À la recherche d'une identité nationale : l'auto-image espagnole dans la caricature de presse de 1898 à 1936

Charlotte Diez

Dans Sociétés & Représentations 2000/3 n° 10 , pages 163 à 179
Éditions Éditions de la Sorbonne

ISSN 1262-2966

DOI 10.3917/sr.010.0163

Date de mise en ligne : 01/02/2009

Article disponible en ligne à l'adresse

https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-3-page-163?lang=fr

CAIRN.INFO

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.
Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

BY-NC-ND

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

À la recherche d'une identité nationale :

L'auto-image espagnole dans la caricature de presse de 1898 à 1936

par Charlotte Diez

La période qui s'étend du *désastre* de Cuba – véritable fin tragique (du moins vécue comme telle) de l'Espagne en tant que grande nation impérialiste – aux débuts de la guerre civile, conçue par certains comme l'apogée du conflit sur l'identité nationale espagnole[1], constitue un champ rêvé pour l'historien à la recherche de signes, de traces d'une perception de soi dont on sent confusément l'importance cruciale dans ce premier XX[e] siècle ibérique, si souvent négligé. Depuis les travaux récents sur le nationalisme, qui posent la nation comme un artefact culturel imaginée et imaginaire[2], le choix de la caricature comme objet de recherche historique apparaît d'une grande pertinence lorsqu'on cherche à étudier les mécanismes de construction de sa dimension perceptive (notamment par rapport à l'Autre, étranger ou ennemi)[3]. Dans le cadre d'une réflexion sur les procédés d'autostylisation, on peut considérer que le discours graphique du caricaturiste et la lecture quotidienne

1. *Cf.* Pamela Radcliff, « La representación de la nación. El conflicto en torno a la identidad nacional y las prácticas simbólicas en la segunda República », *in Cultura y movilización en la España contemporánea* (R. Cruz, M. Pérez Ledesma dir.), Madrid, Alianza Universidad, 1997, pp. 305-325.
2. *Cf.* la définition de la nation donnée par Benedict Anderson *in L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996, 213 p. (pour la trad. française).
3. *Cf.* Michel Jeismann, *La Patrie de l'ennemi. La notion d'ennemi national et la représentation de la nation en Allemagne et en France de 1792 à 1918*, Paris, CNRS, 1997.

Charlotte Diez, « À la recherche d'une identité nationale… », S. & R., déc. 2000, pp. 163-179.

ou hebdomadaire de ses *chistes* font du dessin de presse une pratique symbolique essentielle, dans le processus d'ancrage des représentations collectives. À la fin du XIX[e] siècle, la construction sociale et culturelle des identités nationales, l'« invention de traditions » (selon l'expression d'Éric Hobsbawn) par les États-nations prennent désormais les voies que leur offre l'ère de la culture de masse. Or, la presse populaire – abondamment illustrée – constitue l'un des premiers moyens de communication et de représentation, surtout dans un pays où l'alphabétisation et la politisation accusent un grave retard.

Contrairement à la France de la Troisième République, l'Espagne de la Restauration n'a pas bénéficié d'un appareil de représentation politique efficace et centralisateur (l'alternance démocratique au pouvoir des deux partis dynastiques est totalement factice), ni d'un système éducatif véritablement intégrateur. L'ancienne identité religieuse collective a parfois obligé le langage patriotique à prendre d'autres voies. C'est pourquoi, la presse illustrée – et notamment la très populaire presse satirique dont la virulence n'a rien à envier à son homologue française – représente l'un des vecteurs les plus sûrs, à la fois de la diffusion et de la contestation d'une symbolique véritablement nationale. Dans le même temps, le marquage de l'espace public par la sculpture monumentale, par exemple, et donc son impact sur les imaginaires, est indéniablement moins fort qu'en France ou que dans l'Italie post-unitaire de Victor-Emmanuel III. L'absence d'urbanisme politique remarquable et l'échec des outils d'homogénéisation culturelle dans l'Espagne d'Alphonse XIII incitent à s'interroger sur l'existence même d'une politique de l'allégorie[4].

La nationalisation de la société a pourtant tenté de prendre des voies résolument modernes, c'est du moins ce que j'essaierai de montrer[5]. Quoi de plus efficace, en effet, que le pouvoir immédiat d'une image pour résumer l'État national ou l'envers du national, c'est-à-dire l'étranger, au moyen de signes identitaires compris de tous ? Que ce soit dans un contexte d'affrontement idéologique interne ou de lutte contre un ennemi extérieur, le recours au langage graphique tout à la fois spécifie et enrichit considérablement le sens de ces emblèmes ; il ne faut pas oublier que l'identité nationale n'est jamais donnée, mais toujours à créer ou à recréer. La caricature, qui n'a de cesse de déformer, d'enlaidir l'Autre pour mieux le rejeter et retourner ses caractéristiques négatives en faire-valoir de soi, représente un instru-

4. *Cf.* Stéphane. Michonneau (*et alii*), *L'Europe des nationalismes aux nations. Italie, Espagne, Irlande*, Paris, Sedes, 1996, pp. 289-437.

5. Et c'est précisément cette apparente contradiction entre l'image d'un pays attardé sur bien des points, notamment sur les plans politique et socio-économique, et le processus moderne de construction d'une identité nationale, qui en a troublé plus d'un. Le cas espagnol fournit pourtant un des meilleurs laboratoires pour étudier le phénomène d'auto-perception nationale.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

ment formidable de définition du national. En créant et en diffusant des stéréotypes, des images unifiées et identiques pour tous, elle participe pleinement à l'élaboration d'un imaginaire national, à la fois abstrait et proche de l'univers quotidien des lecteurs. C'est peut-être en cela que réside sa plus grande force : elle est à la fois signe abstrait, de par sa concision même, et exagération de traits concrets que l'on peut rapporter à son expérience vécue. Et c'est lorsque la caricature tend vers le symbole, résumant mieux qu'un discours, qu'elle acquiert sa plus haute expression, mais... de là au modèle figé, source de grotesque par excellence, il n'y a alors qu'un pas.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

L'énigme allégorique de l'Espagne ou la crise d'identité

La période étudiée se prête particulièrement bien à l'analyse de l'élaboration et de l'évolution de l'auto-image de la Péninsule. La crise de conscience nationale provoquée par le *désastre* de 1898 oblige le pays – alors hésitant entre l'inventaire des gloires nationales et la recherche d'un modèle extérieur (français ou allemand) – à s'interroger sur son identité nationale et européenne. L'élite intellectuelle cherche à comprendre les raisons de la décadence de l'Espagne et de sa marginalisation par rapport à une Europe toujours plus expansionniste. C'est l'époque où la redécouverte des valeurs nationales par les écrivains de la génération de 1898, voire la tentative de réinvention d'une tradition par un exercice d'introspection et d'intra-histoire (mais une histoire qui n'exclurait pas le pays du concert des nations) doit permettre la redéfinition de l'identité nationale.

Cette conjoncture favorise considérablement le regard sur soi, non seulement à travers la littérature – des essais d'Unamuno sur l'essence de l'Espagne aux poèmes d'Antonio Machado célébrant la Castille[6] – mais aussi à travers l'iconographie qui, bien souvent, sert de révélateur de la crise nationale. Favorisée par la liberté de la presse et un contexte où la satire, entre ironie et amertume, correspond bien à l'air du temps, la presse satirique connaît un véritable âge d'or. De même que dans le Paris de la Belle Époque, les titres très populaires se multiplient – l'hebdomadaire madrilène *Gedeón* (1895-1912) et le barcelonais *¡Cu-Cut!* (1902-1912), véritables institutions en ce domaine, furent crées à cette époque et les équipes de caricaturistes, souvent formées à l'école parisienne, n'ont rien à envier à leurs homologues françaises. Juan Gris fit ses débuts comme dessinateur de presse dans la revue catalane *Papitu*, parallèlement à ses collaborations épisodiques à la plus célèbre des revues parisiennes, *L'Assiette au Beurre*.

6. Mais aussi les ouvrages qui cherchent à définir le « caractère national », par exemple l'essai d'Altamira sur *La psychologie du peuple espagnol*.

Il faut d'ailleurs distinguer l'école madrilène, adepte d'un humour en général peu contestataire, et l'école catalane, qui pratique, au contraire, une satire hautement politisée, d'inspiration républicaine ou catalaniste de droite et dont les sarcasmes vont jusqu'à menacer le pouvoir central lui-même[7]. Il faut noter que l'humour graphique catalan, de loin le plus acerbe, bénéficia aussi d'une exceptionnelle continuité grâce à *La Campana de Gràcia* (1871-1934) et à *L'Esquella de la Torratxa* (1873-1934), journaux républicains anticléricaux publiant des caricatures et restés très populaires pendant plus de soixante ans.

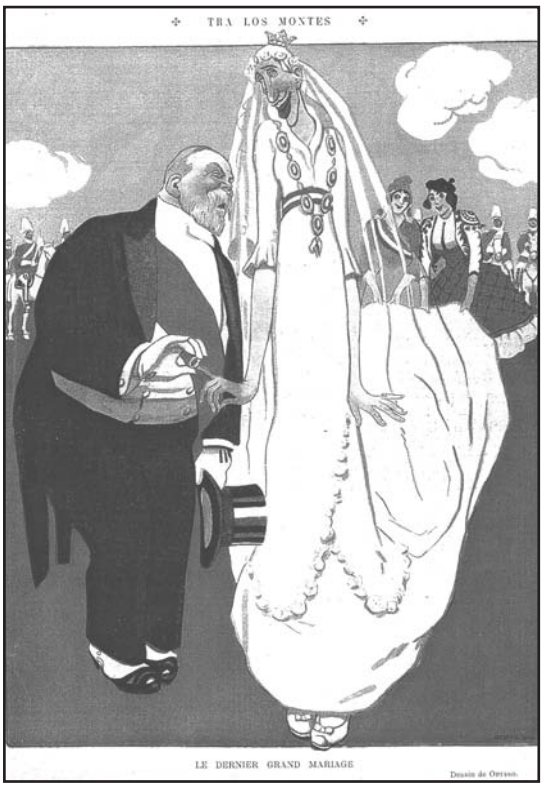
En fait, on remarque que la caricature, qui se prête particulièrement bien à la figuration de la crise, est le vecteur d'une auto-ironie qui se nourrit du regard de l'Autre. Il est symptomatique par exemple de voir, dans les années qui suivent le *noventa y ocho*, de nombreuses compositions montrant les grandes nations européennes, personnifiées par leur allégorie, assister en spectateurs à l'agonie de l'Espagne, comme pour mieux s'assurer de sa déchéance inéluctable. L'imagerie ibérique reflète une sorte d'aveu d'impuissance : c'est le thème de l'Espagne comme nation introuvable, du moins irreprésentable, si ce n'est de façon métonymique (la corrida, la danseuse de flamenco ou le toréador). La crise de légitimité de l'État et la déconsidération du régime politique sont telles que les images récurrentes du cirque, symbole de la farce électorale, et du théâtre grotesque qui incarne la comédie nationale de la Restauration, finissent par remplacer toute allégorie nationale.

La confusion iconique est à son comble. Elle traduit une conflictualité du champ symbolique sans précédent. Contrairement à Marianne, qui s'est peu à peu identifiée à la nation française aux yeux de tous – la nation en République – et s'est rapidement imposée comme personnalisation unique de l'État-nation, l'Espagne de la Restauration ne possède pas véritablement d'emblème – mis à part un lion famélique, reflet cruel de l'état du pays, transformé en minuscule jouet de bois – ni de figure-symbole dans la mesure où celle-ci, en plus d'identifier le pouvoir politique dont elle émane, doit entraîner l'adhésion du peuple. La figure du monarque elle-même est problématique. Victime d'un interdit graphique, le souverain – serait-ce par sa médiocre personnalité, son jeune âge ou ses aventures galantes qui suscitent le rire plutôt qu'un sentiment national ? – n'a pu devenir un symbole de la communauté nationale. L'absence d'Alphonse XIII dans l'iconographie satirique espagnole est d'autant plus frappante qu'il est omniprésent dans la caricature étrangère, et surtout française, de la Péninsule.

7. Une caricature antimilitariste un peu mordante, publiée dans *Cu-Cut!* fut même sur le point de déclencher une véritable crise politique en 1906, quand la mise à sac de la rédaction par un groupe d'officiers aboutit à la promulgation de la *Ley de jurisdicciones*.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)



▲ *(ill. 1) :* Opisso*, Le Rire,* 11 oct. 1913.

Véritable star de la caricature parisienne à la Belle Époque et sujet de railleries permanentes, il ne va cependant jamais jusqu'à s'allégoriser pour incarner la nation toute entière.

Ce dédoublement entre symbole étatique et symbole national apparaît clairement dans un dessin d'Opisso (*ill. 1*), publié dans le numéro du 11 octobre 1913 du *Rire*. La distinction marquée entre les allégories nationales (Marianne et Hispania) et la personnification de l'État (Poincaré et Alphonse XIII), ainsi que le renversement de l'identité sexuelle du roi – travesti de la manière la plus grotesque –, font allusion au basculement qui pourrait faire exister une image-symbole unique pour l'Espagne. En effet, « l'effigie républicaine se présente à son origine comme une image négative du monarque, [précisément absent de la caricature espagnole]. […] Le changement de sexe des images nationales [c'est le cas de Marianne] à la chute de la monarchie correspond à une affirmation de virilité de la part d'un peuple qui ne veut plus considérer l'État comme un père auquel on obéit, mais comme une épouse aimée. »[8]

Aussi, le grotesque outrancier va-t-il parfois, dans la satire graphique, au-delà de la simple dépréciation. C'est la métamorphose par l'image qui est visée ici par ce dessinateur espagnol aux idées avancées, qui vit entre Paris et Barcelone mais profite de sa collaboration aux journaux français pour faire passer ses messages subversifs. La caricature nationale – entre liberté et répression – s'affirme, elle, de façon plus métaphorique, visant davantage les attributs du pouvoir autoritaire que le pouvoir en personne. On peut penser à ce propos que la figure du toréador, stéréotype national le plus populaire du dessin de presse ibérique mais également le

8. Gilbert Gadoffre, « Images nationales françaises et stéréotypes nationaux », *Bulletin international des sciences sociales*, 1951, pp. 625-626.

▲ *(ill. 2) :* Pellicer, *La Campana de Gràcia,* 15 août 1903, Barcelone.

plus ridicule, n'est qu'une représentation détournée de l'institution monarchique, figée dans sa grandiloquence et son anachronisme.

Il n'en reste pas moins que si Hispania – allégorie nationale d'origine ancienne – est si peu représentée, c'est qu'elle est concurrencée par d'autres symboles. Elle n'est utilisée, semble-t-il, que dans un sens péjoratif par la presse satirique républicaine de Barcelone : souvent représentée vieillie, anguleuse et telle une pauvre mendiante, elle traîne avec elle toutes ses tares (misère et cléricalisme). Elle n'existe alors que comme le négatif de la belle Marianne française (ou d'une Catalunya toute neuve) – avec laquelle elle apparaît en « duo » –, vive jeunesse aux formes généreuses, exprimant la liberté et le progrès[9]. Pour les républicains catalans de *La Campana de Gràcia* (*ill. 2*), l'exaltation vitaliste de la France est d'autant plus puissante que l'Espagne est jugée moribonde. Hispania est, dans ce cas, symbole de passéisme et, de réaction, voire de mort.

9. *Cf.* le dessin de Pellicer, dans *La Campana de Gràcia* (15/08/1903) où l'on voit une Marianne vêtue à la mode donner le bras à une Hispania en haillons. La modernité de la France tranche avec l'ambiance de mort qui règne en Espagne : la tour Eiffel, éclairant la ville-lumière, et les zeppelins font pendant aux obscures nuées de corbeaux, symboles du cléricalisme dur et du jésuitisme.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

Cette difficulté à s'allégoriser indique clairement que l'Espagne n'est pas considérée comme un État-nation achevé. On voit bien dans la composition d'Opisso que le passage à l'allégorie se fait essentiellement par la couleur, et non grâce à un signe distinctif de la nation. Hispania moribonde incarne plus que jamais l'échec de l'espagnolisation de l'État libéral et sa concurrence par d'autres emblèmes alternatifs et antagonistes, comme ceux des nationalistes catalans, des républicains (proposant une Marianne espagnole qui fera les délices des caricaturistes en 1931) ou même des carlistes. Avant d'entreprendre toute reconstruction collective, c'est donc à une sorte de destruction symbolique de soi que semble se livrer la caricature ibérique. Et il est d'ailleurs fort intéressant de voir que les dessinateurs étrangers s'engouffrent avec bonheur dans ce vide iconographique.

Pour la génération de 98 – dont les caricaturistes de notre période partagent le plus souvent l'esprit –, il s'agit de rompre avec l'image renvoyée par l'Espagne officielle, cet exotisme frelaté d'un pittoresque de mauvais aloi (les taureaux, le flamenco...) cultivé par les dessinateurs mondains en quête d'esthétisme. Les feuilles satiriques françaises n'ont de cesse de stigmatiser la frivolité des Espagnols qui ne peuvent être considérés comme des interlocuteurs sérieux (en diplomatie s'entend). Esprit montmartrois oblige, le pays est traité « par dessous la jambe » et n'a jamais joui d'une si chaude réputation que dans ces années 1900[10]. Entre curés et cocottes, l'Espagne clinquante du début du siècle n'est pas bien belle à voir depuis l'autre côté des Pyrénées, mais la « Peau d'Espagne » s'est rarement aussi bien vendue dans les petites rues de Belleville... et sur les pages des journaux d'humour !

À la Belle Époque, l'Espagne c'est d'abord Alphonse XIII, adolescent à peine pubère qui vient, en 1905, faire son éducation sexuelle auprès des demi-mondaines parisiennes[11]. La Belle Otéro, danseuse espagnole sulfureuse qui rendra fou le Tout-Paris – au point que les journaux parlerons d'« érotéromanie » – et tout ce que l'Europe compte alors de jeunes souverains, est en quelque sorte le double féminin du monarque, l'autre star ibérique de la caricature parisienne. Figure de l'érotisme en personne, elle incarne parfaitement la femme espagnole telle que les Français se l'imaginent : l'écart-type est maximal puisqu'elle est représentée en Andalouse aux traits typés, presque orientaux

10. Au-delà du rôle de contre-modèle idéologique et religieux qu'elle incarne et des représailles iconographiques des caricaturistes français après l'image haineuse diffusée à l'étranger, au moment de l'Affaire Dreyfus, l'Espagne suscite un véritable intérêt dans les milieux satiriques. Elle totalise plus de dessins que l'ennemi héréditaire dans *L'Assiette au Beurre*, qui publie, entre 1901 et 1912, environ 200 dessins sur la Péninsule contre 250 pour l'Allemagne et seulement 182 pour l'Angleterre.

11. De même dans les années Vingt puisque le *Canard Enchaîné* ne manque pas d'informer immédiatement ses lecteurs des départs en villégiature du souverain, à Deauville.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

– chevelure d'ébène et bouche de grenat. Son « africanité » permet d'enfermer l'Espagne dans un exotisme qui n'est pas autre chose qu'une altérité irréductible. Soulignant sa marginalité séculaire par rapport à l'Europe, son typisme la place volontairement à l'écart des grandes nations[12]. Or, si l'on considère la proximité des concepts de nationalisme et d'exotisme (tous deux sont des relativismes et des rapports à l'altérité presque symétriquement opposés), on comprend aisément pourquoi la caricature française s'apparente à une entreprise de négation de l'identité nationale espagnole.

La popularité de la Belle Otéro fut telle qu'elle en vint presque à s'identifier à l'allégorie nationale, par simple glissement sémantique. Toujours est-il que le symbole de l'Espagne restait flou dans le dessin de presse d'un côté comme de l'autre des Pyrénées, indétermination d'autant plus frappante que la satire étrangère est plus distanciée mais aussi davantage outrée. Contrairement à Britannia ou à Germania, son type n'est pas bien établi et les caricaturistes parisiens hésitent entre deux figures féminines : l'Andalouse, danseuse de flamenco – version négative car fougueuse et vengeresse, telle une Carmen maniant volontiers le poignard – ou l'Espagnole en costume traditionnel, castillan. La figure masculine, le toréador, est d'un emploi, semble-t-il, plus neutre. Inspiré du brigand mythique, immortalisé par Théophile Gautier, et du fanfaron adepte de l'espagnolade, l'homme en habit de lumière conserve un côté couleur locale qui se prête à une satire plutôt bienveillante. Cette connotation plus discrète dans la caricature étrangère expliquerait peut-être sa réutilisation postérieure par les caricaturistes de la Péninsule[13].

D'emblée, le ton du dessin français apparaît donc nettement plus léger et fantaisiste que celui, nourri d'amertume, adopté par les caricaturistes de la Péninsule. Ces regards, furtivement croisés, permettent également de comprendre la genèse d'images et de stéréotypes qui vont façonner l'auto-image espagnole quelques années plus tard.

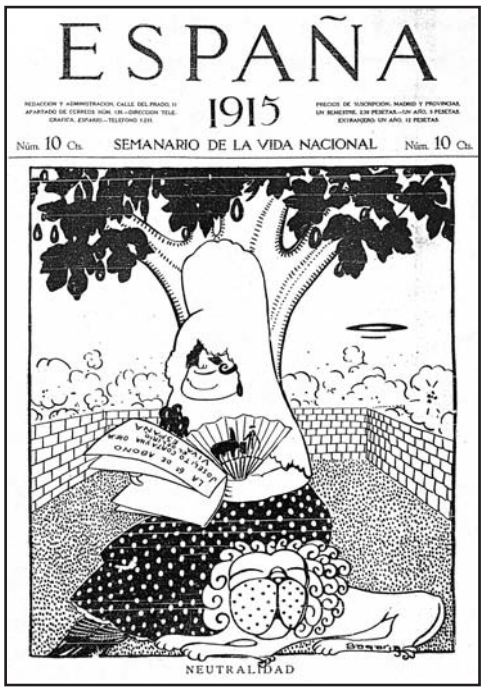
Sexe, mensonges et toreros : les tentatives de codification entre auto- dérision et grotesque

La guerre, qui marque l'entrée définitive de la caricature dans la presse quoti-

12. Sur ce point, le stéréotype est en accord avec la politique puisque l'on n'hésitait pas à parler dans les milieux économiques français, à la veille de 1914, de la Péninsule comme de « notre meilleure colonie ». Les caricatures de *L'Assiette au Beurre* ou du *Rire* sur le « Maroc d'Europe » font cruellement écho au sentiment d'humiliation ibérique.

13. Ces éléments sont tirés de mon mémoire de maîtrise, *Regards croisés : les Français et les Espagnols à travers la caricature de presse de 1898 à 1914*, Université Paris I, 1998, 223 p.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)



▲ *(ill. 3)* Luis Bagaría, *España n° 21,* 18 juin 1915.

dienne, fut à l'origine d'une nouvelle génération de revues intellectuelles et politiques d'une extraordinaire qualité graphique. Les caricatures alliadophiles de Luis Bagaría, dans l'hebdomadaire *España* (*ill. 3*) (1915-1924), furent l'équivalent madrilène de celles, nettement plus germanophobes, d'Apa (Feliu Elias) dans *Iberia* (1915-1919), revue fondée à Barcelone pour soutenir le camp des nations latines. Neutre, mais divisée entre alliadophiles et germanophiles, l'Espagne semble s'être quelque peu réhabilitée aux yeux de l'étranger. Pourtant, son estime de soi reste bien mise à mal et la crise qui commence en 1917 aboutira, en 1931, à la chute de la monarchie.

Le financement des journaux et des revues illustrées espagnoles par les ambassades étrangères, pendant le conflit, a fait du pays le théâtre d'une véritable « guerre de caricatures » entre l'Allemagne et la France[14]. Des expositions concurrentes de dessins furent même organisées (comme à Séville en décembre 1916) pour soutenir l'un ou l'autre camp. Or, l'enjeu que représente la caricature de presse espagnole dans la rivalité franco-allemande n'est pas sans rapport avec la crise d'auto-image que connaît alors l'Espagne. Bagaría, l'auteur de la plupart des compositions satiriques que nous allons évoquer, est un personnage complexe : subventionné par les Allemands au début du conflit, son attitude plutôt pacifiste le porte cependant à dessiner pour des revues alliadophiles. En fait, comme on le verra, son imaginaire graphique – comme celui des autres dessinateurs de l'époque, pourtant moins formés à l'école parisienne et beaucoup plus ancrés dans le cadre national que la génération précédente des caricaturistes –, malgré son originalité certaine de par son style primitif et ingénu, est sous-tendu par un système d'images sté-

14. Les sous-séries des Archives du ministère des Affaires Étrangères à Madrid, concernant la Première Guerre Mondiale et se rapportant aux plaintes déposées par les ambassades au sujet de dessins injurieux, sont assez révélatrices de l'enjeu représenté par la caricature ibérique comme moyen de propagande en pays neutre.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

réotypées, essentiellement forgé à l'aune du regard des Autres. Autrement dit, la guerre fonctionne comme un révélateur : stigmatisant l'Espagne dans sa marginalité – qui la place toujours à contre-courant de l'évolution européenne –, elle favorise à nouveau un regard sur soi d'autant plus cruel qu'il est médiatisé par un regard extérieur, sur l'Autre et par l'Autre.

La série de dessins que j'ai choisi d'étudier ici, issue de quotidiens nationaux comme de revues plus spécialisées (les deux pratiques se complétant, pour les caricaturistes), révèle une obsession certaine d'auto-dérision par rapport à la représentation nationale. L'Espagne est toujours montrée en décalage par rapport aux autres nations (lorsque le dessinateur choisit de représenter la situation européenne par un bestiaire international, la Péninsule est la seule à être personnifiée, ou inversement[15]). Son allégorisation reste problématique : aux côtés de Marianne et d'*Italia turrita*, elle demeure « l'embusquée »[16] qui ne se présente pas sous les traits d'une nation, en se maintenant en retrait du conflit. La danseuse de flamenco et le *torero* ne sont que des stéréotypes, souvent empruntés aux représentations étrangères et en général négatifs. Pour Bagaría (mais aussi pour les régénérationnistes de cette époque), ces deux figures emblématiques concentrent toute la haine pour une Espagne typique, frivole et irresponsable, notamment pendant la guerre. La grosse Espagnole en mantille, qui prend désormais la place d'Hispania, incarne parfaitement un peuple désintéressé par son propre sort et celui, parfois tragique, des autres : l'unique centre d'intérêt se résume scandaleusement aux comptes rendus des corridas (cf. la composition de Bagaría, publiée en couverture du n° du 18/06/1915 d'*España*, qui montre une Espagne ridiculement enfermée entre ses quatre murs). Cette iconographie traduit bien la vénalité de la presse espagnole de cette époque, peu tournée vers l'actualité internationale même en période de guerre mondiale et bientôt réduite aux seules chroniques taurines[17].

15. *Cf.* le dessin d'Echez dans *España*, 12 fév. 1915.

16. C'est le titre d'un dessin d'Ynglada, publié en double-page dans *Iberia* en 1916, qui représentait une danseuse de flamenco drapée dans son *mantón* et regardant s'éloigner ses comparses, Britannia, Marianne et Italia.

17. *Cf.* l'article publié dans le n° du 22 juil.1915 d'*España*, intitulé « La guerra, la prensa y los toros », d'un J.G. Acuña outré faisant allusion à une presse madrilène irresponsable, qui consacre la plupart de ses colonnes aux comptes rendus tauromachiques et aux actualités taurines. Il souligne rageusement : « Si la presse représente l'indice de la mentalité d'un peuple, force est d'avouer que l'image de l'Espagne, reflétée par ces miroirs des coutumes que constituent les journaux, ne peut pas être pire. Les journaux madrilènes font une caricature de l'Espagne. Et l'Espagne n'est pas ainsi, elle ne peut pas être ainsi. » Il termine son article – très révélateur du climat d'auto-ironie de l'époque, largement source de grotesque – par ce qui semble constituer un des principaux travers des Espagnols : « Indubitablement, l'Espagne est le pays qui prend le plus au sérieux les plaisanteries et le plus légèrement les choses sérieuses et graves de la vie. »

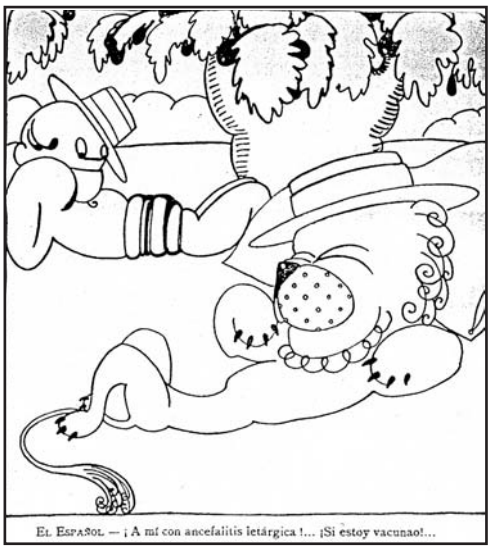
Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

▲ *(ill. 4)* Luis Bagaría, *España,* 9 déc. 1922.

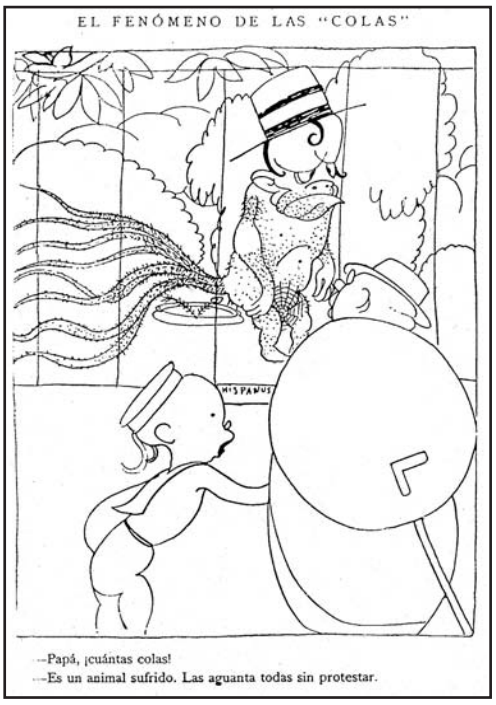
Au fur et à mesure des années, la satire de la Restauration, qui n'a mis en place qu'une caricature de régime démocratique, dépendant de l'étranger, et qui n'a pas su intégrer dans la nation des millions d'Espagnols, se fait plus acerbe. L'humiliation est à nouveau à l'ordre du jour lors de la défaite d'Annual, en 1921 au Maroc. En septembre 1923, l'arrivée du général Primo de Rivera au pouvoir remet la censure (et le contrôle de l'image du pays donnée par la presse étrangère[18]) à l'ordre du jour. Dès lors, la lutte des intellectuels – journalistes et dessinateurs de presse compris – contre un pouvoir arbitraire et autoritaire s'intensifie, notamment par l'intermédiaire d'une presse dont la qualité de ton et de réflexions tranchent avec l'immoralité ambiante. Alors que la revue *España* doit disparaître en 1924, le quotidien *El Sol*, fondé depuis peu, se veut plus engagé que jamais et représentatif de « cette Espagne qui doit se reconstituer en elle-même et par elle-même après avoir dépouillé les oripeaux de l'Espagne officielle et tous les clinquants de l'Espagne pour touristes »[19].

C'est à cette époque que Bagaría, qui y collabore régulièrement, codifie le symbole national dans son aspect le plus grotesque : un *torero* au profil simiesque (sans doute inspiré de celui, alors très moqué, d'Alphonse XIII), à la fois apathique, lâche et fanfaron. La toile d'araignée qui lui couvre le sexe (discrète allusion aux tabous, autres que politiques, dont souffre l'Espagne cléricale) symbolise la couardise de l'Espagnol qui se réfugie dans un passé glorieux (faisant le jeu des conservateurs) et un particularisme culturel de plus en plus douteux[20] (*ill. 4*). La plupart de ses dessins présentent, en arrière-plan, les deux signes distinctifs qui fondent l'identité traditionaliste et folklorique de la

18. On se souvient des démêlés de Primo de Rivera avec le journal *Le Temps* et de la vénalité de la presse étrangère face aux régimes dictatoriaux, dans les années Vingt.
19. Cité par Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1997, p. 691.
20. *Cf.* le dessin de Bagaría (*España* du 9/12/1922) : remarquons qu'encore une fois, l'autoreprésentation est médiatisée par le regard de l'Autre, en l'occurence « l'opinion étrangère », celle de la vieille Europe.



▲ *(ill. 5)* Luis Bagaría, *España,* 13 mars 1920.



▶ *(ill. 6)* Luis Bagaría, *España,* 3 juil. 1920.

Péninsule, aux yeux de l'étranger : l'Église et la *Plaza de toros*. Le thème de la corrida et la représentation des arènes, « sorte de microcosme hispanique », apparaissent comme « une synecdoque particularisante et iconographique de l'Espagne », qui, jusqu'au franquisme, fonctionnera comme dénonciation d'une réalité politique travestie[21].

Quel étrange animal finalement que cet *Homo Hispanus* à l'air souffrant et aux multiples queues, symbolisant autant de vexations et d'humiliations subies sans broncher ![22] La léthargie ibérique est érigée au rang de symbole national et Bagaría se fait le chantre de la décadence hispanique, de cette passivité maladive qui favorise le maintien d'un régime plus que jamais anachronique[23]. On peut dire que son langage iconique aura fortement contribué à marquer l'imaginaire national, en fixant certaines représentations et en leur donnant valeur emblématique. Ses *monos* (singes), reflets d'un humour à la fois populaire et cultivé (*ill. 5, 6*)

21. *Cf.* l'article de Mme Montoya-Sors sur les dessins de Vázquez de Sola, en plein régime de censure franquiste, *Ridiculosa*, n° 4, déc. 1997, Université de Brest/EIRIS.
22. *Cf.* le dessin de Bagaría, publié dans *España*, le 3 juil. 1920, intitulé « Le phénomène des "queues" » .
23. *Cf.* une des légendes de Bagaría (*España*, 13 mars 1920) : « L'ESPAGNOL - À moi *l'ancefalitis letargica* !... C'est bon, je suis vacciné ! »

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

(dans les milieux régénérationnistes), participent d'une affirmation identitaire qui passe par la perception de sa différence, voire d'un « caractère national », de la même manière que le fit le *bobo* (nigaud) d'Abela dans la caricature cubaine de la même époque[24]. Ennemi de l'Espagne des corridas, – symbole à ses yeux de tous les vices nationaux – l'auto-représentation fut sans aucun doute un de ses thèmes favoris[25]. Avec lui, « la caricature espagnole cesse d'être une réalité rendue grotesque et devient emblème presque abstrait des hommes et des situations. Il conjugue des attributs concrets, à la fois réels et fictifs, […] qui finissent par se convertir, à la manière des *leitmotiv* wagnériens, en syntagmes habituels d'un langage plastique instantanément identifiés par les fidèles lecteurs de ses dessins »[26]. N'a t-on pas là un des meilleurs exemples d'un grotesque qui va bien au-delà de la simple exagération ? Quand le ridicule atteint au symbole, la caricature n'est plus très éloignée de son pouvoir ultime...

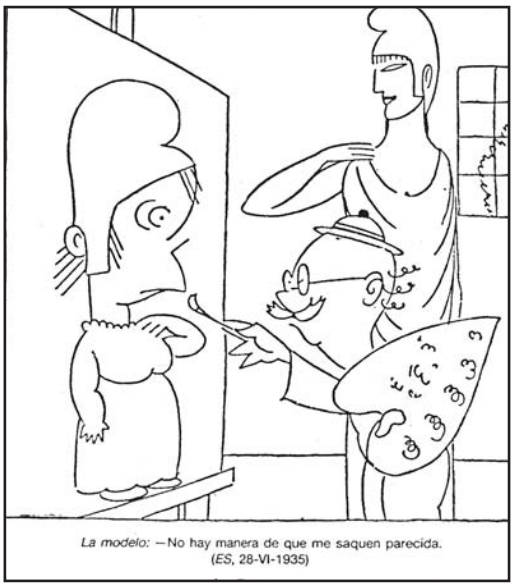
Cette emblématisation syncrétique – inspirée à la fois du monarque, du stéréotype national *Juan Español* ou *Juan pueblo*, souvent affublé du lion espagnol, symbole historique de la puissance de l'Espagne au temps de Charles Quint, est pourtant bien la preuve d'un imaginaire national flou et contaminé par des références extérieures. Il y a eu, en quelques sortes, intériorisation des stéréotypes négatifs diffusés par la caricature étrangère et repris par l'Espagne officielle. En l'absence de figure-symbole unificatrice, c'est le stéréotype national – qui n'est plus que source d'auto-dérision – qui remplace désormais l'allégorie. Ce thème du dédoublement entre auto-image et regard de l'Autre intériorisé, entre image réelle et image fictive (ou officielle) est récurrent dans l'oeuvre de Bagaría. Une de ses compositions les plus fortes (publiée dans *El Sol* du 31/1/1924) dénonce la mascarade : dévoilant la misère et la tristesse d'Hispania et du lion espagnol, cachés derrière des masques souriants, elle s'intitule précisément : « L'Espagne selon les journaux ou les apparences trompeuses ». L'autre ressort du grotesque pourrait bien être ainsi fondé sur sa capacité de dévoilement de la physionomie intérieure (c'est-à-dire authentique) des choses. En illustrant la quête d'identité d'une Espagne qui se sent à la fois soi (ancrée dans un passé de grandeur et de tradition, fidèle à sa mission historique) et autre (après l'adoption des valeurs du monde moderne), Bagaría rejoint habilement la vieille polémique entre les deux Espagne.

---

24. Marie-Thérèse Richard Hernandez, « Le *bobo* d'Abela : l'humour au service de l'affirmation identitaire dans la caricature cubaine des années trente », *in* Jean-Claude Gardes (dir.), *L'Étranger dans l'image satirique*, Poitiers, La Licorne, 1994, pp. 205-215.

25. Sur le système symbolique de Bagaría, *cf*. l'ouvrage d'Antonio Elorza, *Luis Bagaría, el humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988, 479 p.

26. Juan Carrete-Jesusa Vega, Valeriano Bozal, *Summa Artis*, vol. XXXII, *El grabado en España* (siglos XIX-XX), Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 525.



▲ *(ill. 7)* Luis Bagaría, *El Sol,* 28 juin 1935.

En définitive, le régime républicain, à partir de 1931, démontre la permanence de ce thème du travestissement, inhérent à la caricature ibérique. La tentative de copier le symbole républicain français – notre belle Marianne (*ill. 7*), échoue et c'est finalement un lion ou un torero républicain (à bonnet phrygien) qui sont représentés[27]. C'est pourquoi, on retrouve finalement une République hispanisée ou, mieux, « espagnolisée », donc toujours porteuse des tares nationales[28].

Transferts d'images et modèles étrangers

En fait, l'expérience iconographique d'une Marianne espagnole – une danseuse de flamenco « mariannisée » qui serait, semble-t-il, plutôt l'apanage des milieux antirépublicains[29] –, montre combien la satire nationale reste profondément médiatisée et influencée par le regard sur l'Autre. Au travers de cette imagerie, se forge en filigranes la recherche d'une identité propre, par confrontation permanente aux hétéro-images. L'image de la France apparaît bien souvent comme l'un des catalyseurs de l'éclatement et/ou de la recomposition de l'image nationale[30].

Il y a ce qu'on appelle « autostylisation négative » : l'auto-perception de soi et de la nation s'opère généralement par la projection et le retournement des caractérisations de l'Autre. Mais, contrairement à la France qui a su instrumentaliser sa référence à l'Allemagne et « nationaliser » cette altérité de l'ennemi[31], l'Espagne – peut-

27. Un dessin de Bagaría (*El Sol*, 28 juin 1935), intitulé « Les peintres de la République », évoque la difficulté à copier le modèle républicain, aussi bien sur le plan iconographique que dans la réalité.
28. Déjà, un dessin du caricaturiste catalan Apeles Mestres (*La Campana de Gràcia*, 10/02/1900), évoquait au tournant du siècle l'impossible acclimatation du régime républicain en Espagne. Une Marianne espagnole, au bonnet phrygien trop grand pour elle et au châle andalou démesuré faisait ridiculement pendant à une Marianne dont l'élégance tenait plutôt du dernier chic parisien.
29. *Cf.* l'iconographie de l'hebdomadaire satirique conservateur proche des milieux fascistes *Gracia y Justicia* en 1931-1932.
30. C'est la thèse que j'ai développée dans mon mémoire de maîtrise, cité précédemment.
31. C'est la thèse de Jeismann.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

être trop frileusement repliée sur elle-même, dans un sentiment d'humiliation plus que de revanche, n'a pas su véritablement jouer de ces stéréotypes extérieurs. Ce que montre bien le dessin de presse, c'est une certaine dépendance symbolique de la Péninsule, qui ne cesse de se juger, de se mesurer aux autres nations et ne se conçoit plus que par rapport à un système de représentations stéréotypées venues de l'étranger. La virulence et l'innovation dont fait preuve la caricature catalane sont, *a contrario*, assez révélatrices : sa puissance iconographique (et politique) vient du fait qu'elle se ressource au contact du contre-modèle espagnol. Le violent rejet d'une Espagne centralisée cléricale et moribonde permet aux caricaturistes de s'appuyer sur une altérité haïe et d'user d'une puissante rhétorique manichéenne (on y retrouve les thèmes du monstre, du corps malade et dégénéré, motifs graphiques classiques de la représentation du politique). Cependant, il ne faut pas oublier le régime de censure, qui n'est pas complètement pour rien dans cette évolution.

L'absence et l'omniprésence des chefs (le roi flanqué du dictateur à partir de 1923, couple pourtant si célèbre de la caricature européenne de l'Espagne[32]) sont deux caractéristiques à la fois contradictoires et complémentaires de la représentation du pouvoir dans la caricature de presse espagnole, entre 1898 et 1936. L'interdit graphique qui pèse sur ces figures du pouvoir tend finalement à déplacer l'intention grotesque sur le stéréotype national, dès lors vecteur métaphorique de toutes les haines du régime. Tout se passe comme si la limite imposée à la critique, et par conséquent à la représentation satirique du pouvoir, faisait du peuple espagnol – ou de l'Espagne en général, à la fois la victime et l'unique responsable de la situation politique du pays. Le chef ne pouvant pas être désigné ni ridiculisé par l'image, c'est l'Espagnol-type qui devient le bouc-émissaire des caricaturistes. Le jeu dialectique regard interne/regards croisés fonctionne alors à plein : tous les clichés espagnolisants d'une Espagne d'opérette (*la España de pandereta*), diffusés depuis le XIX^e^ siècle[33], sont repris de manière encore plus grotesque par les dessinateurs nationaux, pour être réintégrés à une auto-image alors en pleine décomposition. C'est le moment charnière, où l'intégration du regard critique de l'Autre se transforme en introspection, que l'on a tenté de saisir ici, comme un « moment culturel » inséparable du « moment caricatural » constitué par cette période d'âge d'or de l'iconographie satirique européenne.

---

32. *Cf.* l'abondance des dessins représentant Alphonse XIII et Primo de Rivera en « duo » dans Le *Canard Enchaîné* ou dans les journaux italiens *Il Pasquino* et *Il Becco Giallo*. La mise en parallèle graphique avec le couple italien Victor-Emmanuel III-Mussolini est d'ailleurs constante pendant la période, établissant une similitude entre les deux régimes dictatoriaux latins.

33. Cette image d'abord diffusée par les romantiques est développée sous Napoléon III, lorsque Eugénie de Montijo lance la mode de l'espagnolade. Les opérettes d'Offenbach contribuèrent largement à populariser ces clichés en France, clichés abondamment repris par la caricature, accompagnée en légende des célèbres refrains humoristiques.

▲ *(ill. 8) Voz de Madrid,* 26 nov. 1938, Paris.

Peut-être est-ce finalement la censure qui, paradoxalement, aura permis le maintien d'une tradition d'humour graphique de qualité en Espagne. Remarquons que les stratégies de contournement passent également par la projection de la critique sur l'image de l'Autre : après l'instrumentalisation de l'image de la France républicaine, c'est l'image de l'Italie mussolinienne, dont la situation politique présente des similitudes avec la situation espagnole, qui inspire les caricaturistes, partagés entre terreur et fascination, à partir des années Trente. L'iconographie de la guerre civile espagnole illustre bien cet aspect. Les événements de 1936 marquent, en effet, le début d'une internationalisation de l'image de la Péninsule. Franco, représenté en véritable fantoche, n'apparaît plus que comme un double des deux autres grands dictateurs, Hitler et Mussolini (*ill. 8*). Il y a eu comme une négation de l'auto-image nationale qui disparaît de la production iconographique. Le chemin n'est effectivement pas long du lion espagnol au général d'opérette – souvent symbolisé par un paon, puis au visage menaçant et fermé d'un Mussolini, auquel Franco empruntera bientôt ses traits. On peut dire que Bagaría, dans cette suite de vignettes qui ressemble à une mini-bande-dessinée (*ill. 9*) (publiée dans *la voz de Madrid* le 14/01/1939), possède l'art des

▲ *(ill. 9)* Luis Bagaría, *Voz de Madrid,* 14 janv. 1939, Paris.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)

raccourcis non seulement historiques mais iconographiques !

L'exemple le plus frappant de cette « dénationalisation » de l'image nationale est le dessin publié dans *Ahora* le 20/01/1937 : on peut y voir Hitler vêtu en *torero* accompagné de Mussolini dissimulé dans un costume d'Espagnole (la fameuse Hispania en mantille), autrement dit les deux puissances étrangères se faisant passer pour le pouvoir national (*ill. 10*).

Cetté réincarnation finale de l'État-nation espagnol marque la mort définitive d'Hispania, dont le corps – métaphore par excellence du politique et du national, est réinvesti par une altérité radicale, c'est-à-dire par l'ennemi. L'Espagne prend alors, au sens propre et au sens figuré, un autre visage : nous sommes face à une *hétéro-auto-image*, image autre de soi, auto-représentation pleinement investie et contaminée par l'Autre. ■

▲ *(ill. 10) «* Aquí, no hay más español que yo ; los demás los he fusilado *», Ahora,* 20 janv. 1937.

Éditions de la Sorbonne | Téléchargé le 10/06/2026 sur https://shs.cairn.info (IP: 216.73.216.179)