

El Greco, Velasquez et Goya sous garde républicaine

Autor(en): **Thévenaz, Michel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier**

Band (Jahr): **13 (1997)**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-540750>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EL GRECO, VELASQUEZ ET GOYA SOUS GARDE RÉPUBLICAINE

Michel THÉVENAZ

La reine Marianne d'Autriche pincée dans sa robe d'apparat et le roi Philippe IV glacial dans son armure, Frère Jerónimo Pérez, docteur de l'Ordre de la Merci, et la Vierge de Charité couvrant de son manteau des chevaliers en colerette, la sévère Mère Jerónima de la Fuente et une rêveuse Madeleine pénitente, Don Pantaleón Pérez de Nenin en officier de l'époque napoléonienne et Doña Joaquina Candado drapée de noir, son petit chien blanc à ses pieds, la répétition d'une comédie dans un salon d'Ancien Régime, une fraîche jeune fille courtisée dans un parc par des *embozados* (hommes masqués), une succulente tranche de saumon sur fond de cuivre étincelant, des fleurs pimpantes couronnant un vase d'or ciselé, une nature morte au gibier, légumes et fruits – ces toiles de maîtres de la peinture espagnole¹ qui, aussi remarquables qu'elles soient, devaient apparaître au paysan et à l'ouvrier espagnol des années trente comme les symboles d'une oligarchie honnie et déchue, ont suivi un curieux parcours entre 1936 et 1939, sous bonne garde républicaine.

Provenant des grandes collections du Prado, de l'Escorial, du Palais de Liria, de l'Académie de San Fernando et de Catalogne, ce qu'on a appelé le «trésor artistique espagnol», réuni sous sa protection par le gouvernement républicain dès le début de la guerre civile, se composait de 45 Velasquez, 138 Goya, 43 Greco, Titien, Rubens, Memling et Dürer, en tout 1300 tableaux dont 352 du Prado, ainsi que deux mille tapisseries (14 kilomètres de tissu) et des centaines de caisses de dessins, de sculptures ou d'autres objets d'art. A son déchargement à Genève, en février 1939, les douaniers suisses ont consciencieusement enregistré cet étonnant convoi : 22 wagons chargés de 1868 colis pesant 140 tonnes². Ces mesures quantitatives ne disent pas quelle était la valeur de ce trésor, et les historiens se sont surtout attachés à décrire cette sauvegarde exemplaire du patrimoine culturel entreprise, malgré la guerre, par les autorités républicaines³. Mais la qualité de ces collections et, plus encore, l'acharne-

1. Dans l'ordre : Velasquez (1632), Velasquez (1653), Zurbarán (1630), Le Greco (1603), Velasquez (1620), Ribéra (1640), Goya (1808), Goya (1803), Paret y Alcázar (XVIII^e s.), Goya (1776), Meléndez (1772), Van der Hamen y León (1621), Sánchez Cotán (1602); in : *Du Greco à Goya. Chefs-d'œuvre du Prado et de collections espagnoles. 50^e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol, 1939-1989*; catalogue de l'exposition du Musée d'art et d'histoire, Genève, juin-septembre 1989.

2. François Lachenal, «Le trésor artistique pendant la guerre civile espagnole – De Figueras à Genève», in : *Du Greco à Goya*, catalogue cité, pp. 203-205.

3. Arturo Colorado Castellary, «Le trésor artistique pendant la guerre civile espagnole – De Madrid à Figueras», in : *Du Greco à Goya*, catalogue cité, pp. 170-191.

ment du gouvernement républicain à protéger pas à pas ce «trésor artistique» autorisent à penser qu'il était aussi, mission culturelle à part, un incontestable trésor de guerre.

Les chefs-d'œuvre du Prado à Genève

Evidemment, ce n'est pas cet aspect qui a retenu l'attention du public quand le Musée d'art et d'histoire de Genève a exposé la fine fleur de ces vingt-deux wagons, de juin à août 1939. En présentant 195 toiles et tapisseries célèbres véhiculées par vents et marées, après trois ans de guerre sanglante, hors du borbier des tranchées, des canons et des attaques aériennes, l'exposition *Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado* fut conçue et perçue comme un défi de la culture à la guerre, un message d'humanisme international contre la barbarie. Placée sous le patronage du président de la Confédération Philipp Etter, du président du Conseil d'Etat genevois Adrien Lachenal, du président du Conseil Administratif de Genève Henri Schœnau, et du «Gouvernement espagnol» sans autre mention de personnalités ou de titres, elle fut un immense succès : tandis que les généraux nazis préparaient l'invasion de la Pologne, 400 000 visiteurs ont admiré en pays neutre les Greco, Velasquez et Goya «sauvés de la guerre civile». Toute la presse internationale a salué l'événement, attirant de loin les visiteurs.

Mais une autre partie se jouait en coulisse. Prudente, la brève préface du catalogue exprime sa «profonde reconnaissance» au gouvernement espagnol pour son «geste de courtoisie» et se conclut par ces mots, sobres en apparence, fort ambigus en fait : «*Au peuple espagnol qui a su créer ou réunir tant de splendeurs, au Gouvernement espagnol qui nous les a confiées, nous présentons l'expression de notre vive gratitude.*»⁴ Dans ce langage diplomatique, les premiers remerciés étaient les républicains, les seconds les franquistes, car on ne voulait pas dire au public que le trésor artistique avait déjà changé de mains : arrivé à Genève en février pour y être mis à l'abri, sous le patronage indirect de la Société des Nations (SDN), il fut officiellement remis le 30 mars, quelques jours après la chute du gouvernement républicain, à S. E. d'Aycinena, nouvel ambassadeur espagnol à Berne. L'exposition des chefs-d'œuvre «sauvés de la guerre civile» était en réalité celle du trésor récupéré par Franco ! D'où le prudent silence du catalogue sur le «Gouvernement espagnol». Le peintre José Maria Sert, qui fut la cheville ouvrière de l'évacuation du trésor artistique à cause de ses sympathies pour les franquistes et de ses bonnes relations dans les milieux culturels européens comme avec Joseph Avenol, secrétaire de la SDN, demanda à fin avril qu'on dise la vérité au public. Le général franquiste Jor-

4. Ville de Genève, *Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado*, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, juin-août 1939, pp. 5-6.

dana lui interdit toute déclaration: le 8 mai, l'Allemagne et l'Espagne quittaient la SDN et une semaine plus tard, quatorze wagons rapatriaient l'essentiel du patrimoine des musées espagnols – sauf les œuvres pour l'exposition de Genève. Le *Comité international pour la sauvegarde des trésors d'art espagnols*, composé en janvier 1939 par d'éminents directeurs et conservateurs de musées européens pour négocier avec le gouvernement républicain le transfert des œuvres à Genève, fut exclu de la préparation de l'exposition. Son intervention diplomatique-culturelle était terminée: elle avait permis, via Genève et la SDN, de transférer le trésor des vaincus aux vainqueurs. Jusqu'au dernier moment, les organisateurs genevois tentèrent de maintenir la fiction: le 5 août encore, Adrien Lachenal insiste pour prolonger l'exposition, mais les autorités franquistes refusent. Tandis qu'on ferme les salles, le 31 août à 22 heures 30, la Wehrmacht envahit la Pologne, et vingt-quatre heures plus tard, le Conseil fédéral décrète la mobilisation générale.

L'exposition des chefs-d'œuvre du Prado à Genève ne fut donc pas seulement la démonstration d'une «sauvegarde du patrimoine culturel». Elle fut aussi un ultime soubresaut dans la débandade du gouvernement républicain: tandis que des dizaines de milliers d'Espagnols s'entassaient dans des baraques provisoires de l'autre côté de la frontière française, les Greco, Velasquez et Goya s'empilaient pour deux mois dans les caves de la SDN. Mais si l'exil des hommes fut pour la plupart définitif, celui des œuvres ne dura que le temps d'un transfert. C'est à ce transit inattendu que le Musée d'art et d'histoire de Genève a dû le privilège de cette exposition. En remerciement, il offrit au Prado une montre du XVIII^e siècle valant 2300 francs et reçut en échange l'album des *Désastres de la guerre* de Goya. Mais le bénéfice de l'opération revint surtout au nouveau propriétaire du trésor: l'excédent des recettes de l'exposition, 350 000 francs soit 1,8 million de francs actuels, fut versé selon le contrat «au gouvernement espagnol», et c'est ainsi que la sauvegarde du patrimoine artistique, poursuivie depuis 1936 par le gouvernement républicain, termina sa course dans les caisses de Franco⁵.

Cette histoire insolite incite à réfléchir sur cette formule qu'on retrouve dans tous les textes législatifs de politique culturelle: la «sauvegarde du patrimoine artistique». Quel sens réel pouvaient avoir ces mots dans la guerre civile espagnole de 1936-1939?

Le peuple iconoclaste

Disons d'emblée qu'ils ont eu plusieurs sens, liés à l'évolution du conflit. Auteur d'une étude sur ce sujet, Arturo Colorado Castellary explique dans le catalogue de l'exposition de 1989:

5. Pour l'exposition genevoise: F. Lachenal, in: *Du Greco à Goya*.

« De par sa nature même, la guerre est destruction ; or, dans le cas d'une guerre civile, les séquelles sont encore plus graves ; en effet, il s'y ajoute un facteur politico-social, celui de la lutte de classes en pleine effervescence, de la haine et de l'intransigeance des parties en lutte. Pour le révolutionnaire, comme pour le contre-révolutionnaire, la destruction d'une œuvre d'art ou d'un livre – que l'on croit porteur du symbole du pouvoir ou de l'idéologie ennemie – constitue, en soi, une victoire qui s'ajoute à celle des armes [...]. La violence irrationnelle s'abat sur le patrimoine artistique dès le début de la guerre. Du côté républicain, des centaines d'églises et de couvents furent incendiés et des milliers d'images détruites par des individus incontrôlables qui voyaient là la représentation séculaire de l'oppression des classes dominantes et de l'Eglise catholique. Au début du conflit, lorsque la lutte contre l'insurrection militaire battait son plein, c'était là le principal danger menaçant le patrimoine artistique. Au même moment, les organisations politiques et syndicales procédaient à la confiscation des palais de la noblesse et de la bourgeoisie, des couvents et des centres culturels. »⁶

L'argument n'est pas totalement convaincant. Toute guerre est iconoclaste lorsqu'elle a besoin d'abattre les images du pouvoir adverse et de saper l'idéologie ennemie. L'histoire séculaire des conquêtes coloniales est là pour le rappeler. Dans une guerre civile par contre, dès que la révolte initiale fait place à la volonté de s'approprier une culture dont les dominés ont été exclus, la confiscation des biens immobiliers et culturels par des autorités révolutionnaires reconnues peut à la fois préserver et revaloriser un patrimoine culturel. La vague de révoltes et de confiscations de l'été 1936 en Espagne ne fut pas, pour l'essentiel, un mouvement de destruction du patrimoine. Certes, le pouvoir imposé par les dizaines de milliers de miliciens, surgis en masse contre le *pronunciamiento* franquiste du 19 juillet alors que le gouvernement officiel se disloquait, a conduit à des actes de terreur, des représailles, des exécutions sommaires et des pillages, parfois condamnés par les révolutionnaires eux-mêmes⁷. Mais la révolte contre l'Eglise catholique fut surtout une conquête politique et culturelle contre l'obscurantisme, avec séquestre des biens pour financer les activités révolutionnaires (les seize millions de pesetas saisis au palais épiscopal de Vich, près de Gérone, sont remis par les miliciens à leur Comité central) et occupation des locaux à des fins publiques, notamment éducatives. A Calanda, en Aragon, *« le village a 4500 habitants. La CNT domine [...]. Autrefois, il y avait quelques grands propriétaires. Le 19 juillet, ils furent expropriés [...]. Le meilleur bâtiment du*

6. A. C. Castellary, in : *Du Greco à Goya*, p. 171.

7. Pierre Broué et Emile Témime, *La révolution et la Guerre d'Espagne*, Minuit, Paris 1961, pp. 105 ssq. L'anarchiste Juan Peiro dénonce les crimes et *« cette danse macabre de toutes les nuits »*.

village, un ancien couvent, est pour l'école, qui fonctionne suivant les méthodes de Ferrer. Autrefois, il n'y avait que huit instituteurs. La collectivité en a nommé dix de plus », raconte l'anarchiste Souchy dans son livre *l'Aragon libertaire*⁸. Si la principale préoccupation fut le partage des terres, l'appropriation collective des usines et la distribution des vivres, le mouvement s'est parfois étendu au domaine culturel : à Barcelone, la CNT érigea en modèle de culture nouvelle la transformation de toutes les salles de cinéma en une seule entreprise publique, gérée par dix-sept délégués des travailleurs.

Comme l'indique A. C. Castellary, le gouvernement légal aux abois, débordé par l'insurrection populaire, se mit à son tour à confisquer ! Ces saisies furent précisément à l'origine de son « trésor artistique » : *« Le Gouvernement républicain réprouvait les confiscations arbitraires et les incendies d'églises, mais ne savait comment les éviter. Pour ce faire, il mit sur pied, le 23 juillet 1936, un Comité de confiscation et de protection du trésor artistique investi de larges pouvoirs et ayant pour mission de saisir chacun des objets d'art, d'histoire ou de science que l'on trouvât, et de les transférer si nécessaire, en des lieux permettant non seulement de les installer convenablement, mais auxquels le peuple aura accès ; il y va de l'intérêt de son éducation et de sa culture. On lança, dès le début de la guerre et sous l'égide de la Direction générale des beaux-arts, une campagne d'information, à travers la radio, la presse et l'affichage, visant à sensibiliser l'opinion publique au sujet du respect et de la protection du patrimoine culturel, ce patrimoine du peuple. »*⁹

Dans ce premier moment de la révolution espagnole, la sauvegarde du patrimoine par le gouvernement républicain, dont l'autorité et la légitimité étaient profondément discréditées, a pris la forme élitiste bourgeoise traditionnelle d'une réquisition de « salut public »... pour le bien de l'éducation populaire. Dictée par la peur du « peuple iconoclaste », cette saisie devait aussi réaffirmer l'autorité du gouvernement légal. Elle n'était toutefois pas la seule sauvegarde possible, mais le choix politique d'un pouvoir qui se méfiait des organisations populaires. A Barcelone, où celles-ci étaient puissantes, les trésors artistiques n'ont pas été détruits, et il me paraît difficile d'affirmer que le peuple madrilène et ses comités révolutionnaires auraient saccagé le Prado !

Une muséographie en temps de guerre

Qu'elle soit bourgeoise, patricienne ou princière, aucune culture de classe dominante ne se réduit à son contenu politique immédiat. Marx n'aurait pas contredit cette affirmation. Sa célèbre phrase sur l'idéologie est, en bonne

8. Cité in : Broué & Témime, *op. cit.*, p. 142.

9. A. C. Castellary, in : *Du Greco à Goya*, p. 172. Les passages en romain sont des extraits du décret du 23 juillet 1936.

logique dialectique, un principe d'identité qui n'exclut pas mais contient son contraire: si l'idéologie dominante est celle de la classe dominante, c'est parce que cette classe, pour dominer la société, doit se projeter et se penser dans l'histoire et créer une culture qui confère une identité jusqu'au peuple qu'elle opprime. La valeur d'une culture dépasse donc nécessairement les limites historiques de l'existence de cette classe pour devenir un patrimoine de l'histoire humaine.

Sous cet angle, la sauvegarde du patrimoine artistique lancée par les autorités fut une initiative novatrice dans l'histoire espagnole. Avec le lent rétablissement du gouvernement républicain, qui s'affirme, comme on le sait, par la répression des révolutionnaires « incontrôlables », la récupération du patrimoine artistique prend la dimension d'un contrôle centralisé et professionnel des collections publiques, digne de la muséographie de tous les régimes bourgeois depuis les musées napoléoniens. La Direction générale des beaux-arts, qui succède au Comité de confiscation dès le mois de septembre 1936, sous la présidence du peintre Valence Josep Renau, puis la Junte centrale du trésor artistique créée en avril 1937 et présidée par le vice-directeur du Musée d'art moderne de Madrid, le peintre Timoteo Pérez Rubio, ont effectué durant toute la guerre civile un formidable travail de recensement, de rassemblement, de restauration et de promotion du patrimoine culturel espagnol, appuyé par de nombreux bénévoles, qui fut effectivement un saisissant exemple de sauvegarde et de réhabilitation culturelle. Leurs démarches ont même conduit à retrouver des œuvres oubliées, dont plusieurs tableaux du Greco, et permis d'importantes donations comme la collection Larrea (six cents pièces péruviennes de haute valeur).

Cette reconquête de l'héritage artistique de l'oligarchie et du clergé, transformé en patrimoine historique national, a largement puisé ses forces, en initiatives comme en personnel, dans le potentiel libérateur du camp républicain. Il ne s'agissait pas seulement de protéger et conserver des collections. Comme l'ont fait tant de gouvernements du XIX^e siècle, les musées devaient aussi devenir des lieux d'éducation culturelle et populaire. On en connaît aujourd'hui les limites, mais on sait aussi que la simple conservation des œuvres, même recensées comme un herbier et présentées avec un religieux respect pour « l'art national », a permis au public d'apprendre à différencier son regard. Il n'allait vraiment pas de soi qu'un paysan pauvre espagnol s'intéresse à une duchesse peinte par Velasquez, et encore moins qu'il s'étonne du coup de pinceau de l'artiste au lieu de s'énervé devant tant de morgue aristocratique ! Au cœur de la guerre civile, cet effort éducatif est évidemment resté très limité. Mais le programme de sauvegarde du trésor artistique aurait été impensable sans la volonté républicaine de s'approprier une identité, une histoire et une culture nationales. De ce côté, la guerre fut aussi une lutte civile pour une société nouvelle, tandis que A. C. Castellary constate : « *Les franquistes ne pouvaient certes pas s'enorgueillir d'avoir entrepris une action comparable [...]. La*

cause essentielle n'est autre que la politique du nouveau régime qui concentrait tous ses efforts sur les affaires de la guerre.»¹⁰

Les bombardements et le trésor

La célébrité du *Guernica* de Picasso (1937) tient aux circonstances historiques et à la force du trait de l'artiste plus qu'à sa qualité picturale. Comme souvent chez lui, la rapidité de l'imagination figurative l'emporte sur la finition de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que ce tableau, commandé par les autorités républicaines au début de 1937 pour l'Exposition internationale de Paris qui s'ouvrait en juin, a toute sa place au palmarès de la promotion artistique des républicains espagnols et aux côtés des «trésors du Prado», où il se trouve aujourd'hui.

Libre de son sujet, Picasso ne s'est mis au travail qu'à la fin avril. Bouleversé par le bombardement de Guernica du 24 avril 1937 et pressé par les échéances, il a dû travailler vite, autant pour assimiler l'événement que pour tenir les délais. *«Guernica, ville la plus ancienne du pays basque et centre de ses traditions culturelles, fut complètement détruite hier après-midi par des bombardiers rebelles. Le bombardement de cette ville ouverte située loin derrière les lignes a duré exactement trois heures et quart, pendant lesquelles une puissante flotte aérienne comprenant trois types d'avions, des bombardiers Junker et Heinkel et des chasseurs Heinkel, ne cessa pas de déverser sur la ville des bombes pesant jusqu'à cinq cents kilos. Pendant ce temps, les avions de chasse descendaient à basse altitude pour mitrailler les civils qui s'étaient réfugiés dans les champs. Tout Guernica fut bientôt en flammes, à l'exception de l'historique Casa de Juntas»,* rapportait le *Times* du lendemain.

La Guerre d'Espagne fut en effet le banc d'essai d'une nouvelle méthode de guerre, initiée par la légion Condor de la Wehrmacht : les bombardements aériens terrorisant la population civile. Neuf ans plus tard, dans les décombres de la Seconde Guerre mondiale, on ne comptait plus seulement les saccages du fascisme, mais encore, à l'actif des «démocraties occidentales», les ruines de Dresde et le massacre de Hiroshima. *Guernica* de Picasso est ainsi devenu le cri de douleur de toute une époque. Cette toile de grand format, aux dimensions d'un cri du peuple, mais d'un cri monocorde transposé dans le langage monochrome du gris bleu de l'acier et des clairs-obscur violents, mobilise pêle-mêle le symbole déchiré du républicain (le soldat découpé, dont le poing levé n'est plus qu'un poing crispé sur une épée brisée et une pauvre fleur), l'iconographie familière du peintre (le cheval et le taureau d'une corrida, le premier blessé à mort, le second bestial comme ses Minotaures) et tout le vocabulaire graphique hérité du cubisme pour supprimer la profondeur du champ visuel et propulser

10. A. C. Castellary, in : *Du Greco à Goya*, p. 178.

en gros plan la torsion des volumes, qui devient ici celle des corps et de leurs déchirures. Elle est devenue un monument de la peinture européenne parce que le massacre de Guernica fut le prélude à la monumentale sauvagerie des bombardements aériens.

Il faut se replacer dans ce contexte pour comprendre le troisième sens que prend la « sauvegarde du patrimoine artistique » dès le siège de Madrid, qui débute en octobre 1936. L'artillerie franquiste soumet la ville à un bombardement constant, qui touche bien sûr des édifices historiques ou artistiques. Le 16 novembre, malgré les feux de Bengale qui le localisent, le Prado est ébranlé par une douzaine de bombes provoquant d'importants dommages, et le lendemain, même le palais du duc d'Albe – agent de Franco à Londres – prend feu sous dix-huit bombes incendiaires. Sa collection d'art est sauvée des flammes à dos d'homme. La protection artistique prend alors son sens le plus immédiat : des monuments historiques sont enfouis sous du sable retenu par des murs de brique et les œuvres d'art sont stockées en lieu sûr. D'énormes dépôts concentrent des pièces provenant de plusieurs régions du pays. Confrontés les premiers à cette « guerre totale » qui secouera bientôt toute l'Europe, les républicains ont fait preuve d'une énergie et d'une capacité d'initiative surhumaines, qui se manifeste aussi dans le domaine artistique : « *El tesoro artistico nacional te pertenece como ciudadano. ¡¡ Ayuda a conservarlo!!* » (Le trésor artistique national t'appartient comme citoyen. Aide à le conserver) proclamaient les affiches des élèves de l'Ecole des beaux-arts de Madrid.

C'est alors que commence le long exode du « trésor artistique ». Quelques jours avant les bombardements intensifs sur Madrid (14-25 novembre 1936) et trois jours après le transfert du gouvernement républicain à Valence, des camions surveillés par la Junte centrale du trésor artistique et protégés par des soldats évacuent le 10 novembre, à raison de 15 km/h, les lourdes caisses du « patrimoine national ». Il suivra désormais pas à pas le lent repli du gouvernement républicain : de Madrid à Valence en novembre 1936, de Valence à Barcelone en mars 1938 (un an après la formation du gouvernement Negrin à Barcelone, qui doit d'abord réprimer et liquider ses opposants de gauche), en janvier 1939 de Barcelone à Figueras, à quelques kilomètres de la frontière française. C'est dans ce dernier refuge que fut conclu l'accord final d'évacuation vers Genève, dont il sera question plus loin.

Présentée par la majorité des responsables comme « *une mesure qui s'imposait à nous à cause des bombardements étrangers nazis et fascistes* », une « *nécessité militaire de défense* »¹¹, l'évacuation du trésor artistique a suivi de trop près le gouvernement républicain pour qu'on puisse retenir sans examen ces motifs stratégiques. A. C. Castellary, qui reprend ce débat, cite l'étude de José Alvarez

11. Propos cités par A. C. Castellary, in : *Du Greco à Goya*, p. 179.

Lopera: «*L'argumentation républicaine contient bien des lacunes, les raisons de l'évacuation n'ayant jamais été clairement expliquées.*»¹²

Le «trésor national»

N'ayant pu consulter cet ouvrage, je dois me borner ici à une hypothèse. A. C. Castellary conclut simplement, en s'appuyant sur J. A. Lopera comme sur les propos de Josep Renau, directeur général des beaux-arts (l'évacuation «*se fondait sur des motivations politiques et militaires du Gouvernement de la République*»), et de Timoteo Pérez Rubio, président de la Junte générale du trésor artistique («*Le Gouvernement avait pris la décision de se faire toujours suivre par les œuvres d'art*»), que cette évacuation «*répondait avant tout à des raisons politiques de contrôle direct du trésor artistique espagnol*».

A la signature de l'accord de Figueras, le 3 février 1939, fixant l'évacuation de ce trésor vers Genève sous contrôle international, le ministre du gouvernement républicain en déroute, Julio Alvarez del Vayo, après des négociations «*pénibles et difficiles*», fit ajouter quelques lignes importantes au dernier article de cet accord, qui s'engageait à ne rendre les œuvres et les objets d'art confiés au Secrétaire général de la SDN qu'au «*Gouvernement de l'Espagne*». Il fit préciser que ce trésor devait «*rester le bien commun de la nation espagnole*», qu'il ne pouvait «*être l'objet d'aliénation, rétention ou embargo quels que soient la procédure, l'action ou le tribunal*», affirmant ainsi la volonté du gouvernement républicain «*qu'en aucun cas ne puisse être limitée la propriété des œuvres, ni leur possession par la nation espagnole quand la paix sera rétablie*»¹³. Ces ultimes exigences n'étaient pas seulement une prévention contre les franquistes, endettés par la guerre autant que les républicains. Si ces derniers n'ont accepté que le dos au mur de se départir du «trésor national», c'est qu'ils avaient déjà fait eux-mêmes l'amère expérience des conséquences financières de l'aide internationale qui a ponctué tout le conflit espagnol.

Côté républicain, cette aide commence dès le siège de Madrid en octobre 1936, avec l'arrivée d'armes et de cadres soviétiques au début du mois et des brigades internationales officiellement approuvées le 22 octobre. Trois jours plus tard, le Conseil des ministres ayant décidé de mettre en lieu sûr l'or de la Banque d'Espagne, 510 tonnes d'or étaient expédiées par Carthagène vers Odessa, sous la surveillance de quatre fonctionnaires espagnols. «*Prieto a rejeté sur Negrin la responsabilité de cette expédition. Alvarez del Vayo [le signataire de l'Accord de Figueras – réd.] réplique que la décision a été prise par Largo Caballero et Negrin et que Prieto a été tenu au courant. Il est cer-*

12. José Alvarez Lopera, *La Política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española*, Ministère de la Culture, Madrid 1982, 2 vol.

13. Texte intégral de l'Accord de Figueras in: *Du Greco à Goya*, p. 196.

tain, en tout cas, que le premier transfert sur Carthagène s'est fait avec l'approbation des ministres, et il est peu vraisemblable qu'une décision aussi importante que la sortie d'Espagne de son or ait pu être prise sans l'accord du président du Conseil.»¹⁴ Negrin, qui était alors ministre des Finances avant de présider le gouvernement républicain, a fait remettre par sa famille, à sa mort en 1956, le reçu de cet or à Franco.

Staline, qui n'en était pas à quelques exactions près dans toute sa politique de «soutien aux révolutionnaires espagnols», a bien sûr conservé cet or en paiement de ses fournitures militaires. On comprend mieux dès lors l'inaliénable attachement des gouvernements Caballero et Negrin aux splendeurs du «trésor artistique espagnol». Dans cette guerre où tout le patrimoine public fut mis à sac, les tableaux de El Greco, Velasquez et Goya, les kilomètres de tapisseries anciennes et les centaines de caisses de dessins et de sculptures constituaient l'un des derniers patrimoines *mobiles et négociables*, un ultime «trésor artistique» qui était tout autant un précieux trésor de guerre.

La sauvegarde du patrimoine artistique espagnol a pris dans ce contexte un tout autre sens que la simple protection de biens culturels. L'écart entre le gouvernement et les citoyens républicains fut ici aussi manifeste que dans toute la conduite de la guerre: la mobilisation populaire pour conserver le trésor artistique, «qui t'appartient comme citoyen», a finalement servi un gouvernement hostile au séquestre des terres et des usines par les paysans et les ouvriers, répressif contre le pouvoir populaire direct, et qui n'a pu conserver en dernier recours comme valeurs de son patrimoine national que vingt-deux wagons et cent-quarante tonnes de «chefs-d'œuvre du Prado».

Dans les dernières semaines de la guerre, en négociant le transfert de ce trésor à Genève, Alvarez del Vayo a autant redouté un embargo des autorités françaises ou allemandes, pour paiement des dettes de guerre (l'embargo est explicitement cité dans l'accord), qu'une dilapidation des œuvres d'art par Franco, pour renflouer ses caisses. A. C. Castellary explique que les négociations avec le *Comité international pour la sauvegarde des trésors d'art espagnols*, composé d'une brochette de conservateurs agissant en nom indirect du Secrétaire général de la SDN Joseph Avenol, furent difficiles parce «l'appréhension espagnole portait sur deux points fondamentaux: la restitution des œuvres quand la guerre serait terminée et les garanties de non-embargo lors de leur transfert à l'étranger»¹⁵. Alvarez del Vayo, dans son livre *The Last Optimist* publié à New York en 1950, écrit que «nous cherchions avant tout à éviter que ces trésors ne finissent dans les musées du Führer ou du Duce», mais sa méfiance envers le lamentable principe de «non-intervention» de la Société des Nations, de l'Angle-

14. Pierre Broué et Emile Témine, *La révolution et la Guerre d'Espagne*, Minuit, Paris 1961, p. 342.

15. A. C. Castellary, in: *Du Greco à Goya*, p. 193.

terre et de la France fut sans doute tout aussi grande, aiguisée encore par le souvenir amer de « l'aide soviétique » au camp républicain.

L'élite culturelle dans la tourmente

Dans le périple du « trésor artistique », l'intervention remarquée et saluée du *Comité international pour la sauvegarde des trésors d'art espagnols* ne fut qu'un bref épisode final, mais très significatif. Créé en quelques jours à la fin de janvier 1939 par cinq personnalités des Musées nationaux français et de l'Institut de France, deux collègues anglais de la Tate Gallery et de la Wallace Collection, le directeur du Rijksmuseum d'Amsterdam, le président des Musées royaux de Belgique, le président du Metropolitan Museum de New York et l'ancien conseiller d'Etat genevois Paul Lachenal, président de la Société des Musées de Genève, ce comité avait déjà perdu toute fonction deux mois plus tard, quand le contenu du convoi placé sous sa responsabilité et parvenu sans dommage à la SDN en février, fut restitué aux franquistes. Ceux-ci, on l'a vu, firent exclure ces personnalités de la préparation de l'exposition à Genève.

L'intérêt de cette ultime évacuation du « trésor artistique » réside précisément dans la rapide évacuation de ses organisateurs : prise dans la tourmente, l'élite intellectuelle s'est trouvée prisonnière d'une manœuvre diplomatique quand elle voulut préserver à son tour ces joyaux de la culture européenne. Le gouvernement républicain aurait souhaité remettre son trésor à l'Office international des musées, organisme à la fois spécialisé et dépendant de la Société des Nations. Mais la diplomatie française et le secrétaire général de la SDN, Joseph Avenol, imposèrent leur veto en vertu de la non-ingérence dans le conflit espagnol décidée depuis l'été 1936 par l'Angleterre et la France. En matière de sauvegarde de la culture comme en matière de résistance au fascisme, ces démocrates n'arrivaient pas à la cheville des républicains espagnols.

Avenol fut pourtant peu après, à titre personnel, le destinataire et le garant du « trésor artistique » déposé à Genève. Son obsession à préserver les formes n'explique pas tout. Sous le couvert du Comité international, la « sauvegarde du patrimoine artistique espagnol » devint, au moment de la défaite, le mobile officiel d'une médiation diplomatique pour transférer le trésor des vaincus aux vainqueurs. A. C. Castellery souligne qu'elle fut en fait *imposée* au gouvernement républicain en déroute, qui ignorait jusqu'à l'existence du Comité international avant le moment décisif : « *L'insistance espagnole à demander l'aide de l'Office international des musées prouve bien que le Gouvernement Negrin ignorait l'existence et le plan du Comité international, ou, du moins, qu'il ne voyait pas là une solution au problème. Dans un cas comme dans l'autre, on ne peut qu'en déduire que le Comité naquit en marge du Gouvernement républicain et qu'il comptait agir sans entente préalable. Lorsque le délégué du Comité international se rendit à Figueras pour y rencontrer Negrin et le ministre d'Etat Alvarez del Vayo, ceux-ci ne purent qu'accepter ce qui constituait alors*

le seul moyen de sauver les œuvres d'art. »¹⁶ Les dates le confirment : la requête du gouvernement républicain à l'Office international des musées date du 30 janvier 1939, quand le Comité international est déjà presque constitué mais encore inofficiel, alors qu'Avenol est entré en discussion le 25 décembre 1938 déjà avec l'artiste José Maria Sert, le réel initiateur de toute l'opération.

Installé à Paris depuis 1899, membre de l'Académie des Beaux-Arts, du Conseil des musées nationaux français et de la Société des amis du Louvre, artiste réputé et bien introduit dans le monde culturel – il s'est distingué bien après la guerre par sa réalisation de la Fondation Maeght en Provence –, ami personnel d'Avenol, José Maria Sert, sans être au front, était alors un partisan de Franco. Il savait aussi bien que les derniers fonctionnaires de Negrin réfugiés au château de Figueras que l'offensive nationaliste sur ce dernier bastion républicain, qui abritait aussi le « trésor artistique », provoquerait un désastre. Peut-être même jugea-t-il sévèrement un gouvernement en déroute s'abritant derrière El Greco, Goya et Velasquez pour reporter sur ses ennemis la responsabilité du saccage. Il sut en tout cas agir avec rapidité et diplomatie pour prendre de court Negrin, avec la caution d'Avenol, du gouvernement franquiste et de l'élite des musées européens et transformer la reddition du trésor en une « sauvegarde du patrimoine artistique » ! A peine l'opération conclue, il demanda toutefois qu'on dise la vérité, et dut se taire. Quant à ses amis des musées européens, conscients ou naïfs mais certainement solidaires par respect de l'art, ils ne furent pas plus que la caution culturelle et morale de cette transaction.

Le 14 février 1939, quand commence le déchargement du convoi à Genève, le général Jordana, ministre des Affaires étrangères franquiste, nomme déjà trois délégués, dont J.-M. Sert, pour assister à l'inventaire. Les représentants républicains s'opposent à sa présence. En l'absence d'Avenol, Sert discute avec Paul Lachenal et le secrétaire du Comité international pour trouver une issue, et son rôle d'observateur du gouvernement de Burgos est finalement accepté tandis que les deux autres émissaires de Jordana regagnent l'Espagne¹⁷. De bout en bout, le dernier sauvetage du trésor aura été une reddition camouflée.

Fallait-il ce détour ?

Un dernier aspect de la « sauvegarde du patrimoine artistique » mérite d'être abordé en conclusion. Que le Musée d'art et d'histoire de Genève ait au passage bénéficié d'un tortueux détour diplomatique pour exposer à des centaines de milliers de visiteurs, juste avant la guerre mondiale, *Les chefs-d'œuvre du Prado* rescapés de la guerre civile, peut paraître curieux. Était-ce bien le moment ?

16. A. C. Castellary, in : *Du Greco à Goya*, p. 188.

17. A. C. Castellary signale « divers désaccords » entre Sert et les deux autres délégués franquistes, qu'il serait intéressant de connaître, in : *Du Greco à Goya*, p. 204.

Tous les musées européens, de Londres à Paris, de l'intellectuel de gauche Georg Schmidt à Bâle aux nazis de Berlin («Le Führer a accueilli cette idée avec enthousiasme») ont envisagé de faire circuler ce trésor artistique, sauvé pour les uns, récupéré pour les autres, après trois ans de guerre civile. On pensa même en faire un pavillon à la Biennale de Venise au début du mois d'août. C'est dire le besoin d'un large public, alors que les canons se préparaient à tirer, de retrouver dans le silence d'un musée l'aura d'une culture encore présente et pourtant menacée. L'exposition genevoise fut la seule à répondre à cette attente.

Elle n'aurait cependant pas eu lieu si le gouvernement républicain n'avait pas fait de ce patrimoine un trésor de guerre directement placé sous sa garde. Était-il vraiment impossible d'abriter les œuvres du Prado, de l'Escorial ou d'ailleurs un peu plus loin des ministères républicains ? Était-il impensable de capituler sans faire transiter ce patrimoine par Genève ? On ne refait pas l'histoire, mais cette situation paradoxale d'un gouvernement sans ressources, campant littéralement sur des tableaux de maîtres jusqu'à ce qu'il soit contraint de les céder, qui obtient finalement un dernier baroud d'honneur devant le public international accouru à Genève, a de quoi faire réfléchir sur la distance nécessaire entre les ministères et les musées publics. Les seconds ont besoin des premiers, parce qu'une culture s'inscrit dans la durée. Sa conservation implique de protéger les œuvres du saccage des guerriers ou des iconoclastes, et même, en temps de paix, du pillage de certains marchands d'art. Et les ministères ont besoin des musées, parce que les êtres humains, y compris pendant la guerre, ne vivent pas seulement de l'événement politique. Mais en temps de paix comme en temps de guerre, la tension entre le besoin de durée et le poids de l'événement ne disparaît jamais complètement, et les ministères, qui sont par fonction dans l'événement (militaire ou financier), ont tendance à confondre leur politique culturelle avec leur politique tout court. De ce côté, il existe aussi une «menace pour la sauvegarde du patrimoine culturel».

M. T., 9 mars 1997

