

Lire la ville invisible : Madrid et sa mémoire sous le regard de l'artiste Miguel Ángel Robles

Virginie GAUTIER N'DAH-SEKOU
Université de Nantes (CRINI)
virginiesekou@gmail.com

Résumé

L'artiste plasticien madrilène Miguel Ángel Rego Robles (né à Madrid en 1985) propose des créations engagées qui s'articulent autour de deux problématiques posées par la question de la mémoire historique en Espagne : d'une part la mémoire perdue des républicains, enfouie sous les strates de la morphologie urbaine, et d'autre part la mémoire « orientée » sous le double effet de la propagande franquiste et des silences de la Transition démocratique. À partir d'œuvres choisies de l'artiste qui offrent une lecture de ces « strates » de Madrid et entrent en dialogue avec les préoccupations politiques et sociales de l'Espagne de ce début du XXI^e siècle, nous tenterons de comprendre comment le visible et l'invisible s'articulent dans la mémoire et dans la construction de l'identité de la capitale espagnole.

Resumen

El artista plástico Miguel Ángel Rego Robles (nacido en Madrid en 1985) propone obras comprometidas, que giran en torno a dos problemáticas relacionadas con la memoria histórica en España : por una parte, la memoria perdida de los republicanos, escondida bajo los estratos de la morfología urbana ; y por otra parte, la memoria « orientada » por la propaganda franquista y los silencios de la Transición. A partir de obras del artista que ofrecen una lectura de esos « estratos » de Madrid y dialogan con las preocupaciones políticas y sociales de la España de principios del siglo XXI, intentaremos comprender cómo se articulan lo visible y lo invisible en la memoria y en la construcción de la identidad de la capital de España.

Mots-clés

Espagne, Madrid, mémoire, Histoire, arts plastiques, espace urbain

Palabras claves

España, Madrid, memoria, Historia, artes plásticas, espacio urbano

Introduction

C'est en vain, ô Kublai magnanime, que je m'efforcerai de te décrire la ville de Zaïre aux bastions élevés. Je pourrais te dire de combien de marches sont faites les rues en escalier, de quelle forme sont les arcs des portiques, de quelles feuilles de zinc les toits sont recouverts ; mais déjà je sais que ce serait ne rien te dire. Ce n'est pas de cela qu'est faite la ville, mais des relations entre les mesures de son espace et les événements de son passé. [...] Mais la ville ne dit pas son passé, elle le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules. » (Italo Calvino, *Les Villes invisibles*)¹

La ville, champ de l'artificiel et de l'artistique, de la liberté et de la culture, peut être définie comme un espace sémiotique saturé de signes. Les éléments urbains (édifices, monuments, aménagements...) constituent la matérialisation des idées et projets humains, et la ville comme ensemble symbolique reflète les structures sociales, politiques et culturelles dominantes. La ville, réalité *lisible*, constitue ainsi un réseau de signes qui s'entrecroisent et se superposent, et qui peuvent être interprétés et compris à condition de disposer des clés de lecture nécessaires, tels que la langue, la culture, l'histoire... Mais nombre de ces signes restent enfouis et invisibles, faisant des villes des structures imaginées qui, plus encore qu'à une invention humaine, renvoient à un discours sur l'idée de ville – voire sur l'idée de monde, à la manière des « villes invisibles » que le Marco Polo d'Italo Calvino recrée dans ses récits face à l'empereur Kublai Khan².

Dès lors, comment le visible et l'invisible s'articulent-ils dans l'imaginaire, dans la mémoire, dans les représentations, dans le mythe, dans la cité elle-même ? Comment le sujet moderne construit-il son identité en relation avec l'espace, visible et invisible, qu'il habite et qui l'habite ? Et comment rendre visible l'invisible par l'écriture, quel qu'en soit le support (textuel, pictural, architectural, numérique, etc.) ? Ces interrogations sont à la base de la démarche artistique de Miguel Ángel Rego Robles. Cet artiste plasticien espagnol, né en 1985 à Madrid, est diplômé des Beaux-Arts mais aussi ingénieur en systèmes informatiques. Dans le cadre de son travail artistique, il a recours à diverses techniques telles que l'intervention directe, la photographie, le dessin, le collage, mais aussi les nouvelles technologies et la création d'espaces virtuels. Il s'attache particulièrement à mettre en perspective les espaces matériels et les espaces virtuels de sa ville de Madrid, des espaces aussi réels les uns que les autres, également espaces publics et espaces pour la mémoire, étroitement reliés entre eux et pourtant bien différents. À travers une œuvre comme *Perceptibilidad alterada* (2011), fondée sur la confrontation de photographies et d'images capturées le même jour sur Google Street View, Miguel Ángel Rego fait de l'espace du Web une sorte de « doublure » de l'espace matériel. Et c'est justement dans les interstices de cette doublure que se glisse l'imaginaire, un imaginaire qui nous offre une vision élargie, *augmentée* comme on dit habituellement, de ce *qu'est* plutôt que ce que *peut être* ou *doit être* la métropole. Les technologies de l'information et de la communication permettent ainsi d'augmenter la signification de l'espace et la manière de vivre et d'habiter ce même espace.

Miguel Ángel Rego manifeste depuis plusieurs années un vif intérêt pour le passé récent de

¹I. CALVINO, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013, p.17.

²*Ibid.*

son pays et surtout pour ce que l'on appelle la *petite histoire* : celle des victimes oubliées, voire celle de sa propre famille, qui certes n'apparaît pas explicitement dans ses œuvres mais en est indirectement à l'origine. « *Mi principal inspiración fue mi experiencia personal. Mi familia sufrió los horrores de la guerra y la posguerra* », nous a-t-il confié dans le cadre de la correspondance électronique que nous avons échangée³. Comme c'est le cas pour de nombreux jeunes artistes qui n'ont pas connu la guerre ni même les années de Transition, son questionnement personnel rejoint et alimente le débat collectif sur la mémoire, puisque comme le souligne Jacques Rancière, l'Histoire est constituée d'une multitude de micro-histoires :

L'Histoire n'est pas seulement la puissance saturnienne qui dévore toute individualité. Elle est aussi l'étoffe nouvelle dans laquelle sont prises les perceptions et les sensations de chacun. Le temps de l'histoire n'est pas seulement celui des grands destins collectifs. Il est celui où n'importe qui et n'importe quoi font histoire et témoignent de l'histoire⁴.

Miguel Ángel Rego propose ainsi des créations engagées qui s'articulent autour de deux problématiques posées par la question de la mémoire historique en Espagne : d'une part la mémoire perdue des républicains, enfouie sous les strates de la morphologie urbaine, et d'autre part la mémoire « orientée » sous le double effet de la propagande franquiste et des silences de la Transition. À partir de quelques œuvres choisies de l'artiste qui offrent une lecture de ces « strates » de Madrid et entrent en dialogue avec les préoccupations politiques et sociales de la société espagnole de ce début du XXI^e siècle, nous tenterons de comprendre comment le visible et l'invisible s'articulent dans la mémoire et dans la construction de l'identité de la capitale espagnole.

La « mémoire historique » à Madrid

Pour mieux comprendre la démarche de Miguel Ángel Rego et les enjeux de son travail artistique autour de la mémoire, il convient de le situer dans l'évolution politique, sociale et culturelle de la mémoire de la Guerre civile et de la dictature.

Le régime franquiste accorde dès le début une importance capitale à la gestion de la mémoire du conflit qui en est à l'origine et lui donne sa légitimité. L'objectif est de maintenir vivant l'esprit de la « Croisade », ce qu'annonçait déjà Franco dans un discours de juillet 1938 à Burgos : il y mentionnait le « devoir de cultiver la mémoire », une mémoire fondée sur une vision manichéenne et revancharde du conflit et qui ne laissait aucun espace aux vaincus. Les principales traductions dans l'espace de cette politique sont les changements de toponymes et la construction de monuments, tel que l'Arc de la Victoire (*Arco de la Victoria*) de Madrid, dont l'idée date de 1942 mais dont les travaux ne commencèrent qu'en 1950 pour s'achever en 1956. Ce monument illustre parfaitement la politique du ressentiment menée par le régime franquiste : l'imposant arc de triomphe entend commémorer non la paix mais la victoire d'une partie de l'Espagne sur l'autre. Et l'emplacement choisi confirme cette intention puisque le monument s'élève sur les ruines du champ de bataille de la *Ciudad Universitaria*, théâtre de la sanglante défense de Madrid par les républicains en novembre 1936.

³« Ma principale inspiration a été mon expérience personnelle. Ma famille a souffert des horreurs de la guerre et de l'après-guerre ». Correspondance électronique personnelle avec Miguel Ángel Rego Robles, août 2015. (Ma traduction).

⁴J. RANCIÈRE, *Figures de l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p.63.



El Arco de la Victoria, quartier de la Moncloa, Madrid.
Source : www.wikipedia.es, article « Simbología del franquismo »

Après la mort du dictateur en 1975 et jusqu'à la fin des années 1990, les élites de la jeune démocratie espagnole semblent considérer que la meilleure politique relative au passé, c'est de n'en avoir aucune, de sorte que la question de la mémoire reste dans un *statu quo* officiel censé supposément préserver des conflits. Ce *statu quo* se traduit dans l'espace par la permanence des symboles franquistes, en particulier dans l'espace urbain. Le soin de modifier ou non les dénominations et les monuments franquistes est laissé aux municipalités élues en avril 1979 (date des premières élections municipales), sans aucune directive du gouvernement central de Madrid : les municipalités majoritairement de gauche procèdent rapidement à des changements dans les noms de rues (c'est le cas à Madrid). L'espace urbain est investi de valeurs démocratiques : de nombreuses villes possèdent désormais une place ou avenue de la Liberté, de la Constitution, etc., mais la récupération symbolique de la mémoire de la II^e République reste minoritaire, et seules quelques petites villes possèdent des rues Manuel Azaña, Niceto Alcalá-Zamora (il en existe une à Madrid) ou *14 de Abril*⁵. Toutefois les références à la dictature franquiste ne disparaissent pas pour autant et continuent à coexister avec les nouveaux symboles. Le sort des monuments et des statues franquistes est semblable : certains restent en place, d'autres changent de lieu ou sont retirés, selon le choix des autorités locales (choix qui, dans tous les cas, soulève des polémiques)⁶.

⁵Manuel Azaña fut une grande figure du républicanisme espagnol, et le dernier président de la République, de 1936 à 1939 ; il succéda dans cette fonction à Niceto Alcalá-Zamora (1931-36). Le 14 avril 1931 est la date de proclamation de la II^e République.

⁶P. AGUILAR FERNÁNDEZ, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008. En ce qui concerne particulièrement la capitale espagnole, voir l'article de B. BESSIÈRE, « Du Madrid du franquisme au Madrid de la *Movida* », *Cahiers d'études romanes*, 18, 2008, p. 131-150.

Cet immobilisme politique quant à la gestion de l'héritage mémoriel va de pair avec une forme d'« amnésie postmoderne » du monde artistique. À la fin de la dictature, les artistes espagnols, et surtout madrilènes, se montrent désireux de rompre avec les valeurs de la culture héritée de l'idéologie franquiste. L'art espagnol entre alors dans l'ère du *todo vale*, de la Movida, marquée par l'hédonisme et par la recherche effrénée de liberté, et qui s'accompagne d'une surprenante amnésie historique. Une amnésie qui se poursuit lors de la décennie suivante : si l'on assiste dans les années 1990 à un mouvement de re-politisation de l'art contemporain, il est davantage dirigé vers la critique de la mondialisation et du néolibéralisme que vers la question de la mémoire et de l'héritage historique⁷.

À la fin des années 1990 se produit pourtant un renouveau de la mémoire de la II^e République, de la Guerre civile et du franquisme, qui se manifeste d'abord au sein de la société civile, des familles et du tissu associatif, puis des médias et des milieux académiques, et gagne enfin la sphère politique dans les années 2004-2005. Il mobilise diverses catégories de professionnels, non seulement des historiens mais également des psychologues et psychanalystes, des archéologues, des anthropologues et des médecins légistes, des juristes et des magistrats, ainsi que des artistes, cinéastes et écrivains. Ce mouvement communément appelé « récupération de la mémoire historique » ouvre la voie à des conflits d'interprétation autour du passé récent qui se manifestent de façon plus ou moins violente. Sur le plan artistique, ce mouvement se traduit par l'émergence de nouvelles démarches qui reviennent sur l'histoire du pays et sur ses silences. Des artistes contemporains vont ainsi faire de la mémoire un sujet d'étude et effectuer un travail autour de l'héritage de la guerre civile et du franquisme, plus précisément autour de deux axes : la mémoire perdue des républicains, d'une part, et la mémoire imposée par la propagande franquiste, d'autre part⁸.

Ce mouvement social et culturel débouche sur la Loi dite « de mémoire historique » votée en décembre 2007 mais dont la préparation génère dès 2004 un intense débat politique et social⁹. Un des débats majeurs autour du projet de loi concerne le retrait des symboles franquistes, très présents sur tout le territoire espagnol sous forme de monuments, plaques, noms de rues, entre autres, à la gloire de héros du franquisme¹⁰. L'article 15 de la loi de 2007 vient répondre à cette demande de retrait formulée par de nombreux collectifs mais l'amplitude de la disposition sur les « symboles et monuments publics » reste limitée de par sa formulation assez timide. Tout d'abord, elle manifeste le manque d'engagement de l'État qui enjoint simplement aux « Administrations publiques, dans l'exercice de leurs compétences » (c'est-à-dire, comme auparavant, les municipalités) de mettre en œuvre cette mesure. Elle est surtout

⁷Voir à ce sujet l'article de M. DUMOUSSEAU LESQUER, « De la révélation à la mise en garde : quand les artistes espagnols contemporains retrouvent la mémoire historique », *Pandora*, 12, 2014, p. 307-323 (numéro consacré aux « Politiques, récits et représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique latine aux XX^e et XXI^e siècles » coordonné par M. LLOMBART HUESCA et P. THIBAudeau).

⁸O. BOTTOIS, « La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol : la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire », *Pandora*, 12, 2014, p. 325-351.

⁹L'intitulé exact de ce texte est « *Ley por la que se reconocen y se amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes sufrieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* » (en français : « *Loi par laquelle sont reconnus et étendus les droits et sont prises des mesures en faveur de ceux qui ont subi des persécutions ou des violences pendant la guerre civile et la dictature* »). Il serait donc plus juste de parler de « Loi de réparation » que de « Loi de mémoire », comme le veut l'appellation courante.

¹⁰En ce qui concerne la présence des symboles franquistes dans l'espace public espagnol avant 2006, voir J. ANDRÉS SANZ, *Los símbolos y la memoria del franquismo*, Madrid, Fundación Alternativas, 2006, ainsi que P. AGUILAR FERNÁNDEZ, *op.cit.*

limitée par une clause d'exception (ajoutée à la demande de l'Église catholique) qui exclut « les mentions de souvenir strictement privé, sans exaltation des camps en présence » et les œuvres « artistiques, architecturales ou artistico-religieuses protégées par la loi »¹¹. De cette façon sont épargnées en particulier les innombrables plaques « *a los Caídos por Dios y por España* » apposées dans les églises, ainsi que nombre d'écussons franquistes gravés sur la façade de bâtiments historiques.

La Loi de 2007 présente également un autre point faible important : son manque de souci pédagogique quant à la gestion des espaces mémoriels. Si le texte prévoit de recenser certains lieux et de les « préserver » (sans expliciter le sens de ce terme), d'autres ne sont pas concernés alors qu'ils mériteraient certainement une attention particulière : par exemple, à Madrid, les abris anti-aériens et les sites de batailles. Surtout, la loi ne mentionne jamais une possible signalisation de ces lieux, assortie des explications nécessaires pour une bonne compréhension de leur signification. Alors que les débats sur l'Histoire contemporaine du pays sont vifs et les malentendus si nombreux, alors que de toute évidence les faits restent mal connus du grand public et que les derniers témoins disparaissent progressivement, il est pour le moins étonnant que les autorités se soucient si peu de la dimension éducative et civique de ces lieux de mémoire.

De cette façon, et malgré ses avancées notables, la Loi de décembre 2007 ne fait que prolonger une caractéristique des politiques de mémoire espagnoles : l'État se désengage officiellement de la « gestion » de la mémoire au profit des collectivités locales, en particulier les Communautés Autonomes et les municipalités. Ces dernières peuvent décider du maintien ou de la destruction des symboles franquistes dans leur espace public, de l'exhumation ou non des corps des fosses communes. L'espace mémoriel de l'Espagne se trouve ainsi fragmenté et très dépendant de la carte politique du pays. À Madrid, dont le Parti Populaire dirige la mairie de 1987 à 2015 et le gouvernement autonome de 2003 à aujourd'hui, les autorités font preuve d'immobilisme en matière de politiques de mémoire du passé récent. La Loi de décembre 2007 y reste lettre morte jusqu'à la fin de l'année 2015, car aucun arrêté municipal ne permet son application dans l'espace urbain. Ainsi subsiste dans la capitale espagnole ce double paradigme de l'invisibilité des traces de la guerre et des *vaincus* (conformément à la stratégie d'effacement voulue par le régime franquiste) et de la persistance de signes exaltant les

¹¹« *Artículo 15 : Símbolos y monumentos públicos.*

1. Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. Entre estas medidas podrá incluirse la retirada de subvenciones o ayudas públicas.

2. Lo previsto en el apartado anterior no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurren razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por la ley. », Loi 52/2007, du 26 décembre 2007, disponible sur www.boe.es [dernière consultation : 02/04/2019]

« Article 15 : Symboles et monuments publics.

1. Les Administrations publiques, dans l'exercice de leurs compétences, prendront les mesures opportunes pour le retrait des écussons, insignes, plaques et autres objets ou mentions commémoratives faisant l'exaltation personnelle ou collective du soulèvement militaire, de la Guerre civile et de la répression de la Dictature. Parmi ces mesures, on pourra inclure le retrait de subventions ou aides publiques.

2. Les dispositions du précédent paragraphe ne seront pas appliquées lorsque les mentions concernent le strict souvenir privé, sans exaltation des belligérants, ou lorsqu'interviennent des raisons artistiques, architecturales ou artistico-religieuses protégées par la loi.

vainqueurs de la guerre et du franquisme, en particulier dans l'odonymie.

Matérialiser le passé invisible, entre démarche artistique et archéologie

La démarche artistique de Miguel Ángel Rego entre en dialogue avec les préoccupations de la société civile contemporaine et avec le travail des historiens : en 2012, deux de ses réalisations, *Arqueología del recuerdo* et *Viaducto de los Quince Ojos*, mettent tout particulièrement en valeur une mémoire sensible, vivante et subjective des traumatismes du XX^e siècle espagnol. Ces deux projets ont pour objectif de rendre visible la violence des combats autour de la Ciudad Universitaria, haut-lieu de la résistance madrilène face à l'avancée des rebelles nationalistes pendant presque toute la durée de la guerre (novembre 1936-mars 1939). La plupart des lieux de combats ont aujourd'hui disparu sous les travaux de reconstruction de l'Université, et seules quelques rares traces (impacts de balles ou d'explosifs) subsistent sur certains bâtiments du campus.

Le premier travail, *Arqueología del recuerdo* (réalisé avec l'artiste Alessandra Pederzoli en 2012), est un ensemble de six photos numériques et de six panneaux constitués de collages, dessins et transferts, auxquels s'ajoutent des munitions trouvées sur place. Cette œuvre a été présentée au public dans le cadre de l'exposition « *Isla Utopía* » (avril-mai 2015) à la *Casa de Velázquez*, au cœur de la Cité Universitaire madrilène¹². Véritables mises en scène photographiques de l'absence, les clichés illuminent d'une lumière orangée l'empreinte des balles sur des murs nus et non identifiables et jouent sur les clairs obscurs pour créer des effets de vide. Ces photographies, comme les munitions non référencées qui les accompagnent, évoqueraient à elles seules, pour reprendre les mots de Georges Pérec, « *le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part* »¹³, sans les panneaux exposés en regard qui s'apparentent à de véritables carnets de fouilles archéologiques¹⁴.

¹²Conjointement à l'exposition artistique *Isla Utopía*, s'est tenu un congrès international « *Paisajes de guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio (1939 – años 2000)* », organisé par l'Université Complutense de Madrid, ainsi qu'une exposition historique consacrée aux traces de la guerre dans la Cité Universitaire (avril-juillet 2015).

¹³G. PÉREC et R. BOBER, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, POL, 1994, p. 56.

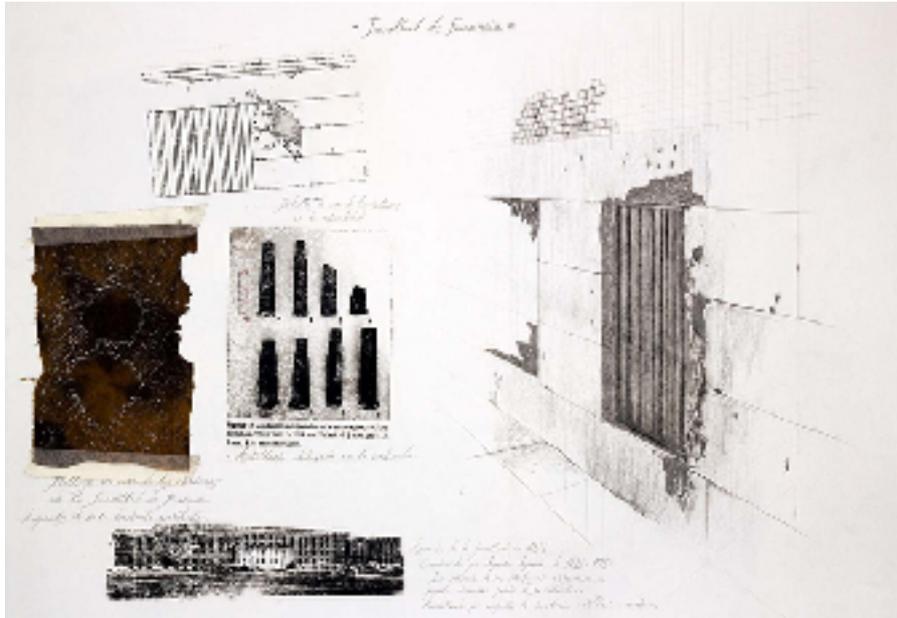
¹⁴Un important travail archéologique est mené depuis plusieurs années autour des vestiges de la Guerre civile à Madrid. Voir à ce sujet l'ouvrage de l'archéologue A. GONZÁLEZ RUIBAL, *Volver a las trincheras. Una arqueología de la Guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.



Arqueología del recuerdo (2012),
Miguel Ángel Rego Robles et Alessandra Pederzoli.
Source : photographies venant de la collection personnelle de l'artiste.



Arqueología del recuerdo (2012),
Miguel Ángel Rego Robles et Alessandra Pederzoli.
Source : photographies venant de la collection personnelle de l'artiste.



Arqueología del recuerdo (2012),
 Miguel Ángel Rego Robles et Alessandra Pederzoli.
 Source : photographies venant de la collection personnelle de l'artiste.

L'installation *Viaducto de los Quince Ojos*, également réalisée en 2012, met en lumière et explicite *in situ* les nombreux impacts de balles sur les piles du pont du même nom qui borde la Cité Universitaire. Une petite vitrine de 50x40 cm a été dressée sur le campus, dans les jardins de la Faculté des Beaux-Arts et à proximité du viaduc, avec le moulage d'impacts dus, comme le rappelle le texte explicatif, à l'utilisation de ces piles du pont comme lieux d'exécutions. Le souci de clarté pédagogique est prégnant, puisqu'un blog a été créé afin, d'une part, de fournir des informations historiques sur le viaduc et sur la bataille qui a eu lieu autour de cet ouvrage, et d'autre part, d'expliquer la démarche artistique elle-même¹⁵.

¹⁵M.A. REGO ROBLES, « *Proyecto de investigación sobre el Viaducto de Quince Ojos* » [en ligne], <http://www.viaductoquincojos.blogspot.com.es> [dernière consultation le 10 avril 2019].



Viaducto de los Quince Ojos (jardins de la Facultad des Beaux-Arts de Madrid, 2012),
Miguel Ángel Rego Robles.
Source : photographie venant de la collection personnelle de l'artiste.

Dans le travail de Miguel Ángel Rego Robles, on ne trouvera ni images d'archives, ni photographies anciennes, mais seulement la représentation des traces actuelles des actions commises dans le passé, afin de les rendre visibles, et de susciter les interrogations. Il rejoint par là même les fondements du travail de l'archéologue énoncés par Alfredo González-Ruibal :

Les vestiges de la guerre et de l'après-guerre nous entourent de toutes parts, que nous vivions plus ou moins près du front. Qu'il s'agisse de tranchées ou de monuments "*A los Caídos por Dios y por España*", la matérialité du conflit fait partie de notre paysage quotidien. C'est là une partie du problème : cette matérialité est tellement quotidienne que nous avons cessé de la percevoir. Et quand nous la percevons (par exemple à travers une fouille archéologique, ou une visite guidée), le fait que cela (un mur marqué par des traces de mitraille) soit si proche nous cause une énorme surprise. »¹⁶

Au cœur des œuvres de Miguel Ángel Rego *Arqueología del recuerdo* et *Viaducto de los Quince Ojos*, se trouve la préoccupation pour le détail, le fragment, ainsi que la croyance d'une « présence » réelle du passé à travers des lieux et des objets, si modestes semblent-ils. Les lieux sont habités par le passé, semblent nous dire ces installations, à l'instar de la série de photographies de María Bleda et de José María Rosa *Campos de batalla* et *Arquitecturas (memoriales)*, ou encore le projet multimédia de Rogelio López Cuenca *Málaga 1937*¹⁷. Cette actualisation du passé à partir de ses fragments ne relève pas d'une posture nostalgique, mais se distingue par sa pertinence éthique et politique¹⁸. On retrouve là le goût de l'art contemporain pour les « déchets » de l'histoire, ainsi que le désir des artistes de s'interroger

¹⁶ "Los vestigios de la guerra y la posguerra nos rodean por todas partes, vivamos cerca o lejos del frente. Sean trincheras o monumentos a los caídos por Dios y por España, la materialidad del conflicto forma parte de nuestro paisaje cotidiano. Ese es parte del problema: que de tan cotidiano a veces hemos dejado de percibirlo. Y cuando lo volvemos a percibir (por ejemplo, por una excavación arqueológica o una visita guiada), nos causa una enorme sorpresa que eso (una pared con huellas de metralla, por ejemplo) esté ahí, al lado de nuestra casa."

A. GONZÁLEZ RUIBAL, *op.cit.*

¹⁷Le projet de Rogelio López Cuenca consiste en un travail pluridisciplinaire autour de la « récupération de la mémoire historique », qui inclut des publications, de la vidéo, une exposition, des interventions dans l'espace public et un site web: R. LÓPEZ CUENCA, « *Málaga 1937* » [en ligne], <<https://www.lopezcuenca.com/malaga-1937/>> [dernière consultation : le 10 avril 2019]. Voir également le site Internet de María Bleda et José María Rosa : M. BLEDA et J.M. ROSA, « *BledayRosa* » [en ligne], <<http://www.bledayrosa.com/>> [dernière consultation : le 10 avril 2019]. Miguel Ángel Rego nous a indiqué avoir été influencé par le travail de ces artistes.

¹⁸Pour une réflexion sur la « présence » du passé dans l'art contemporain, voir M.A. HERNÁNDEZ NAVARRO, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Madrid, Micromegas, 2012.

sur les modes narratifs de l'Histoire, à travers la poétique de la trace. Une trace qui se présente comme une invitation à la suivre, à remonter jusqu'à ce qui a laissé cette trace, pour restaurer un sens perdu ; cette présence matérielle signifie aussi une absence, puisqu'elle est le signe de ce qui a disparu. Ce paradoxe souligné par le philosophe Paul Ricœur¹⁹ fait de la trace un connecteur, mais aussi une rupture, car elle ouvre une brèche vers un autre temps et interpelle ainsi le passant.

Déconstruire les mythes du franquisme

Une autre démarche artistique mise en œuvre par Miguel Ángel Rego consiste à travailler sur les objets vecteurs de propagande qui ont contribué à forger une version orientée de l'Histoire en effaçant certains épisodes. L'odonymie a joué un rôle prépondérant comme instrument de pouvoir sous le régime franquiste : les noms de rues, de quartiers, entre autres, étaient destinés à magnifier le régime et ses représentants, le pouvoir militaire, l'Eglise, etc. Ces toponymes ont construit dans l'espace public un discours narratif, une véritable mythologie autour des vainqueurs de la Guerre civile, et contribué à forger les imaginaires historiques et identitaires des citoyens. Toutefois, ainsi que le souligne Françoise Choay, dans nos sociétés contemporaines tournées vers le consumérisme et l'efficacité économique, la signification des espaces urbains tend à s'éroder, de sorte que certains lieux deviennent « hypo-signifiants »²⁰. C'est le cas de ces noms de rues qui, pour la plupart des Madrilènes, n'évoquent plus aucune réalité historique.

À deux reprises, en 2011 et 2013-2014, Miguel Ángel Rego Robles intervient sur ces symboles du franquisme à travers les installations *Espacios para la memoria I* et *II*. Le premier projet consiste en une intervention directe, avec l'apposition de quatre plaques de noms de rues offrant une explication historique sur les noms concernés (*calle del Tercio*, *calle José María Pemán*, *calle Severino Aznar Embid* et *calle Federico Mayo*). Selon les propres mots de l'artiste, il s'agit de faire de la capitale un « lieu pour la mémoire », en suivant les idées de l'historien Pierre Nora :

Espacios para la memoria I est né comme un projet qui se propose de transformer les zones urbaines de Madrid en un lieu pour la mémoire, un lieu où l'origine de la toponymie qui subsiste est révélée par l'introduction d'une description historique et explicative sur les plaques de rues mêmes²¹.

¹⁹P. RICŒUR, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.511.

²⁰F. CHOAY, *Le sens de la ville*, Paris, Seuil, 1972.

²¹ « *Espacios para la memoria I* nace como un proyecto que propone convertir las zonas urbanas de Madrid en un lugar para la memoria, donde la toponimia que aún permanece, se desvela desde su origen con la introducción de una descripción histórica y explicativa en las propias placas de las calles », site de l'artiste : M.A. REGO ROBLES, « Miguel Ángel Rego » [en ligne], <<http://www.miguelangelrego.com/>> [dernière consultation : le 10 avril 2019].



Espacios para la memoria (2011),
Miguel Ángel Rego Robles.

Source : photographie venant de la collection personnelle de l'artiste.



Carte des 300 noms de rues et places concernés par le projet *Espacios para la memoria II*
Source : M.A. REGO ROBLES, « Miguel Ángel Rego » [en ligne], <<http://www.miguelangelrego.com/>>

Le second projet, en 2013, reprend cette démarche, mais en utilisant cette fois les apports des nouvelles technologies : grâce à une application de réalité augmentée gratuitement téléchargeable sur smartphone ou tablette, chaque passant peut avoir accès à des archives interactives qui fournissent des informations biographiques ou descriptives, selon les cas. Plus de 300 noms de lieux ont ainsi été recensés à travers la capitale, comme on peut le voir sur la carte ci-dessous :



Espacios para la memoria II (2013),
Miguel Ángel Rego Robles.

Source : photographie venant de la collection personnelle de l'artiste.

La démarche de Miguel Ángel Rego prend le contre-pied de la Loi de décembre 2007, qui oblige à retirer de l'espace public tout symbole relatif à l'exaltation du franquisme (ce qui, paradoxalement, participe à son tour à la disparition des traces). Le fondement de ces deux projets *Espacios para la memoria* est au contraire la volonté de mettre en lumière l'occultation du passé, les impostures, les silences gênés... et de lutter contre la banalisation de l'oubli, comme l'indique l'artiste :

La droite veut occulter l'histoire qu'il y a derrière ces noms, et une grande partie de la gauche veut directement les éliminer. Moi, bien que je sois de gauche, je plaide pour le maintien de ces noms et l'inclusion des descriptions, biographies, informations... requises par le respect de la mémoire. Au-delà des dogmatismes, des iconoclasmes, de l'esprit de revanche, je crois que le plus douloureux pour les coupables du soulèvement illégal de 1936 est de les mettre en lumière. (...) Sans cette mémoire, et avec la suppression des noms, nous ne faisons qu'éliminer une partie de notre histoire, aussi cruelle soit-elle²².

Les indications d'ordre biographique ou historique fournies par l'artiste permettent d'éclairer le choix des autorités franquistes quant à la nomenclature des artères de la capitale et ainsi de rappeler la nature politique de ce régime. La superposition d'un discours (supposé objectif) sur un discours antérieur (celui de l'odonymie) représente un véritable travail de déconstruction des mythes de la dictature.

La démarche artistique de Miguel Ángel Rego n'est pas dénuée de contenu politique : elle se rapproche de ce que Manuel Delgado appelle « artivisme », une forme d'activisme artistique qui cherche à mobiliser le spectateur, à le sortir de son inertie supposée, à lui faire prendre

²² “La derecha quiere ocultar la historia que hay detrás de los nombres, y gran parte de la izquierda eliminarlos directamente. Yo, a pesar de ser de ideología de izquierdas, abogo por mantener los nombres e incluir les descripciones, biografías, información... requerida para el respeto a la memoria. Más allá de dogmatismo, iconoclasia, revanchismo, creo que lo más doloroso para los culpables del levantamiento ilegal de 1936 es ponerlos en evidencia. [...] Sin esa memoria y con la supresión de los nombres no hacemos más que eliminar parte de nuestro pasado, por muy cruel que fuera” correspondance électronique personnelle avec Miguel Ángel Rego Robles, août 2015.

position²³. La volonté de l'artiste est de fissurer les habitudes, susciter des interrogations et redonner un sens aux lieux. Miguel Ángel Rego a été soutenu dans son travail par des collectifs de récupération de la mémoire, en particulier par le *Foro por la Memoria* de Madrid (association qui œuvre pour la « récupération » de la mémoire historique, avec des positions proches de celles de l'extrême-gauche).

Ce travail de l'artiste sur les lieux de mémoire madrilènes devance le débat politique, puisqu'après une décennie essentiellement marquée par la crise économique et sociale, cette question de l'odonymie revient dans le débat à l'occasion des élections municipales qui se tiennent en 2015. À plusieurs reprises entre juin et novembre 2015, la nouvelle maire de Madrid, Manuela Carmena, annonce son intention de faire effacer les toponymes « exaltant le franquisme ou ses héros », en application de la Loi de décembre 2007, et crée une commission à cet effet en mars 2016.

Conclusion

À travers ses travaux, expositions et installations, l'artiste Miguel Ángel Rego Robles cherche à déconstruire les mythologies urbaines créées autour des grandes figures du franquisme au cœur de la ville de Madrid : une ville « lieu de mémoire » de la dictature, mais aussi un « lieu d'oubli » révélateur des manipulations successives des autorités, destinées à imposer une mémoire artificielle en adéquation avec les intérêts politiques et économiques dominants, tout en éludant les aspects indésirables du passé. L'engagement artistique de Miguel Ángel Rego cherche à éviter un double effacement : d'une part l'oubli et la disparition des traces archéologiques de la guerre, d'autre part la banalisation des vestiges de la propagande franquiste. Il cherche donc à rendre une signification à des lieux devenus « hypo-signifiants », en y projetant son propre imaginaire ; rendre à ces lieux une signification, c'est aussi redonner une place, au sens le plus concret qui soit, aux valeurs et aux idées qu'ils incarnent.

Les œuvres en prise avec le passé interrogent la place et du rôle de l'artiste dans l'Espagne actuelle. La démarche de Miguel Ángel Rego, comme celle de nombreux artistes espagnols contemporains qui s'intéressent au passé, engage un dialogue avec les historiens et les archéologues, ainsi qu'avec des collectifs de récupération de la mémoire, et ses projets dépassent les formes traditionnelles d'exposition d'une œuvre artistique. La poétique du fragment et de la ruine, matérialisée dans les installations « archéologiques », constitue une alternative aux modèles héroïques de transmission de l'Histoire visibles au cœur de la ville. Au-delà des modèles autoritaires d'écriture et de transmission du passé, l'artiste remet ainsi en question la linéarité du texte historique, en affirmant à la suite de Walter Benjamin l'incroyable présence du passé, perceptible aujourd'hui encore dans ses images et dans ses objets.

²³M. DELGADO, « Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos », *Quaderns*, 18 (2), 2013, p. 68-80 [en ligne], <<http://www.raco.cat/index.php/Quaderns/CA/article/view/274290>> [dernière consultation : le 8 mai 2016].

Sitographie

- BLEDA, María et ROSA, José María, « *BledayRosa* » [en ligne], <<http://www.bledayrosa.com/>> [dernière consultation : le 10 avril 2019].
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio, « *Málaga 1937* » [en ligne], <<https://www.lopezcuenca.com/malaga-1937/>> [dernière consultation : le 10 avril 2019].
- REGO ROBLES, Miguel Ángel, « *MiguelÁngelRego* » [en ligne], <<http://www.miguelangelrego.com/>> [dernière consultation : le 10 avril 2019].
- , « *Proyecto de investigación sobre el Viaducto de Quince Ojos* » [en ligne], <<http://www.viaductoquincojos.blogspot.com.es>> [dernière consultation le 10 avril 2019].

Bibliographie

- ANDRÉS SANZ, Jesús, *Los símbolos y la memoria del franquismo*, Madrid, Fundación Alternativas, 2006.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- BESSIÈRE, Bernard, « Du Madrid du franquisme au Madrid de la *Movida* », *Cahiers d'études romanes*, 18, 2008, p. 131-150.
- BOTTOIS, Ozvan, « La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol : la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire », *Pandora*, 12, 2014, p. 325-351.
- CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013.
- CHOAY, Françoise, *Le sens de la ville*, Paris, Seuil, 1972.
- DELGADO, Manuel, « Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos », *Quaderns*, 18 (2), 2013, p. 68-80 [en ligne], <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290>> [dernière consultation : le 8 avril 2019].
- DUMOUSSEAU LESQUER, Magali, « De la révélation à la mise en garde : quand les artistes espagnols contemporains retrouvent la mémoire historique », *Pandora*, 12, 2014, p. 307-323.
- GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo, *Volver a las trincheras. Una arqueología de la Guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A., *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Madrid, Micromegas, 2012.
- PÉREC, Georges et BOBER, Robert, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, POL, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2012.
- RICEUR, Paul, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Notice biographique

Virginie Gautier N'Dah-Sékou est professeur agrégée d'espagnol et docteur en Etudes Hispaniques de l'Université de Nantes, où elle a soutenu en 2012 une thèse intitulée *La résistance armée au franquisme (1936-1952). Espaces, représentations, mémoires* (thèse préparée sous la direction de Pilar Martínez-Vasseur). Ses recherches actuelles portent sur les

politiques de mémoire et les représentations monumentales et cinématographiques du passé récent dans l'Espagne contemporaine, ainsi que sur l'image de l'Europe dans la presse espagnole de la démocratie.