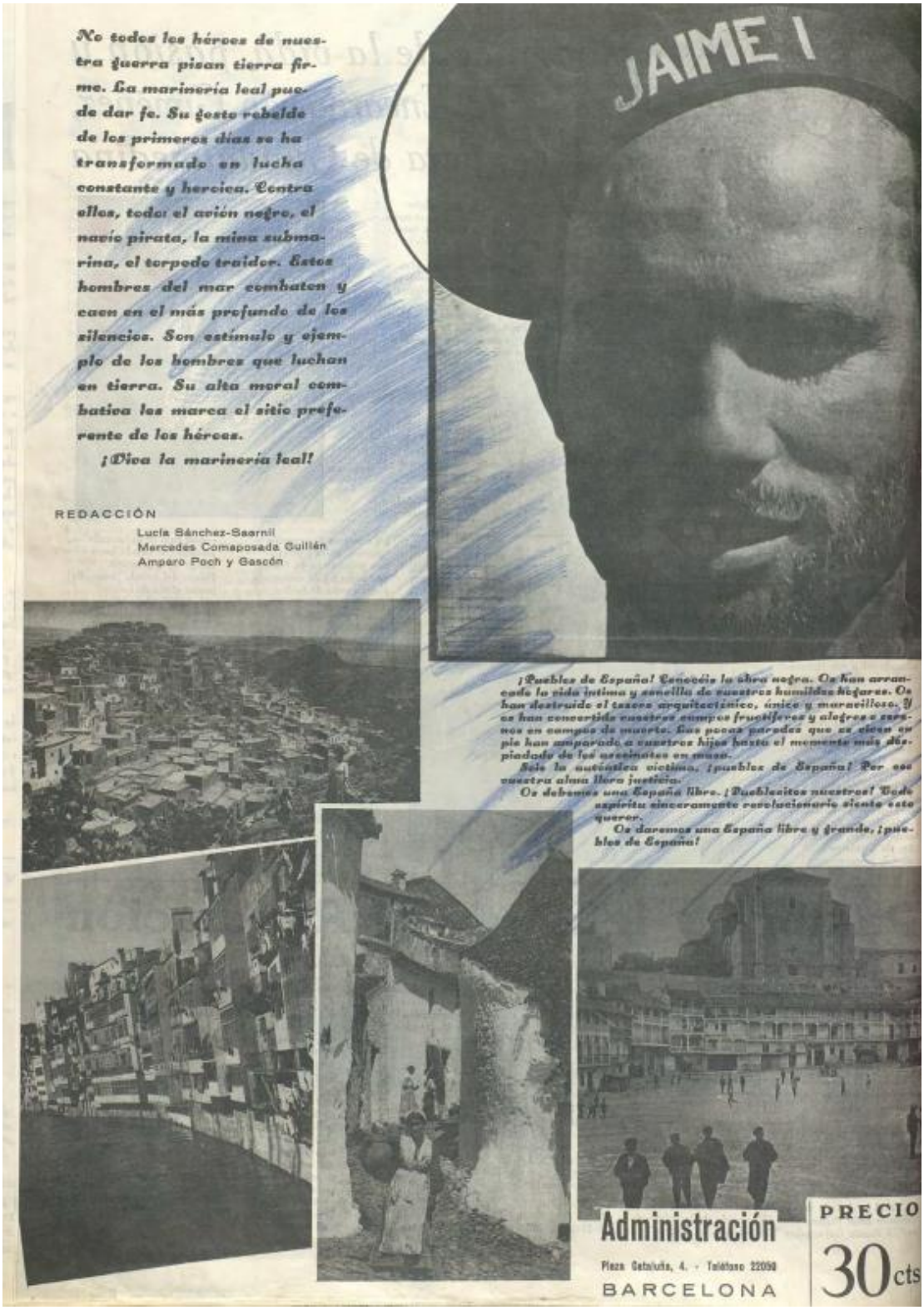



Figure 413 : *Mujeres Libres*, N°9, « Jaime I », photographies non créditées avec David Seymour (dit Chim) ; et autres (Kurt Hielscher ?) - (Carlos Pérez de Rozas ?), p.7, archives CNT-FAI.

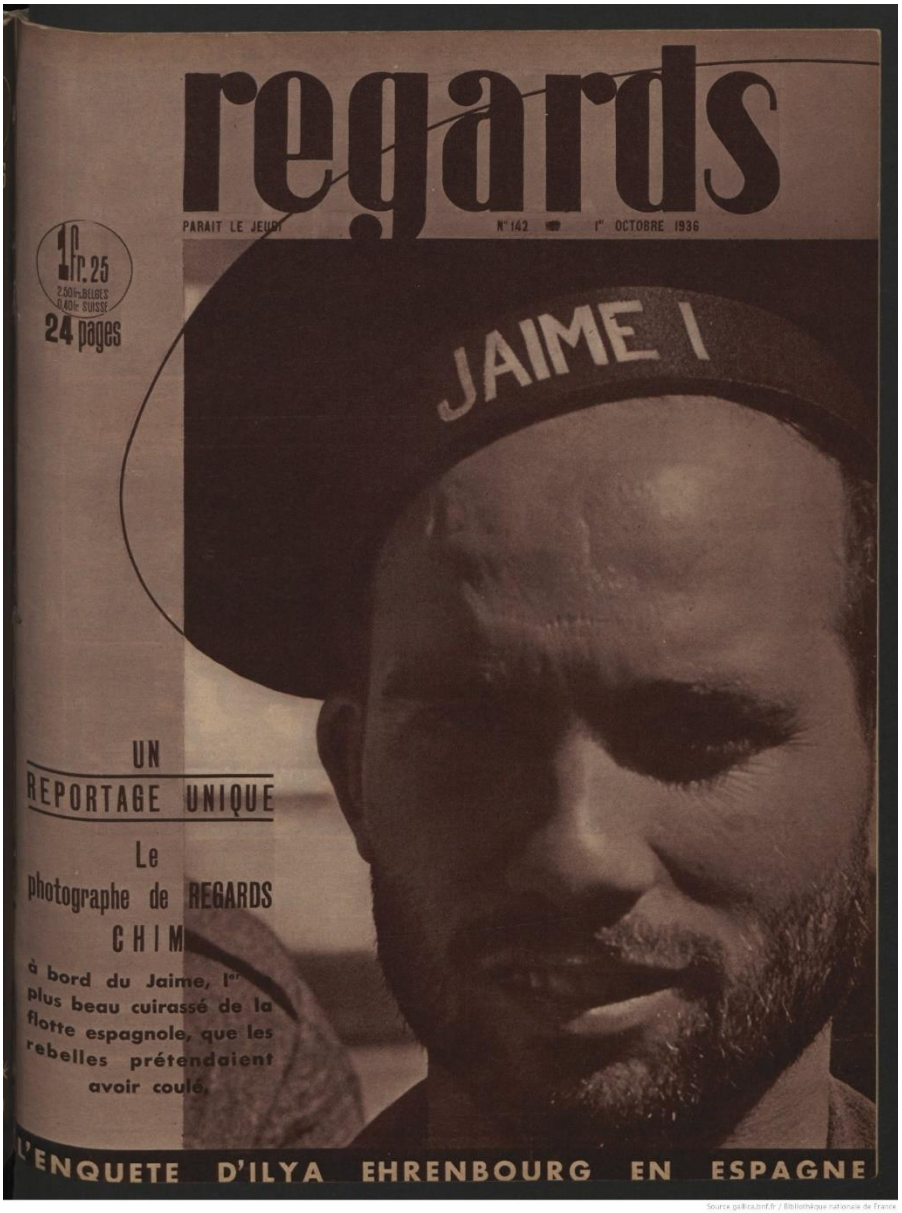



Figure 414 : *Regards*, n°162, 1 octobre 1936, « Jaime I », photographie David Seymour dit Chim, p.1, première de couverture, BNF.

En un solar abandonado de las afueras de Barcelona, los chicos del barrio, haciendo valer su derecho de posesión, se pusieron a cultivar la poca tierra que allí había y de ella sacaron abundantes hortalizas. Hace pocos días alarmaron a los vecinos con su dura e inexplicable tarea de llenar y trasladar sin descanso sacos de tierra.

— ¿Qué hacen los chicos? — se preguntaban todos.

La noche del último bombardeo, seis menutos la pasaron durmiendo tranquilamente en su buen refugio.

— ¡Está calculado contra bombas de 500 kilos! — nos asegura uno de ellos.

¿Será verdad?...

¡Caramba con los chicos!

Se consideraba en remotas civilizaciones que se nos creyeran perfectas, que la música era indispensable en la educación. Yo no le doy a ningún sentido más valor que al otro; todos son indispensables; y de su armonía, del sentido que crea su armonía divina, sale la capacidad de belleza y el producto de bondad por quien suspiramos todos.

Las escuelas que hagamos, apenas tendrán muros que limiten la visión del paisaje; y, además, estarán alzadas dentro del paisaje; ¡horror de las escuelas dentro de las calles! Ya en la Edad Media hubo un hombre que advirtió: "Las escuelas, ni dentro de las ciudades recibiendo sus influencias malsanas, ni tan lejos que no puedan recibir su apoyo cuando sea necesario éste."

Pero, ¡abiertas a todos los cielos, vientos y constelaciones, sí! Muros perforados por ventanas que den distintas y a cual mejor proyección del exterior: la gran ventana horizontal, que nos llena de alegría plena; la preciosa ventana redonda, que hace que el paisaje sea una gota de infinito; la ventana vertical estrecha y alta, que aleja de tan graciosa manera lo que tenemos próximo; y la galería de cristales extensa que nos hace creernos suspendidos en la altura de nuestra visión más gentil... Irán los niños acompañados por el paisaje, y así se acostumbrarán a no prescindir de la Naturaleza para vivir; que los hombres encerrados no respiran ni sienten como los hombres hechos al aire libre y puro.

Sin monotonía, porque ella arruinaría nuestros propósitos, el niño oirá música cuya categoría intelectual irá creciendo en proporción al resto de la cultura, de lejos casi, acompañado por ella como por el viento... Y las líneas se educarán en alfato, las líneas puras, auténticas, artificiales que le rodeen, acostumbrarán su tacto a la redonda suavidad melodiosa. Las frutas le proporcionarán el sabor más parecido al olor de las flores, y que alegría armonía la de su ser cuando cuente con el asentimiento de la tierra a su conocimiento!

Solamente cuando el niño sepa todo su cuerpo, cuando no el agua, ni el fuego, ni la luz, ni el viento tengan secretos para él, podremos enseñarle las abstracciones científicas; porque todas éstas se lograrán después del perfecto conocimiento de la Naturaleza, y es lucha de unos seres como para no tener éxito con la disciplina de su definición.

Yo sé, porque lo siento, que el equilibrio y la bondad están guardados dentro de la Belleza.

FLORENTINA

¿No sabéis? El cochecito que trae el pan para los pequeños del Hogar, tirado por caballos escondidos. Los chiquillos hacen guiños al chofer cuando los emborracha con gasolina y los diez empiezan a saltar por los pedruscos de la calle del pueblo.

Hoy no vais a la escuela. Debajo de los pinos están las hormigas en sus faenas tenaces. Y los mil insectos de colores que crecen en el campo. Debajo de los pinos, vamos a ver, chiquillos, sobre mi mayor pedazo de tortilla fría y gana el campeonato de risas.

Tú, pequeña, no te preocupes de qué manera has de saludar. Tus manos son para la caricia del caballito de cartón, para el temblorosa trazado de las primeras letras.

— Yo cultivaré trozo de jardín — me dijo un pequeño.

Oh, sorpresa. Las rosas eran de todos los colores, como corazones a los que no hubiese llegado el odio...

Las ingleses se hicieron cargo de esa expedición de niños vascos. Iban separados en dos vapores para amigos: niños revolucionarios y niños católicos. Pero un día, ante el entusiasmo común —el generoso inglés—, los dos sectores decidieron unirse en fraternidad, y haciendo acopio de naranjas y otras provisiones, la emprendieron contra un poco de sociedad. Hecha la cooperación, esta se puso en marcha. El dolor de los niños vascos no dejó de ser simpático.

Figure 415 : *Mujeres Libres*, N°10, « Tregua… », photographies Carlos Pérez de Rozas p.23, archives CNT-FAI.

# Maternidad

Quisiéramos hablar con la compañera Aurea Cuadrado, directora de la Casa de Maternidad.

— Esperad aquí un momento; en seguida podréis pasar.

— Por el medio tabique oímos la voz inconfundible de Aurea Cuadrado, que discute, advierte y razona. Con su habitual consideración, explica a las madres del pueblo y les distribuye el trabajo.

Por fin, pasamos.

— ¡Pobre Aurea! —le decimos—, ahora es cuando sentimos realmente admiración por ti. ¡Vaya unos retitos que te dan!

— Pues así es todo el día. ¡Si no fueran más que retitos!... Pero el trabajo no me cansa.

— ¿Cómo encontraste la casa de Maternidad?

— Te lo puedes figurar. Entré en ella el 5 de agosto del 36.

Pasa una compañera para una pregunta urgente.

— El trabajo —repite— me fortalece. Lo que no puedo resistir es el «vuelva usted mañana» de ritual. He procurado suprimirlo. Se hace lo que buenamente se puede y se ofrece lo que de verdad se puede hacer. Así, sin engaños ni palabras grises... Oye, ¿pero me estás haciendo un reportaje?

— No te importe. Procuraremos no decir mentiras, ni elogios, ni nada extraordinario. Y para que te convenzas, te vamos hacer las consabidas preguntas del típico reporteril: ¿Cuál ha sido el día más feliz y cuál el más triste desde que estás en la Casa de Maternidad?

— Pues sí, tengo un recuerdo muy amargo: el del día que se murió una pequeña de tres años que, cuando yo vine, acababa de quedarse sin madre, y desde que me conoció empezó a llamarme mamá. El día de la muerte de la nena ha sido en realidad el más triste. Y la mayor alegría me la dieron no hace mucho, cuando, por cuestiones de orden interno, decidí abandonar el cargo. Llamé a unas compañeras y les dije que, al marchar, les recomendaba lo que tantas veces les había dicho: que no se dejaran arrebatar por nada ninguna de las mejoras concedidas a partir del 19 de julio. Las chicas, por lo visto, fueron de pabellón en pabellón y se produjo una conmoción tan estrepitosa, que me ha compensado con creces de todos los sinsabores y exceso de trabajo. Las mujeres se asomaban a las ventanas; las sanas bajaron corriendo al jardín; las enfermas palmoteaban desde sus camas: «¡Que no se vaya, que no se vaya!»... El grito era tan unánime, que no tuve más remedio que ceder.

Vamos a visitar los pabellones y, mientras, os contaré la labor realizada.

— ¿Cuántos son los pabellones?

— Cuatro, pertenecientes a las secciones Maternal, Lactancia, Destetes y Párvulos.

— Dinos algo de la transformación producida en el nuevo régimen.

— Mi primer ensayo fué obligar a las madres a amamantar a sus hijos, por ser esto muy importante contra la mortalidad infantil. Terminada la lactancia del hijo, se autoriza la salida de la madre, si ella quiere. Al obligar a las madres a amamantar a sus hijos, procuramos rodearlas de un bienestar moral y material, dejándolas salir dos tardes semanalmente, reduciendo sus horas de trabajo y asignándoles 35 pesetas mensuales como retribución a las faenas de limpieza, cocina, lavado, etc., que entre todas realizan en la Casa.

— ¿Y el régimen de embarazadas?

— En la sección Maternal es donde la influencia [illegible] se ha dejado sentir más. La vida de las embarazadas se limitaba antes a levantarse a las cinco de la mañana, trabajando hasta la noche. Nadie podía visitarlas y, sobre todo, ningún hombre, aunque fuera el padre de su hijo. Todo esto ha cambiado radicalmente.

— ¿Y qué hacéis con los niños?

— Procurarles una vida alegre y sana y, por mi parte, tratar de que salgan pronto de aquí. Para el niño hace falta otro ambiente, otro escenario y, sobre todo, el contacto con la vida de la calle.

— ¿Algún proyecto aún para nuevas transformaciones?

— En octubre del 36 fué aprobado por el entonces Consejero de Asistencia Social, Puig y Ferrate, un proyecto de Escuela de Maternidad Consciente. Pero esta escuela no ha podido terminarse por falta de medios económicos y de colaboración.

*Terminamos. Y salimos convencidos de lo que ya sospechamos. La compañera Aurea Cuadrado no ha pasado en balde por la Casa de Maternidad de Barcelona.*

Figure 416 : *Mujeres Libres*, n°11, «Maternidad», photographies Kati Horna, Centre de documentation historico-social, Barcelone.

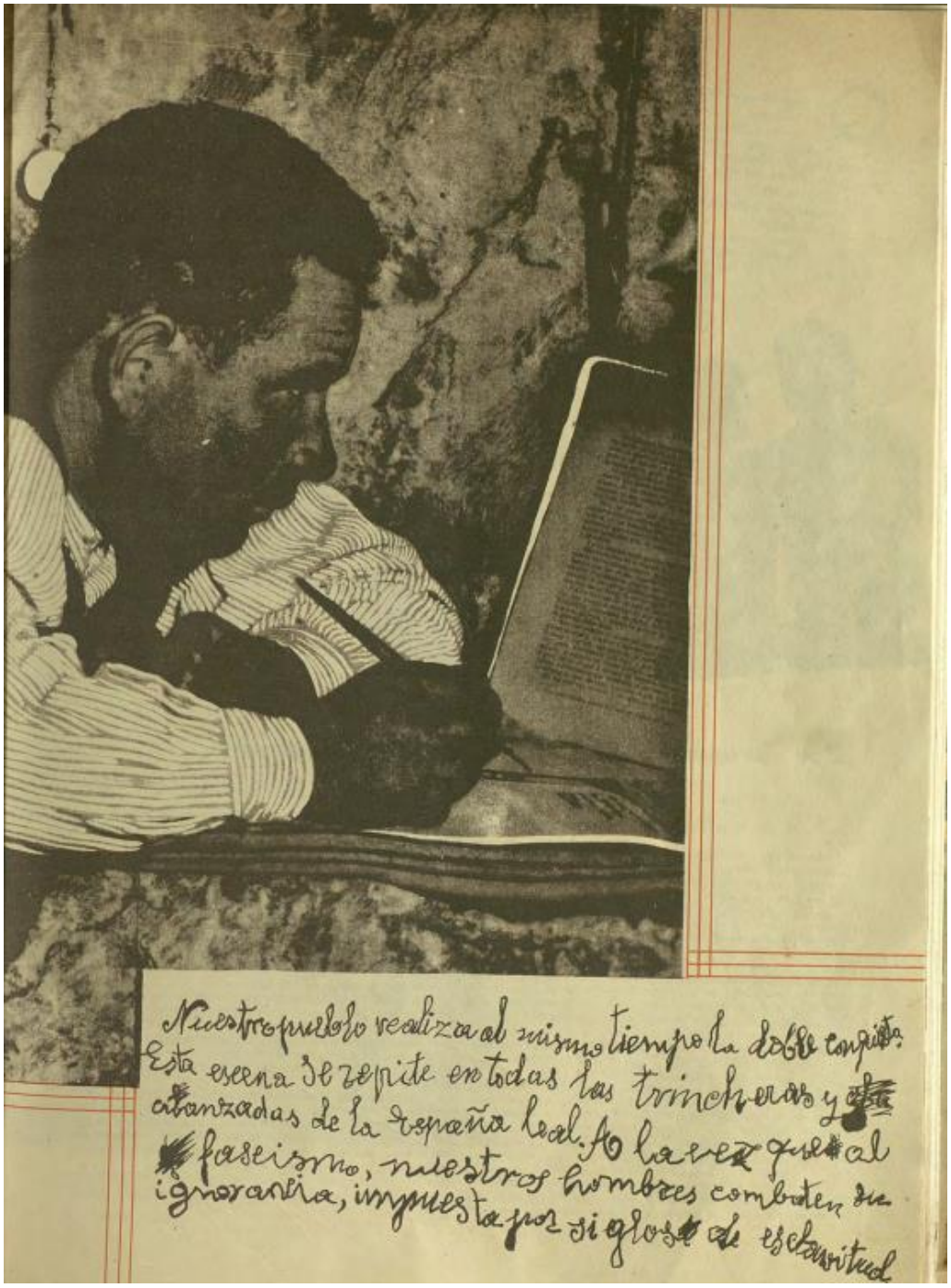



Figure 417 : *Mujeres Libres*, N°11, « homme apprenant à écrire », p.34, photographie non créditée, dernière de couverture, archives CNT-FAI.

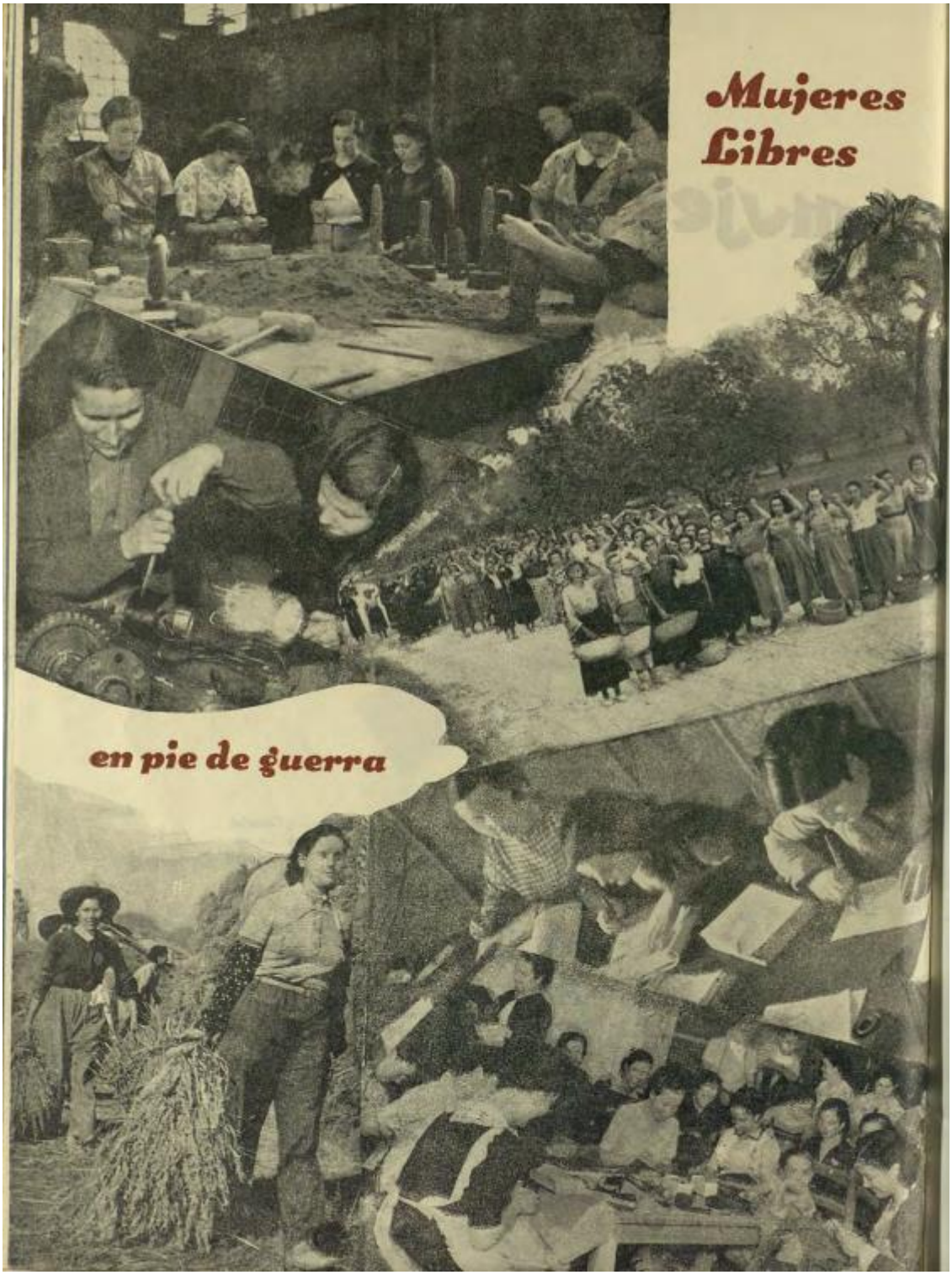



Figure 418 : *Mujeres Libres*, N°11, « *Mujeres Libres* en pie de guerra », p.34, photographies non créditées, dernière de couverture, archives CNT-FAI.

Figure 419 : *Mujeres Libres*, N°12, « De 150 à 911 alumnas », photographies Carlos Pérez de Rozas, p.17, archives CNT-FAI.

Todo el porvenir de España gravita en esta juventud femenina que ha aprendido a retorcerse las entrañas y a dominar el dolor.
No es el peso de la amargura el que encorva su espalda e inclina su frente, es la preocupación de una certidumbre: su responsabilidad.
Se olvida que la muerte puede venirle de lo alto y toda su atención es para la tierra nutricia, para el trabajo liberador.
Ni arrogancias inconscientes, ni timideces depresivas. He aquí la nueva juventud femenina de España. Comprensión y sentido del deber.

Figure 420 : *Mujeres Libres*, N°13, « portrait d'une paysanne », photographie non créditée, p.7, archives CNT-FAI.

EL MUTILADO DE GUERRA

*Un mutilado de guerra es un hombre que ha conquistado la jerarquía suprema de primer ciudadano de España. Lo que quiere decir primer ciudadano del mundo de los hombres libres. No necesita emblema alguno que lo acredite como tal; su brazo ausente, su glorioso muñón, sus ojos sin luz, son patente de heroísmo, de dignidad humana. El mutilado de guerra perdió su integridad física, pero ganó su integridad moral y un puesto de honor en el corazón del Pueblo.*

*Para el mutilado de guerra, todo el respeto, toda la cortesía, todas las atenciones, toda la gratitud. Para el mutilado de guerra no puede haber privilegio alguno porque toda preferencia a su favor es simplemente justicia.*

CARMEN BERNICHEGUERENA

COMO GIGANTES SE LEVANTAN EN EL ALMA DEL PUEBLO, LOS CAIDOS POR LA LIBERTAD.

LOS HEROES

Figure 421 : *Mujeres Libres*, N°13, « Los heroes y el mutilado de guerra », photographie non créditée, p.7, archives CNT-FAI.

Figure 422 : *Mujeres Libres*, n°13, « Exposition nationale de Barcelone, section *Mujeres Libres* », photographie non créditée, p.26, archives CNT-FAI.

Figure 423 : *Mujeres Libres*, n°13, « Exposition nationale de Barcelone, section *Mujeres Libres* », photographie non créditée, p.27, archives CNT-FAI.

Figure 424 : Pérez de Rozas (1937), *Mujeres Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134.

Figure 425 : Pérez de Rozas (1937), Mujeres *Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134.

Figure 426 : Pérez de Rozas (25 septembre 1937), *Mujeres Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134.

Figure 427 : Pérez de Rozas (25 septembre 1937), *Mujeres Libres*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB3-134.

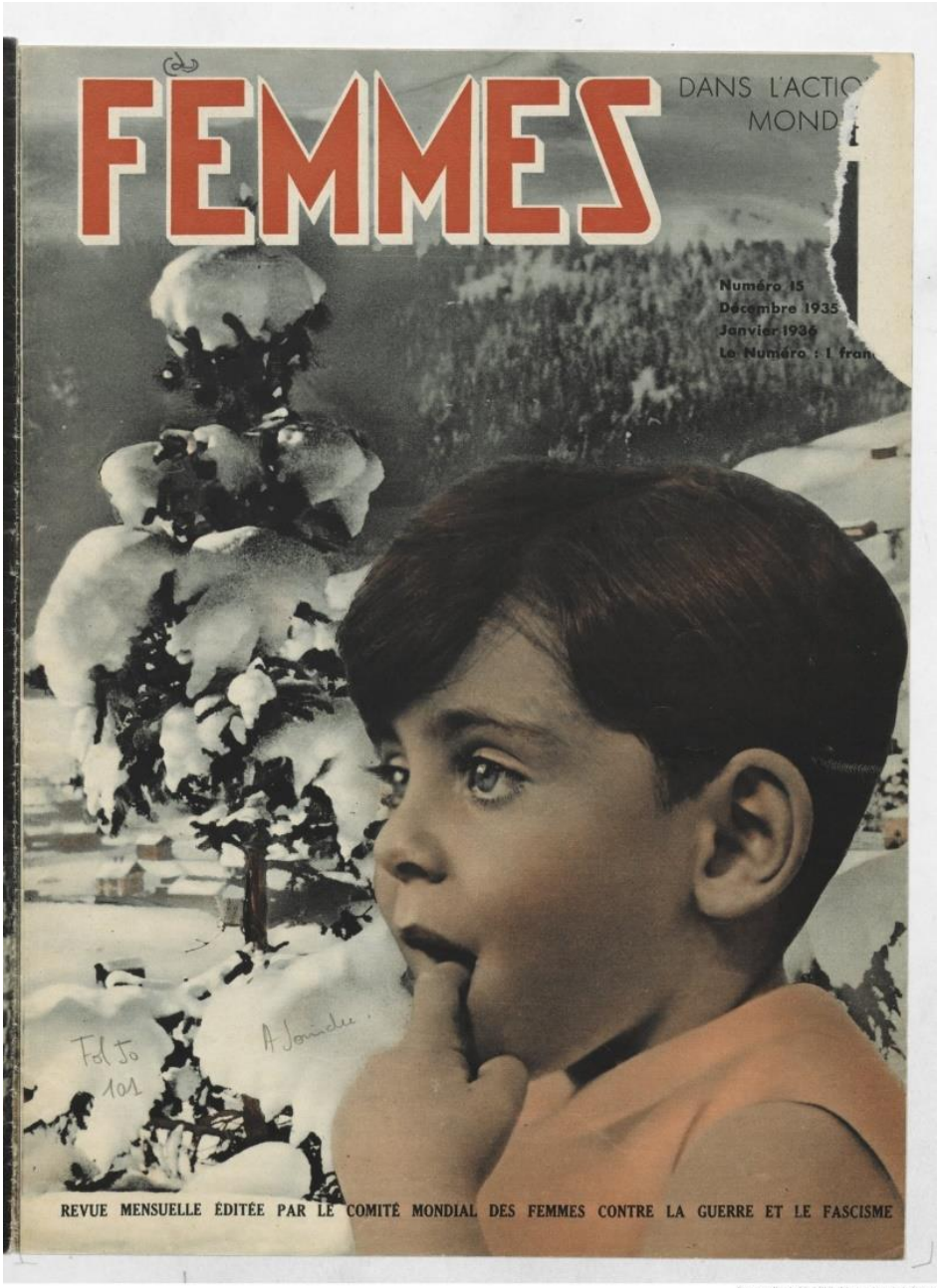



Figure 428 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1935, photomontage non créditée, première de couverture, BNF.

A l'Exposition Antifasciste de Paris. Le coin du Comité Mondial des Femmes.

Figure 429 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*,15 avril 1935, « Le coin du Comité Mondial des Femmes à l'exposition Antifasciste de Paris », photographie non créditée, p.13, BNF.

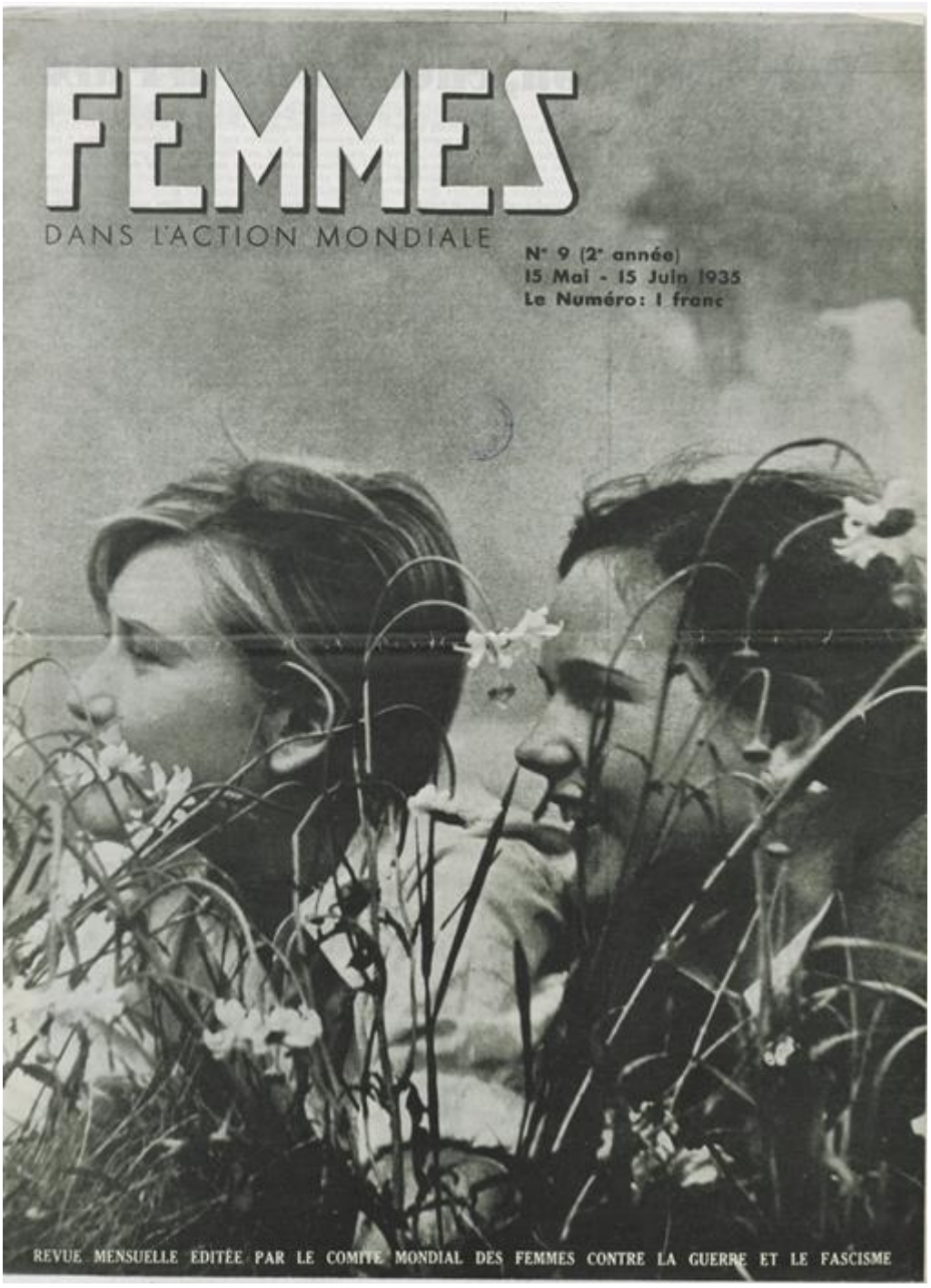



Figure 430 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 15 mai 1935, photographie non créditée, première de couverture, BNF.

LA VIE DES COMITÉS

Notre mouvement s'étend parmi les intellectuelles

PERMANENCE ICI ON VOTE

NOTRE CONCOURS D'ABONNEMENTS

Classement des participants le 14 mai

Nouveaux Comités :

14

Figure 431 ; *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 15 mai 1935, diverses photographies non créditées, p.14, BNF.

En haut à gauche l'affiche dans le 20ème arrondissement « Pour le désarmement des nations » de Jean Carlu, et à droite une photographie de femmes tenant la revue « Femmes ».

Figure 432 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1936, photomontage non crédité, première de couverture, BNF.

Figure 433 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1936, « Tiens…c'est moi », photomontage non crédité, p.8-9, BNF.

Figure 434 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 1 janvier 1936, « Grèves chez Renault », photomontage non crédité, dernière de couverture, BNF.

Figure 435 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, n°20, avril-mai 1936, photographie Nora Dumas, BNF.

Maxime Gorki et son fils

## A la mémoire de Maxime Gorki

La Littérature internationale est en deuil, le grand écrivain d'U.R.S.S., Maxime Gorki n'est plus.

Son nom, depuis longtemps, est inscrit au frontons du temple de l'Histoire, non seulement comme celui d'un des plus puissants artistes de notre époque, mais aussi par tout ce qu'il apporta, dans le domaine social, à ses contemporains. A nous, occidentaux, il conviendrait et plus profondément encore que Tolstoï, à révéler ce qu'était la vraie vie, quotidienne, souffrante du peuple russe, cette masse opprimée dont nous ne savions rien — ou à peine — au début du XX^e^ siècle. Seuls, les écrits de Gorki nous montrèrent les humbles, les malheureux, victimes de toutes les tares que leur infligeait l'autocratie tsariste. Quelques années après les défaites, à travers les rues de Paris, de l'exécrée de Nicolas II, des beaux officiers chamarrés, la pièce « Dans les bas fonds », jouée par l'admirable Dullac et ses émouvants compagnons, fascinèrent nombre d'entre nous, qui découvrions à travers ce décor et sur quoi était bâti le régime de dureté et d'injustice.

Gorki, et c'est pour cela que je le signale spécialement aux lectrices de « Femmes », s'est penché avec une tendresse infinie, sur la femme ouvrière ou paysanne et sur l'enfant.

Dans « La Mère », avec quelle pénétration, se décrit-il pas la modeste travailleuse Pélagnie que son amour maternel, son dévouement sans éclat mais d'une sincérité si profonde, conduisent à la vérité. Nul mieux que Maxime Gorki n'a dépeint la misère de cette enfance sacrifiée dans le passé d'un pays où, maintenant, l'enfance y est souveraine.

Pour cette action, entre toutes celles qu'il accomplit et que je ne rappellerai pas ici, nous devons vouer, à ce grand disparu, plus que l'admiration que son talent nous impose, l'affection méritée par celui qui sut comprendre nos souffrances, nous peindre leurs caractères et leurs âmes, et aimer tous les faire aimer dans ce qui est le meilleur d'elles-mêmes, cette bonté spontanée venant du cœur, cet élan généreux qui galvanise les femmes d'U.R.S.S. d'aujourd'hui et fait d'elles un ciment essentiel de la construction socialiste.

Le cœur du grand Maxime Gorki a cessé de battre, il ne sera oublié par aucune des nôtres !

Hélène GOSSET

(Suite du N° 22)

## En Espagne avec le Front Populaire

Par B. CATTANEO

### Avec les socialistes

Margarita Nelken me demanda si cela me ferait plaisir d'assister à une fête socialiste où elle devait prendre la parole. C'est mon quartier, me dit-elle, l'un des plus populaires de Madrid. Ce n'est rien de grand, mais cela vous donnera un petit aperçu de l'atmosphère qui règne. C'est une petite salle de coopérative que nos amis ont aménagée. Les artistes sont des enfants. Ils sont joueurs de guitare, chanteurs et diseurs. Pendant la répression, ces petits ont été la couverture qui permettait de continuer à travailler illégalement.

Nos amis socialistes viennent donc nous chercher chez Margarita, à 9 h. 30. Madrid, qui vit la nuit, commence ses réunions à 10 heures.

Nous sommes accueillies avec beaucoup de sympathie. Margarita, qui est chez elle, est beaucoup fêtée. Son arrivée à la tribune est vivement applaudie. Les jeunesses socialistes en chemises rouges et les jeunesses communistes en chemises bleues font le service d'ordre dans cette fête pourtant socialiste. Mais cela démontre aussi combien l'unité a fait de chemin en Espagne.

L'orateur expose le but de la réunion. Il s'agit d'offrir un drapeau à « la Rondalla » de ce quartier. La « Rondalla » est typiquement espagnole. Se composant exclusivement de guitaristes, elle exprime la forme populaire et collective de la musique par excellence. Elle est, pour les Espagnols, ce que les « choeurs » sont pour les Russes et pour les Polonais. « La Rondalla » joue pour le peuple dans la rue, les cours, à la sortie des usines.

« La Rondalla » qui est sur cette tribune comprend une cinquantaine d'enfants de 5 à 14 ans, attentifs, sérieux, attendant la fin des discours avec beaucoup de patience. Ils écoutent attentivement Margarita Nelken qui parle de l'Union Soviétique et préconise l'unité organique des deux partis socialiste et communiste. De tout-petits viennent l'embrasser lorsqu'elle a fini et la salle applaudit vivement.

Puis voilà « La Rondalla » qui joue. Les jeunes artistes entament leurs morceaux avec beaucoup de sérieux. Les doigts souples s'agitent et les sons harmonieux sortent des guitares. Tout ce petit monde est charmant.

Ensuite des fillettes, habillées du costume national, viennent chanter la peine des femmes. Une scène mime la révolte des domestiques. Chacune a un petit balluchon pour caractériser l'instabilité de leur emploi suspendu au mauvais caractère et aux caprices de la maîtresse bourgeoise, despote ou détraquée. Puis c'est le chant douloureux de la répression subie sous le fascisme de Gil Robles, la mort de la jeune héroïne asturienne, « La Libertaria », assassinée par la Légion étrangère derrière sa mitrailleuse, se sacrifiant pour couvrir la retraite de ses camarades. Les femmes et même les hommes pleurent silencieusement. Des chants d'espoir finissent cette séance. Ils se terminent, dans ce quartier populaire, par le mot d'ordre qui est cher à tous : « Unité ! »

Nous serrons la main à des dizaines d'hommes et de femmes. Un camarade socialiste, député de Malaga, m'accompagne *fraternellement* jusqu'à mon hôtel. Je dis fraternellement et j'insiste, car je crois justement que cette fraternité est grande en Espagne entre combattants sincères d'une même cause et que cela facilite beaucoup la tâche commune, la lutte contre l'ennemi principal : le fascisme.

### Avec les communistes

Le Parti Communiste organisait une grande fête dans la capitale. Passionaria avait chargé Foyola de venir me prendre. A 9 heures, nous sommes devant un immense cinéma, le plus grand de Madrid, et déjà des milliers de personnes font la queue pour entrer. Nous pénétrons enfin avec beaucoup de peine dans la salle que la foule a envahie. Des centaines d'hommes et de femmes se trouvent pas de places assises. Les chants montent dans une atmosphère surchauffée. Le meeting s'ouvre, présidé par Passionaria longuement ovationnée. Sa haute silhouette noire se dégage comme un symbole sur le fond rouge de l'immense drapeau. On chante *l'Internationale*, la *Jeune Garde*, poings levés. Le prolétariat madrilène s'est mobilisé. Tour à tour parlent des représentants de Séville, de Barcelone, des Asturies, de Madrid, etc.

Diaz, secrétaire général du parti, clôture les discours. Son exposé est haché d'applaudissements, car sa popularité est grande. De sa voix chaude, il dit tout son espoir dans l'avenir de l'Espagne du Front Populaire. L'enthousiasme est énorme. On sent vibrer ces milliers de cœurs à l'unisson du sien et les poitrines lancent le mot d'ordre de la révolution : « U.H.P. ! » (Union des Frères Prolétariens), ce mot d'ordre inscrit sur tous les murs en Espagne, même pendant le fascisme. « Quand la garde civile l'effaçait, me disait un camarade, nous étions dix derrière elle pour l'écrire à nouveau. »

Puis, c'est la partie artistique. Le Comité central a fait appel aux meilleurs artistes nationaux. L'auditoire, ravi, se ménage pas ses applaudissements et ses « Olés ! ». Le chanteur andalou, le meilleur m'a-t-on dit, a un énorme succès. Les danseuses, dans leurs ravissants costumes étagés de volants, font claquer talons et castagnettes.

Cette foule passionnée, qui acclamait tout à l'heure les orateurs parce qu'elle pense politiquement, parce qu'elle sait où elle va et ce qu'elle veut, se montre profondément artiste. Elle saura aussi utiliser tous les talents, ils sont nombreux dans le peuple ibérique, et, avec cette ardeur qui la caractérise, organiser l'Espagne nouvelle, débarrassée de l'oppression des nobles, des heureux et du fascisme, pour la joie et le bien-être de tous.

On écoute ce voix chaude, il dit tout son espoir dans l'avenir de l'Espagne du Front Populaire.

Figure 436 : *Les Femmes dans l'action mondiale : revue mensuelle éditée par le Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme*, 6 juillet 1936, « Espagne et le Front Populaire », photographie en bas à gauche Eli Lotar, BNF.

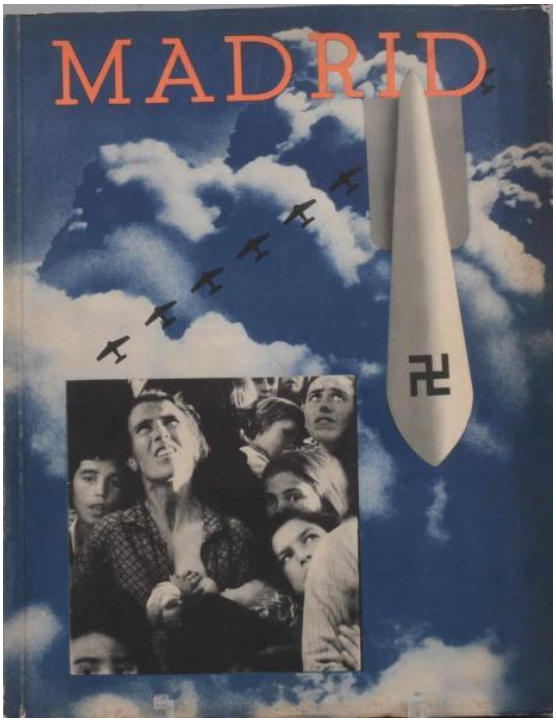



Figure 437 : Fascicule de propagande républicaine catalane, 1937, photographies de David Seymour et Robert Capa, Barcelone, Industries Gràfiques Seix i Barral, 30 cm x 23,5 cm, 98 pages, collection particulière.

Ici la 1ère et la 4ème de couverture.

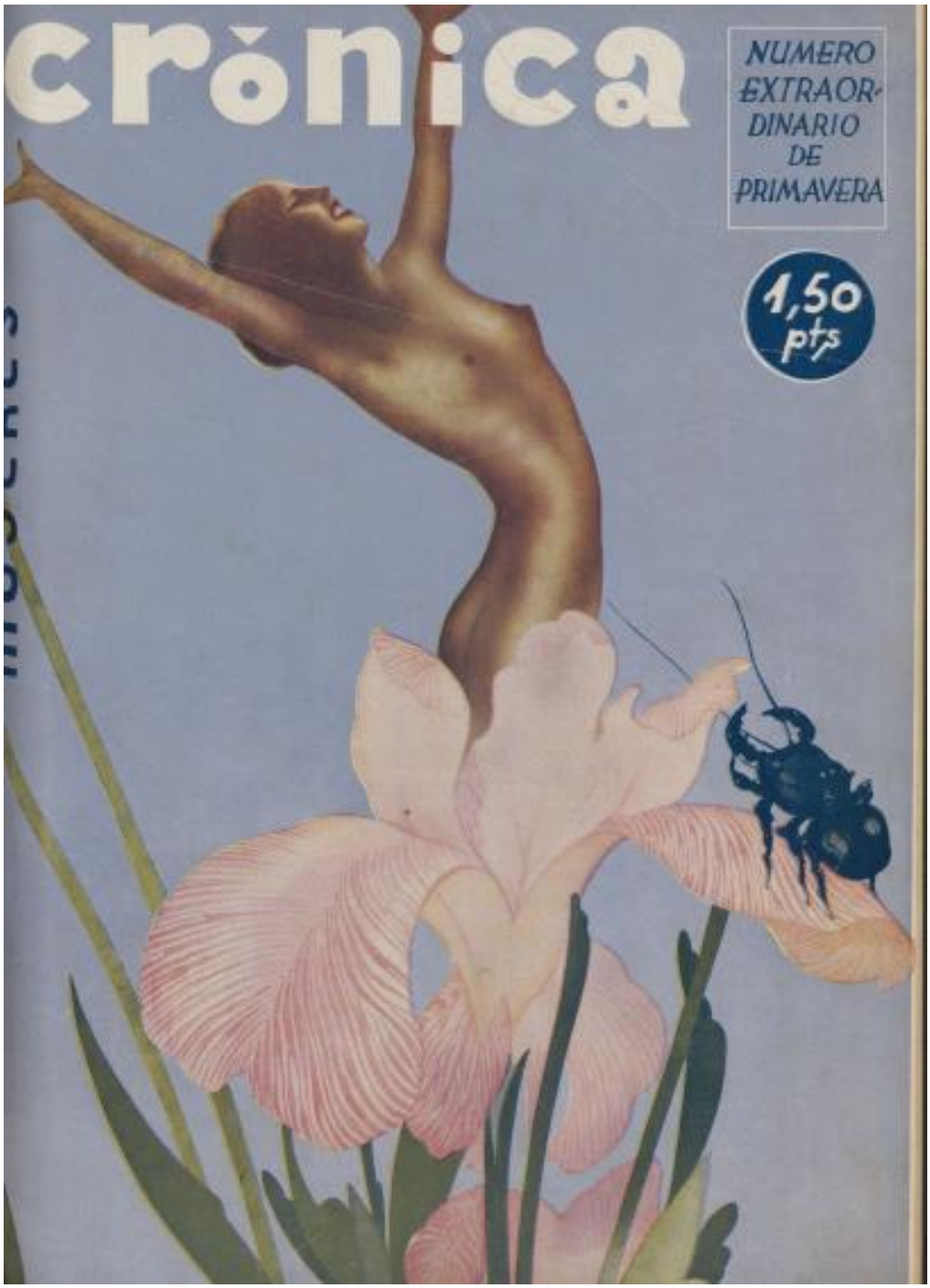



Figure 438 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, dessin, Aibas, première de couverture, archives Ayuntamiento de Madrid.

(Fotos P. Wolff)

# La mujer, enamorada.

La mujer tiene un hombre.
Y la vida—por encima de la cobarde sentido de la posesión—le ha perdido a un tiempo. Se hizo de fuego la mujer para él y de hielo para el resto del mundo. Nada tiene valor, nada importa que no sea la presencia del bonito querido, el metal de su voz, y la forma de su brazo viril que ampara y defiende.
¿Por qué es así? La mujer es la nube. Preguntadme a mí a vida sería triste cosa preguntar a los ríos por qué llevan aguas, o estudiar el día que calienta el sol.
Y somos, cuando sufrimos o lloramos, tierra: la precisión de labrarnos, de engañarnos a la semilla. «El amor —quién la dijo!—no lo es todo en la tierra; hay mil cosas hermosas y buenas que tenemos la pena de ver». Y son tan orgullosas que lo dicen fingiendo olvido. Y sonríen, y se afanan, y luchan... Pero un día muy bien que os matan.
La serenidad de las mujeres ante el amor es algo tan singular y tan triste como el cielo de los [illegible]—L. en L.

crónica

Figure 439 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme amoureuse », photographies Paul Wolff, p.5, archives Ayuntamiento de Madrid.

Figure 440 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme amoureuse », photographies Paul Wolff, p.6, archives Ayuntamiento de Madrid.

Expresión grave y rostro de muñeca decidida a conquista se con el estudio una situación independiente; alegría vendrá de mañanita sana y fuerte que halla descanso de la tarea intelectual en la práctica del deporte; y atención acordada ante las páginas de los textos que es necesario saber para ganar el curso he aquí tres actitudes en las que está todo el espíritu de la estudiante de hoy.— (Fots. J. C.)

# La mujer estudiante

Durante el curso de 1901 a 1902 estudiaban en la Universidad Central solamente dos mujeres.

Durante el curso actual de 1933 a 1934 estudian en la Universidad más de mil mujeres, repartidas entre las distintas Facultades. Hoy día, una chica estudiante es una cosa tan normal en España como un automóvil o un aparato de radio. Las estudiantes que en otro tiempo, no muy lejano, fueron el asombro de las gentes, hoy ya no asombran a nadie. De los pueblos más insignificantes y más apartados salen chicas que quieren ser abogadas, médicas o farmacéuticas.

Pero no fué así en el año 1902 cuando consiguieron a estudiar las mujeres españolas. El asunto ya había sufrido mucho ruido en el mundo.

La primera mujer a quien se le ocurrió ingresar en la Universidad fué una norteamericana residente en Inglaterra. Se llamaba Isabel Blackwey. Estaba casada con un médico, y como también ella, por su parte, sentía gran amor hacia esa carrera, una buena mañana se presentó en la Facultad de Medicina de la Universidad de Londres con los papeles debajo del brazo y dispuesta a matricularse como un alumno más. Pero ¡pasado mediodía se armó! Los graves profesores de la Universidad londinense se reunieron en concilio, y todos estuvieron de acuerdo en que aquello era un disparate. A Isabel Blackwey le fué negado, por tanto, el derecho de cursar la Medicina, y en pocos minutos que no le impusieron un correctivo o que no la hicieran ingresar en un manicomio.

Esto ocurría allá por el año 1860. Poco después empezaba la famosa campaña de las sufragistas inglesas y aquellas bienintencionadas mujeres, a fuerza de dichos en la calle (pues ya se sabrá que sus manifestaciones se disolvían en agua, entre los antemurales) y a fuerza de mítines en Hyde Park, consiguieron vencer en este punto la resistencia de los graves varones que ejercían jurisdicción sobre los nuevos discentes.

**La primera estudiante madrileña.**

A España tardaron bastante en llegar estas corrientes modernas. Las señoritas españolas de entonces se limitaban a practicar con gran serenidad el manejo de los lillos y a bailar el pizmi valses y zapateados.

Pero en el año 1902, una joven madrileña, llamada María Goiri, muchacha inteligentísima, tuvo la ocurrencia de pretender matricularse en la Universidad de Madrid para cursar la carrera de Filosofía y Letras.

Ella misma, al cabo de los años, nos refiere su odisea.

Cuando llegó a matricularse, el oficial encargado de este asunto le dijo:

—Cierto que su vasca tenga disposición que le impida a usted conseguir su deseo. Ahora bien: lo cree un tanto que yo no me hago responsable de lo que pueda suceder. Por tanto, no la matricularé hasta que usted me traiga una autorización especial extendida a su nombre.

El claustro de profesores deliberó ampliamente. Por fin, cuando los graves varones llevaban ya dos o tres días acaloradísimas ininterrumpidamente las barbas en señal de duda, acordaron ofrecer un sensato favorable, pero con derecho a retirarse dispuestos a la primera de la muchacha provocase disturbios entre los es-

crónica

Figure 441 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme étudiante », photographies J.C., p.23, archives Ayuntamiento de Madrid.

En estas mañanas de Abril, tan gratas para el paseo, las estudiantes de Filosofía y Letras, cuya Facultad se halla instalada en la Ciudad Universitaria, han de elevar que en torno de ellas brinda la Moncloa sus jardines y sus pinares, y han de encerrarse en la Biblioteca para dedicarse a la preparación intensiva de los próximos exámenes. (Fot. J. C.)

...colores a daba lugar a abrumadores de verbo en las clases.

—Luego, en la Facultad, se tomaron medidas extraordinarias. Una puerta llegaba en a la Universidad. Los hombres nos condenan al Decanato y nos encerraban allí hasta que llegara el catedrático que explicaba la primera clase.

Este catedrático acompañaba al aula a la señorita Curie, y una vez allí, la sentaba, en en los bancos de los alumnos, sino en una silla traída para ella y convenientemente separada de todos. Luego, este profesor volvía a dejar a la muchacha en el Decanato, y allí esperaba ella la llegada del profesor siguiente. Y así hasta la hora de marcharse. Mientras, con las mismas precauciones que al entrar, los hombres volvían a conducirla hasta la puerta.

Aquella muchacha terminó brillantemente sus estudios, y poco después contrajo matrimonio con uno de los hombres más ilustres de España. La primera mujer que ingresó en la Universidad de Madrid es hoy nada menos que la esposa de don Ramón Menéndez Pidal y su colaboradora valiosísima. Además de ayudar a su esposo, doña María Goiri de Menéndez Pidal ejerce el cargo de inspectora del Instituto Escuela de Madrid. Un buen ejemplo para las estudiantes de hoy.

**Las farmacéuticas.**

Siempre ha sido en España la Facultad de Farmacia la más favorecida por el sexo femenino, casi llamaría débil. La gente iba en decir que esta carrera es la más a propósito para una mujer, y casi todas las bachilleras aspiraban lograr su independencia económica mediante a las píldoras y a los jarabes. Cuando en las otras Facultades apenas se atrevían a pasar las chicas, la de Farmacia estaba llena de ellas.

Por ejemplo, en el año 1928 estudiaban la carrera de Farmacia quinientas dos mujeres, cifra astronómica comparada con la presentada entonces por el resto de las Facultades. Y esto sólo en Madrid. Por su parte, las Universidades de Barcelona, Granada y Santiago daban también un gran contingente de bachilleres.

Pero a partir de entonces, la cifra de estudiantes de Farmacia decrece, y se queda reducida a unas trescientas en el curso actual. En cambio, aumentan las estudiantes en otras Facultades, especialmente en la de Derecho.

**Las médicas.**

No sé porqué; pero el caso es que en todos los países del mundo la carrera de Medicina ha sido la que con más entusiasmo han estudiado y han ejercido las mujeres.

En el Japón, por ejemplo, las señoras pasan de cuatro mil. El veinte por ciento de los japoneses que acuden a la Universidad lo hacen con el humanitario propósito de dedicarse después al ejercicio de la Humanidad doliente.

En Inglaterra hay tres mil mujeres ejerciendo la Medicina.

En los Estados Unidos son incontables.

En la India, las médicas que ejercen esta profesión suman dos millares.

En nuestro país tenemos también muchas doctoras. Unas ejercen en Madrid, y las hay también por esos pueblos llevando a cabo la penosa función de médicos rurales.

**Las abogadas.**

—Cuando yo comencé a estudiar la carrera de Derecho éramos sólo tres chicas en la Facultad. De esto hace muy poco tiempo; pero las mujeres que habían estudiado todas las carreras se retraían de ésta.

Claro que me llamaron gansarda, porque los compañeros tenían para nosotras toda suerte de amabilidades, y los profesores nos trataban con una consideración y una benevolencia que ya hubiera querido las estudiantes de Farmacia, por ejemplo, que tenían costumbre.

A todo el mundo le chocaba, sin saber por qué, que estudiásemos esta carrera. Yo recuerdo que cuando, en el Ateneo o en cualquier otra Biblioteca, pedía yo un tomo de *Práctica forense* o de *Derecho Administrativo*, los bibliotecarios me miraban como a una criatura de otro mundo, pensando quizá que me había vuelto loca.

¿Por qué este retraimiento de las mujeres hacia esta carrera, que no era ni la más larga ni la más difícil?

¿Por qué despreciaban las mujeres españolas la ciencia jurídica? ¿Por feo? No. Sin que yo me atreva a sugerir que la teoría de derecho, por ejemplo, tenga un delirio del espíritu, es indudable que también es cierto que en la Farmacopea, en la Terapéutica, en la Química fisiológica, son divertidas las asignaturas. No era esa la causa de las chicas para no atender a escuchar a don Felipe Sánchez Román o al señor Jiménez de Asúa.

La razón era que la carrera de abogado no tenía salidas más que para los hombres. Las mujeres no podían ser jueces. Las mujeres no podían ser registradores de la Propiedad. Las mujeres no podían ingresar en el Cuerpo diplomático.

Afortunadamente, la nueva Constitución de la República cubrió esta irritante injusticia, y hoy, gracias a ella, todos los cuerpos abiertos, aun ya muchos de los cerrados a las muchachas españolas que se inician en la clase de Justiniano y de don Angel Ossorio.

En Francia, por el contrario, desde hace muchos años, hay un crecido número de mujeres abogados. Puede decirse que es la carrera preferida por las francesas. Nuestras gentiles vecinas, no obstante su fama de frívolas, ofrecen como nadie la voluptuosidad de la interpretación jurídica, y se dedican apasionadamente a desentrañar los misterios de la ley hipotecaria.

Incorporadas al Colegio de Abogados de París, hay más de trescientas mujeres. Este año ingresan las nuevas que se dedicarán a la carrera administrativa.

En cuanto a nuestro país, a partir del advenimiento de la República se prodigaron como hongos las matrículas de los estudiantes de Derecho.

Durante el curso de 1931, las futuras abogadas de la Universidad Central eran muchas y muy...

Al curso siguiente se elevaron a noventa y ocho.

El año pasado se encontraron en la Facultad de Derecho, en Madrid, cien muchachas.

Este año parece que han bajado más las que estudian esta carrera, no sólo en Madrid, sino en las Universidades de provincias.

**Las filósofas.**

—Pero ¿en dónde las chicas han aprendido y de...
...lantes lo que se dice las armas, la sabiduría? La Fa...

Figure 442 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme étudiante », photographies J.C., p.24, archives Ayuntamiento de Madrid.

Figure 443 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme étudiante », photographies Cortés, p.25, archives Ayuntamiento de Madrid.

Esta campesina del litoral, que vuelve al pueblo, caminando a lo largo de la playa, después de aguantar el rebufo en las esquinas de la costa, tiene al menos, para compensar, la frescura de su existencia, la amplitud de horizontes y la alegría del mar: puerta abierta a todas las rutas del mundo y a todas las maravillas de la esperanza...

# LA MUJER CAMPESINA

**Uno de tantos pueblecitos...**

Es un pueblecito de casas muy bajas, situado al pie de una cuesta. No importa su nombre, porque como él hay cientos, hay miles de pueblos en España.

Los vecinos de este pueblo son todos muy pobres y ganan su pan trabajando unas tierras que no alcanza con regar, ésas de unos señores que viven en Madrid. Las únicas dos personas relativamente ricas de este pueblo son el cura y el médico. Hay también otra persona de carrera: la maestra. Pero la maestra lleva escuela en este pueblecillo tantos años, que ya no la llaman guiera también y casi se ha olvidado de que es una mujer soltera vistió a la moda y de que estudió en la Escuela Normal...

Este pueblo se comunica con el resto del mundo por medio de una carretera, bastante mala, por la que, un día al y otro no, pasa una camioneta, que recoge a los vecinos que tienen precisión de ir a la capital.

Cuando los señoritos de Madrid, que son los dueños de las tierras que circundan el pueblo, tienen a bien dar jornales, los vecinos se levantan todos muy temprano y se van a trabajar al campo. En el campo están hasta el anochecer, y entonces vuelven a dormir a casa o se quedan un rato a discutir a la taberna.

Cuando no hay jornales en el campo, los hombres se quedan al sol en la plaza. Y así un día, y otro, y otro...

**Así es la niñez de la mujer del campo.**

Esta niña es guapa. Tiene unos hermosos ojos castaños. Tiene un cutis sano, que recuerda a la piel de los melocotones. ¡Lástima que lo tenga cubierto de una costra formada en los mofletes, gracias a que el agua no les toca más que cuando cae del cielo! Tiene, pues, unos cabellos rubios, que si estuvieran limpios y cortados parecerían de oro. Esta niña va cubierta con un vestidito remendado y lleva a la cabeza un pañuelo que la obliga a inclinarse permanentemente hacia el lado contrario.

—¿Cómo how, pequeña?

—No he tenido tiempo de aprender, porque no pude ir a la escuela más que dos días. Me mató mi madre de allí cuando nació mi hermanillo. Como mi madre se va al campo, yo tengo que estar cargada con el niño todo el día...

—Pero ya pronto subrá andar más.

—Entonces habrá nacido ya otro, y tendré que llevarlo en brazos también. Aquí, las que somos mujeres tenemos que cargar con los pequeños.

—Y además de tener el chico, ¿tú qué haces?

—Pues cuando éste se duerme, barro la casa y la puerta. Después guiso la comida y friego los cacharros.

—¡Trabajas mucho entonces!

—Sí...; pero, como dice mi madre, más tendré que trabajar cuando sea mayor y no pueda ir a servir.

**Así es la juventud y el amor de la mujer del campo.**

La Petra tampoco ha ido nunca a la escuela. Cuando tenía cuatro años, unos señores se la llevaron de criada a Madrid, pero a los dos meses la tuvieron que mandar de nuevo al pueblo, porque la Petra se volvía loca en aquella barriada de calles, plazas, tranvías y automóviles. Ya de vuelta, la Petra tuvo que ponerse a trabajar en el campo. Iba a buscar pájos, a cortar leña, a coger aceitunas, a cuidar cabritos, a lo que salía... Los meses de la Petra se pasaron tristes y monótonos, como los de un hombre. Y los días pasaron... Hasta que una mañana la madre de Petra habló así:

—Ya eres una moza y no te vas a estar así toda la vida... ¿No has encontrado todavía ningún hombre tan igual que te guste? Vamos... que te quiero ver casada antes de morirme...

La Petra se puso colorada.

—No, madre...

—Pues, mira: Vicente, el del tío Ramón, se ha quedado muy bueno mozo, y tú le vas a caer con él.

—Yo, madre!

—Sí, tú... No pongas esa cara de bobo.

—Pero si Vicente a mí no me ha dicho nada.

—Ya te lo digo. Ayer vino esa noche a verme y me dijo que Vicente te quería. A mí me parece bien el muchacho, que es cuanto le veas, tú le dejas que el novio la que tenga que decirte...

A los pocos días, estando la Petra fregando los cacharros en el río, vió llegar a Vicente. La del cuento se ruborizó, se puso colorada como un pimiento, se volvió la cabeza, haciendo como que no había visto.

—Hola, Petra.

—Hola, Vicente.

—¿Qué haces por aquí?

—Ya lo ves: fregando...

—Y después de fregar, ¿qué vas a hacer?

—Después... lavaré un poco de ropa.

—¿Vas a ir mañana al baile?

—No sé si me dejará mi madre. ¿Por qué?

—Porque tengo que decirte una cosa...

La Petra se quedó callada, como que a Vicente se le había preparado ante para declararse, pero para disgustillo al final que su madre le había preparado unas palabras muy contundentes de la Petra. *Por supuesto*, habría ocurrido que la Petra preguntase que era lo que Vicente tenía que decirle. A pesar de todo, el mozo insistió:

—Pues, sí. Tengo que decirte una cosa. A ti te



Figure 444 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.45, archives Ayuntamiento de Madrid.

Figure 445 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.46, archives Ayuntamiento de Madrid.

Figure 446 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.47, archives Ayuntamiento de Madrid.

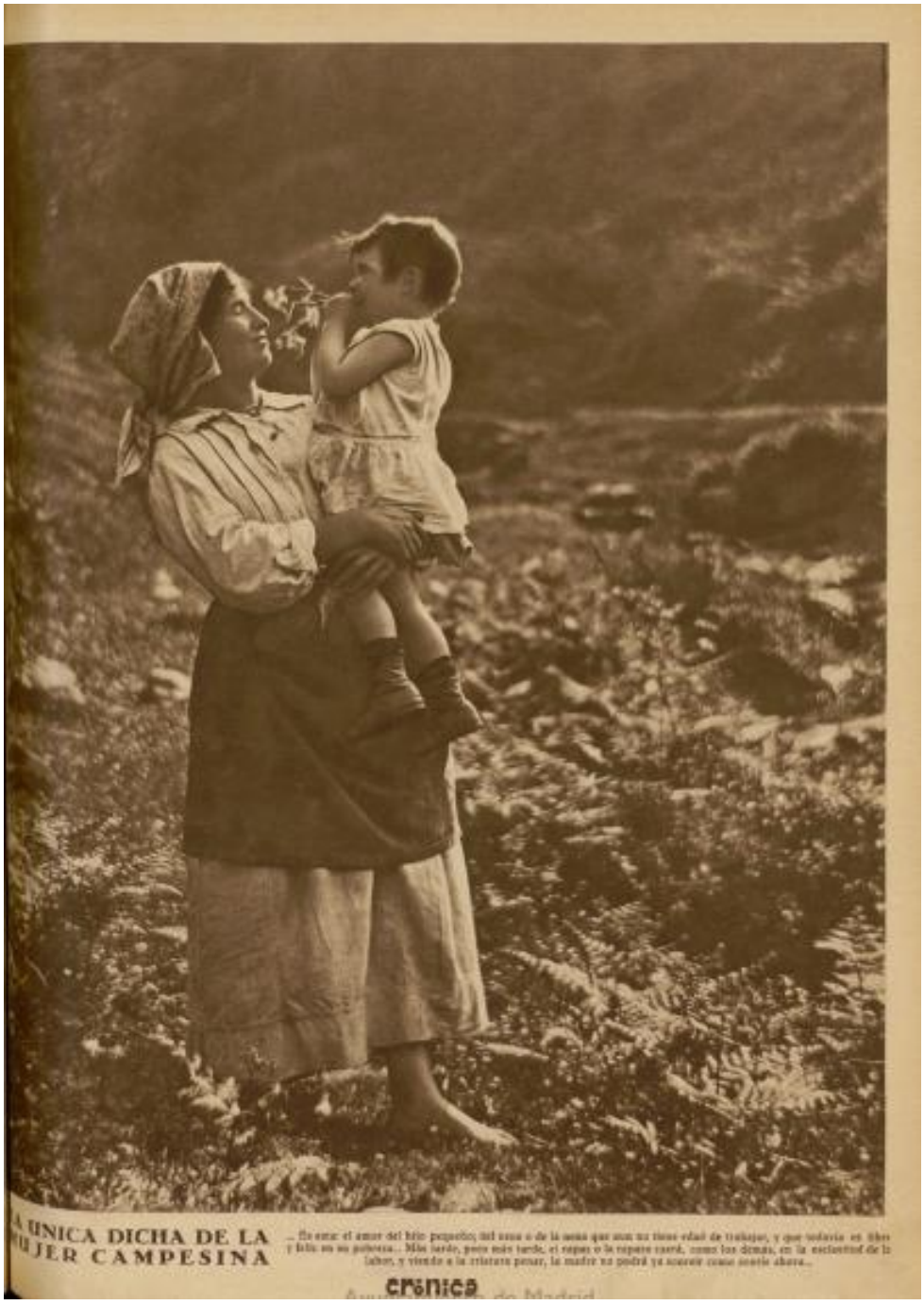



Figure 447 : *Crónica* (Madrid), mars 1934, numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, « La femme paysanne », photographies J.C., p.48, archives Ayuntamiento de Madrid.

Figure 448 : *Crónica* (Madrid), numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, mars 1936, « Femme, fleurs et main », photomontage Josep Renau, p.47, Ayuntamiento de Madrid.

Figure 449 : *Crónica* (Madrid), numéro extraordinaire du printemps dédié à la femme, mars 1936, « Enlacement », photomontage Josep Renau, p.47, Ayuntamiento de Madrid.

FIGURES DE L'ESPAGNE EN LUTTE

# Margarita NELKEN

par

ELIE FAURE

Margarita harangue les miliciens.

Les lecteurs de *Regards* se souviennent peut-être des lignes que j'ai consacrées ici-même, voici quelques mois, à Pasionaria. L'Espagne abonde en héroïsme, don Quichotte ne revit pas seulement — don Quichotte n'est pas mortel — dans les centaines de milliers d'hommes qui ont pris les armes pour défendre leurs libertés, il revit dans ces innombrables jeunes filles qui se sont ruées avec eux dans un élan de foi sans précédent, et dont un bataillon entier est entré à la baïonnette dans la crapule « nationale ». Mais il ne faudrait pas s'imaginer que seules les jeunes filles, dans la candeur et le feu de l'éveil à la vie morale, partagent l'illusion sublime qui précipite les multitudes à la mort pour vivre pleinement les impératifs de leur vie intérieure. Pasionaria est mère. Margarita Nelken, mère et grand'mère. Et la voici devenue l'un des chefs spirituels de la défense de Madrid.

Il y a dans cet événement un sens symbolique profond. Margarita Nelken représente, par sa situation nationale et sociale même, une admirable synthèse des temps que nous vivons. Espagnole par son mariage et sa maternité, elle est la fille d'un Allemand et d'une Française. Elle apparaît ainsi comme l'un des chefs désignés de ces phalanges héroïques où Français et Allemands luttent coude à coude avec les Espagnols contre les Maures lancés par les « nationalistes » au pillage de leur pays et au massacre de ses habitants. Symbole et témoignage à la fois de l'époque sublime et terrible qui est la nôtre et du creuset sanglant où s'élabore une nouvelle humanité, symbole et témoignage aussi de cette association intime des travailleurs manuels et des travailleurs de l'esprit qui a jeté en Espagne tant d'ouvriers et d'intellectuels accourus de partout pour apporter à leurs camarades martyrisés l'enthousiasme et le soutien des forces les plus élevées en qualité dont dispose la foi réelle. C'est à Madrid et à Barcelone que ce sont rencontrés tant d'écrivains ou d'artistes français ou allemands, anglais ou russes, avec l'illustre catholique José Bergamin, avec le grand poète Alberti et sa courageuse compagne Maria-Téresa, avec le dramaturge Cirau qui continue la tradition puissante des Lope, des Guilhem de Castro, de Tirso, de Calderon, avec Bunuel, le premier cinéaste d'Espagne, avec Ventura Gassol... Azorin, Ayala, La Cerna et, je l'espère pour nous et pour lui, Madariaga, sont demeurés fidèles à l'authentique spiritualité de l'Espagne. Le grand Valle-Inclan n'a pas assez vécu pour participer au combat, mais avant de mourir il s'était engagé à fond dans les chemins qui conduisent au côté de la barricade où nous nous sommes placés pour assurer notre salut. On sait du reste que Picasso lui-même, si détaché des contingences cependant, a fini par s'émouvoir. Le seul Unamuno (1) a manqué au rendez-vous, et c'est certes regrettable pour l'Espagne, pour la pensée, surtout pour lui-même.

Margarita Nelken n'est venue à la politique active qu'assez tard après la révolution de 31. Jusque-là, elle se contentait d'être un écrivain de race, traductrice d'œuvres allemandes ou françaises et elle-même auteur d'essais aussi vivants qu'originaux. Et je ne croyais pas que ce fût là une bonne préparation à l'art oratoire, qu'elle possède supérieurement, jusqu'à ce que j'aie eu l'occasion d'entendre parler — avec quelle force et quelle flamme, on le sait — des écrivains de la classe de Malraux ou d'André Chamson à Paris, et Margarita Nelken elle-même à Madrid, à Guadarrama, à Tolède.

Admirable Margarita. Je la vois encore, lors de mon arrivée chez elle, en cette matinée d'août où je débarquai à Madrid après quarante heures de voyage, m'embrassant sur le seuil du logement qu'elle habite et m'introduisant dans son antichambre où veillaient quatre miliciens armés de cette aventureuse Estramadure qu'elle représente aux Cortès.

Je l'entends échanger des propos d'espoir et d'enthousiasme avec les paysans qui, dans les villages proches du front, accouraient aux portières pour nous demander nos papiers. Je la vois, dans une cour d'école, à l'ombre de l'Alcazar à demi ruiné par les bombes, et d'où l'on entendait ricaner la mitrailleuse, je la vois avec ses yeux myopes clos, le menton levé, le visage pâle, jetant des paroles ardentes aux miliciens, aux milicienes passionnément groupés autour d'elle avant de partir, sur trois files, au travers des rues tortueuses, pour gagner leur poste de combat.

Je la vois encore à Guadarrama, le face-à-main en bataille, circulant avec le commandant Ristori sur la route balayée de balles qui montait vers la tranchée des « rebelles » (je dis « rebelles » faute d'un mot moins noble mais plus exact), où notre artillerie réglait son tir. Je la vois encore, comme ivre de puissance, fendant avec tendresse les flots compacts de la foule, sur la Puerta del Sol, pour nous frayer la route vers la Gobernacion d'où nous allions voir défiler le colonel Mangada et ses hommes.

Je la vois, cette fois ivre de fatigue, alors que depuis trois semaines elle passait ses nuits blanches, parlait en public vingt fois par jour, organisait, discutait, bataillait, écrivait, répandait les avis et les observations qu'elle apportait de Russie et de France où elle s'était rendue, après les massacres des Asturies, pour essayer de secouer notre inertie, je la vois parlant aux blessés de l'hôpital de Madrid, dont le jeune sang déjà porté au paroxysme de la passion espagnole par deux danseuses qui se succédaient sur l'estrade, recueillaient ses phrases enflammées dans un délire de foi.

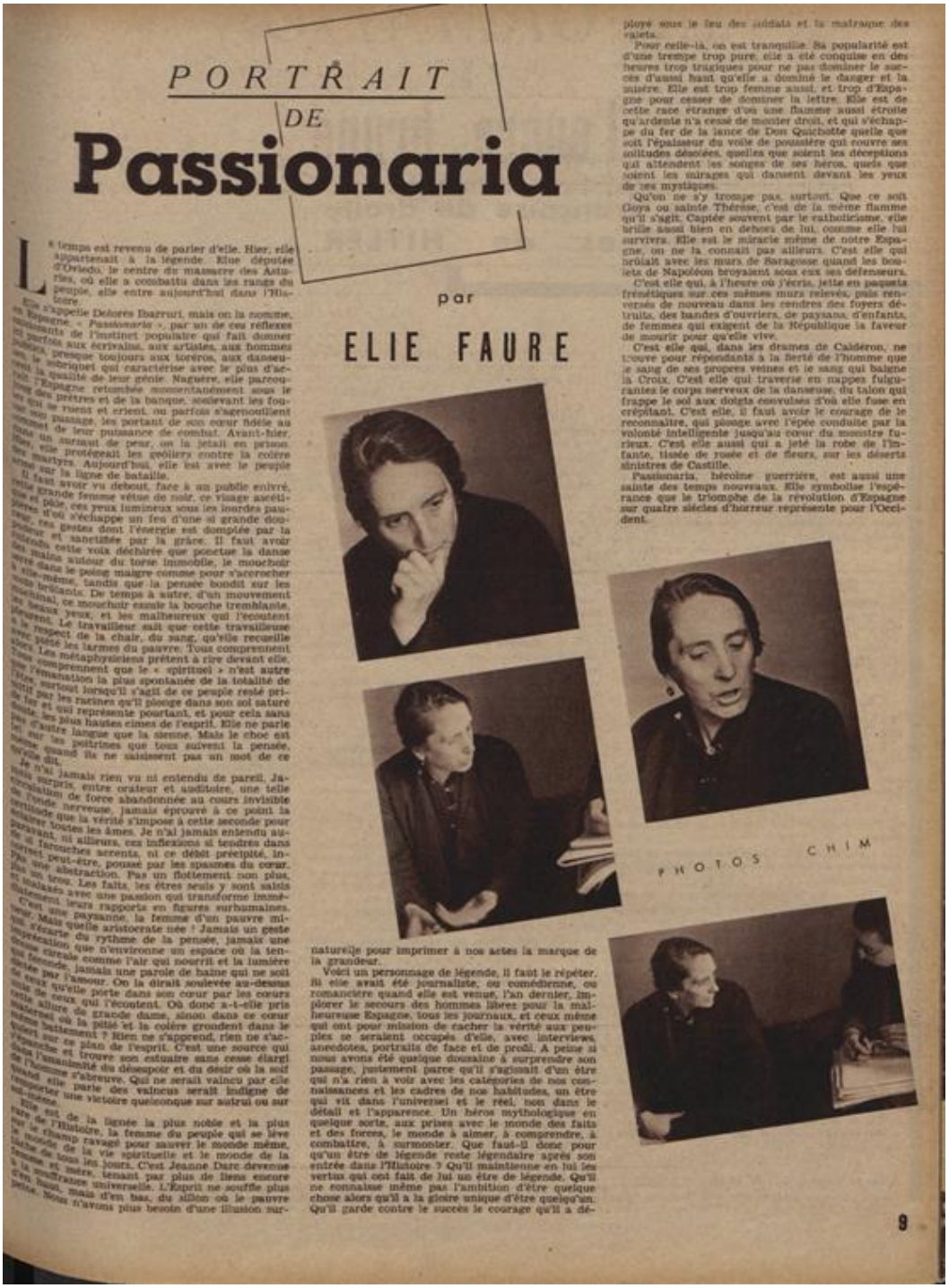
Telle est la femme qu'une autre femme (?) de chez nous, a traitée, il y a quelques semaines, dans une revue française (?) « d'ancienne prostituée ».

Margarita Nelken à Guadarrama, ayant à ses côtés Elie Faure (au centre) et le commandant Ristori, qui, depuis, a été tué sur le front.

Figure 450 : *Regards* (Paris), 7 janvier 1937, n°156, Portrait de Margarita Nelken photographie non créditée, p.8, BNF.

Figure 451 : *Crónica* (Madrid), 1 mars 1936, photographie de Dolores Ibárruri par Vicente López Videa, p.40, BNE.

Figure 452 : *Regards* (Paris), 6 août 1936, n°134, « Portrait de la Passionaria », photographie Eli Lotar (Chim), dernière de couverture, BNF.



PORTRAIT DE
# Passionaria

par
ELIE FAURE

Le temps est revenu de parler d'elle. Hier, elle appartenait à la légende. Elue députée d'Oviedo, le centre du massacre des Asturies, où elle a combattu dans les rangs du peuple, elle entre aujourd'hui dans l'Histoire.

Elle s'appelle Dolorès Ibarruri, mais on la nomme, en Espagne, « *Passionaria* », par un de ces réflexes instinctifs de l'instinct populaire qui fait donner parfois aux écrivains, aux artistes, aux hommes politiques, presque toujours aux toréros, aux danseuses, le sobriquet qui caractérise avec le plus d'acuité la qualité de leur génie. Naguère, elle parcourait l'Espagne retombée momentanément sous le joug des prêtres et de la banque, soulevant les foules qui se ruent et crient, ou parfois s'agenouillent sur son passage, les portant de son cœur fidèle au sommet de leur puissance de combat. Avant-hier, elle, un surnom de peur, on la jetait en prison. Hier, elle protégeait les geôliers contre la colère des martyrs. Aujourd'hui, elle est avec le peuple sur la ligne de bataille.

Il faut avoir vu debout, face à un public enivré, cette grande femme vêtue de noir, ce visage ascétique et pâle, ces yeux lumineux sous les lourdes paupières, d'où s'échappe un feu d'une si grande douceur, ces gestes dont l'énergie est doublée par la pudeur et sanctifiée par la grâce. Il faut avoir entendu cette voix déchirée que ponctue la danse des mains autour du torse immobile, le mouchoir serré dans le poing maigre comme pour s'accrocher à elle-même, tandis que la pensée bondit sur les mots brûlants. De temps à autre, d'un mouvement machinal, ce mouchoir essuie la bouche tremblante, les beaux yeux, et les malheureux qui l'écoutent pleurent. Le travailleur sait que cette travailleuse a le respect de la chair, du sang, qu'elle recueille avec pudeur les larmes du pauvre. Tous comprennent alors. Les métaphysiciens prêtent à rire devant elle. Tous comprennent que le « spirituel » n'est autre chose que l'humanisation la plus spontanée de la totalité de l'être, surtout lorsqu'il s'agit de ce peuple resté prisonnier par les racines qu'il plonge dans son sol naturel de feu et qui représente pourtant, et pour cela sans doute les plus hautes cimes de l'esprit. Elle ne parle pas d'autre langue que la sienne. Mais le choc est sûr sur les poitrines que tous suivent la pensée, même quand ils ne saisissent pas un mot de ce qu'elle dit.

Je n'ai jamais rien vu ni entendu de pareil. Jamais surpris, entre orateur et auditoire, une telle circulation de force abandonnée au cours invisible d'une onde nerveuse, jamais éprouvé à ce point la certitude que la vérité s'impose à cette seconde pour pénétrer toutes les âmes. Je n'ai jamais entendu auparavant, ni ailleurs, ces inflexions si tendres dans des voix si farouches accents, ni ce débit précipité, interrompu peut-être, poussé par les spasmes du cœur. Pas une abstraction. Pas un flottement non plus, pas un trou. Les faits, les êtres seuls y sont saisis et analysés avec une passion qui transforme immédiatement leurs rapports en figures surhumaines. C'est une paysanne, la femme d'un pauvre mineur. Mais quelle aristocrate née ? Jamais un geste ne s'écarte du rythme de la pensée, jamais une intonation que n'environne un espace où la tension est parfaite comme l'air qui nourrit et la lumière qui féconde, jamais une parole de haine qui ne soit dictée par l'amour. On la dirait soulevée au-dessus de la foule qu'elle porte dans son cœur par les cœurs de ceux qui l'écoutent. Où donc a-t-elle pris cette allure de grande dame, sinon dans ce cœur maternel où la pitié et la colère grondent dans le même battement ? Rien ne s'apprend, rien ne s'acquiert sur ce plan de l'esprit. C'est une source qui jaillit et trouve son estuaire sans cesse élargi dans l'unanimité du désespoir et du désir où la soif de l'homme s'abreuve. Qui ne serait vaincu par elle, quand elle parle des vaincus serait indigne de remporter une victoire quelconque sur autrui ou sur soi-même.

Elle est de la lignée la plus noble et la plus rare de l'Histoire, la femme du peuple qui se lève sur le champ ravagé pour sauver le monde même, le monde de la vie spirituelle et le monde de la tâche de tous les jours. C'est Jeanne Darc devenue femme et mère, tenant par plus de liens encore à la souffrance universelle. L'Esprit ne souffle plus d'en haut, mais d'en bas, du sillon où le pauvre peine. Nous n'avons plus besoin d'une illusion surnaturelle pour imprimer à nos actes la marque de la grandeur.

Voici un personnage de légende, il faut le répéter. Si elle avait été journaliste, ou comédienne, ou romancière quand elle est venue, l'an dernier, implorer le secours des hommes libres pour la malheureuse Espagne, tous les journaux, et ceux même qui ont pour mission de cacher la vérité aux peuples se seraient occupés d'elle, avec interviews, anecdotes, portraits de face et de profil. A peine si nous avons été quelque douzaine à surprendre son passage, justement parce qu'il s'agissait d'un être qui n'a rien à voir avec les catégories de nos connaissances et les cadres de nos habitudes, un être qui vit dans l'universel et le réel, non dans le détail et l'apparence. Un héros mythologique en quelque sorte, aux prises avec le monde des faits et des forces, le monde à aimer, à comprendre, à combattre, à surmonter. Que faut-il donc pour qu'un être de légende reste légendaire après son entrée dans l'Histoire ? Qu'il maintienne en lui les vertus qui ont fait de lui un être de légende. Qu'il ne connaisse même pas l'ambition d'être quelque chose alors qu'il a la gloire unique d'être quelqu'un. Qu'il garde contre le succès le courage qu'il a déployé sous le feu des soldats et la mitraille des valets.

Pour celle-là, on est tranquille. Sa popularité est d'une trempe trop pure, elle a été conquise en des heures trop tragiques pour ne pas dominer le succès d'aussi haut qu'elle a dominé le danger et la misère. Elle est trop femme aussi, et trop d'Espagne pour cesser de dominer la lutte. Elle est de cette race étrange d'où une flamme aussi étroite qu'ardente n'a cessé de monter droit, et qui s'échappe du fer de la lance de Don Quichotte quelle que soit l'épaisseur du voile de poussière qui couvre ses solitudes désolées, quelles que soient les déceptions qui attendent les songes de ses héros, quels que soient les mirages qui dansent devant les yeux de ses mystiques.

Qu'on ne s'y trompe pas, surtout. Que ce soit Goya ou sainte Thérèse, c'est de la même flamme qu'il s'agit. Captée souvent par le catholicisme, elle brûle aussi bien en dehors de lui, comme elle lui survivra. Elle est le miracle même de notre Espagne, on ne la connaît pas ailleurs. C'est elle qui brûlait avec les murs de Saragosse quand les boulets de Napoléon broyaient sous eux ses défenseurs.

C'est elle qui, à l'heure où j'écris, jette en paquets frénétiques sur ces mêmes murs relevés, puis renversés de nouveau dans les cendres des foyers détruits, des bandes d'ouvriers, de paysans, d'enfants, de femmes qui exigent de la République la faveur de mourir pour qu'elle vive.

C'est elle qui, dans les drames de Calderon, ne trouve pour répondants à la fierté de l'homme que le sang de ses propres veines et le sang qui baigne la Croix. C'est elle qui traverse en nappes fulgurantes le corps nerveux de la danseuse, du talon qui frappe le sol aux doigts convulsés d'où elle fuse en crépitant. C'est elle, il faut avoir le courage de le reconnaître, qui plonge avec l'épée conduite par la volonté intelligente jusqu'au cœur du monstre furieux. C'est elle aussi qui a jeté la robe de l'infante, tissée de rosée et de fleurs, sur les déserts sinistres de Castille.

Passionaria. Héroïne guerrière, est aussi une sainte des temps nouveaux. Elle symbolise l'espérance que le triomphe de la révolution d'Espagne sur quatre siècles d'horreur représente pour l'Occident.

PHOTOS CHIM

9

Figure 453 : *Regards* (Paris), 6 août 1936, n°134, « Portrait de la Passionaria », photographie Eli Lotar (Chim), p.9, BNF.