De « migrants culturels » à garants de l'identité hispanique

Les artistes espagnols à Paris à partir de la guerre civile

Amanda Herold-Marme

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4596>

DOI : 10.4000/agedor.4596

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Amanda Herold-Marme, « De « migrants culturels » à garants de l'identité hispanique », *L'Âge d'or* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2020, consulté le 15 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4596> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.4596>

Ce document a été généré automatiquement le 15 octobre 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

De « migrants culturels » à garants de l'identité hispanique

Les artistes espagnols à Paris à partir de la guerre civile

Amanda Herold-Marme

- 1 À partir de la fin du XIX^e siècle, les artistes espagnols affluent à Paris, considéré alors comme capitale des arts et de la modernité. Bien que cette migration soit inspirée par des motifs artistiques, et que ces artistes soient largement apolitiques avant 1936, les Espagnols à Paris s'engagent massivement dans la guerre d'Espagne. Dans le présent article, nous suivrons cette transformation des artistes espagnols à Paris en acteurs politisés et même en symboles de l'identité hispanique défendue par chacune des « deux Espagne »¹, à partir de juillet 1936. Pour suivre cette évolution, nous nous appuierons sur trois moments clés, lesquels coïncident avec une ou plusieurs expositions qui mettent en valeur ces artistes à des fins politiques : à la veille du conflit ibérique, en pleine guerre d'Espagne et après la Libération².

« L'art espagnol contemporain », 1936. Les « migrants culturels » de Paris, entre tradition et modernité

Une exposition vitrine pour une Espagne démocratique, moderne et progressiste

- 2 Afin de pouvoir apprécier cette politisation à partir de la guerre, il convient de dresser tout d'abord un portrait de cette communauté avant le conflit. Intéressons-nous donc à l'exposition « L'art espagnol contemporain » qui a lieu au musée du Jeu de Paume à Paris en février 1936, organisée avec la collaboration du gouvernement de la II^e République.
- 3 Il est bien connu que le gouvernement républicain prête énormément d'attention tant à l'enseignement qu'à la culture et à sa diffusion à l'intérieur de l'Espagne. Mais il s'appuie aussi sur la culture pour forger une nouvelle image de l'Espagne sur la scène

internationale, une image d'un pays progressiste, moderne et démocratique. Tel est l'objectif de l'exposition de 1936 à Paris, capitale des arts, de la diplomatie et des droits de l'homme³.

- 4 Elle comprend quelque 324 œuvres sélectionnées à Madrid, Barcelone et aussi Paris. Ce sont les artistes de la sélection parisienne qui sont le plus mis en valeur. Cela confirme l'affirmation faite l'année précédente par Jean Cassou, l'écrivain et critique franco-espagnol, que « La meilleure peinture espagnole d'aujourd'hui se trouve à Paris »⁴.
- 5 Cela peut paraître étonnant, mais il ne faut pas oublier que la scène espagnole au début du xx^e siècle stagne dans un académisme stérile. Les Espagnols affluent à Paris à la recherche de modernité et/ou de possibilités de promotion et de commercialisation de leurs œuvres, inexistantes en Espagne. Ces artistes qui viennent librement « s'enrichir au contact d'une culture étrangère » et y « présenter la culture de leur pays d'origine »⁵ peuvent être caractérisés comme des « migrants culturels », selon le terme de l'historien Jean-Marc Delaunay.
- 6 Au contact de la scène parisienne, par leurs pratiques sociales et artistiques, ces artistes préservent et cultivent leur identité espagnole. Mais leur installation en France leur confère aussi une facette identitaire parisienne, synonyme de modernité et de prestige. Cette identité artistique double, espagnole et parisienne, s'oriente vers deux versants distincts, selon le rapport revendiqué par l'artiste et son œuvre avec la tradition hispanique d'un côté, et la modernité parisienne de l'autre.

Entre tradition et modernité, De Zuloaga à Picasso

- 7 Ce clivage esthétique entre tradition et modernité est mis en valeur par l'exposition, qui est conçue comme une confrontation entre « deux extrêmes »⁶, le traditionnel et le révolutionnaire. Ces deux extrêmes sont incarnées par deux « migrants culturels » ayant acquis un renom à Paris et au niveau international, Ignacio Zuloaga et Pablo Picasso. Zuloaga, d'origine basque, s'installe à Paris en 1889 à l'âge de 18 ans. Picasso, originaire de Málaga, a le même âge quand il arrive dans la capitale française en 1900 depuis Barcelone. Les deux sont considérés comme des pionniers du renouveau de l'art espagnol, mais l'œuvre du Basque revendique un lien ostensible avec la tradition picturale ibérique. Cet héritage se voit clairement dans *Barrès devant Tolède*⁷, une peinture datée de 1913, exposée au Jeu de Paume en 1936. Elle s'inspire des vues de Tolède de Doménikos Theotokópoulos, communément appelé « le Greco », le grand artiste d'origine grecque ayant travaillé en Castille entre le xvi^e et xvii^e siècles, dans la période appelée le « Siècle d'Or » en Espagne. Cette période constitue l'apogée artistique, politique et économique de l'Espagne impériale et catholique.
- 8 La même année que Zuloaga réalise cette œuvre, Picasso est en pleine révolution cubiste. En fragmentant ses motifs et en multipliant les perspectives dans ses œuvres, il brise ainsi les règles de la tradition picturale en place depuis la Renaissance. Même si les tableaux de Picasso exposés en 1936 représentent les phases plus timorées de sa production, par exemple, le tableau *Le peintre Salvadò en arlequin*, réalisé en 1923⁸, il y est présenté comme le chef de file du pôle avant-gardiste voire « révolutionnaire, qui voudrait faire table rase du passé »⁹.
- 9 Or, il est à noter que chez Picasso, avant 1936, la révolution se limite au champ esthétique. Picasso, Zuloaga, et la vaste majorité de leurs compatriotes à Paris restent en dehors de la politique avant cette date. Néanmoins, les Espagnols de Paris s'unissent

en février 1936 pour prêter, à des degrés différents, leur renom, leur hispanité et leur modernité à l'Espagne républicaine, alors en grande difficulté.

Du clivage esthétique au clivage politique. Deux visions de l'Espagne.

- ¹⁰ Le début de la guerre d'Espagne en juillet 1936 change tout cela. Les « migrants culturels » sont nombreux à s'engager dans le conflit, et ce auprès des deux côtés. Pour démontrer cela, concentrons-nous sur l'engagement des chefs des deux pôles, Picasso et Zuloaga.

Picasso et les avant-gardistes de Paris défendent l'Espagne démocratique

- ¹¹ Commençons par l'engagement qui a été le plus important, celui du côté républicain. La Seconde république dispose de ressources militaires et matérielles moindres que le côté rebelle, qui est, pour rappel, mené par des généraux de droite. La défense de la République passe largement par la culture, l'un des piliers du programme et de l'identité même de la République dès son avènement en 1931. Les arts plastiques et les artistes font partie intégrante de cette lutte ; la responsabilité de chaque artiste à s'engager est même proclamée.
- ¹² Au début de la guerre, le directeur général des Beaux-Arts du gouvernement républicain en guerre, l'artiste communiste Josep Renau, propose la nomination de Picasso au poste de directeur honoraire du musée du Prado. Ce geste honorifique est stratégique ; il vise à associer cet artiste de renom international à leur cause. En effet, Picasso n'avait jamais joui d'une reconnaissance officielle quelconque dans son pays avant 1936. Il n'avait fait l'objet d'aucune exposition officielle dans un musée public espagnol ; aucune de ses œuvres n'avait été acquise par les collections nationales, même sous la république.
- ¹³ Toutefois, la nomination porte ses fruits : Picasso manifeste son adhésion enthousiaste à la défense de la République. Son soutien est multiforme : il adhère à des groupements pro-républicains de toute sorte¹⁰, il signe des manifestes d'artistes et d'intellectuels compatriotes¹¹, il fait des dons de ses œuvres¹² et de son argent pour la cause, notamment, pour l'achat de lait destiné aux colonies d'enfants¹³. Mais l'acte qui marque son engagement devant le monde entier est sa participation au Pavillon de l'Espagne républicaine de l'Exposition internationale des arts et des techniques appliquées à la vie moderne, communément appelée l'Exposition Universelle de 1937 à Paris. Ce Pavillon moderniste, construit par les architectes Josep Lluís Sert et Luis Lacasa, qui comprend entre autres une exposition de peinture et de sculpture, est conçu à nouveau comme une vitrine des progrès et des vertus de l'Espagne démocratique.
- ¹⁴ Des centaines d'artistes envoient des œuvres depuis l'Espagne, mais à nouveau, celles mises en avant appartiennent surtout aux artistes installés à Paris de longue date, comme Joan Miró, Julio González et Picasso. Les organisateurs, sous forte emprise communiste, préconisent des œuvres en phase avec le réalisme socialiste, esthétique de prédilection soviétique¹⁴. Autrement dit, des œuvres au sujet explicite de la guerre,

montrant l'héroïsme ou la souffrance du peuple espagnol en lutte pour la liberté, rendus par des formes réalistes et lisibles.

- 15 Picasso réalise deux œuvres pour le Pavillon. Son eau-forte *Songe et mensonge de Franco*, composée de deux planches de neuf vignettes chacune, montre un Caudillo déformé en monstre ubuesque qui perpètre des atrocités contre des symboles du peuple et de la culture espagnols. Sa peinture monumentale *Guernica*¹⁵, conçue comme la pièce maîtresse du Pavillon, déploie la destruction des vies humaines, animales et des biens matériels à la suite du bombardement du village basque par les alliés fascistes et nazis des nationalistes en avril 1937. Si ces sujets respectent les consignes de la commande, ils sont rendus dans un langage picassien cubo-surréaliste qui accentue l'angoisse, la violence et le chaos des scènes par ses figures déformées, ses formes éclatées, ses lignes tranchées et sa multiplication des points de vue.
- 16 De la même manière, *Le Faucheur*, la peinture murale de Miró, peinte *in situ* et aujourd'hui disparue, représente un paysan catalan, poussant un cri et brandissant une faucille dans sa main levée, mais rendu dans son style surréaliste lyrique et abstrait. González aussi se sert de sa matière artistique de prédilection, le fer, qu'il travaille avec sa technique de soudure révolutionnaire. En revanche, plutôt que d'exposer sa *Femme au miroir*¹⁶ abstraite, il opte pour une maternité plus fidèle à la réalité observée. Debout, portant le fichu typique des paysannes, elle regarde vers l'avant dans une posture déterminée, portant son enfant comme un bouclier. En lui attribuant le titre *Montserrat*¹⁷, un prénom typique qui renvoie aux montagnes catalanes aux fortes connotations symboliques et religieuses, González saisit également l'occasion pour rendre hommage au peuple de sa région natale.
- 17 L'œuvre de González est saluée par les hautes sphères du gouvernement républicain pour avoir incarné dans une forme lisible le courage du peuple catalan sous attaque. En revanche, les œuvres avant-gardistes de Miró et Picasso n'enchantent guère les commanditaires pour leur côté élitiste, hermétique, et, dans le cas des œuvres de Picasso, pessimiste¹⁸. Néanmoins, des critiques avisés et engagés comme Jean Cassou, José Bergamín, Paul Éluard et Christian Zervos saluent ces efforts de mettre la modernité et la liberté créatrice en adéquation avec la liberté et le progressisme réclamés par l'Espagne démocratique¹⁹. Jean Cassou y voit même une nouvelle peinture d'histoire qu'il appelle « l'art cruel »²⁰, dont la cruauté se manifeste par le contenu et le style. Selon Cassou, cet art novateur qui dénonce les atrocités de la guerre contre les civils s'inscrit dans la lignée de Francisco de Goya y Lucientes, ce pilier de la tradition picturale espagnole et précurseur de la dénonciation des *Désastres de la guerre*²¹. Selon Cassou, « Goya ressuscite en Picasso »²².
- 18 Picasso et « l'École espagnole de Paris », une appellation vague attribuée surtout aux Espagnols modernes et avant-gardistes installés dans la capitale française depuis l'entre-deux-guerres, participent à d'autres initiatives pro-républicaines pendant la guerre d'Espagne, comme des expositions, des manifestes, et des appels aux fonds, mais le Pavillon de 1937 est l'exemple le plus saillant de l'engagement des Espagnols modernes et de leur esthétique avant-gardiste du côté de l'Espagne moderne et démocratique.

Zuloaga et les artistes traditionnels au service de l'Espagne catholique et conservatrice

- 19 Maintenant, passons à l'autre bord. Les nationalistes rejettent la vision d'une Espagne moderne, progressiste et démocratique défendue par les républicains à faveur d'un pays catholique, traditionnel, et conservateur. Géré par des militaires, ce camp compte gagner sa reconquête de la Péninsule avant tout sur le champ de bataille. En revanche, ils reconnaissent l'utilité de la propagande, et la valeur symbolique des artistes prestigieux, comme Ignacio Zuloaga, chef de file du pôle traditionnel. Mais au contraire des républicains, qui amènent Picasso à leur cause avec une nomination honorifique suivie d'une commande artistique importante, les nationalistes récupèrent Zuloaga en diffusant à la presse internationale les nouvelles de son assassinat par les « rouges »²³.
- 20 Il est vrai que certains révolutionnaires de gauche ou délinquants, agissant de leur propre chef, entreprennent des actes de violence contre des artistes considérés comme étant de droite et/ou des sympathisants nationalistes²⁴. Les rebelles se servent alors de ces crimes isolés pour alimenter leur propagande, aussi bien à l'intérieur de l'Espagne que sur le plan international. En effet, la dénonciation de la barbarie des « rouges » assassins et anticléricaux, agissant pour le compte des Soviétiques, est un axe très efficace de la propagande nationaliste. C'est ainsi que le 21 août 1936, environ un mois après le début du conflit, le général rebelle Gonzalo Queipo de Llano annonce sur Union Radio Séville dans une de ses émissions radiophoniques, caractérisées par leur brutalité et leur violence, l'exécution de quatre artistes et écrivains par les républicains à Madrid, dont Ignacio Zuloaga. Quand Queipo de Llano proclame sa mort, Zuloaga se trouve dans sa résidence à Zumaya, dans le Pays basque espagnol, une région alors toujours sous contrôle républicain.
- 21 Zuloaga, toujours en vie, aurait été ennuyé par cette campagne mensongère, qui recommence en mars 1937, alors que les forces nationalistes sont en difficulté dans le Pays basque²⁵. Toutefois, il finit quand même par rejoindre la cause nationaliste, tout d'abord, par la plume, en reprenant un autre axe de propagande nationaliste particulièrement efficace, à savoir, les violences anticléricales contre des individus et le patrimoine, perpétrées par des foules révolutionnaires, bien que sans l'aval du gouvernement républicain. Dans son texte intitulé « Un avertissement au Monde »²⁶, diffusé largement en anglais et en français, il dénonce la « destruction systématique du trésor » espagnol par « Moscou et ses esclaves en Espagne »²⁷.
- 22 Zuloaga s'appuie sur son illustre carrière artistique pour légitimer ses accusations : « Ma vie entière, que j'ai consacrée à l'art, frémit devant ce monceau de ruines, et je crie de toute ma voix, et j'appelle de toutes mes forces... »²⁸. Le soutien de cet artiste qui incarne la tradition espagnole sert à renforcer la cause des nationalistes, qui se veulent défenseurs d'une Espagne catholique et traditionnelle, et à ternir l'image de la République en tant que régime étranger, assassin de cette tradition.
- 23 Par la suite, Zuloaga prête à la cause nationaliste son esthétique enracinée dans la tradition espagnole, avec une série d'œuvres qui inscrivent la guerre dans le paysage tolédan, comme *Alcazar en flammes* ou *Tolède en flammes*, datées de 1938. Dans les deux œuvres, le paysage castillan, aride et rocheux, emblématique de « l'âme espagnole », prend la place centrale, occupant les deux tiers de la composition, sous un ciel nocturne tourmenté. Les nuages de fumée montrent que la ville est en flammes, ayant été meurtrie par les républicains. Cette œuvre renvoie à la prise de Tolède par les troupes

nationalistes en septembre 1936. Tolède revêt une énorme importance symbolique, vu que la prise de cette ville en 1085 par les chrétiens fait basculer le rapport de force dans la reconquête de l'Espagne contre les Maures. La prise de la ville en 1936 permet aux nationalistes de réaffirmer leur lutte comme une « guerre sainte » contre les infidèles anticléricaux bolchéviques et donc étrangers. La libération de Tolède devient l'un des grands mythes fondateurs de l'identité de l'Espagne nationaliste et aide par ailleurs à consolider l'autorité de Franco, qui a ordonné l'attaque.

- 24 Ces deux œuvres sont exposées à la Biennale de Venise de 1938 et sans doute à Londres dans des expositions pro-nationalistes, mais jamais, à notre connaissance, à Paris. En effet, aucune trace d'exposition pro-franquiste à part entière n'a été trouvée à Paris pendant la guerre ou dans sa foulée. Cela suggère une certaine réticence dans la capitale française à soutenir ouvertement l'Espagne fasciste, malgré son adhésion à la politique de « non-intervention » dans le conflit, et le traitement déplorable des réfugiés républicains, considérés comme des étrangers indésirables et internés largement dans des camps de concentration situés pour la plupart dans le Sud-Ouest de la France.
- 25 Ceci dit, une œuvre pro-nationaliste a été exposée à Paris dans le cadre de l'Exposition universelle de 1937. Alors que l'Espagne n'avait qu'un seul pavillon, celui organisé par le gouvernement républicain, l'Espagne dite « catholique » est représentée dans celui du Vatican par le retable intitulé *L'Intercession de Sainte Thérèse de Jésus dans la Guerre civile espagnole*²⁹. L'artiste, Josep María Sert, était un autre artiste installé à Paris de longue date, mis en avant dans l'exposition espagnole de 1936 dans la capitale française. À cette époque, ce peintre-décorateur ravit le « Tout-Paris » depuis plusieurs décennies avec son art influencé par le baroque, son style foisonnant et théâtral emblématique de la contre-réforme catholique. Dans *L'Intercession de Sainte Thérèse*, Sainte Thérèse, considérée comme la protectrice du camp nationaliste, est mise en scène, entourée des soldats-martyrs, alors que le Christ descend du ciel vers la croix en trompe l'œil. Ce « baroque moderne » se sert des artifices de son style de prédilection qui renvoie aux moments forts de l'Église catholique – la mise en scène, le mouvement, le spectacle, et les jeux visuels sur l'espace –, pour rallier l'opinion catholique internationale à la cause nationaliste, qui se présente comme le défenseur de l'Espagne catholique.
- 26 La participation de ces prestigieux Espagnols de Paris dans des grandes manifestations internationales, Zuloaga, Sert et d'autres partisans d'une esthétique traditionnelle du côté nationaliste, Picasso, González, Miró et d'autres partisans d'une esthétique avant-gardiste du côté républicain, montre comment le clivage esthétique entre ces créateurs s'imprègne de fortes connotations idéologiques à partir de la guerre d'Espagne, pour véhiculer les deux visions distinctes des valeurs et de l'identité hispaniques.

Politique et identité : les modernes républicains espagnols de Paris dans la durée

Le front artistique pro-républicain de l'après-guerre

- 27 Le moment fort suivant de la lutte entre les « deux Espagne » impliquant les artistes à Paris intervient après la Libération de Paris. La vie artistique espagnole à Paris sous l'Occupation est très intéressante par ses contradictions et paradoxes, mais pour notre

propos, contentons-nous de dire que les enjeux du conflit espagnol sont éclipsés par ceux du conflit mondial.

- 28 Cependant, les initiatives antifranquistes coupées dans leur élan par le conflit mondial reprennent de plus belle dans l'après-guerre, dans un climat hostile à Franco et favorable aux réfugiés républicains, vus comme des héros de la Résistance française. L'une des manifestations les plus concrètes est l'omniprésence de l'art espagnol sur la scène parisienne libérée. Picasso – artiste « dégénéré » interdit d'exposition sous l'Occupation – ouvre le bal avec son retour triomphant sur scène au Salon d'Automne de 1944 et profite de l'occasion pour déclarer son adhésion au Parti communiste français. Par la suite, une série d'expositions personnelles et collectives d'Espagnols s'enchaîne dans la capitale, en province et à l'étranger, souvent avec la participation de l'artiste phare de la cause pro-républicaine. Entre 1945 et 1947, la période d'activité la plus intense, au moins huit expositions collectives importantes ont lieu dans le but de lever des fonds et d'attirer l'attention sur la cause antifranquiste³⁰.
- 29 Cela commence à Paris après la défaite allemande en juin 1945, avec « Quelques peintres et sculpteurs espagnols de l'École de Paris » à la galerie Roux-Hentschel et l'« Exposition d'art catalan moderne » à la galerie Altarriba. En même temps, Picasso fait l'objet d'une exposition particulière à la galerie Louis Carré au bénéfice du comité antifranquiste France-Espagne. Ensuite, en janvier/février 1946, « L'art de l'Espagne républicaine. Les artistes espagnols de l'École de Paris » a lieu à Prague, Brno et Bratislava, et l'« Exposition d'arts plastiques » se tient à la galerie Visconti à Paris. Ces manifestations sont suivies par le « II^e Centenaire de Goya » au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, où exposent des artistes basques et espagnols contemporains, les « Artistes ibériques de l'École de Paris » à la galerie Drouant-David en juin 1946, le « Premier Salon d'art catalan » à la galerie Reyman en novembre 1946, et enfin, « L'art espagnol en exil » à Toulouse puis à la galerie La Boétie de Paris en février et avril 1947.
- 30 Ce véritable front artistique antifranquiste est l'œuvre non du gouvernement républicain en exil, mais des associations françaises et espagnoles en exil, dont les groupements régionaux, basques et surtout catalans, d'anarcho-syndicalistes et d'artistes et intellectuels sont particulièrement actifs. La volonté politique de ces manifestations est soulignée dans les textes de leurs catalogues, rédigés par des intellectuels engagés comme Paul Éluard et Jean Cassou.
- 31 Par ailleurs, elles sont suivies de près dans la presse française de gauche et espagnole exilée, et attirent les visites de personnalités artistiques et politiques. Par exemple, l'« Exposition d'art catalan moderne », organisée par l'association « Solidarité catalane » en faveur des déportés catalans en juin 1945, est visitée par des membres des gouvernements catalans et basques en exil, le ministre plénipotentiaire du Mexique et plusieurs ministres français, dont Henri Fresnay, ministre des prisonniers et déportés. Sa visite lui permet de réitérer la « sollicitude particulière du peuple français » envers les républicains espagnols ayant « poursuivi en France, contre l'Allemagne hitlérienne, la lutte contre le fascisme », ainsi que « l'intérêt que tout le gouvernement porte aux républicains exilés qui ont souffert et lutté pour la France »³¹. Cet événement démontre que ces manifestations médiatisées sont perçues comme des forums politiques légitimes par les autorités françaises et internationales au sujet de la question espagnole. Lors de cette même exposition, Robert Rey, directeur général des Beaux-Arts, achète trois tableaux pour le compte de l'État. En plus d'une acquisition pour le

peintre et dessinateur de renom Feliu Elias, il s'agit de la première acquisition étatique pour les jeunes artistes exilés Francesc Riba Rovira et Antoni Clavé.

- 32 Les nombreuses acquisitions et commandes auprès des artistes exilés et pro-républicains à cette époque sont considérées par les exilés comme un gage supplémentaire de solidarité envers leur cause. Il est vrai que ces expositions contribuent à un climat d'antifranquisme si fort que le gouvernement français décide la fermeture de la frontière franco-espagnole à partir de mars 1946, une mesure punitive jamais vue en temps de paix et qui a duré presque deux ans.

L'École espagnole *républicaine* de Paris

- 33 « L'École espagnole de Paris » est au cœur de ce front artistique. Ce groupe est constitué des artistes suivants : Francisco Bores, Antoni Clavé, Honorio García Condoy, Oscar Domínguez, Apel.les Fenosa, Luis Fernández, Pedro Flores, Ismael González de la Serna, Mateo Hernández, Baltasar Lobo, José Palmeiro, Gines Parra, Joaquín Peinado, Picasso, Joan Rebull, Manuel Viola et Hernando Viñes ; les œuvres de Julio González, leur compatriote défunt, et celles de sa fille, Roberta, y figurent aussi. Il est vrai que la présence à Paris de certains de ces artistes est précipitée par la guerre. Antoni Clavé, Baltasar Lobo, Manuel Viola et Pedro Flores, par exemple, font partie de la *Retirada*, l'exode massif de quelque 500 000 Espagnols à la suite de la chute de la Catalogne fin janvier/début février 1939. En revanche, Lobo et Flores, et tous les autres, avaient déjà effectué un ou plusieurs séjours à Paris pour des raisons artistiques avant 1936. La plupart sont des « migrants culturels » installés depuis l'entre-deux-guerres. Mais, ils sont désormais tous traités comme des « exilés », indépendamment des conditions de leur arrivée en France et/ou de leur statut juridique.
- 34 Cela est emblématique du chemin que ces « migrants culturels » espagnols, jadis apolitiques, ont fait depuis juillet 1936. Par cette série d'expositions politisées, ils se transforment en « École espagnole *républicaine* de Paris ». Cette valeur idéologique dépasse les frontières françaises ; ils sont invités et reçus par le président tchécoslovaque en émissaires de l'Espagne démocratique lors de l'exposition pragoise, intitulée « L'art de l'Espagne républicaine. Les artistes espagnols de Paris », en janvier et février 1946.
- 35 Dans le catalogue de cette exposition très visitée, Jean Cassou excuse en quelque sorte l'absence de *Guernica*, mais souligne le lien entre les œuvres exposées et la lutte antifranquiste. S'il ressent le besoin de le faire, c'est sans doute parce que, au contraire des œuvres du Pavillon de 1937, la plupart de celles exposées à Prague ne renvoient pas directement au contexte politique dénoncé. Il en est de même dans les autres expositions politisées d'après-guerre. À quel titre figurent donc des natures mortes, portraits et scènes de genre dans ces expositions politisées ? Tout d'abord, en tant que vestiges du seul art espagnol « authentique ». Pour les antifranquistes, dans la mesure où la liberté n'existe plus en Espagne, l'art ibérique « authentique » n'y existe pas non plus. L'art créé librement, en dehors de l'Espagne en exil, est désormais le seul art espagnol véritable.
- 36 Mais la légitimité de ces œuvres à représenter l'Espagne « authentique », autrement dit, républicaine, réside aussi dans leur esthétique moderniste. Selon Cassou encore, ce sont ces artistes, dont les œuvres sont nourries des avant-gardes parisiennes du début du

siècle, qui sont les « garants et témoins de tout ce que [l'Espagne] représente d'unique, les héritiers du Greco, de Velázquez, de Goya [...] »³².

- 37 Après sa victoire et toujours dans l'après-guerre, le franquisme privilégie une esthétique traditionnelle voire académique, souvent aux sujets religieux ou folkloriques, comme art officiel. Zuloaga et Sert récoltent les récompenses de leur engagement pro-franquiste en réalisant des commandes et des œuvres pour l'essentiel en Espagne, où ils mettent leur esthétique emblématique des valeurs traditionnelles du régime au service de la consolidation de l'identité nationale espagnole franquiste. À ce titre, Zuloaga, toujours le peintre phare du régime, fait l'objet de nombreuses expositions en Espagne et réalise un portrait du Caudillo en 1940, le portrait étant la principale manifestation de l'art franquiste après la guerre. Ce dernier est représenté debout dans un paysage castillan avec un horizon bas, sous un ciel nuageux et turbulent qui rappelle ses œuvres et celles du Greco. Zuloaga inscrit ainsi visuellement le dictateur dans la tradition espagnole du Siècle d'or. Portant le béret carliste du requeté³³, la chemise phalangiste et un pantalon militaire, il tient le drapeau rouge et jaune de l'Espagne victorieuse, qui flotte derrière lui, l'entourant en tant que chef à la fois de l'armée, de l'État et du mouvement phalangiste³⁴, en même temps qu'il est inscrit visuellement dans la tradition espagnole du Siècle d'Or.
- 38 Quant à Josep María Sert, il bénéficie de la politique artistique franquiste de commémoration par la construction et surtout la reconstruction de monuments symboliques détruits par les « rouges ». Notamment, il reçoit la commande pour la décoration de la nouvelle chapelle de l'Alcázar de Tolède. La prise de Tolède par les troupes franquistes constitue désormais un mythe fondateur du régime qui aide à fortifier le socle idéologique de l'identité nationale désormais basée sur la foi catholique et la puissance militaire et impériale. Sert réalise trois esquisses en 1943 dans le cadre du sujet, *La défense de l'Alcázar*. Par exemple, *La Vierge de l'Alcázar de Tolède*³⁵ représente des troupes franquistes massées à l'intérieur de l'Alcázar et montées sur les murs de la forteresse en ruines. Au milieu, une Vierge monumentale et couronnée abrite des soldats agenouillés dans les plis ondulants de son voile massif, soulignant le courage et la foi des martyrs de l'Espagne catholique, qui bénéficie du soutien divin. Il a recours aux mêmes procédés stylistiques issus du baroque pour donner un sens théâtral, dramatique et foisonnant aux faits qui se veulent héroïques, par exemple, dans *Vers la Victoire*³⁶, où il emploie le même motif du Christ sur la croix, disposée en diagonale, rendu en trompe l'œil.
- 39 En même temps, les hautes sphères du gouvernement franquiste, par exemple, le phalangiste Ernesto Giménez Caballero³⁷, taxe l'avant-garde d'être l'apanage des « rouges »³⁸ en 1938. Toujours dans l'après-guerre, en visitant la rétrospective du sculpteur catalan, Manolo Hugué, artiste ayant fait carrière largement à Paris, Franco aurait traité sa sculpture figurative, d'une modernité timorée, d'art anti-espagnol contaminé par « les vices artistiques français »³⁹. Les deux exemples montrent l'idée que la modernité parisienne était aux antipodes de l'art et de l'identité espagnole dans la vision du premier franquisme.
- 40 Cela aide à comprendre le caractère contestataire des œuvres modernes malgré leur contenu apolitique, exposé par les Espagnols de Paris dans le cadre du front artistique antifranquiste. Par opposition à l'esthétique traditionnelle promue par les franquistes comme art espagnol officiel, l'esthétique novatrice et avant-gardiste employée en exil prend des connotations antifranquistes. Ce que partagent alors *Guernica* et les œuvres

qui poursuivent la lutte à Paris dans l'après-guerre est leur esthétique moderne, désormais idéologisée.

- 41 Par la suite, la guerre froide dessert la cause pro-républicaine et fraye le chemin à la normalisation du régime de Franco, devenu un allié convoité par le bloc de l'Ouest contre l'ennemi communiste de l'Est. L'Espagne s'ouvre progressivement à l'art moderne à partir de la fin des années 1940, pour faciliter son retour en grâce auprès des démocraties occidentales. Tout cela court-circuite les connotations idéologiques associées aux œuvres modernes des « migrants culturels » de Paris, devenus des exilés et des symboles pro-républicains. La plupart de ces artistes en exil finit par renouer des liens avec l'Espagne et sa scène artistique au fil des années 1950 et 1960. Néanmoins, le parcours des artistes espagnols à Paris à partir de la guerre d'Espagne nous permet de mettre en évidence à quel point ces « migrants culturels », venus volontairement à Paris pour poursuivre leur art, deviennent avec leurs œuvres en symboles idéologisés à partir de l'éclatement de la lutte entre les « deux Espagne ». Les bouleversements de ces années troubles du ^{xx}e siècle les précipitent constamment au point de convergence de l'art, de l'engagement et de la politique.

NOTES

1. Le poète républicain Antonio Machado forge cette expression dans son recueil *Proverbios y Cantares* (1913) pour se référer aux divisions idéologiques et sociales en Espagne qui aboutissent à la guerre civile. Antonio Machado, *Poesía*, Madrid, Alianza, 1997, p. 98.
2. Le contenu de cet article est tiré de la thèse de doctorat d'Amanda Herold-Marme, « L'identité artistique à l'épreuve : les artistes espagnols à Paris et l'engagement à partir de la guerre civile (1936-1956) », sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, IEP de Paris, 2017.
3. Voir à ce propos, par exemple, Javier Pérez Segura, *Arte Moderno, Vanguardia y estado: La sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
4. Jean Cassou, préface sans titre, *Peinture et sculpture*, réédition du catalogue d'exposition, Paris, Collège d'Espagne, Cité Universitaire, mai-juin, 1935.
5. Jean-Marc Delaunay, « Troisième Type. Les migrants culturels français en Espagne des années 1880 à nos jours », *Exil politique et migration économique, Espagnols et Français aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1991, p. 176.
6. André Dezarrois, « La peinture espagnole au musée du Jeu de Paume », *La Revue de l'art ancien et moderne*, février-juin 1936, p. 114.
7. Ignacio Zuloaga, *Portrait de Maurice Barrès devant Tolède*, 1913, huile sur toile, 202 x 241 cm, Paris, Musée d'Orsay, visible sur le site « L'Histoire par l'image » au lien suivant : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/hommage-greco>, consulté le 18 septembre 2018.
8. Pablo Picasso, *Le peintre Salvado en arlequin*, huile sur toile, 130 x 97cm, Paris, Musée national d'art moderne, visible sur <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU007LBA4>, consulté le 18 septembre 2018).
9. *Ibid.*

10. À titre d'exemple, les fonds d'archives privées Pablo Picasso conservés au Musée national Picasso Paris conservent des lettres d'organismes aussi divers que « l'Amicale des volontaires de l'Espagne républicaine » ou le « Comité franco-espagnol contre le blocus de l'Espagne républicaine pour la sécurité de la France ».

11. Par exemple, le « Manifeste des intellectuels catalans », édité par le Commissariat de Propagande de la *Generalitat* de Catalogne en novembre 1936. Dans un pamphlet recouvert de photos d'enfants morts sous les bombes fascistes, Picasso s'aligne avec d'autres « ouvriers de l'esprit, de la science et des arts de Catalogne » pour s'adresser aux « travailleurs intellectuels de toute la terre » afin de demander « une solidarité active et une assistance morale au nom de tous ceux qui souffrent et qui luttent ». Parmi les signataires figurent de nombreux artistes peintres et sculpteurs, à titre individuel ou réunis en association ou syndicat. 515AP/E/23, Musée national Picasso Paris (MNPP), Fonds d'archives privées Pablo Picasso.

12. Selon sa correspondance avec Jaume Miravittles, commissaire de propagande de la *Generalitat* de Catalogne, Picasso aurait envoyé ses dessins pour être reproduits et agrandis sur les murs en territoire républicain, sur le front et à l'arrière, ainsi que dans des revues de propagande pro-républicaine, notamment, *Nova Iberia*. 515AP/F/1, MNPP.

13. Picasso donne 100 000 pesetas en novembre 1938, puis 200 000 pesetas une semaine plus tard, selon les lettres de remerciements de Diego Martínez Barrio, chef du gouvernement républicain, qui lui sont adressées. Lettres de Martínez Barrio à Picasso, datées du 24 novembre et du 2 décembre 1938. 515AP/F/1, MNPP.

14. Le réalisme socialiste est adopté par le Parti communiste comme sa doctrine officielle en août 1934, lors du premier congrès des écrivains soviétiques. Selon la définition de « la méthode du réalisme socialiste » donnée par Andreï Jdanov à cette occasion, il s'agit de « [C]onnaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter, non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la réalité objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire. Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme ». Propos d'Andreï Jdanov tirés de son discours du 17 août 1934, cités dans Serge Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, Paris, Cercles d'art, coll. Diagonales, 1987, cité dans Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, 2010, p. 17.

15. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, visible sur : <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>, consulté le 18 septembre 2018.

16. Julio González, *Femme au miroir*, 1936-1937, fer forgé, soudé, 204 x 67 x 36 cm, visible sur le site officiel de Julio González : <http://juliogonzalez.org/catalogue/femme-au-miroir/#.W6FJC0UzY6g>, consulté le 18 septembre 2018.

17. Julio González, *Montserrat*, 1937, fer forgé et soudé, bois, 163 x 59 x 42,5 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum (<https://www.stedelijk.nl/en/collection/16628-julio-gonzalez-la-montserrat>), consulté le 18 septembre 2018.

18. Ayant préconisé « Un art positif, capable de rendre le geste héroïque, l'enthousiasme et la volonté ferme de l'homme contemporain dans des couleurs et des formes qui seront comprises de manière intuitive par le peuple », Renau regrette l'utilisation au nom de la cause des « formes pessimistes [...] » qui prennent pour sujet « les bombardements criminels et des femmes et enfants démembrés » ou « le cheval mort », autant de motifs centraux dans *Guernica* et *Songe et mensonge de Franco*. Bien qu'il soit à l'origine de la commande, on en déduit que Renau n'est pas satisfait par les œuvres de Picasso. Josep Renau, « Entre la vida y la muerte », *La Vanguardia: Suplemento de arte y arqueología*, n° 1, 16 février 1938, propos cités et traduits en anglais dans Miriam Basilio, *Visual Propaganda. Exhibitions, and the Spanish Civil War*, Londres et New York, Routledge, 2014, p. 112.

19. Le critique d'art et galeriste Christian Zervos prête sa personne et sa prestigieuse revue *Cahiers d'arts* à la cause pro-républicaine. Il s'en sert tout au long de la guerre pour informer les lecteurs des efforts menés par le gouvernement pour sauvegarder son patrimoine menacé par la guerre, et consacre un numéro spécial au Pavillon républicain de 1937, notamment à *Guernica*. Zervos constate lui-même ces efforts lors d'un voyage en Catalogne en 1936 financé par le gouvernement républicain, en compagnie de sa femme et de l'artiste Luis Fernández. Pour plus d'informations, voir Alfonso Palacio Álvarez, "*Cahiers d'Art y su compromiso con el arte español durante la Guerra Civil (1936-1939)*", in Miguel Cabañas Bravo (dir.) *El arte español fuera de España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, p. 633-644.

20. Cassou organise l'exposition « L'art cruel » à la Galerie Billiet-Worms en décembre 1937, dans la foulée de l'exposition internationale.

21. Il s'agit d'une série de quatre-vingt-deux gravures réunies sous le titre *Les Désastres de la guerre*, réalisées par Goya à partir de 1810. À l'invitation du général Palafox, Goya devient le témoin direct de l'une des batailles les plus violentes de la guerre napoléonienne d'Espagne, le second siège de Saragosse. En se servant de l'expression plus libre et moderne, dans la lignée de la caricature politique, qu'offre l'eau-forte par rapport à la peinture, Goya réalise des œuvres qui captent la folie et la cruauté de la guerre, surtout sur les populations civiles, qu'il a pu observer personnellement.

22. Jean Cassou, « Le témoignage de Picasso », *Cahiers d'art*, n° 4-5, 1937, p. 112.

23. Voir Javier Novo Gonzalez, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo", *Ondare*, n° 25, 2006, p. 233-243.

24. Pour plus d'informations sur la vie des artistes de droite en territoire républicain pendant la guerre, voir le chapitre "Artistas bajo el terror rojo", in Francisco Agramunt Lacruz, *Arte y represión en la guerra civil española: artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Salamanca, Generalitat Valenciana, 2005, p. 69-104.

25. Le 8 mars 1937, Queipo de Llano annonce à nouveau dans son émission la condamnation à mort du peintre par le gouvernement provisoire du Pays basque resté loyal à la République. La sentence devait se réaliser le 14 mars. En réalité, Zuloaga ne se trouvait plus en Espagne à ces dates, mais à Paris. Néanmoins, la nouvelle est diffusée encore plus largement, surtout aux États-Unis, avant d'être démentie.

26. Ignacio Zuloaga, « Un avertissement au monde », *Occident*, n° 1, 25 octobre 1937, p. 8.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. Cette œuvre est reproduite dans Ángel Llorente Hernández, "La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 35, 2000, p. 61-69, image p. 63 : <https://www.uv.es/imagengc/articulos/La%20representacion%20en%20el%20arte%20franquista%20del%20mito%20del%20Alcazar%20de%20Toledo.pdf>.

30. Voir Amanda Herold-Marne, « Picasso et les expositions antifranquistes », *Guernica*, catalogue d'exposition, Paris, Gallimard-Musée national Picasso Paris, 2018, p. 248-252.

31. « Le ministre des Prisonniers et Déportés visite l'Exposition d'art catalan », *Bulletin d'information de Solidarité catalane*, n° 5, 15 août 1945, p. 2.

32. Jean Cassou, Préface sans titre, *Exposition d'arts plastiques*, catalogue d'exposition, Paris, galerie Visconti, 1946.

33. Les requetés sont des monarchistes réactionnaires et catholiques originaires du Pays basque, membres des milices carlistes, identifiables par un béret rouge. Le carlisme est un mouvement politique espagnol, catholique, conservateur et antilibéral, qui apparaît dans les années 1830 pour revendiquer l'ascension au trône de la branche aînée des Bourbons d'Espagne, défenseurs d'une monarchie ultra-catholique et traditionaliste, opposée à la branche dont le roi Alphonse XIII est issu, qu'ils estiment pervertie par le libéralisme du XIX^e siècle.

34. Juan Canto Rubio, *Sociología política del arte*. Madrid: Aguilar, 1987, p. 73, cité dans Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1995, p. 205.
35. Cette œuvre est reproduite dans Ángel Llorente Hernández, “La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo”, *op. cit.*, p. 64. <https://www.uv.es/imagengc/articulos/La%20representacion%20en%20el%20arte%20franquista%20del%20mito%20del%20Alcazar%20de%20Toledo.pdf>.
36. Cette œuvre est reproduite dans *Ibid.*, p. 62. <https://www.uv.es/imagengc/articulos/La%20representacion%20en%20el%20arte%20franquista%20del%20mito%20del%20Alcazar%20de%20Toledo.pdf>.
37. Cet avant-gardiste repentini qui devient le premier théoricien d'un art espagnol fasciste dans son ouvrage *L'art et l'État*, publié en 1935.
38. Ernesto Giménez Caballero, “El arte y la guerra”, *La Voz de España*, San Sébastian, n° 12, 19 mai 1938, cité dans María Dolores Jiménez-Blanco *et al.*, *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*, cat. exp., Madrid, MNCARS, 2016.
39. P.E, “Crónica de Contraban. Manolo Hugué Ressuscitat”, *Per Catalunya*, n° 6, novembre-décembre 1945, p. 17.

RÉSUMÉS

Au début du xx^e siècle, la communauté importante de plasticiens espagnols installés à Paris pour s'épanouir professionnellement dans la capitale des arts reste très majoritairement en dehors de la politique. Or, ces mêmes artistes s'engagent massivement dans la guerre d'Espagne à partir de 1936 depuis la capitale française. En s'appuyant particulièrement sur les parcours des artistes Pablo Picasso et Ignacio Zuloaga, cet article propose de suivre la transformation des Espagnols, venus volontairement à Paris pour des raisons artistiques, en acteurs politisés à partir de 1936, et de leurs œuvres en symboles de l'identité hispanique défendue par chaque camp durant le conflit espagnol.

A principios del siglo XX, la comunidad importante de creadores españoles, instalados en París para desarrollar sus carreras en la capital de las artes, se quedan sobre todo fuera de la esfera política. Sin embargo, estos mismos artistas se comprometen políticamente durante la guerra civil a partir de 1936 desde la capital francesa. Tomando por ejemplos principales el trayecto de los artistas Pablo Picasso et Ignacio Zuloaga, este artículo se propone a seguir la transformación de algunos creadores españoles, instalados a París por motivos artísticos, en actores politizados a partir de 1936, y de sus obras en símbolos de la identidad hispánica defendida por cada bando del conflicto español.

INDEX

Mots-clés : Picasso (Pablo), Zuloaga (Ignacio), engagement artistique, guerre d'Espagne, artistes espagnols à Paris, identité hispanique

Palabras claves : Picasso (Pablo), Zuloaga (Ignacio), compromiso político, guerra civil, artistas españoles en París, identidad hispánica

AUTEUR

AMANDA HEROLD-MARME

University of California Education Abroad Program in Paris, Julio González Administration