

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 51 (2003)

Artikel: 1er juin - 31 août 1939 : l'été espagnol du Musée d'art et d'histoire
Autor: Juillard, Mayte García
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728154>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Nous souhaitons remercier tout particulièrement le professeur Arturo Colorado Castellary, auteur de *El Museo del Prado y la Guerra Civil* (Madrid 1991), inestimable et principale source de renseignements. Sans sa générosité et sans son appui, la rédaction de cet article eût été illusoire. Qu'il trouve ici l'expression de notre reconnaissance. Nos plus vifs remerciements s'adressent également à Claude Ritschard, pour son soutien et son accueil dans les pages de Genava, ainsi qu'au professeur Mauro Natale qui nous a encouragés à nous intéresser à ce sujet. Un grand merci, enfin, au Musée d'art et d'histoire : à Muriel Pavesi, à Myriam Poiatti et à Serge Rebetez pour leur collaboration, leur patience et leur disponibilité ; à Marc-Antoine Claivaz grâce à qui le dossier photographique de l'exposition commémorative de 1989 a été retrouvé.

1. BERUETE 1921, p. 4 (dans cet article, nous proposons une traduction française des textes cités et qui n'ont été publiés jusqu'ici qu'en anglais ou qu'en espagnol).

2. HASKELL 2002, p. 146

3. BERUETE 1921, p. 4

4. HASKELL 2002, p. 164

5. Selon Alfred Stix, alors conservateur au Kunsthistorisches Museum de Vienne (voir STIX 1937, p. 9)

6. D'après Paul Hazard, professeur au Collège de France (voir HAZARD 1935 [sans pagination])

7. Souligné par Robert Witt dans l'introduction au catalogue de l'*Exhibition of Flemish and Belgian Art · 1300-1900*, 1927, p. IX (cité dans HASKELL 2002, p. 148)

8. Voir HASKELL 2002, pp. 142-143. En ce qui concerne le retentissement de ces manifestations et leur influence sur l'histoire de l'art, nous renvoyons également à NATALE 2001.

9. C'est ce que laisse entendre un article paru à l'occasion de l'exposition d'art hollandais, organisée « au profit de nos régions dévastées » (voir MISME 1921, p. 261).

10. Voir le chapitre intitulé « Botticelli au service du fascisme » dans HASKELL 2002, pp. 145-169

I. « Visitez l'exposition "Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado" »

Les grandes expositions du début du XX^e siècle

Le 4 novembre 1920 s'ouvrait à Londres l'une des plus importantes expositions de peinture espagnole jamais organisées. Même si les peintres primitifs y furent « insuffisamment représentés pour rendre une idée correcte du développement de la première école d'art ibérique¹ », et bien que la présence de peinture moderne eût déconcerté le public, elle révéla l'engouement pour cette école à son apogée baroque et connut un vif « succès populaire », suscitant « les acclamations de la critique² ». Pour Aureliano de Beruete, alors directeur du Musée du Prado et président du comité espagnol, cela constituait « un événement impossible à réaliser jusqu'à maintenant et qu'il ne sera pas facile de répéter³ ».

Avant que l'exposition *Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado* à Genève ne relève le défi en 1939, d'autres manifestations de cette envergure allaient voir le jour. Ainsi, en 1921, par exemple, Paris accueillait les chefs-d'œuvre de la peinture hollandaise, et en 1927, Londres organisait l'exposition *Flemish and Belgian Art · 1300-1900*. La liste serait longue, mais cette série allait culminer le 1^{er} janvier 1930, lorsque s'ouvrit l'exposition *Italian Art (1200-1900)* qui provoqua d'interminables embouteillages dans le centre de la capitale britannique⁴. Avec le même éclatant succès, on monta, cinq ans plus tard à Paris, l'*Exposition de l'art italien · De Cimabue à Tiepolo*. On peut aisément se figurer le formidable attrait de ces *fêtes de l'art* qui réunissaient, pour un temps et dans un même lieu, des œuvres habituellement conservées dans différents musées, galeries et collections privées nationaux et étrangers.

Sans doute était-ce pour faire oublier l'empreinte patriotique des grandes manifestations des années 1910 que leurs promoteurs évoquèrent leurs intentions dans des termes souvent abstraits : ces expositions devenaient des « ambassades de l'esprit⁵ », étaient l'occasion de faire « triompher les idées⁶ », ou encore de « promouvoir les échanges amicaux entre deux grands pays⁷ ». En effet, comme le rappelle Francis Haskell, qu'il s'agisse de l'exposition des *Primitifs flamands* en 1902 (Bruges), ou de celle des *Primitifs français* en 1904 (Paris) – pour n'en citer que deux –, ces premières expositions du XX^e siècle, constituées de groupes d'artistes anciens, « étaient beaucoup plus efficaces que celles qui sont consacrées à un seul maître pour propager les nationalismes rivaux qui formèrent le principal champ de bataille idéologique de l'avant-Première Guerre mondiale⁸ ».

Les expositions des années 1920-1930, montées à l'étranger dans un esprit d'ouverture, de réconciliation et même de reconstruction⁹, n'étaient donc apparemment pas de même nature. Pourtant, soumises à l'épreuve du temps, elles ne pouvaient masquer que de manière maladroite certaines collaborations douteuses et notamment, pour celles de Londres en 1930 et de Paris en 1935, les liens étroits qui furent tissés avec le gouvernement italien et avec Mussolini lui-même¹⁰. En réalité, elles aboutirent, elles aussi, à la glorification des nations plutôt que des artistes, et servirent encore une fois de tribune aux débats idéologiques.



1. Salle impériale (salle 415)

Tapisseries, de gauche à droite :

cinq des sept tapisseries [n° 185 à 191], Atelier bruxellois, *La Conquête de Tunis par Charles Quint*, 1549-1554, 5,20-5,30 × 7,10 m, Palais royal de Madrid.

Tableaux, de gauche à droite :

[n° 93] Velázquez, *Le Prince Don Baltasar Carlos*, vers 1636, 2,09 × 1,73 m, Musée du Prado, inv. 1180 ; [n° 162] Le Titien, *Portrait de l'empereur Charles Quint*, 1533, 1,92 × 1,11 m, Musée du Prado, inv. 409 ; [n° 163] Le Titien, *Charles Quint à la bataille de Mühlberg*, 1548, 3,32 × 2,79 m, Musée du Prado, inv. 410 ; [n° 161] Le Titien, *Portrait de Philippe II*, 1551, 1,93 × 1,11 m, Musée du Prado, inv. 411 ; [n° 91] Velázquez, *Portrait de Don Gaspar Guzman, comte-duc d'Olivarès*, vers 1634, 3,13 × 2,39 m, Musée du Prado, inv. 1181.

A posteriori, bien sûr, il est plus facile de comprendre que la montée des tensions dans la fragile Europe des années 1930 offrait un terreau fertile à la propagande sous toutes ses formes. Pour Daniel Ternois, par exemple, le charme de l'exposition dédiée au Greco et organisée à Paris dans le cadre de l'Exposition universelle en 1937 est le fruit de cet état d'esprit général : « Le succès de l'exposition fut considérable. Elle dut être prolongée au-delà de la date prévue, et le catalogue connut au moins trois éditions [...]. Les circonstances politiques n'étaient pas étrangères à ce retentissement et orientaient les jugements esthétiques. Le Front populaire en France, la montée des totalitarismes en Italie et en Allemagne, la guerre d'Espagne exaspéraient les passions. [...] Les partisans de Franco admiraient Le Greco pour exalter la peinture espagnole et pour déplorer les fureurs des "Rouges" qui faisaient des feux de joie avec les chefs-d'œuvre des églises. Les communistes vantaient la peinture espagnole pour gagner des amis à l'Espagne républicaine et faisaient savoir avec quel soin, à Madrid et à Barcelone, elle recueillait et protégeait les œuvres d'art¹¹. »

11. TERNOIS 1995, pp. 129-130. Les « feux de joie » sont une allusion aux violentes déprédations que subirent les édifices religieux mais aussi certains bâtiments privés en zone républicaine, dès le début de la guerre. Dans une Espagne où l'illettrisme touchait une grande partie de la population, ce véritable iconoclasme moderne visait la destruction des symboles des classes dominantes, qu'il s'agisse de l'Église ou des grands propriétaires terriens. Par ailleurs, l'anticléricalisme espagnol – particulièrement virulent au début des années 1930 – avait déjà provoqué ce type de comportement.

12. Nous renvoyons bien sûr à COLORADO CASTELLARY 1991, mais aussi aux deux textes parus dans le catalogue de l'exposition qui fut organisée à l'occasion du cinquantième anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol au Musée d'art et d'histoire (voir COLORADO CASTELLARY 1989 et LACHENAL 1989). Voir également ÁLVAREZ LOPERA 1982. Très récemment, du 27 juin au 14 septembre 2003, le Musée du Prado a rendu hommage au travail fourni par la Junta Central del Tesoro Artístico, à travers une exposition de documents photographiques. Organisée avec la collaboration de l'Institut du patrimoine historique, cette exposition a mis également l'accent sur les mesures de conservation et de protection des œuvres d'art. Nous renvoyons au riche catalogue publié à cette occasion : il représente une mise à jour fondamentale du sujet (*Arte protegido* 2003).

13. Voir RENAU 1937. Ce fascicule, riche en informations et très bien illustré, fut publié dans *Museion*, revue de l'Office international des musées. José Renau était alors directeur général des Beaux-Arts du gouvernement républicain. Au sujet de l'étape valencienne, voir aussi VAAMONDE 1973.

Aucune œuvre du Greco de provenance espagnole, « étant donné les événements », ne figurait à l'exposition de Paris. En effet, le soin avec lequel « l'Espagne républicaine [...] recueillait et protégeait les œuvres d'art » fait notamment référence au convoi du « Trésor espagnol » qui emprunta les routes d'Espagne en pleine guerre civile, et parvint le 14 février 1939 – sous l'égide d'un Comité international – à la Société des Nations (SdN), à Genève.

C'est à partir d'une sélection de ces œuvres que s'ouvrit l'exposition *Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado*, le 1^{er} juin 1939, au Musée d'art et d'histoire. On put y admirer, entre autres, des tableaux du Greco qui n'avaient pu être montrés à Paris deux ans auparavant. En fait, par la nature exceptionnelle des circonstances historiques qui précédèrent et accompagnèrent son montage, l'exposition de Genève fut sans précédent.

Du convoi en péril à l'épilogue genevois

Nous n'évoquerons que brièvement ces circonstances par ailleurs très bien étudiées¹². Rappelons néanmoins que, peu après la victoire par les urnes du *Frente popular*, le 18 février 1936, Franco ralliait à son coup d'État militaire, le 18 juillet 1936, la plupart des garnisons des grandes villes espagnoles en déclenchant une guerre civile qui allait durer trois ans.

Dès le mois d'avril 1936, pour répondre aux actes de vandalisme des branches les plus radicales de la gauche, et pour protéger le patrimoine des raids aériens ennemis, les républicains espagnols mirent sur pied un Comité central du trésor artistique (Junta Central del Tesoro Artístico), sous la direction de Timoteo Pérez Rubio, secondé par José María Giner. Ce Comité se chargea de réunir et de sauvegarder les objets d'art les plus précieux¹³. À l'automne, dans la soirée du 16 novembre 1936, neuf bombes incendiaires s'abattaient sur le Prado, provoquant d'importants dégâts matériels. Fort heureusement, les salles avaient été vidées au mois d'août et une grande partie des œuvres venait de quitter Madrid. Soigneusement emballées et calées dans de grandes caisses en bois, elles avaient été installées sur une trentaine de camions qui suivirent de près le gouvernement républicain, contraint à l'exil intérieur vers des zones moins exposées. Les musées européens s'étaient émus du sort subi par le trésor espagnol. Au mois d'août 1937, pour rassurer l'opinion internationale et pour répondre aux allégations du camp nationaliste, selon lesquelles les républi-



2. Première salle Velázquez (salle 414) | De gauche à droite :

[n° 106] Velázquez, *Les Fileuses*, 1657, 2,20 × 2,89 m, Musée du Prado, inv. 1173 ; [n° 110] Velázquez, *Portrait du sculpteur Juan Martinez*, non daté, 1,09 × 1,07 m, Musée du Prado, inv. 1194 ; [n° 99] Velázquez, *Le Couronnement de la Vierge*, vers 1641, 1,76 × 1,24 m, Musée du Prado, inv. 1168 ; [n° 78] Velázquez, *L'Adoration des rois mages*, 1619, 2,03 × 1,25 m, Musée du Prado, inv. 1166.

cains avaient dilapidé le patrimoine¹⁴, la Junta invita une délégation étrangère à Valence, qui put ainsi constater l'existence de mesures de sécurité prises à l'égard des œuvres et la légitimité de l'évacuation¹⁵. Mais entre décembre 1938 et janvier 1939, le gouvernement républicain et le convoi, acculés au pied des Pyrénées, se trouvaient dans une situation précaire et insoutenable. C'est alors que fut constitué un Comité international pour la sauvegarde du trésor espagnol, avec lequel les républicains signeront un accord, le 3 février 1939, à Figueras. L'article 2 stipulait que les objets d'art seraient « confiés au Secrétaire général de la Société des Nations qui a donné son agrément au projet », et l'article 9, qu'ils seraient rendus au gouvernement espagnol « le jour où la paix sera rétablie en Espagne [...] pour rester le bien commun de la nation espagnole¹⁶ ».

14. On pouvait lire par exemple dans le *Diario Vasco* du 15 mai 1937 : « On nous confirme l'information suivante : les marxistes espagnols emportent à l'étranger tous nos meilleurs tableaux pour dilapider notre trésor artistique national. » Nous traduisons d'après COLORADO CASTELLARY 1991, p. 39.

15. Sir Frederic Kenyon, ancien directeur du British Museum et président de la Commission britannique de coopération intellectuelle, publia un rapport détaillé de sa mission dans *Mouseion* (voir KENYON 1937). Ajoutons que la guerre d'Espagne fut le premier conflit à faire l'objet d'une couverture médiatique internationale : nous renvoyons à l'excellente enquête de François Fontaine (FONTAINE 2003), qui nous a été transmise très aimablement par Patrick Févret.

16. L'accord fut signé notamment par Jacques Jaujard (sous-directeur des Musées nationaux français), en tant que secrétaire du Comité international, et par Neil MacLaren (conservateur), en tant que délégué de la National Gallery de Londres. La transcription de l'accord avait été publiée dans la presse genevoise. Voir *JdG*, 1^{er} avril 1939. Voir aussi COLORADO CASTELLARY 1989, p. 196. Pour les considérables problèmes de droit international que pose le document, voir COLORADO CASTELLARY 1991, pp. 113-140.

17. Lettre de Paul Lachenal à Marius Noul, 26 janvier 1939 (MAH, CCoP 1939). L'avocat Paul Lachenal (président notamment de la Société auxiliaire du Musée [future Association des amis du Musée d'art et d'histoire]) ne doit pas être confondu avec Adrien Lachenal, président du Conseil d'État, sur lequel nous reviendrons. Marius Noul était le délégué aux musées et collections du Conseil administratif de la Ville de Genève. Pour les différentes étapes de la constitution du Comité international, nous renvoyons à COLORADO CASTELLARY 1991, pp. 74-112 et 191.

18. Grâce à Jean-Christophe Curtet, il nous a été possible d'aborder la question de l'attitude de la presse genevoise, dans le numéro 10 du *Cahier René-Louis Piachaud*, voir GARCÍA JULLIARD 2002.

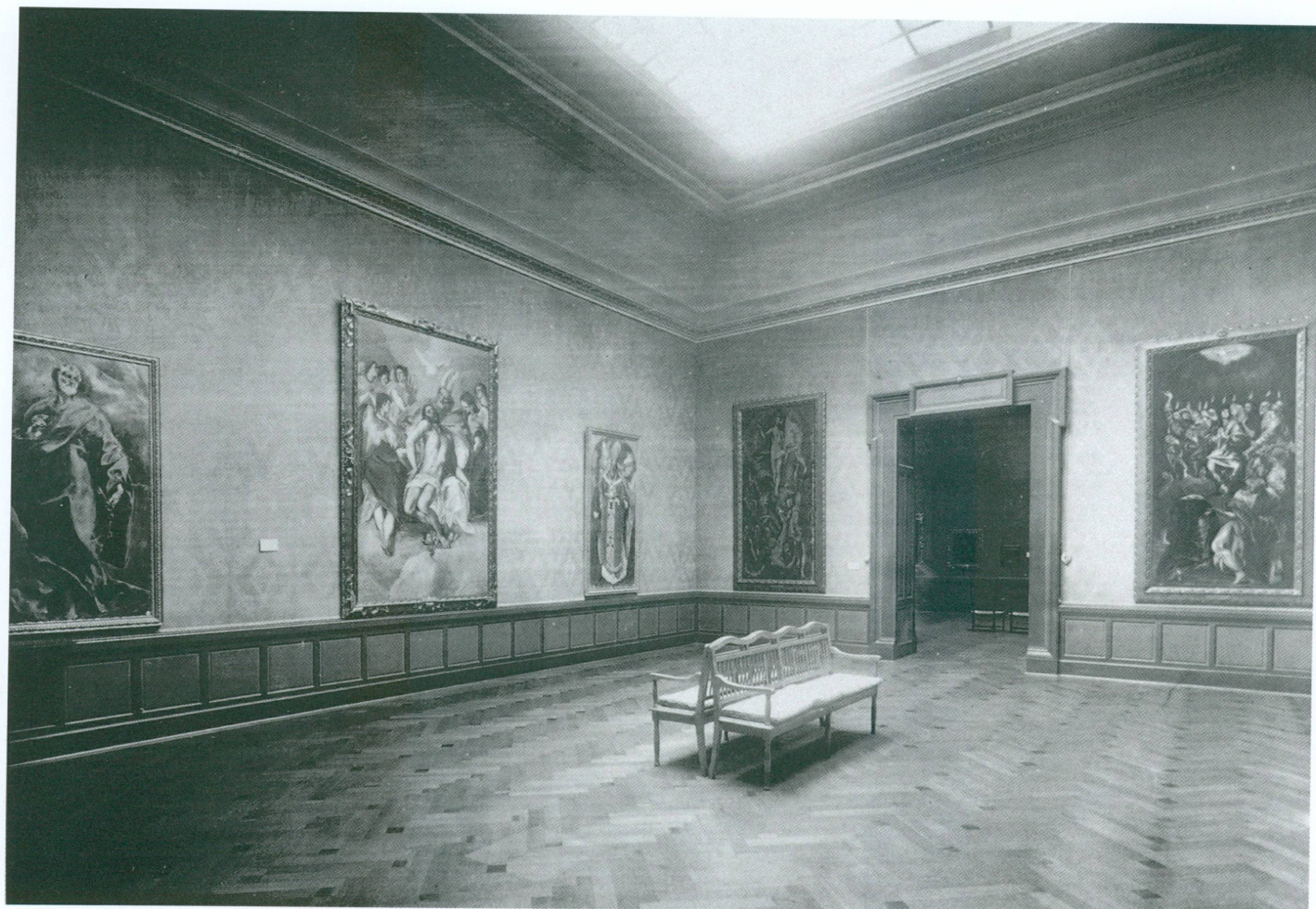
Parmi les fondateurs de ce Comité, composé de divers représentants de musées et institutions culturelles, il convient de distinguer le peintre José María Sert (1876-1945) qui fit intervenir toutes les relations dont il disposait en France et en Angleterre. L'éventualité d'exposer une partie des œuvres contribua sans doute à la réussite du projet : en Suisse, Sert bénéficia de la collaboration du Genevois Paul Lachenal qui, une semaine avant la signature de l'accord de Figueras, s'adressait au Conseil administratif de la Ville de Genève pour obtenir un « appui purement moral » au projet d'une exposition au palais de la SdN, sans pour autant engager « sa responsabilité ni financière, ni politique, ni technique ». Il s'agissait en effet de « sauver d'un désastre possible des œuvres qui appartiennent au patrimoine de l'Humanité¹⁷ ».

Grâce au financement du Comité international, mille huit cent quarante-six caisses, contenant des œuvres de toute nature (tableaux, sculptures, céramiques, tapisseries, livres, manuscrits, armures, etc.), seront chargées sur un train mis à disposition par la Société nationale des chemins de fer français. Dans la nuit du 13 au 14 février 1939, les vingt-deux wagons entrent en gare de Cornavin. Le 17 février, un inventaire des caisses (mais non de leur contenu) est dressé dans la bibliothèque de la SdN et signé, notamment, par Joseph Avenol, secrétaire général de la SdN et destinataire du convoi. On procédera à l'inventaire du contenu du 4 au 25 mars et à la sélection des œuvres qui allaient être exposées à la fin du mois d'avril. Hormis ces dernières, les œuvres quittèrent Genève pour l'Espagne, via Irún, en deux temps, le 9 mai, puis le 16 juin 1939.

L'exposition de Genève eut un succès des plus considérables, reçut des *acclamations* tant populaires que critiques¹⁸, et son catalogue connu, lui aussi, plusieurs éditions. Épilogue surprenant – et presque fortuit – d'une suite d'épisodes dramatiques, elle diffère néanmoins des grandes expositions que nous avons évoquées : elle fut montée en un temps record, les œuvres étant parvenues à Genève sans que le Musée d'art et d'histoire ait eu à faire les nécessaires *demandes de prêt*. Mais surtout, comme son titre l'indique, elle n'était pas exclusive d'une école – donc d'une nation – mais d'une institution. Autant d'aspects qui confèrent à l'exposition genevoise son caractère incomparable. Toutefois, la présence dans le comité d'organisation de Fernando Álvarez de Sotomayor, un émissaire du gouvernement de Burgos, ville dans laquelle Franco avait établi son quartier général, pourrait faire naître quelques doutes.

Le comité d'organisation

Pour comprendre cette présence, on se souviendra que la guerre d'Espagne prit fin – sur le terrain des opérations militaires – le 1^{er} avril 1939, date à laquelle les États-Unis reconnurent



3. Première salle Le Greco (salle 411) | De gauche à droite :

[n° 61] Le Greco, *Saint Pierre*, sans date, 2,14 × 1,10 m, Escorial ; [n° 58] Le Greco, *La Trinité*, sans date, 3 × 1,79 m, Musée du Prado, inv. 824 ; [n° 62] Le Greco, *Saint Ildephonse*, sans date, 1,90 × 1,05 m, Église d'Illescas ; [n° 43] Le Greco, *La Résurrection*, peint entre 1584 et 1594, 2,75 × 1,27 m, Musée du Prado, inv. 825 ; [n° 54] Le Greco, *La Pentecôte*, peint entre 1604 et 1614, 2,75 × 1,27 m, Musée du Prado, inv. 828.



4. Seconde salle Le Greco (salle 410) | De gauche à droite :

[n° 45] Le Greco, *Saint Paul*, peint entre 1594 et 1604, 0,70 × 0,56 m, Musée du Prado, inv. 814 ; [n° 63] Le Greco, *L'Annonciation*, sans date, 0,27 × 0,21 m, Académie de San Fernando ; [n° 59] Le Greco, *Le Songe de Philippe II*, sans date, 1,42 × 1,11 m, Escorial ; [n° 50] Le Greco, *Portrait d'un frère trinitaire ou dominicain*, peint entre 1604 et 1614, 0,35 × 0,26 m, Musée du Prado, inv. 12 B ; [n° 44] Le Greco, *Portrait de Rodrigo Vazquez*, peint entre 1594 et 1604, 0,62 × 0,42 m, Musée du Prado, inv. 808 ; [n° 46] Le Greco, *Le Christ portant la croix*, peint entre 1594 et 1604, 1,08 × 0,78 m, Musée du Prado, inv. 822 ; [n° 51] Le Greco, *Portrait d'un chevalier*, peint entre 1604 et 1614, 0,64 × 0,51 m, Musée du Prado, inv. 810 ; [n° 39] Le Greco, *Portrait du Chevalier à la main sur le cœur*, peint entre 1577 et 1584, 0,81 × 0,66 m, Musée du Prado, inv. 809 ; [n° 53] Le Greco, *Portrait du licencié Jeronimo de Cevallos*, peint entre 1604 et 1614, 0,64 × 0,54 m, Musée du Prado, inv. 812.

rent le gouvernement de Burgos. Mais, sur le terrain diplomatique, la défaite républicaine avait été entérinée bien avant : la France et l'Angleterre avaient admis la légitimité de ce même gouvernement le 27 février déjà et la Suisse, le 14 février, le jour même où les œuvres arrivaient à Genève¹⁹. Le *trésor* acheminé par les républicains, convoyé par le Comité international et réceptionné par la SdN, devait être restitué à l'Espagne une fois la paix revenue. Alors que l'inventaire s'achevait, la victoire de Franco, acquise le 1^{er} avril, faisait passer le *trésor* aux mains des nationalistes. Ces derniers devenaient ainsi les seuls et uniques interlocuteurs.

En effet, un brouillon du communiqué officiel de la Chancellerie d'État, daté du 21 avril, confirme que l'exposition «est un geste dû à la générosité et à la courtoisie du gouvernement espagnol». On y remercie M. de Las Bárcenas et le marquis d'Aycinena de leur «bienveillante compréhension et l'arrangement qui a été conclu *par*²⁰ le Conseil d'État». En outre, l'organisation a été confiée par le Conseil d'État au Conseil administratif de la Ville de Genève «qui s'est assuré de la direction du Musée d'art et d'histoire de Genève [Waldemar Deonna], et pour la propagande, de l'Association des intérêts de Genève». Enfin, «M. de Sotomayor, délégué officiel du gouvernement espagnol pour la réalisation *technique*²¹ de cette importante manifestation artistique, est à Genève et reste en contact permanent avec les autorités locales²²». Nous savons donc qui parraine l'exposition, qui l'organise, et qui, *techniquement*, la réalise. La présence de Sotomayor, l'émissaire de Franco (rejoint par Pedro Muguruza²³ au début du mois d'avril 1939), n'est donc qu'à moitié surprenante.

Ce qui est bien plus étonnant, c'est le ton employé par le marquis d'Aycinena qui laissait entendre, dans un communiqué de presse, le 31 mars déjà, que l'exposition aurait bien lieu. On pouvait lire ses propos dans le *Journal de Genève* : «[Les chefs-d'œuvre] symbolisent et évoquent [...] les moments les plus beaux de l'existence de l'Espagne et les plus brillants de sa grandeur impériale. L'effort énergique accompli par le peuple espagnol pendant une guerre cruelle, son esprit de sacrifice et le génie éclairé de son illustre chef, le général Franco, viennent d'être couronnés par une éclatante victoire. L'une des préoccupations du gouvernement espagnol serait de montrer bientôt au monde les collections réunies par le génie espagnol, issues du profond amour de ce peuple pour les arts²⁴.»

Pour saisir le sens et la portée des termes «grandeur impériale» et «génie espagnol», il convient, avant tout, d'évoquer l'exposition elle-même, ainsi que les moyens mis en œuvre pour sa promotion.

L'exposition de Genève soutenue par «une propagande efficace et moderne»

Les efforts fournis par l'Association des intérêts de Genève, le Musée d'art et d'histoire, le Canton et la Ville de Genève inspirent une légitime admiration : non seulement il fallut aménager, en moins de deux mois, les salles du premier étage du Musée (ce qui impliquait de les vider auparavant), y installer un réseau électrique permettant d'éclairer les salles pour les visites en soirée, ainsi qu'un système de ventilation, mais également promouvoir l'événement par d'importants moyens publicitaires. Tous contribuèrent d'une façon ou d'une autre au bon déroulement de ces travaux d'envergure.

À la date du 28 avril 1939, on apprend que la promotion de l'exposition de Genève va se greffer sur toutes les campagnes publicitaires de l'Exposition nationale qui va s'ouvrir

19. Voir CERUTTI 2001. Nous devons au professeur Mauro Cerutti de précieuses informations bibliographiques.

20. Ce mot est barré et remplacé par *avec*.

21. Ce mot est ajouté à la main, en incise.

22. Document portant la mention : «Chancellerie – Communiqué à la presse, 21.IV.39» (MAH, CCoP 1939). Domingo de Las Bárcenas avait été promu au rang de sous-secrétaire d'État espagnol aux Affaires étrangères et le marquis d'Aycinena avait été nommé nouveau ministre d'Espagne à Berne.

23. Commissaire général du Service de défense du patrimoine artistique espagnol et du Service de la récupération artistique, organisme rattaché au Ministère de l'éducation nationale du nouveau gouvernement

24. *JdG*, 31 mars 1939. Ce texte est largement inspiré d'un communiqué émanant du Service d'information de la SdN daté du 30 mars 1939 et conservé dans ses archives (SdN, Int. Coop., R 4048, 5B 38282/36929, document portant le numéro 38282).

25. Lettre de Paul Trachsel (président de l'AIG) à Marius Noul (CA), 28 avril 1939 (MAH, CCoP 1939). Le 25 mai, Trachsel annoncera à Noul que «le seul affichage autorisé dans l'Exposition sera pour notre exposition».

26. Lettre adressée à Deonna, 16 mai 1939 (AVG, 340.E.1.24.2)

27. Lettre de Deonna à Trachsel, 26 mai 1939 (AVG, 340.E.1.24.2)

28. Séance du CA, 13 juin 1939 (AVG, 03.PV.98)

29. Réponse du 19 mai 1939 à la requête adressée par le MAH le 17 mai (AVG, 340.E.1.24.2)

30. Lettre de Trachsel à Noul, 28 avril 1939 (MAH, CCoP 1939)

31. Lettre de Trachsel à Noul, 25 mai 1939 (MAH, CCoP 1939)

32. *JdG*, 13 janvier 1940

33. Voir, respectivement, séance du CA, 9 juin 1939 (AVG, 03.PV.98); *Situation financière* établie le 27 octobre 1939 (MAH, CCoP 1939), document signé par Adrien Lachenal, Félix Vejarano (secrétaire de la Délégation espagnole de Burgos à l'Assemblée de la SdN), Henri Schœnau (président du CA) et Marius Noul (CA); *Récapitulatif final*, document manuscrit non daté (AVG, 340.E.1.24.2): le chiffre exact qui y est inscrit est cent cinq mille cinq cent cinquante-six sur cent six mille cent vingt-quatre exemplaires imprimés.

34. Ces documents sont ici reproduits grâce à la courtoisie du Musée du Prado, et nous remercions chaleureusement son directeur, Miguel Zugaza, de nous avoir autorisée à le faire.

35. Dans la mesure du possible, nous avons transcrit les titres des œuvres selon le catalogue de 1939 (MAH 1939). Les premières tapisseries représentaient: *Vertumne et Pomone*, *Les Batailles de l'archiduc Albert* et *L'Histoire de Scipion*. Pour plus de détails, nous renvoyons aux légendes des photographies.

36. FLORENTIN 1939. Ce document nous a été aimablement prêté par Lada Mamedova.

37. Les légendes des illustrations ont été montées en insérant les indications suivantes: les numéros entre crochets ([]) renvoient au catalogue de 1939; les titres, ainsi que les dates et les dimensions, proviennent également du catalogue de 1939; si certains lieux de conservation ont changé, ils sont alors mentionnés entre parenthèses.

38. FLORENTIN 1939, p. 2, pour les deux citations suivantes également

prochainement à Zurich. Une quarantaine de journalistes étrangers résidant à Genève ont déjà été contactés²⁵. La Société suisse de radiodiffusion mettra tout en œuvre pour assurer la propagande, «surtout en France, en Angleterre et en Amérique²⁶». Les PTT apposeront au courrier une oblitération augmentée du texte suivant: «Visitez l'exposition "Les chefs d'œuvre du musée du Prado" · Genève · Juin – août 1939²⁷». La coûteuse installation du réseau électrique sera compensée par un accord passé avec les Services industriels qui ne factureront le kilowattheure qu'à vingt centimes au lieu de quarante-cinq²⁸. Le Département des finances et contributions avait, auparavant, accepté d'exonérer de la taxe habituelle les affiches annonçant l'exposition, «vu le caractère de cette manifestation²⁹». Le tableau qui figurera sur l'affiche, comme nous l'apprend un courrier du 28 avril, «a été choisi par M. de Sotomayor³⁰». Il s'agit du *Portrait de l'infante Marie-Anne d'Autriche* de Velázquez. La longue énumération des différents sites où elle sera placardée – en Suisse et à l'étranger – et le décompte du nombre d'exemplaires de brochures éditées et distribuées s'étendent sur cinq pages et s'achèvent en ces termes: «Soyez assuré qu'au Bureau de l'Association avec l'aide de cinq collaborateurs, nous faisons tout notre possible pour assurer une propagande efficace et moderne, qui je l'espère fermement portera ses fruits³¹».

Nous sommes à une semaine du vernissage, et les espoirs du président de l'Association des intérêts de Genève, qui aura mené cette campagne de promotion au rythme d'une folle course contre la montre, ne seront pas déçus. On apprendra, le 13 janvier 1940, que «l'*Exposition du Prado* a permis d'enregistrer à Genève, en juillet et août, quarante-quatre mille nuitées de plus que dans les mêmes mois de 1938³²». Les autres chiffres de l'exposition sont eux aussi impressionnants. Le 8 juin 1939, soit une semaine après l'ouverture, neuf mille quatre-vingt-huit visiteurs ont déjà été enregistrés. À la fermeture, ce chiffre s'élèvera à plus de quatre cent mille. Le total des recettes, calculé le 27 octobre 1939, atteindra la somme de sept cent soixante-sept mille cinq cent nonante francs, et plus de cent cinq mille catalogues auront été vendus ou donnés³³.

II. Une promenade dans les salles du Prado genevois

La montée vers la Salle impériale (salle 415)

Largement sollicités, certains journalistes suisses et étrangers eurent l'occasion de visiter l'exposition le 27 mai (soit cinq jours avant l'ouverture), en compagnie de Sotomayor, de Deonna et de Louis Gielly (conservateur du Département des beaux-arts). Grâce à leurs articles, entre autres, mais aussi grâce aux documents photographiques existants³⁴, nous pouvons parcourir, soixante-quatre ans plus tard, les quinze salles du premier étage du Musée d'art et d'histoire.

À peine entré dans le musée, sur les murs des escaliers et dans les loges, le visiteur pouvait déjà admirer trois tapisseries de Bruxelles du XVI^e siècle, à sujets pastoral et militaires³⁵. À l'étage, dans le vestibule circulaire, *La Rencontre de David et de Bethsabée*, «une tapisserie flamande du XV^e siècle, tissée d'or, d'argent, de soie et de laine³⁶», lui permettait de reprendre son souffle. De là, le visiteur pénétrait dans la *Salle impériale* (fig. 1³⁷), où cinq tapisseries retraçaient *La Conquête de Tunis par Charles Quint*. Elles conduisaient le regard jusqu'au portrait équestre de *Charles Quint à la bataille de Mühlberg*, cet «homme de métal coulé d'un bloc sous un ciel crépusculaire³⁸», peint par Le Titien (vers 1490-1576). De part et d'autre, sur ce mur du fond, deux autres Titien: un *Portrait de l'empereur Charles Quint* et un *Portrait de Philippe II*, «magnifiques monstres dans de magnifiques



5. Première salle Goya (salle 409) | De droite à gauche :

[n° 1] Goya, *Portrait de Cornelio van der Gotten*, signé et daté de 1782, 0,62 × 0,47 m, Musée du Prado, inv. 2446 ; [n° 7] Goya, *La Maja vêtue*, peint en 1797-1798, 0,95 × 1,90 m, Musée du Prado, inv. 741 ; [n° 28] Goya, *Portrait de l'architecte Villanueva*, peint en 1797-1798, 0,93 × 0,69 m, Académie de San Fernando ; [n° 17] Goya, *Portrait du général Urrutia*, signé, sans date, 2 × 1,35 m, Musée du Prado, inv. 736 ; [n° 16] Goya, *Portrait de Don Manuel Silvela*, peint vers 1809, 0,95 × 0,68 m, Musée du Prado, inv. 2450 ; [n° 6] Goya, *La Maja nue*, peint en 1797-1798, 0,97 × 1,90 m, Musée du Prado, inv. 742 ; éventuellement [n° 10 à 14] Goya, l'une des études pour *La Famille de Charles IV*, sans date, 0,74 × 0,60 m, Musée du Prado, inv. 729 à 733 ; éventuellement [n° 32] Goya, *Scènes de l'Inquisition*, sans date, 0,45 × 0,75 m, Académie de San Fernando, ou [n° 33] Goya, *La Maison de fous*, sans date, 0,45 × 0,75 m, Académie de San Fernando ; [n° 36] Goya, *La Foire de Madrid*, carton de tapisserie, peint en 1778-1779, 2,58 × 2,18 m, Musée du Prado, inv. 779.



6. Seconde salle Goya (salle 408) | De gauche à droite:

[n° 5] Goya, *Portrait du duc d'Albe*, peint en 1795, 1,95 × 1,26 m, Musée du Prado, inv. 2449 ; [n° 4] Goya, *Portrait du peintre Francisco Bayeu*, peint en 1795, 1,12 × 0,84 m, Musée du Prado, inv. 721 ; [n° 20] Goya, *La Comtesse Chinchon*, sans date, 2,16 × 1,43 m, propriété privée, Madrid (aujourd'hui au Musée du Prado) ; [n° 19] Goya, *Portrait de Doña Maria Antonia Gonzaga, marquise de Villafranca*, sans date, 0,87 × 0,72 m, Musée du Prado, inv. 2447 ; [n° 3] Goya, *Portrait de Doña Tadea Arias de Enriquez*, peint en 1793 ou 1794, 1,90 × 1,06 m, Musée du Prado, inv. 740 ; [n° 24] Goya, *Portrait de la reine Marie-Louise*, sans date, 2,08 × 1,31 m, Palais royal de Madrid (le catalogue de 1939 dit « National »).

habits de soie». De Velázquez (1599-1660) qui « nous attend et nous porte un coup si direct que l'émotion est grande », deux tableaux rythmaient encore la salle : *Le Prince Don Baltasar Carlos*, posé sur un chevalet, et, face à lui, le *Portrait de Don Gaspar Guzman, comte-duc d'Olivarès*. À l'entrée de la salle, on pouvait encore admirer un *Philippe II* de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) et *Le Prince Don Carlos* par Alonso Sánchez Coello (1531-1588).

La dignité vélasquienne (salles 414, 413 et 412)

« Presque trop beau pour être vrai », poursuit un journaliste qui décrit comment, en passant dans la salle suivante (fig. 2), on découvre, entre autres chefs-d'œuvre de Velázquez, *Le Couronnement de la Vierge*, *Les Fileuses* et *L'Adoration des rois mages*. Selon toute vraisemblance, sur l'autre mur latéral devait être accroché *La Forge de Vulcain*³⁹. Deux salles encore avaient été réservées à Velázquez. Dans l'une d'elles on s'attardait devant *Le Christ en croix*, mais surtout devant *Les Ménines*. Emblème de la manifestation, Velázquez – avec Goya – était l'artiste le mieux représenté. On put admirer trente-quatre toiles sur les quarante-cinq qui avaient fait le voyage⁴⁰. Selon plusieurs témoignages, la peinture de Velázquez apaisait le visiteur après la montée solennelle vers la première salle : « De quel repos d'esprit, de quel repos de l'âme et des sens il témoigne, dans cette cour officielle et sévère⁴¹ », « ses portraits sont autant de méditations sur le tour d'esprit, les passions, le caractère de ses modèles⁴² », ou encore, « une dignité royale et un paisible mouvement caractérisent les salles dédiées à Velázquez » qui, « par contraste, donnent la transition au Greco représenté à travers vingt-quatre tableaux, d'une qualité étrangement vive et électrique⁴³ ».

Le Greco, « une échappée du ciel » (salles 411 et 410)

Du Greco (1541-1614), on pouvait voir dans la première (fig. 3) des deux salles, sur la gauche, *Saint Pierre*, *La Trinité* et *Saint Ildephonse*. De part et d'autre de la porte, *La Résurrection* et *La Pentecôte*. Dans la salle suivante (fig. 4) alternaient peinture religieuse et portraits. On y distinguait, mis en valeur sur le mur oblique, *Le Christ portant la croix*, mais aussi, sur le mur de gauche, la grande composition du *Songe de Philippe II*. Sur l'autre mur, la frontalité du *Portrait du Chevalier à la main sur le cœur* était soutenue par les légers trois quarts des deux portraits qui l'encadraient. Sur les vingt-cinq toiles exposées, dix-sept figuraient des thèmes religieux, ce qui n'a pas échappé aux témoins : « tout, dans cette peinture, tend au ciel ; elle est sans cesse anxieuse de Dieu⁴⁴ », « aucun tableau n'est peint en large, mais tous en long, souvent très hauts, et on a presque le sentiment que le cadre va se briser au faite pour nous ouvrir encore une échappée du ciel [...] »⁴⁵.

L'Espagne selon Goya (salles 409 et 408)

« Nous avons vu les politiques avec Titien et Velasquez [*sic*], les mystiques avec Greco ; voici, avec Goya, les voluptueux⁴⁶. » La présence des deux *Majas*, dans la première des deux salles (fig. 5) dédiées à Goya (1746-1828), n'est sans doute pas étrangère à l'utilisation de ce mot. Les Genevois eurent en outre le privilège d'admirer dans la seconde salle (fig. 6) *La Comtesse Chinchon* (au centre, ill. 6), qui n'a été acquis par l'État espagnol que récemment⁴⁷. À cette admirable galerie de portraits, il faut ajouter trois cartons de tapisseries de

39. MARRIOTT 1939. Voir également FLORENTIN 1939, p. 4.

40. Les AVG conservent une copie complète de l'inventaire dressé du 4 au 25 mars à la SdN, voir AVG, 340.E.1.24.5.

41. FLORENTIN 1939, p. 4

42. PIACHAUD 1939, p. 7

43. EARP 1939

44. PIACHAUD 1939, p. 6

45. *Revue automobile* 1939

46. FLORENTIN 1939, p. 9

47. En l'an 2000, des descendants directs de la comtesse de Chinchón. Ce tableau était le seul de l'exposition à appartenir à une collection privée.

grand format, aux couleurs plus chaudes et vives, comme *La Foire de Madrid*, un fragment des peintures noires, et des tableaux de petit format aux thèmes plus sombres. Enfin, on pouvait lire, à propos du *Portrait de l'artiste* et de *La Prairie de saint Isidore* : « Considérez, au fond de la seconde salle réservée à Goya, son portrait au-dessus de l'exquise, de l'argentine vue de *La Prairie de Saint-Isidore* [sic] avec, au fond, le Manzanarès et Madrid. Par un contraste goyesque, on a voulu, au-dessus de cette fête populaire, de cette joie, de cette lumière divine du printemps madrilène, l'image du peintre, dans son automne [...] le plus douloureux peut-être de sa vie, où son visage contracté, sa violence et sa sensualité terribles laissent percer l'amertume qui l'a envahi tout entier⁴⁸. » Goya semble être ainsi le peintre qui cristallise le mieux le caractère espagnol de l'exposition. Il est le *voluptueux*, mais aussi le peintre du désastre.

Moralités des écoles du Nord des XV^e et XVI^e siècles (salles 407 et 406)

En quittant les Goya aux formats généreux, le spectateur devait s'adapter à la lumière des pays du Nord. Dans la première salle (fig. 7), les bleus limpides des paysages de Joachim Patenier (vers 1480-1524), et la présence saisissante du *Triomphe de la Mort* de Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525/1530-1569), le renvoyaient trois siècles en arrière. L'iconographie l'emporte ici sur les considérations stylistiques : les « mystères » de Jérôme Bosch (vers 1450-1516), illustrés dans *Le Char de foin* ou dans *La Tentation de saint Antoine*, sont des scènes de « moralité ». De même, les descriptions du *Triomphe de la Mort*, apparentées aux peintures de Bosch, font surgir dans la presse des expressions telles que « sentiment de désolation létale » ou de « malice macabre », quelque peu atténuées par la « fraîcheur divine » de Hans Memling (vers 1433-1494) qui ajoute « l'enchantement à la grâce⁴⁹ ». Dans la petite salle d'angle adjacente (fig. 8), on pouvait admirer ce qui aux yeux d'un journaliste était « peut-être la pièce la plus remarquable de l'Exposition⁵⁰ » : comme s'il s'agissait d'une chapelle privée, *La Déposition* de Rogier van der Weyden (vers 1399-1464) était mise en valeur par deux tapisseries flamandes du XV^e siècle retraçant *La Vie de la Vierge*⁵¹.

Le baroque selon Rubens et Van Dyck (salles 405 et 404)

Après le recueillement, l'opulence du baroque flamand (fig. 9) devait encore une fois surprendre le visiteur qui trouvait, en face de lui, l'*Adam et Ève* de Pieter Paul Rubens (1577-1640). Sur le mur de droite, toujours de Rubens, *Le Jugement de Pâris* était accroché entre le *Portrait de la reine Marie de Médicis*, à gauche, et le *Portrait d'Anne d'Autriche, reine de France*. L'empreinte des salles antérieures semble persister : « [...] rien n'est plus étranger, en ce temps, à l'esprit espagnol, à sa conception de l'amour et de la mort que cette peinture où n'a place que la volupté mêlée à la fureur de vivre ». Pourtant, sur les neuf tableaux de Rubens exposés, cinq sont dédiés à des thèmes allégorico-religieux : comme par exemple les quatre répliques d'après les cartons de tapisserie du *Triomphe de l'Eucharistie* que la fille de Philippe II commanda à Rubens. Dans la seconde salle, au riche coloris des cartons de Rubens succédait l'élégance d'Antoine Van Dyck (1599-1641), son élève, qui fait preuve de « plus de noblesse et de goût ». Bien que nous ne disposions d'aucune illustration, il faut imaginer une salle entièrement vouée aux portraits, qui aurait pu effectivement être nommée la « salle des reines⁵² ».

48. FLORENTIN 1939, p. 9

49. FLORENTIN 1939, pp. 11-12, et PIACHAUD 1939, p. 5

50. YANN 1939

51. Le *Portrait de l'artiste* d'Albrecht Dürer (1471-1528) se trouvait dans l'une de ces salles, sans qu'il soit possible aujourd'hui d'en préciser la localisation exacte.

52. FLORENTIN 1939, p. 13, pour la citation précédente également



7. Écoles du Nord, xv^e et xvi^e siècle (salle 407) | De droite à gauche :

[n° 120] Lucas Cranach, *Chasse en l'honneur de l'empereur Charles Quint, à Torgau*, monogrammé et daté de 1545, 1,18 × 1,77 m, Musée du Prado, inv. 2176 ;
 [n° 136] Joachim Patenier, *Repos pendant la fuite en Égypte*, sans date, 0,68 × 1,12 m, Musée du Prado, inv. 1612 ; [n° 117] Pieter Brueghel l'Ancien, *Le Triomphe de la Mort*, peint vers 1560, 1,17 × 1,62 m, Musée du Prado, inv. 1393 ; [n° 115] Jérôme Bosch, *La Tentation de saint Antoine*, sans date, 0,70 × 0,51 m, Musée du Prado, inv. 2049 ; [n° 119] Lucas Cranach, *Chasse en l'honneur de l'empereur Charles Quint, à Torgau*, monogrammé et daté de 1544, 1,14 × 1,75 m, Musée du Prado, inv. 2175 ; [n° 135] Joachim Patenier, *Repos pendant la fuite en Égypte*, sans date, 1,21 × 1,77 m, Musée du Prado, inv. 1611.



8. Écoles du Nord, XV^e et XVI^e siècle (salle 406)

Tapisseries, de gauche à droite : deux des quatre tapisseries [n^{os} 175 à 178], Atelier flamand, *La Vie de la Vierge*, fin du XV^e siècle, Palais royal de Madrid (aujourd'hui à l'Escorial)

Tableaux, de gauche à droite : [n^o 173] Rogier van der Weyden, *La Vierge à l'Enfant*, sans date, 0,99 × 0,50 m, Musée du Prado, legs Duran ; [n^o 174] Rogier van der Weyden, *La Déposition*, sans date, 2 × 2,64 m, Escorial (aujourd'hui, Musée du Prado).



9. Salle Rubens (salle 405) | De droite à gauche :

[n° 145] Rubens, *Portrait d'Anne d'Autriche, reine de France*, peint vers 1625, 1,29 × 1,06 m, Musée du Prado, inv. 1689 ; [n° 152] Rubens, *Le Jugement de Pâris*, peint vers 1638, 1,99 × 3,79 m, Musée du Prado, inv. 1669 ; [n° 144] Rubens, *Portrait de la reine Marie de Médicis*, peint vers 1633, 1,30 × 1,08 m, Musée du Prado, inv. 1685 ; [n° 150] Rubens, *Adam et Ève*, peint pendant le second voyage en Espagne (1628-1629), 2,37 × 1,84 m, Musée du Prado, inv. 1692.

Bien qu'il faille faire encore une fois un retour en arrière, la présence des Vénitiens non loin de Rubens et de Van Dyck devait produire un effet harmonieux (fig. 10). En entrant, le visiteur découvrait la *Bacchanale* sur sa gauche, et sur sa droite, dans l'angle, *L'Homme à l'horloge* du Titien. Sur ce même mur, il pouvait admirer la triomphante *Salomé*, sensuellement encadrée par *Danaé* et par *Vénus, l'Amour et la Musique*. Dans cette salle devaient sans doute être accrochés le *Portrait de l'impératrice Isabelle de Portugal*, très souvent reproduit dans la presse, ainsi que des compositions du Tintoret (1518-1594) et de Paul Véronèse (1528-1588). L'avant-dernière salle (fig. 11), parée des « teintes froides de Raphaël » (1483-1520), plongeait le spectateur dans « un monde sublime et rigoureux tout à la fois » et confrontait son regard à la qualité des originaux : « [...] trop de copies industrielles ont porté préjudice à celui que Ingres appelait le Divin ». Giorgione (vers 1477-1510) révélait son caractère « humain et tendre⁵³ » dans *La Vierge et l'Enfant entre saint Antoine de Padoue et saint Roch*. Une difficile transition pour pénétrer dans la grande salle qui fermait la promenade et où *La Famille de Charles IV* de Goya (fig. 12) attendait le visiteur.

Une dernière salle espagnole (salle 401)

La Famille de Charles IV, cet imposant portrait de famille, écho goyesque des *Ménines*, ne manqua pas d'inspirer une certaine ironie : « le pinceau du peintre semble avoir été dirigé par un éclat de rire⁵⁴ », ou encore : « [...] on pourrait dire que les rois ont les peintres qu'ils méritent. Les uns les glorifient, les autres les tournent en dérision⁵⁵. » *La Famille de Charles IV*, quoi qu'il en soit, dominait cette dernière salle. Comme un ultime hommage à la diversité de la peinture baroque espagnole, on avait accroché là deux monumentales compositions de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) : *Le Songe du chevalier* et *Le chevalier révèle son songe au pape Libère*. À cette « imagerie catholique la plus fade et la plus conventionnelle⁵⁶ », peinte toutefois avec *bravoure*, répondaient José de Ribera (1591-1652), « le peintre du martyre et de la mortification », Francisco Zurbarán (1598-1664), le peintre de la « candeur ascétique⁵⁷ », et une douce *Vierge et l'Enfant* de Luis de Morales (1500-1586), le « peintre dont la couleur est aussi rare que le sentiment⁵⁸ ».

III. Accrochage et accrochages

L'esthétique des contrastes

53. FLORENTIN 1939, p. 13, pour les citations précédentes également

54. EARP 1939

55. FLORENTIN 1939, p. 10

56. FLORENTIN 1939, p. 10

57. PIACHAUD 1939, p. 4

58. PIACHAUD 1939, p. 4

59. SUÈS 1939

60. FLORENTIN 1939, p. 9

La concentration de tant de chefs-d'œuvre dans cet éphémère Prado miniature ne pouvait que séduire. Fondée sur les contrastes et les chocs esthétiques provoqués par le passage d'une salle à l'autre, la dimension spectaculaire de cet accrochage est d'ailleurs relevée par la plupart des témoignages. Toutefois, du point de vue strictement de l'histoire de l'art, cette disposition – tantôt à rebours dans le temps, tantôt projective – offre une chronologie pour le moins déconcertante. Pourquoi, par exemple, avoir placé Le Greco après Velázquez et avant Goya puisque, pour les organisateurs, il est le peintre qui « assure si heureusement la liaison entre l'école italienne et l'espagnole⁵⁹ » ? Puis, comme le relevait un journaliste, « en franchissant la porte qui sépare El Greco de Goya, le spectateur franchit deux siècles⁶⁰ ». Il fait de même en passant du recueillement des primitifs flamands aux voluptés du baroque rubénien. Enfin, sur la fin de son parcours, après la salle vénitienne, la douceur raphaëlienne s'estompe dans les moues dédaigneuses des monarques peints par Goya. Il semble qu'on



10. Salle Le Titien (salle 403) | De gauche à droite :

[n° 169] Le Titien, *Portrait de l'artiste*, peint vers 1565-1570, 0,86 × 0,65 m, Musée du Prado, inv. 695 ; [n° 168] Le Titien, *Danaé*, peint en 1553, 1,29 × 1,80 m, Musée du Prado, inv. 425 ; [n° 166] Le Titien, *Salomé*, peint vers 1549, 0,87 × 0,80 m, Musée du Prado, inv. 428 ; [n° 165] Le Titien, *Vénus, l'Amour et la Musique*, peint vers 1548, 1,48 × 2,17 m, Musée du Prado, inv. 421 ; [n° 167] Le Titien, *L'Homme à l'horloge*, peint après 1550, 1,22 × 1,01 m, Musée du Prado, inv. 412 ; [n° 160] Le Titien, *Bacchanale*, signé, peint vers 1518, 1,75 × 1,93 m, Musée du Prado, inv. 418.

ait préféré privilégier les émotions vertigineuses que procurent les chefs-d'œuvre et plus particulièrement ceux de l'école espagnole.

La très grande majorité des journalistes s'est en effet attardée plus longuement dans les salles espagnoles, soit pour en relever les particularités, soit pour en évoquer les stigmates. On pouvait lire, à propos de Velázquez, par exemple : « [...] les maîtres des autres écoles, les plus grands, sont soumis à une rude épreuve quand on les admire non loin de celui qui aura été le plus totalement, le plus simplement : le peintre⁶¹ ». Ou, de manière plus générale : « [...] si dans les jours à venir, les salles du Musée d'art et d'histoire de Genève connaissent, à certaines heures, le calme et le silence, on pourra retrouver là cet étrange malaise qui saisit l'observateur dévisagé par les regards fixes, perçants, fiévreux ou glacés, presque insoutenables qu'ont su donner à leurs modèles Velásquez [*sic*] et Goya⁶² ». L'accrochage conférait une priorité telle à l'école espagnole qu'on ne pouvait manquer d'en être frappé. Celle-ci, représentée par cent douze tableaux sur cent septante-quatre, occupait huit salles sur quatorze et une partie de la Salle impériale. Les écoles du Nord (trente-cinq tableaux) et d'Italie (vingt-sept œuvres) se partageaient les sept salles restantes. Certes, avec une dizaine d'œuvres chacun, Titien et Rubens firent eux aussi sensation, mais comment ne pas être ébloui par trente-huit Goya, trente-quatre Velázquez et vingt-cinq Greco ?

L'hispanité de cette exposition est en outre révélée tant par son caractère religieux que par le nombre de portraits. D'une part, soixante-trois tableaux illustrent des scènes bibliques ou comportent un caractère moral : « [...] la cité de Calvin servira de cadre pendant trois mois à la gloire de Charles Quint et de Philippe II⁶³ ». D'autre part, le visiteur quittait l'exposition en laissant derrière lui les Bourbons de la famille de Charles IV (fig. 12), et retrouvait les Habsbourgs de la Salle impériale (fig. 1) où « tout converge vers une tentative [...] de recréer la gloire de l'Espagne catholique, au XVI^e siècle – l'époque de l'empereur Charles Quint⁶⁴ ». La boucle historique de la *grandeur impériale* de l'Espagne se refermait ainsi dans le vestibule circulaire. Enfin, dans le catalogue, on prit soin d'identifier la plupart des personnalités importantes de cette époque, en évoquant par petites touches les parentés royales, les gouvernances des Pays-Bas, ou les provenances prestigieuses. Ce qui devait encourager le visiteur à s'attarder devant certains « regards fixes, perçants, fiévreux ou glacés... ».

Dès lors, il était légitime de conclure, comme le fit un journaliste : « Dans ces quinze salles d'une admirable ordonnance, la place d'honneur revient *naturellement* à Velázquez, à Goya et au Greco⁶⁵. »

Accrochages au sein du comité d'organisation

Cette place est-elle vraiment *naturelle* ? Essentiellement constitué des collections royales, le Prado est un splendide reflet du goût des monarques espagnols du XV^e au XIX^e siècle. Or, la sélection des œuvres semble ici ignorer la prédilection des princes pour les écoles flamande et italienne, et la lenteur avec laquelle les amateurs d'art espagnols reconnurent la valeur des artistes de leur pays. Il est vrai que, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, la politique en matière de protection et d'acquisition d'art national permit d'enrichir le fonds de peinture espagnole, qui allait être présenté au public dès l'ouverture du Prado, en 1819. Ce fonds n'a cessé de s'accroître et est aujourd'hui comparable à celui des écoles étrangères. Mais la peinture espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, par exemple, n'a jamais dominé à ce point sur les cimaises du Prado⁶⁶.

61. DUNOYER 1939

62. MÉGRET 1939

63. *Petit Parisien* 1939 : il manque le titre et la partie inférieure de cette coupure de presse.

64. MARRIOTT 1939

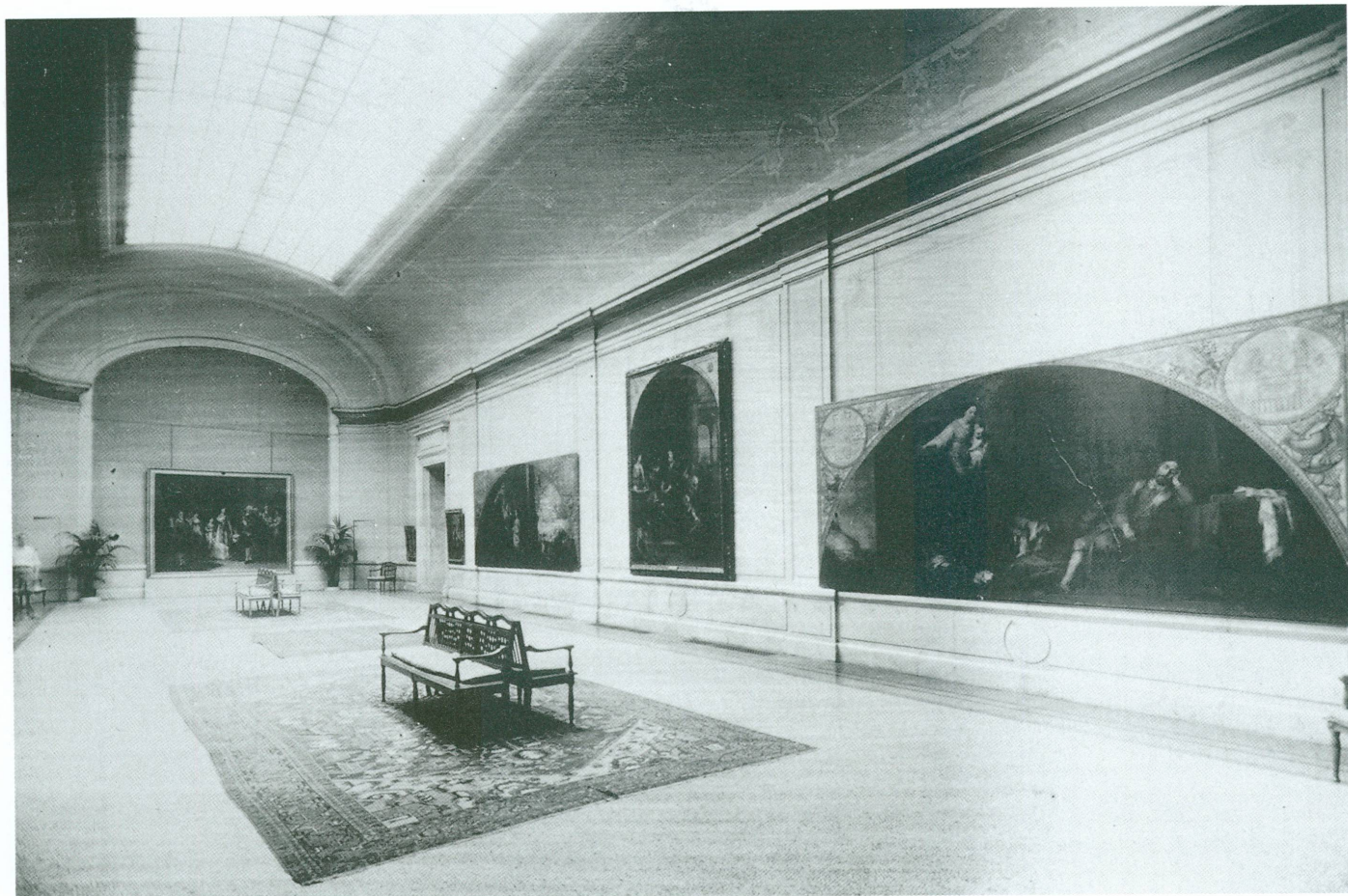
65. *Petit Parisien* 1939

66. Voir CINOTTI 1976, p. 13. Un graphique du nombre d'œuvres exposées au Prado (en 1976), par école, permet de constater que la peinture espagnole ne domine pas : du XVI^e siècle, cent tableaux espagnols pour cent quatre-vingt-cinq italiens et nonante-huit flamands ; du XVII^e siècle, quatre cent vingt-sept tableaux espagnols pour cinq cent vingt-trois flamands et cent septante-huit italiens.



11. Salle Raphaël (salle 402) | De droite à gauche :

[n° 141] Raphaël, *La Sainte Famille*, dite « la Perle », peint vers 1518, 1,44 × 1,15 m, Musée du Prado, inv. 301 ; [n° 140] Raphaël, *La Vierge au poisson*, peint vers 1513, 2,15 × 1,58 m, Musée du Prado, inv. 297 ; [n° 143] Raphaël, *La Sainte Famille du Chêne* (ou *Madonna della Quercia*), peint vers 1518, 1,44 × 1,10 m, Musée du Prado, inv. 303 ; [n° 142] Raphaël, *La Vierge à la rose*, peint vers 1518, 1,03 × 0,84 m, Musée du Prado, inv. 302.



12. Salle espagnole (salle 401) | De droite à gauche :

[n° 68] Murillo, *Le Songe du chevalier*, sans date, 2,32 × 5,22 m, Musée du Prado, inv. 994 ; [n° 66] Murillo, *Sainte Isabelle de Hongrie*, sans date, 3,25 × 2,45 m, Musée du Prado, inv. 993 ; [n° 69] Murillo, *Le chevalier révèle son songe au pape Libère*, sans date, 2,32 × 5,22 m, Musée du Prado, inv. 995 ; éventuellement [n° 65] Luis de Morales, *La Vierge et l'Enfant*, sans date, 0,84 × 0,64 m, Musée du Prado, inv. 24B ; éventuellement [n° 75] José de Ribera, *Fragment du triomphe de Bacchus*, sans date, 0,55 × 0,46 m, Musée du Prado, inv. 1123 ; [n° 9] Goya, *La Famille de Charles IV*, peint à Aranjuez en 1800, 2,80 × 3,36 m, Musée du Prado, inv. 726.

Mais surtout, le communiqué officiel annonçant l'exposition – rédigé et publié le 21 avril 1939 rappelons-le – précisait que l'organisation de l'exposition avait été confiée à la direction du Musée d'art et d'histoire, donc à Waldemar Deonna, nécessairement épaulé par Louis Gielly, et que sa partie *technique* avait été confiée au délégué espagnol, Sotomayor. Le jour même, d'ailleurs, Deonna accorda une interview au *Journal de Genève* qui nous permet de comprendre son projet. Cette exposition, apparemment plus modeste, devrait constituer une « rétrospective de la peinture espagnole, des primitifs aux maîtres du XIX^e siècle » et « dans une quatrième salle, on exposerait les œuvres les plus importantes de la peinture étrangère du Prado⁶⁷ ». On voit que le résultat fut tout autre : ni primitifs ni peintres du XIX^e siècle.

Grâce aux recherches menées par le professeur Colorado Castellary, nous savons que le 11 avril, déjà, Sotomayor avait les idées très claires : « Cette exposition, écrit-il au marquis d'Aycinena, doit constituer l'événement artistique mondial le plus important de l'actualité. » Malgré son caractère partiel, celle-ci doit « donner l'impression complète de notre grandeur artistique » et, pour y parvenir, Sotomayor part « du critère logique de n'exposer que l'œuvre purement espagnole et [de] ne choisir que ce qu'il y avait de plus beau [*selecto*] dans l'œuvre de Velázquez, Goya, Greco [...] »⁶⁸. Au début du mois de mai, Sotomayor, légèrement indisposé, est remplacé par Pedro Muguruza. Ses visées sont en parfait accord avec celles de son collègue : « [...] j'ai commencé l'organisation des salles, ou plutôt, la lutte avec M. Gielly, qui a cru de son devoir de les préparer avec une efficacité très dou- teuse et en faisant preuve d'un sens esthétique totalement contraire au critère qui est le nôtre pour ce qui est de montrer la peinture espagnole. En voyant cela, j'ai proposé à Sotomayor de remplacer tout ce qui était prévu par Gielly, qui commençait l'exposition avec un hors-d'œuvre dans la salle d'entrée [*ensalada de entrada*], où il s'apprêtait à suspendre les Velázquez comme on suspend dans une grande nef, des toiles secondaires de batailles [...] » Il décrit la salle d'entrée et ajoute : « [...] enfin une entrée d'honneur dans l'Empire ». Pour soutenir ses arguments il griffonne même un croquis (fig. 13). Enfin, son discours s'achève en ces termes : « [...] ces gens d'ici [*esta gente*] ne comprennent pas notre manière d'être⁶⁹ ». En effet, le 10 mai, Sotomayor s'est rétabli et constate que les décisions n'ont pas été respectées. Il décide de s'adresser au marquis d'Aycinena à Berne : « [...] j'ai trouvé ce matin les conservateurs et le directeur du Musée d'art et d'histoire dans une attitude d'intransigeance vis-à-vis de tout ce qui se référerait à la mutuelle inter- vention et, après diverses discussions au cours desquelles le ton monta, je dus m'interposer de façon énergique et l'on renonça à un quelconque type de collaboration. Mais entre- temps Monsieur Null [lire Noul], sans doute prévenu par téléphone, arriva et à la suite d'une très longue et laborieuse conversation, nous arrivâmes à établir, par écrit, les bases de notre travail en commun pour éviter les divergences. Il fut alors décidé que moi-même, en tant que représentant du gouvernement d'Espagne, qui est celui qui offre l'exposition à la Ville de Genève, je serais responsable de la partie esthétique de celle-ci, et que par conséquent j'aurais le dernier mot, en toute occasion⁷⁰. » Par *réalisation technique*, il fal- lait donc comprendre aussi *responsabilité esthétique*.

Le ton très cassant de Sotomayor et de Muguruza laisse deviner que ce ne furent pas là les seules difficultés rencontrées. Mais les Genevois avaient très vite compris qu'il faudrait temporiser avec les Espagnols, même s'ils n'étaient à l'origine ni de l'exposition ni du sauvetage, contrairement à ce qu'on pouvait lire dans la presse espagnole le 13 mai 1939 : « [...] la récupération des trésors, volés au Trésor national par les rouges et heureusement récupérés [*rescatados*] à Genève, a été menée à bien grâce aux démarches faites par Pedro Muguruza à Genève avec l'appui des Autorités, du personnel diplomatique et des repré-

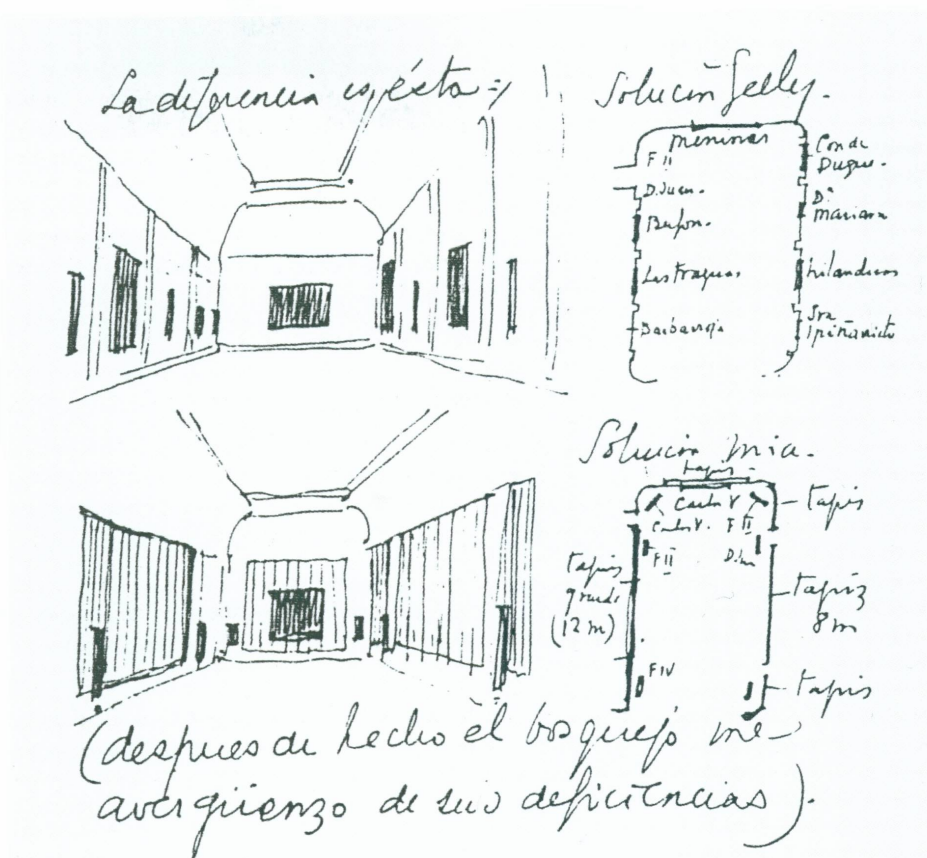
67. *JdG*, 21 avril 1939

68. Lettre de Sotomayor à Aycinena, 11 avril 1939 (MAE), citée dans COLORADO CASTELLARY 1991, p. 267

69. Lettre de Muguruza à Bárcenas, non datée (début mai ?) (MAE), citée dans COLORADO CASTELLARY 1991, pp. 267-268

70. Lettre de Sotomayor à Aycinena, 10 mai 1939 (MAE), citée dans COLORADO CASTELLARY 1991, p. 269

13. Pedro Muguraza, *Croquis adressé à Bârcenas*, non daté [début mai 1939?] | En haut à gauche : *La différence est celle-ci*. En haut à droite : *Solution Gelly* [lire Gelly]. Dessous : *Ma solution*. Entre parenthèses, sous le dessin : (*à regarder le croquis fini, j'ai honte de ses défauts*).



sentants du ministère des Affaires étrangères⁷¹ ». Selon Cirici, les écrits théoriques de cet architecte inscrivait l'architecture dans un rôle d'« éducation sociale », et sans doute put-il les mettre en pratique après la guerre, lorsqu'il fut nommé responsable de la « reconstruction nationale⁷² ». Quant à ses options d'accrochage, un récent ouvrage sur le Prado nous donne quelques indications : de 1920 à 1922, Beruete avait entrepris de réaménager certaines salles du Prado selon des critères muséographiques modernes. Mais Muguraza, cinq ans plus tard, « redistribuait les tableaux en ligne ce qui [...] du coup rendait le Prado ennuyeux⁷³ ». Les dimensions plus modestes des salles genevoises lui offrirent peut-être un cadre propice aux alignements... Quoi qu'il en soit, le réaménagement de Muguraza au Prado se fit alors que Sotomayor en était son directeur. Il avait succédé à Beruete en 1922 et occupa le poste jusqu'en 1931. Il fut restitué dans ses fonctions dès son retour à Madrid. De directeur à directeur, on aurait pu imaginer une meilleure entente mais, entre lui et son homologue genevois Deonna, la collaboration en matière de sécurité, par exemple, n'allait pas de soi. Le 21 juillet, Deonna reçut le message suivant : « [...] j'ai l'honneur de vous confirmer que je considère que les petites barrières que vous avez placées devant les tableaux et les tapisseries se trouvant exposés à la Salle 39 sont inutiles. Comme, d'autre part, elles nuisent à l'esthétique de la salle, je vous serais obligé de les enlever et vous décharge de toutes responsabilités pouvant résulter du retrait de ces barrières. Je considère, en effet, que ces barrières ne sont pas assez hautes pour empêcher un attentat⁷⁴. » Or la sécurité de l'exposition – à la suite des accords passés – incombait entièrement à la Ville de Genève et les œuvres n'étaient pas assurées. Conscientes du poids écrasant de cette responsabilité, les autorités espagnoles avaient, malgré tout, encouragé les autorités genevoises à adopter les solutions de Sotomayor qui, « dans son zèle patriotique, a d'autres

71. *El Diario Vasco*, 13 mai 1939, cité dans COLORADO CASTELLARY 1991, p. 258

72. Formulation que nous empruntons à CIRICI 1977, p. 122. Muguraza fut, entre autres, nommé responsable de projet pour le tristement célèbre monument *El Valle de los caídos*.

73. BUENDÍA 1998, p. 24

74. Lettre de Sotomayor à Deonna, 21 juillet 1939. Une note manuscrite, signée Deonna indique : « reçu le 24/enlevées le 25 VII 39 » (MAH, CCoP 1939).

vues de caractère artistique que je loue et souhaite voir acceptées lorsque l'occasion se présente⁷⁵». Par «caractère artistique», on cherche peut-être ici à rappeler que Sotomayor était peintre lui-même. Auteur d'«œuvres grandiloquentes et spectaculaires de figures et familles portées aux nues⁷⁶», il représentait, dans les années 1920-1930, l'une des tendances les plus conservatrices de la peinture espagnole. L'une de ses toiles, *Paysannes de Galice*, figurait d'ailleurs à l'exposition de 1920 organisée à Londres et Beruete, vantant les mérites des jeunes artistes, dont Sotomayor, évoqua dans son article leurs «saisissants portraits⁷⁷». Mais, comme nous l'indiquait Haskell, la critique avait, pour sa part, très mal perçu cette peinture moderne représentée en abondance : «La monotonie des thèmes – paysan sur paysan, “apparemment de la même famille”, avec le “même sourire inexpressif” – excita la consternation⁷⁸.» La description correspond si bien à son tableau que l'on est presque tenté de croire que Sotomayor prit ces propos pour lui-même. En revanche, peut-être se souvint-il des propos de Beruete lorsque Deonna voulut exposer les peintres primitifs à Genève : «Les premières tentatives d'art espagnol manquaient, à n'en pas douter, de caractéristiques nationales. [...] Indubitablement, l'art espagnol a été influencé à certaines périodes par des courants étrangers, mais au cours du XVI^e siècle, lorsque naquit la véritable école espagnole, elle était remarquablement indépendante et unique [...]. [Les œuvres] révèlent alors [...] un discours, un langage, pour ainsi dire, typiquement national⁷⁹.» Enfin, Beruete reconnaissait que Velázquez avait été «représenté de manière inadéquate» à Londres : la majeure partie des toiles qu'on ne connaissait pas en Angleterre se trouvait au Prado «et ne pouvait, *naturellement*, être envoyée en Angleterre⁸⁰». Ce qui, pour Beruete, était impensable en temps de paix, devint possible pour Sotomayor à la suite de la guerre.

Prix payé et bénéfices reçus

Le comité d'organisation ne fut pas le seul à subir des pressions. La question de la répartition des recettes à venir, par exemple, faillit provoquer un incident diplomatique. Adrien Lachenal, président du Conseil d'État, qui dès le début du mois de mars avait pris les rênes de la négociation avec les représentants de Burgos, en fit les frais : le 22 juillet 1939, il se vit dans l'obligation de répondre aux critiques d'Aycinena concernant la gestion financière.

Prudent, Lachenal prend d'abord soin de ne pas froisser son correspondant, en réitérant les marques de gratitude de Genève vis-à-vis du gouvernement espagnol pour le succès «artistique d'abord, et financier aussi [de cette manifestation], qui dépasse les prévisions les plus optimistes». Toutefois, visiblement indigné, il rappelle à son correspondant que «dès le début nous avons traité cette affaire en gentlemen, et non comme une “affaire”». Il met alors l'accent sur la collaboration sans tache des Genevois qui ont avancé, «avant même toute rentrée financière», les frais de préparation, de propagande, de transport, et de salaires. Il ajoute : «[...] sans que vous nous l'ayez demandé, nous vous avons offert, en plus du solde net des entrées, la totalité du bénéfice sur les catalogues et sur la vente de librairie du Musée. Ceci afin de constituer gracieusement, pour le gouvernement espagnol, un fonds spécial de bienfaisance destiné à votre jeunesse si je ne fais erreur. » Son plaidoyer s'achève ainsi : «[...] je me permets de croire que tout pourra s'arranger étant donné le succès de l'Exposition et le nombre toujours en augmentation de ses visiteurs⁸¹». Un courrier du 25 juillet nous apprendra que «le malentendu est dissipé⁸²».

Il est vrai que «le succès de l'Exposition» dépasse les estimations : plus de sept cent cinquante mille francs de recettes, pour un bénéfice de quatre cent dix-sept mille trois cent dix-neuf francs. Une fois soustraits les soixante-sept mille trois cent dix-neuf francs de

75. Lettre d'Aycinena à Adrien Lachenal, 14 juillet 1939 (MAH CCoP 1939)

76. CIRICI 1977, p. 52

77. BERUETE 1921, p. 34, voir la planche XLV, Fernando Álvarez de Sotomayor, *Paisanas Gallegas*

78. HASKELL 2002, p. 146. Haskell cite Aggelio Echarri, *El Liberal*, 13 novembre 1920.

79. BERUETE 1921, pp. 2-4

80. BERUETE 1921, p. 16 (nous soulignons).

81. Brouillon de lettre, de Lachenal à Aycinena, 22 juillet 1939 (MAH CCoP 1939)

82. Lettre de Lachenal à Aycinena, 25 juillet 1939 (MAH CCoP 1939)

«ristournes diverses», le solde net de trois cent cinquante mille francs fut remis sous forme de chèque au gouvernement espagnol représenté par Aycinena⁸³. À Genève, on semblait satisfait : dans la séance du Conseil administratif du 5 septembre 1939, on relève que les frais d'éclairage sont plus importants que prévu mais que «le résultat final de l'Exposition est tel que la question financière doit être tranchée très largement⁸⁴». Autant dire que «le succès de l'Exposition» fut le corollaire du bien-fondé des concessions faites à l'égard de l'accrochage, du catalogue, du choix de l'affiche, de l'engagement de personnel surnuméraire, de l'éclairage, de la sécurité, des horaires d'ouverture, du prix des entrées, de la gestion financière et de la répartition des recettes.

Du " patrimoine de l'Humanité " aux " collections réunies par le génie espagnol "

En fait, de la mi-janvier à la fin du mois de mars 1939, lorsque Burgos donne son accord à la candidature genevoise, ayant «rejeté des demandes analogues formulées par la France, l'Allemagne et l'Italie⁸⁵», c'est à la progressive appropriation de l'événement par les nationalistes que l'on assiste⁸⁶.

83. *Procès-verbal de la reddition définitive des comptes*, 27 octobre 1939 (MAH CCoP 1939). Les bénéfices reversés au gouvernement espagnol équivalaient, en 1989, à un million sept cent cinquante mille francs, voir LACHENAL 1989, p. 210, qui s'appuie sur les estimations de Colorado Castellar. Hormis l'achat d'un *Autoportrait* de Rembrandt qui s'avéra être une réplique d'atelier, on ne sait pas à quoi furent affectés les bénéfices en Espagne (voir COLORADO CASTELLARY 1991, p. 307).

84. Séance du CA, 5 septembre 1939 (AVG, 03.PV.98)

85. Lettre signée par Giuseppe Motta, conseiller fédéral chargé du Département politique, à Adrien Lachenal, conseiller d'État chargé du Département de l'instruction publique, Berne, 24 mars 1939 (MAH, CCoP 1939)

86. Voir pour un résumé des événements LACHENAL 1989

87. Voir COLORADO CASTELLARY 1991, p. 295, pour les liens entre ce départ de la SdN et l'exposition

88. COLORADO CASTELLARY 1991, p. 262. De même, Eugenio d'Ors, dépêché à Genève par Burgos en qualité de chef national des Beaux-Arts le 8 avril, fut durement critiqué pour les contacts fréquents qu'il entretenait avec la presse. Ces maladresses amenèrent Aycinena à se plaindre auprès de Bárcenas et le 18 juillet, constatant que le vide se faisait autour de lui, Eugenio d'Ors quittait Genève (voir COLORADO CASTELLARY 1991, pp. 259-260).

89. CIRICI 1977, p. 92

Celle-ci va passer par deux importantes évictions : celle du secrétaire général de la SdN, Joseph Avenol, et celle du Comité international. Le premier, principal soutien du Comité international pour le montage de l'exposition, ne fut pas en mesure d'obtenir l'appui escompté, malgré un grand nombre de démarches allant toujours dans le sens des représentants de Burgos. De toute façon, le 10 mai, l'Espagne nationaliste quittait la Société des Nations⁸⁷. Quant au Comité international, malgré sa volonté de ne pas faire prendre une tournure politique à l'événement, et même s'il était prêt à collaborer avec le nouveau gouvernement espagnol, il ne sera jamais reconnu comme un interlocuteur valable. La campagne de dénigrement menée contre l'action de sauvegarde des républicains avait été l'une des armes de la propagande franquiste, et à Burgos on comprit que la thèse du *vol des œuvres d'art* serait de plus en plus difficile à soutenir. Le Comité international devenait à ce titre un témoin gênant, qui avait en outre passé un accord avec les «rouges». Les frais engagés pour le sauvetage, le transport et le gardiennage à la SdN ne lui seront jamais remboursés.

Celui qui moralement payait le prix le plus élevé de ces deux évictions fut sans doute José María Sert. C'était pourtant lui qui avait été désigné par Burgos comme premier délégué à Genève. Mais, comme l'indique Colorado Castellar, «il fallut le bâillonner». Agacé de n'obtenir pas même le début d'une réponse à ses démarches concernant le remboursement des frais engagés par le Comité international et la reconnaissance du rôle qu'il avait joué, Sert rédigea un télégramme à Bárcenas, vers la fin du mois d'avril. Il menaçait de rétablir la vérité sur le sauvetage, et précisait qu'il le ferait par le biais de déclarations qui seraient relayées par *Le Jour* de Paris et le *Journal de Genève*. Évidemment, on somma Sert de s'abstenir de publier quoi que ce soit, directement ou indirectement, pouvant avoir un lien avec la sauvegarde du trésor⁸⁸.

Pourtant, Sert connaissait bien l'état d'esprit de ses partenaires espagnols. En 1937, alors que Le Greco attirait les foules à l'Exposition universelle de Paris – où Picasso présentait, également pour la première fois, son célèbre tableau *Guernica* –, le Vatican avait cédé un espace de son pavillon au gouvernement de Burgos. À cette occasion, Sert fut chargé de réaliser un autel représentant *Sainte Thérèse intervenant dans la guerre civile*⁸⁹. L'esthétique qui allait dominer toute la politique culturelle des années de la dictature de Franco

était là en germe : le passé glorieux de l'Espagne impériale au service de l'Église catholique, et inversement. Cette nouvelle forme de propagande reçut même l'appellation de national-catholicisme qui la distinguait de celle des fascistes et des nazis. L'exposition de Genève offrait une occasion inespérée de lui conférer une portée internationale.

Le Comité international avait sauvé un « patrimoine de l'Humanité » et José María Sert, conscient des nouveaux enjeux, avait lui-même parlé d'un « choix d'œuvres représentatives du *génie espagnol*⁹⁰ ». L'ironie voulut qu'Aycinena reprît cette formule à son compte dans le communiqué de presse du 31 mars.

L'art, la propagande et la manière

Relais traditionnels de la propagande, les journaux jouèrent un rôle décisif pendant les mois qui précédèrent l'ouverture de l'exposition et pendant tout l'été. On y retrouva une série de formules désincarnées qui désignèrent la manifestation comme un « geste de culture et de paix⁹¹ », le « gage d'une amitié réciproque », ou un encouragement à se « tourner vers les réalités spirituelles⁹² ». Mais relevons que l'opinion publique et la presse genevoises et internationales ne furent pas toujours dupes et que les représentants de Burgos craignaient les remous. Les sympathisants des partis de gauche, par exemple, tout en se laissant séduire par les chefs-d'œuvre rappelaient : « N'oublions pas que ces trésors ont été sauvés des bombes de Franco, le prétendu propriétaire actuel, par nos camarades républicains et au péril de leur vie. Le silence officiel sur ce point, ni les courbettes de M. Adrien Lachenal, n'y changeront rien⁹³. » Adrien Lachenal fut ainsi souvent pointé du doigt par la presse⁹⁴. À l'opposé, le *camarade* républicain Pérez Rubio eut l'occasion de démentir, par voie de presse, quelques-unes des contre-vérités qui y étaient parues⁹⁵.

Et puis, en matière de propagande, les paradoxes sont nombreux. Ainsi, malgré la laïcité qui la caractérise, la politique culturelle menée par les républicains relevait elle-même de ce regain d'intérêt pour l'hispanité. Ce qui fit dire à José María Doussinague (chef du Cabinet d'information technique du Ministère des affaires étrangères), dans un communiqué de 1943, que la propagande rouge avait adopté un « ton patriotique élevé » au point qu'« à certains moments on ne sait s'il s'agit d'une propagande faite par eux ou par nous⁹⁶ ». Quant à Waldemar Deonna et à Louis Gielly, dépossédés de leur musée du 1^{er} juin au 31 août et confrontés à la tension générale, ils auront à subir au sein même de leur collaboration quelques heurts liés à l'état de conservation des œuvres. Relevons néanmoins que les Espagnols durent leur concéder la présence d'une peinture étrangère et Sotomayor ne put obtenir que l'on exposât une partie des armures auxquelles il tenait tant⁹⁷. Dans cette affaire, il faut encore rendre hommage à Marius Noul dont la patience fut constamment mise à rude épreuve, tant du côté suisse que du côté espagnol. Serviteur fidèle du Conseil administratif de la Ville de Genève, il fut le seul à faire la démonstration qu'il était possible de maintenir une certaine forme d'intégrité. Sans doute fut-il même soulagé d'apprendre qu'il ne recevrait pas, au contraire de Deonna et de Gielly, le titre de commandeur de l'Ordre d'Isabelle la Catholique⁹⁸.

Quant au rapatriement des œuvres, il dut se faire dans des circonstances aussi dramatiques que périlleuses : le 3 septembre la France déclarait la guerre à l'Allemagne qui, deux jours auparavant, avait envahi la Pologne. À Genève, c'est donc dans l'urgence que l'on procéda à l'emballage des tableaux et des tapisseries. Mais le convoi allait devoir traverser un pays en pleine mobilisation et sur des voies de chemin de fer qui à tout instant pouvaient ser-

90. Télégramme non daté [début mars] envoyé par Sert au général Jordana, vice-président du Ministère des affaires étrangères – Burgos (SdN, PA, Box 16, fichiers 10, n° 3/7)

91. EARP 1939

92. LACHENAL 1939, pour la citation précédente également

93. *Le Travail* 1939. Petit encart remerciant le poète et critique d'art Jean Hercourt pour la visite guidée qu'il a menée dans les salles du Musée. Nos sincères remerciements vont à Maurice Pianzola, pour son bon accueil et l'acuité de ses souvenirs. En évoquant notamment Jean Hercourt et d'autres personnalités, il a su nous guider à son tour dans une Genève que nous ne pouvions jusqu'alors qu'imaginer.

94. Léon Nicole le fit de façon virulente et n'épargna pas non plus Avenol (voir NICOLE 1939, et également GARCÍA JULIARD 2002, pp. 12-16).

95. Voir PÉREZ RUBIO 1939.1, PÉREZ RUBIO 1939.2 et DEVAL 1939

96. CABAÑAS BRAVO 1991, p. 443

97. COLORADO CASTELLARY 1991, p. 269. Les AVG conservent diverses correspondances entre Deonna et Gielly où le ton monte progressivement entre la fin juin et la fin juillet 1939, à propos des constats d'œuvre à faire sur les tableaux déjà accrochés (voir AVG, 340.E.1.24.6).

98. *Le Courrier* 1940, MAH, CCoP 1939, coupure de journal. La remise de ces titres honorifiques, concédés en signe de gratitude, avait été proposée au Conseil d'État puis soumise à discussion lors de la séance du Conseil administratif du 26 septembre 1939. Ce dernier se dit « entièrement d'accord [...] de répondre négativement pour MM. Noul et Keller et favorablement pour MM. Deonna, Gielly, Trachsel et Tanner » (MAH, CCoP 1939, copie d'un extrait de la séance du CA, 26 septembre 1939). Supprimés pendant la République, ces titres avaient été rétablis par Franco en 1938.

vir de cible. Toutefois, bénéficiant d'une priorité sur le trafic militaire et profitant de la confusion des premiers jours, le train traversa la France le 6 septembre et parvint à Irún le lendemain. Le 9 septembre, Madrid retrouvait son trésor⁹⁹.

Alors, bien sûr, cette exposition au titre trompeur, exigeant concessions et collaborations, qui fut une véritable aubaine économique et servit les intérêts de la nouvelle dictature, porte la marque indélébile des années 1930. Pourtant, sans risquer de nous tromper, il est possible d'affirmer qu'elle demeure incomparable. Car si nous avons compris le sens des locutions « grandeur impériale » et « génie espagnol », qu'en est-il du « génie éclairé de son illustre chef le général Franco » dont parlait aussi le communiqué officiel du 31 mars 1939 ? Ce qui fait de l'exposition genevoise une exposition sans précédent est justement ce qui se voit le moins.

Lors de l'exposition d'art italien à Paris en 1935, on ne cacha pas la contribution personnelle de Mussolini. On pouvait lire dans les journaux : ce ne sont pas seulement « les bonnes volontés françaises » qui ont contribué à son montage, « c'est une volonté italienne, celle du Duce, celle de Mussolini. Il a voulu, et tout s'est accompli comme par miracle, avec facilité, joie et ampleur. [...] C'est sa manière. Par ce geste magnifique, l'exposition parisienne sera plus riche encore que celle de Londres¹⁰⁰. » En 1930, Mussolini lui-même exprimait ses intentions : « Telles que je vois les choses, l'Exposition d'art italien [...] est une manifestation exceptionnelle d'*italianità*¹⁰¹. » Mais les investissements financiers que ces opérations prestigieuses exigèrent de lui n'eurent pas nécessairement l'effet politique escompté. Cela lui coûta même un certain prix moral et il ne recueillit pas les meilleurs fruits de sa propagande. Comme l'indique Haskell, sa victoire « devait être vite effacée » lorsque l'invasion de l'Abyssinie déboucha sur l'imposition de sanctions et sur la crise anglo-italienne¹⁰².

Or, dans le cas des *Chefs-d'œuvre du Musée du Prado*, on découvre que, avant et pendant l'exposition, le nom de Franco n'apparaît, pour ainsi dire, jamais, si ce n'est pour célébrer « son éclatante victoire » militaire, dans le communiqué du 31 mars 1939. Dans la très large majorité des documents, on parle du *gouvernement de Burgos*, et le cas échéant du *chef du gouvernement*. Les seuls à citer nommément le général Franco sont le républicain Pérez Rubio, lorsqu'il apprend que deux délégués espagnols sont arrivés à Genève, le 20 février¹⁰³, et, bien entendu, les journaux de gauche. Cette discrétion avait été délibérément décidée, au moment de constituer le Comité d'honneur. L'ambassadeur de Suisse en Espagne proposa que ce dernier soit constitué du président de la Confédération et de Franco, mais la réponse fut que l'on ne citât que le « gouvernement espagnol et le Conseil fédéral¹⁰⁴ ». Franco, plus habile en la matière que Mussolini et Hitler, connaissait les outils de la propagande. Il savait que sa discrétion, en amont de l'inauguration, le mettrait à l'abri de la suspicion et des critiques. Cela se vérifia au cours de ce même été 1939 : alors que l'exposition *Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado* battait son plein à Genève, la galerie Fischer, à Lucerne, procédait à la vente de peintures et de sculptures provenant des musées allemands. Le produit de la vente de ces œuvres d'*art dégénéré* par le parti nazi fut important, mais on ne se priva pas, dans la presse, de qualifier l'opération de « honteuse¹⁰⁵ ».

L'opportunisme de Franco dépasse de loin celui de ses deux alliés. Une fois l'idée d'une exposition admise, une fois oublié que l'on avait, en France puis en Suisse, passé des accords avec des personnalités dont il ne reconnaissait pas la légitimité, il lui fut possible d'en tirer le plus grand profit, et nous ne pensons pas seulement au profit pécuniaire. Car, le 8 septembre 1939, une semaine après la clôture de l'exposition, dans la lettre officielle

99. Pour le rôle joué par Sert à cette occasion, voir COLORADO CASTELLARY 1989, pp. 301-304

100. HAZARD 1935 (sans pagination)

101. Archivio delle Gallerie, Florence, cité dans HASKELL 2002, pp. 153-154

102. HASKELL 2002, p. 168

103. « [...] nous avons su que vont arriver ou sont arrivés en cette ville deux représentants du General [*sic*] Franco », lettre de Pérez Rubio à Avenol, 20 février 1939 (SdN Int, Coop. R 4048 5B /37227/36929).

104. Télégramme de Jordana à Aycinena, 5 mai 1939 (MAE), cité dans COLORADO CASTELLARY 1989, p. 271

105. Voir NICHOLAS 1995, p. 4. La vente eut lieu le 30 juin 1939.

du Conseil d'État qui «tient à exprimer au haut Gouvernement espagnol ses remerciements chaleureux», on n'hésitera plus à se tourner vers le nouveau chef: «Notre reconnaissance s'adresse en toute première ligne à S. E. Monsieur le Général Franco, chef du gouvernement espagnol¹⁰⁶.» Le réel profit que retira Franco fut donc de placer sa victoire sous les auspices de l'art et dans les mains d'ambassadeurs tels que Velázquez, Le Greco, Goya, Le Titien, Raphaël, Dürer et van der Weyden.

La Seconde Guerre mondiale fit le reste. Rares furent alors ceux qui s'intéressèrent aux rétorsions qui suivirent l'accession de Franco au pouvoir¹⁰⁷. Rares furent ceux qui remarquèrent que figuraient sur la couverture du catalogue de l'exposition, les armes traditionnelles de l'Espagne auxquelles Franco venait d'ajouter le faisceau de flèches et le joug. Rares furent ceux qui comprirent que Timoteo Pérez Rubio et José María Giner, les deux responsables républicains qui avaient accompagné le convoi et garanti la fin de son exil, ne purent rentrer, eux, dans leur pays. Pour Franco, le retour d'un patrimoine qu'il n'avait pas contribué à sauver lui permit une récupération totale des événements. L'«éclatante victoire» de ce «génie éclairé» qu'aucune sanction internationale ne vint gêner, loin d'être vite effacée, devait se prolonger durant quarante ans de dictature militaire.

106. Sont remerciés également Bárcenas, Sotomayor, Muguruza et Vejarano, ainsi que «leurs nombreux collaborateurs» (MAH, CCoP 1939, 8 septembre 1939).

107. Rétorsions que ne manque toutefois pas de dénoncer le journal *L'Essor*, voir FUSSINGER 2001, p. 413.

Abréviations et bibliographie

AIG	Association des intérêts de Genève
ÁLVAREZ LOPERA 1982	José Álvarez Lopera, <i>La Política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española</i> , 2 vol., Madrid 1982
<i>Arte protegido</i> 2003	Isabel Argerich, Judith Ara, <i>Arte protegido · Memoria de la Junta del tesoro artístico durante la guerra civil</i> , catalogue d'exposition, Madrid, Musée du Prado, 27 juin – 14 septembre 2003, Madrid 2003
AVG	Archives de la Ville de Genève
BERUETE 1921	Aureliano de Beruete y Moret, «Spanish Painting · With Special Reference to the Exhibition at Burlington House, London, November, 1920, to January, 1921», <i>The Studio</i> , numéro spécial : <i>Spanish Painting · The Works of El Greco, Velazquez, Murillo, Goya and Artists of the Present Day</i> , Londres 1921, pp. 1-36
BUENDÍA 1998	José Rogelio Buendía, «Aperçu historique du musée et de ses collections», dans José Rogelio Buendía (éd.), <i>Le Musée du Prado</i> , Paris 1998, pp. 13-29
CA	Conseil administratif de la Ville de Genève
CABAÑAS BRAVO 1991	Manuel Cabañas Bravo, «El ideal del Siglo de Oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950 · Notas aproximadas para una interpretación», dans <i>Velázquez y el arte de su tiempo</i> , V jornadas de Arte, Centro de Estudios Históricos, CSIC, Madrid 1991, pp. 441-449
CE	Conseil d'État de la République et Canton de Genève
CERUTTI 2001	Mauro Cerutti, «La politique de la Suisse officielle face à la guerre civile espagnole», dans Mauro Cerutti, Sébastien Guex et Peter Huber (éd.), <i>La Suisse et l'Espagne · De la République à Franco · Relations officielles, solidarités de gauche, rapports économiques</i> , Lausanne 2001, pp. 33-54
CINOTTI 1976	Mia Cinotti, <i>Prado, Madrid</i> , Milan 1976 ⁵
CIRICI 1977	Alexandre Cirici, <i>La estética del franquismo</i> , Barcelone 1977
COLORADO CASTELLARY 1989	Arturo Colorado Castellary, «Le trésor artistique pendant la guerre civile espagnole de Madrid à Figueras», dans Charles Goerg (dir.), <i>Du Greco à Goya · Chefs-d'œuvre du Prado et des collections espagnoles · 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol</i> , catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 16 juin – 24 septembre 1989, Genève 1989, pp. 170-199
COLORADO CASTELLARY 1991	Arturo Colorado Castellary, <i>El Museo del Prado y la guerra civil</i> , Madrid 1991
DEVAL 1939	Pierre Deval, «L'homme qui sauva les chefs-d'œuvre espagnols», <i>La Semaine</i> , 2 juin 1939
DUNOYER 1939	Jean-Marie Dunoyer, «Le Greco, Velasquez et Goya en exil», <i>Le Petit Dauphinois</i> , 8 juin 1939 (coupure de presse conservée dans AVG, 340.E.1.24.3)
EARP 1939	T. W. Earp, «Prado Pictures in Geneva · Show of Selected Masterpieces · Gesture for Peace and culture», <i>Daily Telegraph</i> , 31 mai 1939 (coupure de presse conservée dans AVG, 340.E.1.24.3)
FLORENTIN 1939	Lucienne Florentin, <i>Les Chefs-d'œuvre du Prado au Musée de Genève · Itinéraire artistique</i> (tiré à part du quotidien <i>La Suisse</i>), juin – juillet – août 1939, pp. 1-16
FONTAINE 2003	François Fontaine, <i>La Guerre d'Espagne · Un déluge de feu et d'images</i> , ouvrage édité à l'occasion de l'exposition «¡No pasarán! Images des brigades internationales dans la guerre d'Espagne», Paris, Hôtel des Invalides, Musée d'histoire contemporaine, 27 mars – 14 juin 2003, Paris 2003
FUSSINGER 2001	Catherine Fussinger, «Milieux catholiques et protestants face à la guerre d'Espagne : un soutien minoritaire à la République», dans Mauro Cerutti, Sébastien Guex et Peter Huber (éd.), <i>La Suisse et l'Espagne · De la République à Franco · Relations officielles, solidarités de gauche, rapports économiques</i> , Lausanne 2001, pp. 395-418
GARCÍA JULLIARD 2002	Mayte García Julliard, «Une presse politiquement correcte?», <i>Cahier René-Louis Piachaud</i> , 10, novembre 2002, pp. 5-17
HASKELL 2002	Francis Haskell, <i>Le Musée éphémère · Les maîtres anciens et l'essor des expositions</i> , Paris 2002 (1 ^{re} éd. <i>The Ephemeral Museum · Old Masters Paintings and the Rise of the Art Exhibition</i> , New Haven 2000)
HAZARD 1935	Paul Hazard, «Espoir», <i>La Renaissance</i> , numéro spécial : <i>L'Exposition d'art italien</i> , XVIII, 4-6, 1935 (sans pagination)
<i>JdG</i> , 31 mars 1939	Sans signature, «Remise des œuvres d'art au gouvernement de l'Espagne · Le marquis d'Aycinena en prend possession», <i>Journal de Genève</i> , 31 mars 1939
<i>JdG</i> , 1 ^{er} avril 1939	Sans signature, «L'odyssée des tableaux espagnols», <i>Journal de Genève</i> , 1 ^{er} avril 1939
<i>JdG</i> , 21 avril 1939	Sans signature, «Les trésors de l'art espagnol seront exposés au Musée d'art et d'histoire», <i>Journal de Genève</i> , 21 avril 1939
<i>JdG</i> , 13 janvier 1940	Sans signature, encadré du <i>Journal de Genève</i> , 13 janvier 1940 (coupure de presse conservée dans AVG, 340.E.1.24.3)
KENYON 1937	Sir Frederic Kenyon, «La protection du Patrimoine artistique en Espagne», <i>Museion</i> , I-II, 37-38, 1937, pp. 183-192
LACHENAL 1939	Adrien Lachenal, «Au service de l'esprit», <i>L'Événement</i> , 1 (1 ^{er} juillet 1939), p. 2
LACHENAL 1989	François Lachenal, «Le trésor artistique pendant la guerre civile espagnole de Figueras à Genève», dans Charles Goerg (dir.), <i>Du Greco à Goya · Chefs-d'œuvre du Prado et des collections espagnoles · 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol</i> , catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 16 juin – 24 septembre 1989, Genève 1989, pp. 201-213
<i>Le Courrier</i> 1940	Sans signature, encadré du <i>Courrier de Genève</i> , 24 mai 1940
<i>Le Travail</i> 1939	Sans signature, «La “Rive gauche” au Prado», <i>Le Travail</i> , 17 juillet 1939
MAE	Archives du Ministère des affaires étrangères, Madrid
MAH	Musée d'art et d'histoire, Genève

MAH, CCoP 1939	Archives du Musée d'art et d'histoire, classeur <i>Chefs-d'œuvre du Prado</i> , 1939
MARRIOTT 1939	Charles Marriott, «The Pick of the Prado», <i>The Times</i> , 31 mai 1939 (coupure de presse conservée dans AVG, 340.E.1.24.3)
MÉGRET 1939	Christian Mégret, «Genève expose les trésors du Prado», <i>Le Jour · Échos de Paris</i> , 2 juin 1939 (coupure de presse conservée dans AVG, 340.E.1.24.3)
MISME 1921	Clotilde Misme, «L'exposition hollandaise des Tuileries», <i>Gazette des beaux-arts</i> , III, mai 1921, pp. 261-276
MAH 1939	<i>Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado</i> , catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, Genève, juin – août 1939, Genève 1939
NATALE 2001	Mauro Natale, «El Mediterráneo que nos une», dans Mauro Natale (dir.), <i>El Renacimiento mediterráneo · Viajes de artistas et itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV</i> , catalogue d'exposition, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, 31 janvier – 6 mai 2001, Valence, Musée des beaux-arts, 18 mai – 2 septembre 2001, Madrid 2001, pp. 19-45
NICHOLAS 1995	Lynn Nicholas, <i>The Rape of Europe</i> , New York 1995
NICOLE 1939	Léon Nicole, «Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado – M. Adrien Lachenal tel qu'il est», <i>Le Travail</i> , 18 juillet 1939
PÉREZ RUBIO 1939.1	Timoteo Pérez Rubio, «Lettre de M. Perez Rubio [sic], président de la "Junta" du Trésor artistique espagnol», <i>Journal de Genève</i> , 13 avril 1939
PÉREZ RUBIO 1939.2	Timoteo Pérez Rubio, «À propos des tribulations des chefs-d'œuvre de l'art espagnol», <i>La Tribune de Genève</i> , 11 mai 1939
<i>Petit Parisien</i> 1939	Sans signature, «Sans titre», <i>Petit Parisien</i> , 3 juin 1939 (coupure de presse conservée partiellement dans AVG, 340.E.1.24.3)
PIACHAUD 1939	René-Louis Piachaud, «Les trésors d'art espagnols à Genève», <i>L'Événement</i> , 1 (1 ^{er} juillet 1939), pp. 3-8
RENAU 1937	José Renau, «L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile», extrait de la revue <i>Mouseion</i> , vol. XI, n ^o 39-40, 1937, pp. 7-64
<i>Revue Automobile</i> 1939	[signé do], «Une heure au Prado de Madrid · À Genève, face aux grands maîtres de l'art ibérique», <i>Revue de l'Automobile Club suisse</i> , 31 mai 1939 (coupure de presse conservée dans AVG, 340.E.1.24.3)
SdN	Société des Nations
SdN Int. Coop.	Archives de la Société des Nations, Bibliothèque de la Société des Nations, dossier <i>International Co-operation</i>
SdN PA	Archives de la Société des Nations, Bibliothèque de la Société des Nations, dossier <i>Papiers Avenol</i>
STIX 1937	Alfred Stix, préface au catalogue de l' <i>Exposition d'art autrichien</i> , Paris, Musée du Jeu-de-Paume, mai – juin 1937, Paris, 1937, pp. 9-11
SUÈS 1939	Marcel-W. Suès, «Un événement artistique sans précédent, unique dans les annales suisses · Pourquoi les trésors d'art espagnols sont exposés à Genève», <i>Nouvelliste valaisan</i> , 2 juin 1939 (coupure de presse conservée dans SdN, Dossier Int. Coop. R 4048, 5B 38383/36929)
TERNOIS 1995	Daniel Ternois, «Le Greco et la France dans les années trente : l'exposition de 1937», dans Mady Ménier, Laurence Bertrand Dorléac (éd.), <i>De la métaphysique au physique : pour une histoire contemporaine de l'art · Hommage à Fanette Roche-Pézard</i> , Paris 1995, pp. 127-136
VAAMONDE 1973	José Lino Vaamonde, <i>Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra 1936-1939</i> , Carracas 1973
YANN 1939	Bernard Yann, «L'exposition du Prado au Musée de Genève», <i>L'Écho illustré</i> , 3 juin 1939 (coupure de presse conservée dans AVG, 340.E.1.24.3)

Crédits des illustrations

Madrid, Museo nacional del Prado, archives photographiques, fig. 1-12 | COLORADO CASTELLARY 1991, fig. 13 (doc. 5, p. 268, [Madrid, Ministère des affaires étrangères, archives])

Adresse de l'auteur

Mayte García Julliard, historienne de l'art
Université de Genève, faculté des Lettres,
unité d'histoire de l'art, boulevard des Philo-
sophes, CH-1205 Genève