Tomàs Padró, le chevalier au crayon ou la naissance d'un satiriste politique

MARIE-ANGELE OROBON

(*CREC-Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3*)

Résumé. Tomàs Padró, illustrateur et caricaturiste, qui avait commencé sa carrière au milieu du XIXe siècle, devait révéler son talent de satiriste avec le *Sexenio democrático* (1868-1874), grâce à l'exceptionnelle conjonction entre la démocratisation du régime et la modernisation des moyens techniques d'imprimerie. C'est à la naissance du dessinateur satiriste entre la fin du règne d'Isabelle II et les premières années du *Sexenio democrático* que se propose de réfléchir cette étude, en voyant comment se façonne le langage graphique de ce républicain convaincu qui a fait de ses crayons des armes de combat.
Mots-clés : Padró (Tomàs), *Sexenio democrático*, caricature, culture politique, républicanisme.

Abstract (Tomàs Padró, the knight armed with a pencil or the birth of a political satirist). Tomàs Padró, an illustrator and a caricaturist who began his career in the middle of the 19th century would reveal his talent as a satirist during the *Sexenio democrático* (1868-1874), thanks to the exceptional conjunction of the democratization of the regime and the modernization of printing technical tools. The following study aims at reflecting on his emergence as a satirical cartoonist between the end of Isabel II's reign and the first years of the *Sexenio democrático*, through an analysis of the graphical language of this staunch Republican who used his pencils as combat weapons.
Keywords: Padró (Tomàs), *Sexenio democrático*, caricature, political culture, republicanism.

C'est sous les traits d'un chevalier au milieu de la mer, armé d'un crayon lithographique en guise de lance, que Tomàs Padró se représente sur la dernière page de l'almanach *El Tiburón* de 1866. À ses côtés, Neptune, portant trident et sonnant de sa conque marine, chevauche le requin qui donne son nom à la publication[1]. Padró signait là sa première collaboration graphique à cette revue de l'éditeur barcelonais, Inocencio López, travesti pour l'occasion en dieu des mers par le dessinateur. Il succédait alors à CRIC[2] qui avait assuré l'illustration de cette publication depuis sa création en 1862. C'était là aussi une des multiples autoreprésentations du dessinateur, qui s'inscrivait ainsi dans une tradition instaurée par son prédécesseur : faire figurer en fin de numéro les deux autoportraits, celui du directeur de la

[1] Imprenta de Ramírez y Compa, Barcelona, 1865.
[2] Il s'agit probablement du pseudonyme de Josep Parera Romero. Voir Eliseu TRENC, « Tomàs Padró i la caricatura gràfica satírica a la premsa catalana a mitjan segle XIX », Denise Boyer (dir.), Julien Roger (réal.), *Literatura popular catalana del segle XIX*, *Catalonia,* n°1 (2008), Université Paris-Sorbonne [disponible le 29-XI-2015] <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia1/2008.htm>.

publication aux côtés de celui de l'illustrateur. Par la suite, Tomàs Padró préfèrera à l'autoportrait l'évocation du dessinateur par son emblème : le crayon, lié le plus souvent à la plume de l'écrivain, comme dans l'en-tête par exemple de la revue barcelonaise *Lo Noy de la Mare* (juin 1866 à janvier 1867) édité par la Librería Española d'I. López et entièrement illustré par T. Padró, ou, presque une décennie plus tard, dans celle de *El Cañón Krupp. Periódico metralla de la Guerra Civil* (avril à septembre 1874), également publié par la Librería Española dans le cadre de la guerre carliste (1872-1876). La revue porte gravés au frontispice le crayon lithographique et la plume unis pour mettre le feu au canon.

Tomàs Padró devait exceller durant sa brève carrière brisée par la maladie aussi bien dans le domaine de l'illustration *costumbrista* ou d'actualité que dans celui de la caricature politique. C'est à la facette du satiriste politique, qui n'a cessé de coexister avec celle de l'illustrateur, que ce travail s'intéressera plus particulièrement, à cette rencontre entre un talent multiforme et une conjoncture socio-politique, la Révolution de septembre 1868, qui devait ouvrir une ère de libertés et installer pour la première fois, quoique de façon éphémère, un régime démocratique. Cette approche se propose de voir comment naît et se façonne entre la fin du règne d'Isabelle II et les premières années du *Sexenio democrático* le langage graphique de ce républicain convaincu qui a fait de ses crayons des armes de combat.

De la scène de genre à la scène politique

Né en 1840 à Barcelone au sein d'une famille d'artistes[3] – son grand-père, Tomàs Padró, possédait un atelier renommé de sculpture à Manresa, son père, Ramón Padró Pijoan, était sculpteur imagier, son frère cadet, Ramón, fera une belle carrière de peintre et de décorateur – Tomàs Padró intègre à 11 ans (alors que l'âge légal d'admission était de 13 ans) l'École des Beaux-Arts de Barcelone, connue populairement sous le nom de Escuela de la Lonja. Le jeune artiste partage alors cette précoce vocation avec une forte attirance pour le théâtre et la déclamation, pour lesquels il conservera toujours un goût prononcé, ce qui n'est sans doute pas étranger aux transpositions scénographiques qui plus tard caractériseront son art satirique. Après son apprentissage dans l'atelier de Claudio Lorenzale, où il rencontre Mariano Fortuny, auquel il restera amicalement lié, il part à Madrid où il pense fixer sa résidence. Il n'a alors

[3] Pour tous les éléments biographiques : *El Globo*, 23-VI-1877, p. 1 ; Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO, *Recuerdo del artista Tomás Padró*, Barcelona, Tipografía litográfica de C. Verdaguer, 1877 ; Conrado ROURE, *Recuerdos de mi larga vida*, Barcelona, Biblioteca de « El Diluvio », 1925 ; Salvador BORI, *Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista: Padró, Planas, Pellicer*, Barcelona, Ediciones Librería Millá, 1945, p. 9-32 ; Josep Francesc RAFOLS (dir.), *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, Editorial Millá, 1953, p. 285-286.

que 18 ans. À la suite d'une grave maladie, il se voit contraint de rentrer à Barcelone. C'est au cours de son deuxième séjour madrilène que, jouissant d'une certaine renommée, il collabore aux revues madrilènes *Museo Universal* (où les frères Bécquer sont des collaborateurs habituels[4]) et *Mundo Militar*, tout en suivant les classes de dessin et de peinture de l'Académie San Fernando, où il gagne l'estime de ses professeurs Federico de Madrazo et Carlos Luis de Rivera. Ses premières collaborations graphiques dans la presse, notamment dans *El Museo Universal*, évoquent des thèmes culturels ou socio-culturels en rapport avec Barcelone ou la Catalogne, entre autres : la statue de saint Georges ornant la chapelle du Tribunal de Barcelone[5], « Celtíbero, según una lámpara de barro conservada en el museo de Tarragona »[6], « Costumbres populares. – Función de San Juan en la villa de Pina de Ebro »[7]. De retour à Barcelone, Tomàs Padró ne cessera pas de collaborer à cette revue madrilène. Les dessins publiés dans *Mundo Militar* mêlent actualités (la foule saluant Isabelle II devant le Congrès des députés)[8] et scènes de guerre (des épisodes de la guerre de Cochinchine, par exemple, reconstruits d'après des dessins envoyés par un militaire espagnol)[9].

En 1863, il revient à Barcelone, où les éditeurs Manero, Tasso, Inocencio López, entre autres, lui proposent de collaborer à des publications illustrées, qu'il s'agisse d'ouvrages ou de revues. Il multiplie alors les collaborations, notamment à la revue *Un Tros de Paper* (1865-1866)[10], à laquelle succède *Lo Noy de la Mare* (1866-1867), revue éditée par Inocencio López et dirigée par Conrado Roure. C'est le début d'une active collaboration aux entreprises d'I. López et de sa maison d'édition, la Librería Española. Les premières chroniques graphiques apparues dans *Un Tros de Paper*, sous le titre de « Actualitats » ou « Croquis per T. Padró » dessinent nettement les contours *costumbristas* de Tomàs Padró, clairement inspiré par le dessinateur français Gavarni, comme l'a analysé Eliseu Trenc[11]. Comme *Un Tros de Paper*, *Lo Noy de la Mare*, exclusivement illustré par Padró, poursuit la vision humoristique des mœurs sociales et de la vie théâtrale de Barcelone : comme cette impressionnante représentation de l'acteur italien Rossi, qui remportait alors un vif succès au théâtre du Prado

[4] Marie-Linda ORTEGA, *La tarea conjunta de los hermanos Bécquer en* El Museo Universal *(1862-1869)*, Berne, Peter Lang, 2003.
[5] *El Museo Universal*, 20-VII-1862, p. 4.
[6] *Ibid*., 6-IX-1863, p. 8.
[7] *Ibid*., 13-IX-1863, p. 4.
[8] *Mundo Militar*, 9-II-1862, p. 4.
[9] *Ibid*., 16-III-1862, 20-IV-1862 et 4-V-1862.
[10] Cette revue bimensuelle devient hebdomadaire à partir du n° 5, elle est éditée par A. Llanas et I. López. En raison de divergences avec A. Llanas, T. Padró quitte la revue, qui, privée des réjouissantes caricatures de Padró, ne tarde pas à péricliter. Voir C. ROURE, *Recuerdos*, t. III, p. 16.
[11] E. Trenc aborde en détail, dans l'article de 2008 cité plus haut, la facette *costumbrista* de Padró et l'influence de Gavarni. Plusieurs biographes de T. Padró évoquent la grande impression que fit sur lui la découverte des dessins de Gavarni lorsqu'il était le condisciple de Fortuny à l'école des Beaux-Arts de Barcelone

catalan de Barcelone, dans la scène finale de l'*Othello* de Shakespeare. Mais ce n'est pas le seul aspect de cette publication qui unit sa voix au regain de patriotisme engendré par les aventures coloniales des gouvernements présidés par O'Donnell : *Lo Noy de la Mare* célèbre en grande pompe la victoire espagnole dans ce que l'on appelle alors la Guerre du Pacifique, en consacrant entièrement le numéro du 24 juin 1866 à la gloire des héros du Callao. Les poèmes en catalan et en espagnol (de Conrado Roure, Roberto Robert, Víctor Balaguer, Manuel Angelón, entre autres) sont agrémentés par une composition allégorique de Padró en hommage à l'action victorieuse de l'Espagne : un ange sonnant de la trompette survole la figure d'un marin solidement planté, métonymie de la marine espagnole.

Dans la lignée de Gavarni, peintre de mœurs[12], les collaborations de Padró dans ces deux revues ne recèlent pas, en principe, d'intention politique, mais la censure en vigueur n'en laissait guère la possibilité. Aussi convient-il de signaler dans le numéro de *Un Tros de Paper* du 6 janvier 1866 la planche « La sabateta al balcó », où une série de 10 vignettes représentant des paires de chaussures garnies des cadeaux des rois mages servent aussi de caractérisation sociale – la jeune fille, le jeune homme « comme il faut », le vieillard, le *cesante*. La planche s'achève sur une splendide paire de bottes militaires à éperons appartenant à un ministre d'où dépassent des tablettes de *turrón*. C'est dans le dictionnaire de Vicente Salvá de 1846 que l'on trouve pour la première fois l'acception métaphorique du terme « turrón » : « El provecho que para sí procuran sacar de un cambio político los que han tomado una parte activa en él; y así se dice: ya van repartiéndose el turrón; a N. no le ha tocado lo peor del turrón »[13]. Un peu auparavant une *letrilla*, publiée dans l'hebdomadaire créé par Ayguals de Izco, *La Guindilla*, reflétait déjà la corruption politique des progressistes au pouvoir en employant cette métaphore comme symbole de corruption politique (25-XII-1842), tandis qu'un romance de 1843 (Librería de José Lluch) célébrait la chute d'Espartero en associant sa camarilla à ladite friandise. Plus tard, dans un opuscule de 1869, le républicain José María Orense dénoncera la corruption politique associée aux progressistes :

> En 1840 chocó ver a tantos abalanzarse a los destinos públicos, y en 1854 ya fue un escándalo; pero en 1865 ha sido el escándalo de los escándalos. Este mal deben curarlo los republicanos, ya que los demócratas neo-realistas han preferido a su cura

[12] Voir Bernd BORNEMANN, *La caricature. Art et manifeste du XVIe siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974, p. 148, qui cite aussi ce bel hommage de Théophile Gautier « Gavarni a crayonné la *Comédie Humaine* que Balzac décrivait », p. 149.

[13] Le *Nuevo diccionario de la lengua castellana* est l'œuvre du lexicographe valencien Vicente Sardá. Ce dictionnaire publié en 1846 est conçu comme une extension de la 9ème édition du dictionnaire de la Real Academia de 1843.

ser partícipes del turrón gubernamental que dio vida ficticia a moderados, unionistas y progresistas[14].

Sur la planche du 6 janvier 1866 dessinée par Padró, la friandise de saison recèle ainsi une critique adressée aux hommes politiques – et en particulier à Narváez – qui tirent parti des emplois publics, désignés sous la métaphore du *turrón*. En dehors de cet exemple, l'artiste barcelonais déploie ses talents de dessinateur *costumbrista*. Les scènes de genre teintées d'humour qui s'inscrivent dans les goûts de l'époque, ainsi que l'intérêt pour le théâtre et l'art de la mise en scène, seront transposés par Padró dans la satire politique.

Un peu auparavant, I. López s'était lancé dans une entreprise qui recueillait un grand succès public à l'époque : la publication d'almanachs humoristiques, liés en général à une autre publication hebdomadaire. C'est le cas de *Lo Xanguet*, créé en 1865, dont Padró assurera la partie graphique à la suite de José Luis Pellicer[15]. La vocation volontairement populaire de cet almanach, entièrement rédigé en catalan, se situe dans la mouvance catalaniste culturelle qui va à l'encontre de l'idéalisation romantique des jeux floraux[16]. Cet almanach venait rejoindre l'almanach *El Tiburón*, écrit en castillan, qui avait été fondé en 1862 et auquel Padró prête son crayon à partir de fin 1865. Les deux almanachs connaîtront une longévité peu commune pour l'époque[17], près de 10 ans, et assureront ainsi la jonction entre l'époque d'Isabelle II et le *Sexenio*. Si la forme de ces deux publications ne varie pas (même format, même nombre de pages, distribution équivalente entre texte et iconographie), le fond s'adaptera à la nouvelle situation créée par la Révolution de septembre 1868, en se politisant et en revendiquant nettement leur tendance républicaine.

Cependant la politisation de *El Tiburón* s'affiche dès la fin de l'année 1865. En effet, Padró marque sa première collaboration à cet almanach par une couverture résolument politique. L'alternance à la présidence du gouvernement entre l'Union libérale et le parti modéré entre 1864 et 1865 est transposée dans le jeu de bascule entre Leopoldo O'Donnell et Ramón Narváez, le lion, symbole du peuple espagnol, servant de pivot. Narváez est de dos, mais il est reconnaissable à son chapeau conique, chapeau andalou *calañés*, qui sera son

[14] *Ventajas de la República Federal*, Madrid, La Igualdad, 1869, p. 3. Et notons que l'acception métaphorique n'apparaîtra dans le dictionnaire de la Real Academia qu'en 1889 avec la définition suivante : « Destino público o beneficio que se obtiene del estado [*sic*] ».

[15] En 1867, l'almanach est offert gratuitement aux abonnés de *Lo Noy de la Mare*.

[16] Voir Julien LANES-MARSALL, « Periodisme satíric *en catalá del que ara's parla* : els almánacs humorístics de la « Librería Española » d'Innocenci López Bernagossi com a exemple », *Literatura popular catalana del segle XIX*, *op. cit*. Voir également Julien LANES MARSALL et Marie-Linda ORTEGA KUNTSCHER, « *Setmanaris en catalá que ara's parla* en los años 1860: nuevos espacios de popularización del catalanismo cultural », Pere GABRIEL, Jordi POMES, Francisco FERNÁNDEZ GÓMEZ (éds.), *España Res publica. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX),* Granada, Editorial Comares, 2013, p. 113-133.

[17] Soulignée par *Gil Blas*, 31-III-1872, p. 4.

attribut dans la presse satirique et dont héritera son neveu Carlos Marfori, futur gouverneur de Madrid et amant de la reine Isabelle II. On trouve dans cette composition les procédés du langage graphique que développera Padró dans sa production satirique, métaphorisation et allégorisation : la politique est un jeu de bascule, dont l'Espagne fait les frais. Autour de cette scène de genre politisée, des petites vignettes évoquent la politique internationale (Napoléon III et la Turquie, la lutte entre la Prusse et le Danemark pour la domination des duchés allemands, les guerres pour l'unification en Italie), cependant que la première d'entre elles représentant un homme noir et un homme blanc se tenant fraternellement par les épaules et surmontés du triangle égalitaire est une franche déclaration en faveur de l'abolition de l'esclavage.

Si la dimension internationale est discrètement présente sur cette couverture, sous forme de petits encarts, elle occupe une bonne partie de l'almanach de 1868 (donc de fin 1867). Sur celle-ci figure une matrone couronnée (l'Europe ?) remplaçant sur un chandelier la bougie à l'effigie de Napoléon III par celle de Bismarck, marquant ainsi l'avancée de l'hégémonie de la Prusse dans le panorama européen. La double page centrale intitulée « Política europea » représente un ensemble de huit vignettes qui évoquent les tensions du climat international. Le fusil chassepot fièrement planté sur un tas de cadavres dans la première vignette sarcastiquement intitulée « la novena maravilla » est une preuve de la saignée humaine engendrée par les rivalités hégémoniques. Mais la réalité nationale n'est pas absente : dans la partie supérieure de la couverture et reprenant le procédé de la mise en abyme, trope habituel de la publication, le requin, chevauché cette fois par Padró brandissant son crayon lithographique, est muselé et traîne derrière lui le boulet du prisonnier, ce qui était une allusion à la loi très restrictive sur la presse de González Bravo de mars 1867.

1867 et 1868 sont des années fastes où les commandes affluent pour Padró qui devient, comme l'indique Salvador Bori, la coqueluche de Barcelone[18]. À côté de ses collaborations régulières dans les revues barcelonaises, l'éditeur Manero et la société textile barcelonaise, La España Industrial, l'envoient en 1867 en reportage à Paris où se tient l'Exposition universelle[19]. Il profitera de ce déplacement à Paris pour visiter Londres avec son frère Ramón afin de mesurer le degré d'avancement des publications illustrées. On lui commande l'année suivante la décoration des vitraux de l'abside de la basilique de Santa María del Pino

[18] « Tomás Padró se había convertido en el ídolo público barcelonés », Salvador BORI, *Tres maestros del lápiz, op. cit.,* p. 30.

[19] Il réalisera le voyage en compagnie de son frère, Ramón, et de l'écrivain Francisco José Orellana. De ce séjour naîtra la publication *La Exposición Universal de París en 1867*, Barcelona, Librería de Manero, editor, 1867, illustrée par les frères Padró.

de Barcelone. En septembre 1868, il accompagnera en tant que correspondant artistique de *L'Illustration* de Paris une délégation de poètes catalans (parmi eux Conrado Roure et Víctor Balaguer) aux fêtes littéraires organisées par les félibres de Provence (dont Frédéric Mistral), qui avaient été accueillis au printemps à Barcelone. Et c'est à Arles que la délégation apprend la nouvelle de la Révolution qui vient d'éclater, un événement qui couvait depuis longtemps[20].

Désenchantement politique et enchantement iconographique

Le pacte d'Ostende d'août 1866 signé sous la présidence de Prim devait être le prélude de la révolution de 1868. À ce pacte signé entre progressistes et démocrates se joindrait un an plus tard, après la mort de Narváez, l'Union Libérale qui renforcerait la coalition par ses appuis dans l'armée. Le pacte d'Ostende puis l'alliance avec la modérée Union Libérale devaient conduire à la révolution de 1868 qui résulte de l'emboîtement de deux mouvements : le *pronunciamiento* de l'amiral Topete avec les généraux Prim et Serrano et la formation de comités (*juntas*) révolutionnaires. Certains de ces comités existent clandestinement dès 1867 dans de grandes villes (Madrid, Barcelone et Saragosse), les autres se créeront dans le sillage du soulèvement militaire. Tomàs Padró, aux côtés, entre autres, de I. López, José Luis Pellicer, les frères Clavé, C. Roure, Manuel de Lasarte, Baldomero Lostau, est membre de la *tertulia* du Café Suizo, un des 14 centres révolutionnaires qui composent le comité clandestin de Barcelone[21].

En dépit de l'hétérogénéité idéologique du soulèvement initié dans la baie de Cadix, le premier programme politique du gouvernement provisoire consigne les grands principes chers aux démocrates : suffrage universel, libertés de réunion, d'association, de presse et de culte. Les progressistes avaient, en effet, accepté en s'alliant aux démocrates certains éléments de leur programme. L'Union Libérale, quant à elle, en ralliant la coalition, s'était soumise au pacte entre progressistes et démocrates et avait accepté qu'une assemblée constituante élue au suffrage universel décide de la forme de gouvernement[22]. L'apparente uniformité politique, fruit de transactions et de choix tactiques (l'alliance entre les militaires de l'Union libérale et les méthodes insurrectionnelles des progressistes et démocrates pouvait être gage de victoire

[20] C. ROURE, *Recuerdos*, t. III, chapitres 5 et 6.
[21] Josep PICH I MITJANA, « Juntas, tertulias y conspiración en la crisis del régimen isabelino. El caso de la ciudad de Barcelona, 1867-1868 », *Hispania,* LXIV/ 2, n° 217 (2004), p. 696-697.
[22] Gregorio de la FUENTE MONJE, « Actores y causas de la revolución de 1868 », Rafael Serrano García (dir), *España, 1868-1874. Nuevos enfoques sobre el Sexenio Democrático*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, p. 51.

contre Isabelle II), laisserait rapidement la place aux défiances des progressistes vis-à-vis des démocrates – lesquels sont d'ailleurs écartés du gouvernement provisoire – et réciproquement. Cependant, les principes démocratiques seront inscrits dans la Constitution promulguée en juin 1869, qui consacre ainsi l'avènement de la démocratie en Espagne.

L'adhésion démocratique qui fusionne (dans l'idéal) les différents partis qui ont participé à la révolution se double d'une rupture radicale avec la monarchie des Bourbons dont le retour est, martèle par trois fois l'un des chefs du pronunciamiento, Juan Prim, « impossible », après avoir affirmé dans un discours célèbre pour cette mention, justement, que la dynastie déchue ne reviendrait « jamais, jamais, jamais »[23]. Cependant, les certitudes affichées, les ruptures revendiquées ainsi que l'apparente uniformité démocratique dissimulent mal, ou à peine, le compromis aux allures de troc, pourrait-on dire, qui avait rendu possible l'avènement de la démocratie en Espagne. Ainsi Sagasta devait déclarer sans ambages :

> El Sufragio Universal no ha sido nunca un principio […] del Partido Progresista; fue un principio aceptado por el Partido progresista y por la Unión Liberal a cambio de que la democracia nos aceptara la Monarquía[24].

Avec l'accès à la démocratie, aux libertés individuelles, notamment à la liberté de presse, Tomàs Padró reflète son engagement républicain par ses collaborations dans la presse d'information. Ainsi, le périodique parisien *Le Monde Illustré* qui avait déclaré son intérêt pour « la nouvelle révolution espagnole » (10-X-1868) publie ses croquis, en rapport pour la plupart avec les événements de l'actualité barcelonaise, notamment les manifestations et insurrections républicaines[25]. C'est également grâce au crayon de Padró que le soulèvement de Gracia contre la conscription en avril 1870 où l'on voit les femmes brûlant les registres de l'État civil (23-IV-1870) est reflété graphiquement dans les pages de *La Ilustración Española y Americana*, qui succède à *El Museo Universal* à la fin de 1869[26]. C'est notamment toute la violence de la répression qui est représentée avec les ruines de la grand rue de Gracia après le bombardement[27].

---

[23] Devant les Cortes Constituyentes, le 22 février 1869, F. de CUÉLLAR, Julio BURELL, *Antología de las Cortes Constituyentes de 1869-1870*, Madrid, Talleres Tipográficos de la Mañana, 1913, p. 74.

[24] Cité par Carlos DARDÉ, « Sagasta o como sobrevivir en política », Javier Moreno Luzón (éd.), *Progresistas*, Madrid, Taurus, 2005, p. 123. Et il est certain que la tradition libérale restait attachée au suffrage censitaire, c'est-à-dire à l'exercice du vote par les propriétaires et les capacités.

[25] La manifestation en faveur de la république fédérale sur la place de Catalogne (12-XII-1868), la plantation des arbres de la liberté (6-III-1869), le soulèvement fédéraliste de septembre-octobre 1869 (16-X-1869 et 25-X-1869).

[26] La gravure figure en couverture du numéro avec ce commentaire : « Les femmes de Gracia se sont surtout distinguées par l'énergie de leur protestation ».

[27] *La Ilustración Española y Americana*, 25-IV-1870, p. 132.

La démocratisation du régime, conjuguée aux progrès techniques d'imprimerie, entraîne aussi le développement sans précédent de la presse satirique, avec pas moins d'une centaine de publications rien qu'à Madrid[28]. Quoique déjà amorcé par la métamorphose de scènes de genre en scènes politiques, le changement qui s'opère dans l'orientation des dessins d'humour de Padró est radical, tant sur le fond que dans la forme. Le dessinateur multiplie ses collaborations aux nouveaux titres de la presse satirique qui affichent leur tendance républicaine fédéraliste, parmi lesquels la revue barcelonaise *La Flaca*, créée en mars 1869, qui offrira une tribune exceptionnelle au talent de Padró grâce à la nouvelle technique de la chromolithographie.

Le républicain Conrado Roure évoque dans ses mémoires la déception ressentie (« primer desencanto ») par le peuple de Barcelone lors de la visite du général Prim, après le succès de la Révolution de septembre, en voyant la couronne royale brodée sur la casquette du général libéral qui avait renversé le trône grâce à l'appui du peuple. Si le général était un libéral il n'était pas un démocrate, s'indigne amèrement Roure[29], comme d'ailleurs le montrait la marginalisation des démocrates du gouvernement provisoire formé le 3 octobre. Ce désenchantement vis-à-vis de la Révolution dont d'autres dessinateurs se font l'écho, comme Francisco Ortego, Padró l'incarnera dans l'image de la matrone affligée aussi décharnée que le lion qui l'accompagne sur l'en-tête de *La Flaca*. Le titre de cette revue barcelonaise était autant l'antithèse de *La Gorda*[30] (hebdomadaire faussement libéral de propagande contre-révolutionnaire) que la traduction graphique de cette *gorda*, c'est-à-dire la révolution, qui avait bien vite désenflé. Les progressistes et unionistes n'ont de cesse, avant même la promulgation de la Constitution en juin 1869, de combler la vacance du trône en se mettant en quête d'un souverain parmi les cours européennes dès octobre 1868.

Cette recherche d'un roi pour le trône espagnol avec ses revirements et atermoiements devient un thème de prédilection pour la presse satirique de l'époque et donne lieu à de multiples métaphores ludiques dans lesquelles excelle le talent de Padró. La mise aux enchères de la couronne dans le premier numéro de *La Flaca* en mars 1869[31], le carré de rois

[28] Mais fort éphémères et souffrant d'une certaine improvisation pour la plupart d'entre elles. Voir Antonio CHECA GODOY, *El ejercicio de la libertad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 134 et Celso ALMUIÑA, « La prensa satírica como instrumento de crítica política durante el siglo XIX », Antonio LAGUNA PLATERO, José REIG CRUAÑES (éds), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 32.

[29] Voir le chapitre IV « La revolución del 68. El general Prim en Barcelona » dans *Recuerdos*, *op. cit.*, t. III, p. 113-117.

[30] Hebdomadaire publié du 10 novembre 1868 au 30 juin 1870.

[31] Probablement le 27 mars, mais seule la mention « Marzo de 1869 » figure sur l'en-tête.

– *Tute de reyes*[32] –, le jeu de la marmite contenant quelques candidats à la couronne, suspendue à un câble tendu devant le congrès des députés, que progressistes, modérés, alphonsistes, carlistes et républicains essaient de briser, les yeux bandés et armés d'un bâton[33], ainsi que le jeu de colin-maillard[34] ne sont que quelques exemples de l'inventivité satirique du dessinateur barcelonais.

Si l'on perçoit dans ces différentes scénographies les réseaux d'appui et de connivence entre les forces politiques en présence, c'est bien Prim qui est immanquablement visé. Celui-ci apparaît goguenard au-dessus de la mêlée (au propre, comme au figuré, juché qu'il est sur un escabeau), voulant prolonger l'intérim (le mot « interinidad » est inscrit dans la fumée que dégage son cigare)[35]. Ailleurs, bien qu'ayant les yeux bandés dans le jeu de colin-maillard, et tiraillé entre Pascual Madoz et Topete qui l'incitent à aller à gauche (Aoste) ou à droite (Montpensier), il mène et prolonge la danse à l'envi, lui que l'on soupçonne ouvertement de vouloir devenir JUAN PRIM…ERO[36].

Padró mettra en évidence non seulement le double jeu de Prim, mais son art de la tromperie. En première page de *La Campana de Gràcia* figure le général Prim accrochant, dans une scène de rue, une couronne au pan de la jupe d'une femme. La légende, « ¡¡¡La llufa!!! ¡¡¡La llufa!!! », est une évocation des mauvais tours que jouaient les enfants le jour des saints Innocents en collant dans le dos des passants un pantin de papier, la version catalane donc du poisson d'avril[37].

---

[32] *El Tiburón* de 1869.
[33] *La Flaca*, 5-VI-1870. Au milieu desquels on distingue Bismarck en faveur de la candidature du prince Léopold de Hohenzollern.
[34] *Ibid.*, 9-X-1870.
[35] *Ibid*, 5-VI-1870.
[36] *Ibid*, 9-X-1870. Pascual Madoz participe à la délégation qui doit proposer la couronne d'Espagne au duc d'Aoste.
[37] En quelques mots : dans le *Gran diccionari de la llengua catalana* le mot *llufa* signifie « pet » et « Tros de paper o de drap, generalment en forma de ninot, que hom penja a l'esquena d'algú, per burla, el dia dels Innocents » et l'expression *penjar (o posar) la llufa* est définie ainsi : « Fer-l'in alguna abusant de la seva confiança, de la sua candidesa ». C'est donc tromper ou, de façon plus imagée, rouler dans la farine !

La Campana de Gràcia, 1er janvier 1871
© Biblioteca de Cataluña

Mais dans ce cas, la roublardise de Prim maintes fois dénoncée prend une saveur particulière, car ce dessin-éditorial publié le 1er janvier 1871, coïncide avec la nouvelle de la mort de Prim, victime d'un attentat le 27 décembre précédent et qui meurt dans l'après-midi du 29 décembre. Ainsi l'annonce figurant sur le kiosque, « Vida y hechos de Guzmán de Alfarache » – Guzmán et ses dérivés Guzmancito ou Guzmanete désignent souvent Prim dans la littérature satirique en raison de l'appartenance du militaire à la prestigieuse lignée des Guzmanes –, prend l'allure d'avis de décès. Le voile noir qui couvre le visage de la figure féminine, une guitare à la main et accompagnée d'un lion – la matrone et le lion figurent l'allégorie de la nation libérale[38] – est bien un voile de deuil. Cette couronne, subrepticement

[38] Voir Juan Francisco FUENTES, « La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del Siglo XIX », *Archivos de la filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, 2ª época, n° 66 (octobre 2010), p. 45-65.

accrochée, est donc à la fois la dernière frasque de Prim qui regarde en coin le lecteur et l'héritage qu'il laisse au pays.

Sous un jour plus festif, mais pas moins sarcastique, la remise en cause de la dérive révolutionnaire est incarnée dans les défilés civils (le carnaval) ou religieux (cortèges funèbres, processions de semaine sainte ou de la Fête-Dieu). Ces manifestations qui occupent l'espace public fournissent une plasticité réinvestie par la verve satirique de Padró, qui ainsi dénonce les travers de la vie politique. Il s'agit même de la caractéristique de l'art satirique de Padró, liée sans doute au généreux espace réservé au dessin dans les publications auxquelles il participe, notamment dans les deux revues barcelonaises *El Guirigay* et *La Flaca*.

Lors de ses premiers pas en tant que collaborateur à *El Museo Universal,* Tomàs Padró avait illustré un article de Puiggarí consacré à la « Semana santa y sus procesiones en Barcelona » (15-VI-1862, p. 2), dans son aspect de coutume religieuse traditionnelle et populaire. Sur l'espace d'une double page l'illustrateur avait tenté de représenter dans un zigzag en perspective l'ensemble de la procession : les autorités civile, religieuse et militaire en tête de cortège, suivies des musiciens, au premier plan, et, aux deuxième et troisième plans, les *pasos* et leurs accompagnants, alors que les pénitents se perdaient au loin. Cette même mise en perspective zigzagante sera reprise dans la transposition politique à visée satirique de fêtes religieuses ou traditionnelles. Parmi les défilés et cortèges (*mojiganga*[39], carnaval[40], processions religieuses) deux exemples de transposition politique de ces manifestations de rue civiles ou religieuses peuvent rendre compte de la manière satirique de Padró.

La lithographie intitulée « Corpus de la Revolución » (*La Flaca*, 6 juin 1869) offre un vaste panorama de la situation politique de l'Espagne, sous forme de procession zigzagante, au moment même de la promulgation de la Constitution qui instituait la monarchie comme forme politique de l'Espagne. La procession, menée par le général Serrano, alors président du pouvoir exécutif, qui tire sur la crinière d'un lion – symbole du peuple dans le couple qu'il forme avec la matrone – pour essayer de le faire avancer, reprend les ingrédients des processions de la Fête-Dieu en Catalogne avec les *gigantes* et *cabezudos*[41]. En effet, en tête du cortège se trouvent deux figures géantes, allégories des deux formes politiques : la monarchie incarnée par un roi (sous les traits du Duc de Montpensier) et la république, une pacifique Marianne, portant toge à l'antique et bonnet phrygien, un bouquet de fleurs dans une main et un triangle égalitaire dans l'autre. Dans les *cabezudos*, qui fusionnent la fête

[39] « La mojiganga gloriosa », *La Flaca*, 27-II-1870.
[40] « Carnaval de 1871-Can-can de honor », *La Flaca*, 26-II-1871 et « Entierro de carnaval », *La Carcajada*, 15-II-1872.
[41] C'est encore le cas à Berga (province de Barcelone).

traditionnelle et le premier trait de la charge caricaturale – le surdimensionnement de la tête par rapport au corps – on reconnaît les membres du gouvernement, les progressistes Manuel Ruiz Zorrilla (*Fomento*), Práxedes Mateo Sagasta (*Gobernación*), Juan Prim (Guerre) et l'unioniste Juan Álvarez de Lorenzana (*Estado*). Leur attitude enfantine (ils sautillent) et le sarrau dont ils sont affublés complètent le portrait à charge, sans que, toutefois, leur visage sévère soit déformé. Si les sautillants ministres précèdent le roi géant, logiquement ce sont les républicains – non soumis quant à eux au trait caricatural – qui entourent et célèbrent Marianne. On peut identifier Emilio Castelar, le général Pierrad et José María Orense jouant du pipeau tout en frappant sur un tambour, le tambourinaire de la tradition folklorique. Le reste de la procession est peuplé de figures politiques travesties ou non ; Prim est en soldat romain, le progressiste Olózaga, en berger vêtu d'une peau de mouton[42] ; on reconnaît aussi les démocrates Rivero et Cristino Martos qui, lui, porte un étendard frappé de la devise de la Révolution de septembre : « España con honra ». Ces personnages de la classe politique sont suivis par les partisans du retour d'Isabelle II et les carlistes. Un trône, vide, porté par quatre hommes et encensé (au sens propre !) par le directeur de *La Correspondencia de España*, Manuel María de Santa Ana, ferme le cortège. La légende « la procesión que va por dentro », la présence de l'allégorie de la république, la représentation dédoublée de l'allégorie habituelle de l'Espagne libérale – un lion qui refuse d'obéir au général Serrano et, plus loin dans le cortège, une maigre matrone accablée par une énorme croix –, ainsi que le traitement caricatural des membres du gouvernement, dénoncent clairement la situation sociale et politique et affirment une revendication : même si la Constitution institue la monarchie, l'espoir de voir la république proclamée n'est pas écarté.

Lorsque *El Guirigay* publie sur une double page en noir et blanc, le 23 juillet 1870, « El entierro de la gloriosa Revolución de septiembre », dessin signé de l'anagramme AW°, c'est-à-dire Tomàs Padró, la candidature du prince Léopold de Hohenzollern au trône d'Espagne, proposée par Eusebio Salazar y Mazarredo, militaire unioniste, et promue par Bismarck, était près d'aboutir[43]. On le sait, la candidature prussienne est prise comme une provocation par Napoléon III qui exige et obtient son retrait. Cette candidature et, surtout, la dépêche d'Ems fabriquée par Bismarck seront le détonateur de la guerre franco-prussienne,

[42] Il tient aussi un mouton en laisse. Cela fait partie de la caractérisation graphique de Olózaga dans le dessin satirique. Ce mouton (parfois porté autour du cou) rappelle, de façon burlesque, que Olózaga était chevalier dans l'ordre de la Toison d'Or. Il souffle aussi dans une langue de belle-mère frappée du nombre 50 000 : une allusion à la rumeur selon laquelle Olózaga aurait l'intention de se retirer de la vie publique, ce qu'il ne fera pas, car, comme l'indique ironiquement *La Flaca*, il ne peut faire le sacrifice de toucher 50 000 douros par an (*La Flaca*, 16-V-1869).

[43] Voir Jorge VILCHES, *Progreso y libertad*, *op. cit.*, p. 124-128.

alors qu'en Espagne ressurgit le 23 juillet la candidature d'Amédée de Savoie, qui espère ainsi enrayer la guerre que la France a déclarée à la Prusse le 19 juillet[44]. Même si, dans le fond, cet intérim prolongé pouvait favoriser les aspirations républicaines, c'est sous un jour bien pessimiste qu'est présentée la glorieuse révolution.

El Guirigay, 23 juillet 1870
© Archivo histórico de la Ciudad de Barcelona

Celui-là même qui en fut le héros, Prim, conduit le corbillard où la révolution est représentée en fœtus conservé dans le formol, tandis que les républicains (Pi y Margall, Castelar, en pleurs, et Orense) tiennent les cordons du poêle. Le cortège, mené par une allégorie masculine de l'Espagne, en haillons où sont écrits les mots « capitación », « contribuciones », et accompagnée du lion, porte une croix et se dirige vers le Congrès des députés converti en « Panteón de la patria ». Le lieu qui incarne la démocratie en est donc, finalement, le tombeau. La présence de Bismarck, épée levée, marchant aux côtés de Serrano, juste derrière le corbillard, est une façon de souligner le rôle de celui-ci dans la politique intérieure espagnole, mais aussi dans le déclenchement de la guerre, ainsi que dans les destinées européennes. Derrière eux, c'est l'hymne de Riego que joue la fanfare, mais le chant de la

[44] *Ibid*., p. 131 et Alain PLESSIS, *De la fête impériale au mur des fédérés*, Paris, Seuil, 1973, p. 222.

liberté qui, avec La Marseillaise, a accompagné l'avènement de la révolution de 1868 est devenu chant funèbre. Même si la tonalité est amère et sarcastique avec ces allégories républicaines qui, telles des pleureuses, sont postées aux quatre coins du corbillard, on ne peut qu'être saisi par la transfiguration iconographique de l'échec de la révolution ici dénoncé[45].

L'allégorie militante

Jusqu'à présent la production satirique de Padró a été envisagée du point de vue des liens entre l'illustrateur et le caricaturiste, à travers la politisation de certaines scènes de genre et la transposition politique des leitmotive de la culture populaire. Il faut préciser, néanmoins, qu'il n'y a pas une césure temporelle entre l'illustrateur et le satiriste, qui continuent de coexister bien que les intentions de l'un et de l'autre semblent bien différentes. Ainsi, dans le même temps où Tomàs Padró dit sans ambages son refus de la monarchie pour l'Espagne en ridiculisant la question de la recherche d'un souverain dans les almanachs et revues satiriques républicaines, il réalise pour *La Ilustración Española y Americana,* qui le lui a commandé, un reportage graphique sur l'arrivée d'Amédée en Espagne (fin décembre 1870 et janvier 1871). Le dessinateur représente, entre autres, la vue du port de Cartagena où ont embarqué les députés constituants chargés par le Congrès d'offrir la couronne de Castille [*sic*] au Duc d'Aoste[46], le débarquement de Sa Majesté le Roi au port de Cartagena[47], l'acclamation du Roi au Palais Royal[48]. Ce mélange des genres ne saurait remettre en question l'engagement de Padró. Comme ses confrères dessinateurs de l'époque, je pense notamment à Francisco Ortego et surtout à José Luis Pellicer qui collabore à la fois à *La Ilustración Española y Americana* et à la revue satirique internationaliste *El Condenado*, Padró concilie dans son art l'illustration graphique d'actualité et le dessin de presse engagé et esthétiquement plus créatif. Mais il peut se trouver que certains dessins d'actualité reflètent l'engagement de Padró, comme c'est le cas lorsqu'il illustre la publication par livraisons *Proceso de la Commune de París* et l'opuscule du fédéraliste Luis Carreras *París a sangre y a fuego. Jornadas de la*

[45] Il faut noter que ces représentations de cortèges funèbres figuraient aussi dans la presse d'information, c'est le cas de l'enterrement de Francisco Martínez de la Rosa dans *Mundo Militar*, 23-II-1862, p. 4-5. Il s'agit d'un long cortège prenant pour point de vue les spectateurs, comme dans *El Guirigay*. Le dessin n'est pas signé, mais c'est peut-être une œuvre de Padró, collaborateur habituel de cette publication, comme nous l'avons vu.
[46] *La Ilustración Española y Americana*, 25-XII-1870, gravure, p. 449 et commentaire, p. 454.
[47] *Ibid*., 15-I-1871, p. 28. L'arrivée a eu lieu le 30 décembre 1870.
[48] *Id*., p. 36. En revanche, la gravure de l'attentat qui coûtera la vie à Prim est de Miranda (publiée le 5-I-1871).

Comuna, deux ouvrages édités en 1871 par la *Librería española* de son ami I. López[49], qui s'inscrivent dans la défense des communards en Espagne[50].

Dans la production satirique de Padró, un élément iconographique original par rapport à l'illustration et les racines *costumbristas* du dessin est la présence récurrente de l'allégorie féminine qui incarne soit la nation (c'est le cas, par exemple dans l'en-tête de *La Flaca*), soit l'idée républicaine, un avatar de la Marianne française, à laquelle la Marianne de Padró emprunte d'ailleurs bien des traits. L'allégorie de la République, mêlée à la classe politique dans les scénographies, est une caractéristique commune aux dessins de Padró et de Francisco Ortego, collaborateur de la revue *Gil Blas*, mais récurrente aussi dans les dessins de Honoré Daumier, source d'inspiration probable des deux caricaturistes espagnols.

La récurrence de Marianne dans les scènes caricaturales élaborées par Padró doit être interrogée, à mon sens, selon deux perspectives. Pourquoi, alors que le dessin peut avec la démocratie avoir les coudées plus franches, avoir recours à l'allégorie qui fait partie de l'arsenal de la peinture classique ? Les Mariannes de Padró dans ces premières années du *Sexenio democrático* sont presque toujours de majestueuses et victorieuses créatures. Pourquoi, en revanche, les représentations du peuple sont-elles si peu nombreuses ou limitées à l'incarnation dans des allégories qui disent la soumission et l'asservissement ?

Dans une réponse à Eric Hobsbawm, Maurice Agulhon insistait sur le caractère classique de l'allégorie au XIXe siècle, notamment dans le célèbre tableau de Delacroix célébrant la révolution de 1830, *La liberté guidant le peuple*. La figure féminine qui domine de sa puissante silhouette la composition est bien une allégorie de la liberté et non une évocation de la participation des femmes dans les luttes politiques. Et l'historien français argumentait sa démonstration en indiquant l'immédiate allégorisation de Marie Deschamps, une « combattante réelle » de la Révolution de 1830 qui « fut aussitôt juchée sur une sorte de pavois et promenée comme une déesse de la Liberté »[51].

Dans les pas de Maurice Agulhon, on peut affirmer que les allégories porteuses de l'idéal républicain dans l'iconographie politique de Tomàs Padró s'inspirent de la Marianne française, et donc de l'art classique, et fusionnent ainsi la modernité démocratique et le vieux

[49] Les gravures et planches en couleurs sont signées TP°.

[50] Et qui changent l'orientation première prise par Padró. Par exemple la lithographie publiée dans *La Flaca* le 4 juin 1871 est une claire condamnation du mouvement communard.

[51] Maurice AGULHON, « Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 28 (juin 1979), p. 28. L'article de Hobsbawm sur lequel revenait, en partie, Agulhon était « Sexe, symboles, vêtement et socialisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 23 (septembre 1978), p. 2-18. Dans cet article et dans une contribution ultérieure, « Man and Woman: Images on the Left », l'historien britannique postulait l'adaptation de l'art aux révolutions prolétariennes du XXe siècle par la domination d'une iconographie masculinisée, Eric Hobsbawm (éd), *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*, London, Abacus, 1998, p. 125-149.

langage des allégories de l'iconologie classique. Il convient de souligner justement l'importance de l'apport iconologique dans cette imagerie de la modernité démocratique incarnée dans la figure féminine et qui demeure fidèle à l'idéalisation au détriment du réalisme. Cette incarnation restait d'ailleurs attachée à une répartition générique : la femme comme porteuse symbolique de la démocratie et l'homme comme acteur politique. Ou peut-être est-ce parce que la femme n'a pas de rôle politique qu'elle est à même d'incarner l'idéal politique des républicains, comme l'indiquent Antonio Laguna Platero et Francesc Martínez Gallego, qui opposent justement la beauté de l'allégorie républicaine à la difformité de celle qui a incarné la monarchie et a eu un rôle politique, Isabelle II, qui n'échappe pas au crayon caustique des satiristes du *Sexenio* et en particulier de Padró[52]. Une lithographie de notre dessinateur pourrait concentrer la vision schizophrène du rôle politique de la femme au XIXe siècle. Il s'agit de l'image qui orne la couverture de l'ouvrage de Luis Carreras évoqué plus haut, où des femmes rustaudes et masculinisées, portant la vareuse de la garde nationale, pourraient incarner le rôle historique des femmes (leur participation dans la Commune), alors qu'une figure féminine portant le drapeau rouge de la Commune, caractérisée par sa jeunesse et sa silhouette gracile, pourrait, elle, être l'emblème de l'épisode révolutionnaire parisien[53].

Parmi les très nombreux exemples de Mariannes combattantes et victorieuses, on se limitera à quelques cas empruntés aux premières années du *Sexenio*, jusqu'à la fin de 1871, le début du règne d'Amédée I et avant la proclamation de la République (février 1873). C'est-à-dire lorsque l'allégorie républicaine incarne une aspiration, une idéologie et non pas encore la forme politique de la nation espagnole. La production satirique de Padró contemporaine de l'étape républicaine concentrera alors dans l'allégorie féminine les vicissitudes politiques de la Ière République espagnole.

[52] Antonio LAGUNA PLATERO, Francesc MARTÍNEZ GALLEGO, « Imaginarios femeninos a través de la prensa satírica de *Gil Blas* a *Don Quijote* (1864-1902) », *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, n° 2 (2015), p. 54.

[53] À moins que cette dichotomie ne représente l'attitude ambiguë de Padró vis-à-vis de la Commune de Paris.

La Flaca, 16 mai 1869
© Hemeroteca digital Biblioteca Nacional de España

Une scénographie filant la métaphore de l'opéra *Robert le diable* de Meyerbeer montre une allégorie féminine de l'Espagne entre une figure de la république sur fond de paysage représentant la prospérité (bateaux, cheminées fumantes) et la félicité (danse autour de l'arbre de la liberté) et la monarchie incarnée dans une figure masculine aux yeux exorbités qui se découpe sur des scènes d'exécution[54]. À partir du numéro 13, *El Guirigay*[55] présente une nouvelle en-tête, également œuvre de Padró, sur laquelle apparaissent au milieu des lettres du titre de la publication (dans la tradition de Francisco Ortego) plusieurs personnages de la vie politique de l'époque, Prim, Espartero, le prétendant carliste, Nicolás Rivero, Isabelle II et son fils Alphonse, tandis qu'au-dessus de Castelar, en apôtre de l'abolition de l'esclavage, une Marianne prête à en découdre lace ses spartiates. Sur une lithographie publiée dans *El Tiburón* de 1872, sur une double page, c'est une autre Marianne, accompagnée du coq, qui, auréolée de la devise républicaine, descend triomphalement derrière un énorme globe qui représente l'Internationale et son programme (coopération, abolition de l'armée, fédéralisme, justice, vérité, moralité…). Ce globe s'apprête à balayer sur son passage la classe politique (le roi Amédée I, Sagasta qui cumule alors la présidence du gouvernement et le ministère de

[54] *La Flaca*, 16-V-1869.
[55] *El Guirigay del 70*, año II.

l'intérieur, Martos, Rivero, Ruiz Zorrilla…). La présentation dichotomique et didactique de la composition permet d'opposer ce qui arrive (« Esto se viene ») et ce qui s'en va (« Aquello se va ») : sur la droite luit l'arc-en-ciel des valeurs républicaines, à gauche on rappelle les répressions contre les fédéralistes de Barcelone et de Valladolid, la guerre à Cuba, les exécutions, tandis que l'on ripaille au Palais royal où flotte la bannière « Viernes banquete ». L'association entre l'allégorie républicaine et l'Internationale rappelle le lien encore étroit à l'époque en Espagne entre républicanisme fédéraliste et internationalisme et doit être resituée dans la persécution de l'Internationale en Espagne dès la fin de mai 1871 dans la foulée de l'écrasement de la Commune de Paris[56]. À l'issue du débat parlementaire des mois d'octobre et novembre suivants, l'Internationale serait déclarée illégale en Espagne.

Ces allégories républicaines combattantes ou apaisées, sûres du triomphe de l'idée républicaine, peuvent être rapprochées du « dernier Daumier » (c'est-à-dire autour de 1869-1871) pour reprendre les mots de Ségolène Le Men qui, commentant l'emploi chez le caricaturiste français de l'allégorie de la république, évoque ce « support visuel d'identification à la communauté des citoyens et des lecteurs »[57]. Si l'intention est la même chez Padró dont la visée est également programmatique et propagandiste, en revanche, et contrairement à Daumier, cet emploi de l'allégorie ne se double pas, chez Padró, de l'apparition d'un peuple agissant et participant à la vie politique. Je pense notamment au dessin de Daumier où l'ouvrier montre son bulletin de vote en s'exclamant « V'là ma cartouche »[58], faisant comprendre que la participation aux élections a remplacé la stratégie insurrectionnelle du républicain de 1848. Chez Padró, lorsque le peuple apparaît, il n'est pas une force agissante, il est représenté par l'allégorie animale de la mule, du cheval, ou de l'homme en haillons et souffrant, celui qui sue aux champs pour 6 réaux par jour, celui qui gravit le calvaire de ses souffrances chargé de la croix et de la palme du martyr[59]. Ces deux dernières formes associant plus nettement travail et aliénation ne sont présentes que dans *La Campana de Gràcia,* créée après les soulèvements anti-quintas durement réprimés, et qui s'adresse à un public ouvrier. C'est la rhétorique visuelle du diptyque qui domine dans cette publication qui met en opposition l'ouvrier-paysan à la classe politique (le 2-IV-1871) ou bien au Roi (le 22-I-1871). En revanche, dans *La Flaca,* qui s'adresse plutôt à la bourgeoisie

[56] Dès le 28 mai, le ministre de l'intérieur, Sagasta, accorde de larges pouvoirs aux gouverneurs civils pour poursuivre les internationalistes espagnols.
[57] Ségolène LE MEN, « Une lithographie de Daumier en 1869, Lanterne magique !!!.. », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, nos 20-21 (2000), p. 20.
[58] *Le Charivari*, 20-XI-1869.
[59] Pour ces deux derniers, *La Campana de Gràcia*, 22-I-1871, « Guanyarás lo pa ab lo suhor de ton front » et l'autre, 2-IV-1871.

radicale[60], l'allégorie du peuple est très rare et est incarnée de préférence dans la métaphore animale, la mule le plus souvent, c'est-à-dire la bête de somme. Dans *La Flaca*, la récurrence du lion, aux côtés de la matrone, renvoie, comme on le sait, à l'emblème de la nation espagnole. Le lion, symbole du peuple espagnol, est le simple acolyte de la figure féminine et, à ce titre, subit les mêmes variations qu'elle : amaigrissement, signes de l'épouvante, etc. Le recours à l'iconologie et les autres métaphores humaines ou animales sont le signe, finalement, que le peuple n'a pas ou qu'on ne lui accorde pas de rôle historique. Au-delà, l'absence du peuple ou la métaphore de son aliénation pourrait être le reflet de l'ambiguïté des républicains espagnols vis-à-vis des masses populaires.

Conclusion

Avec son numéro 100 du 3 septembre 1871, *La Flaca* prend congé de ses lecteurs et dénonce, une dernière fois, dans son éditorial, « Una revista de tomo y lomo », les contradictions, revirements et trahisons de la révolution de septembre, si mal nommée glorieuse[61]. Sur la dernière page, la revue énumère les titres des cent lithographies publiées, tout en mettant l'accent sur la valeur documentaire et historique de ces lithographies qui constituent donc « la historia viva del período revolucionario a que se refieren » et en vantant les avantages de la représentation plastique propre à soutenir l'intérêt sans lasser l'esprit. C'était, bien entendu, une réclame publicitaire pour la vente des numéros reliés en tome, mais quel bel éloge des vertus du dessin satirique en tant que reflet d'une époque !

Salvador Bori caractérisait les différentes facettes de Tomás Padró dans une synthèse mi-figue mi-raisin : un peintre médiocre, un bon illustrateur et un satiriste génial[62]. On pourrait nuancer cette vision tripartite de l'artiste Padró en notant que probablement le peintre a nourri le satiriste, par l'alliance entre le ton caustique et une esthétique picturale jouant avec les codes du grand genre et influencée par un sens théâtral de la composition. Assurément, on doit à Tomàs Padró l'invention d'un langage graphique, qui, s'il emprunte à un Gavarni ou à un Daumier, n'en crée pas moins une rhétorique et une esthétique originales façonnées par une identité culturelle propre et par une conviction politique.

---

[60] Pour Valeriano BOZAL, *La Flaca* s'adresse notamment à la bourgeoisie radicale : *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, p. 137.

[61] Avec ce n° 100, *La Flaca* forme un premier tome. Elle reparaîtra sous différents hétéronymes, *La Carcajada*, qui alterne avec *La Risotada*, *La Risa*, puis *La Madeja Política*, qui alterne avec *El Lío*, jusqu'au 3 mars 1876. La publication sera toujours imprimée par Luis Tasso et conservera la même présentation, format folio et lithographies en couleurs.

[62] Salvador BORI, *Tres maestros del lápiz, op. cit.,* p. 23.