

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



LE GUERNICA DE PICASSO COMME INSTANCE DE LEGITIMATION

Juan MARIN
Université de Paris VII
(France)

Lorsque je pris connaissance du sujet auquel se vouait ce colloque, un problème - celui du choix - m'apparut aussitôt. En effet, ce qui me paraissait difficile et délicat n'était pas de trouver un sujet convenable à traiter, ici, devant vous, mais de faire un choix judicieux parmi une multitude de sujets possibles. Car, si c'est de l'image, somme toute, dont il est ici question, de l'image et du monde hispanique, de l'image et de l'hispanité, alors, les possibilités que l'Espagne du XXème siècle nous offre sont, en effet, très nombreuses.

Je lis par exemple, à la page 11 de l'édition internationale du journal *El País* du lundi 12 octobre 1987, au sujet du voyage du Roi d'Espagne aux Etats-Unis, un article qui commence comme ceci : "Le Roi, qui a voyagé aux Etats-Unis pour vendre une image de l'Espagne moderne". Voici donc une image, celle de l'Espagne moderne, qui mériterait bien tout notre intérêt.

On pourrait s'interroger aussi sur l'image que l'Espagne cherche à donner - cherche à se donner - à l'heure du cinquantenaire de la découverte du Nouveau Monde, qui aura lieu en 1992, et qui se prépare déjà avec le plus grand soin (Jeux Olympiques à Barcelone, Exposition Internationale à Séville, Madrid promue capitale culturelle de l'Europe), et les questions que pareille célébration ne manquera pas de poser : sur sa propre identité, sur sa place au sein de l'Europe, sur ses liens et son rôle dans le cadre de la communauté hispano-américaine, sur l'incidence de tous ces facteurs sur la psychologie de l'Espagnol moyen.

Par rapport aux médias qui sont aussi au cœur de ce colloque, peut-on passer sous silence l'essor extraordinaire que connut la presse espagnole, à la fin des années soixante et pendant toute la décennie des années soixante-dix ? Et plus important que cet essor, qui a fait avancer à certains la notion de génération des années 60, au même titre que celles de 98 et de 27, pour signifier son importance, plus important que cet essor est le rôle exceptionnel que cette presse a joué au sein de la vie politique et sociale du pays et qui lui valut, à l'époque, l'appellation de "parlement de papier". De papier, puisque le papier des journaux était bien le lieu où se tenait un débat - malgré toute la répression et la censure - véritablement parlementaire, débat que le Parlement réel, Las Cortes, était parfaitement incapable de conduire en son sein.

Juan MARIN

Voici donc quelques sujets, parmi tant d'autres, que je n'ai pas su me résoudre, vu leur importance, à passer entièrement sous silence. Reste, cependant, à traiter le sujet que malgré toutes mes hésitations j'ai choisi : le *Guernica* de Picasso. Et en tout premier lieu, mentionner les raisons de mon choix.

Je pourrais commencer en disant que le *Guernica* constitue, actuellement, le centre de ma recherche ; je pourrais avancer aussi la coïncidence chronologique qui fait que ce colloque se tient cinquante ans après que le tableau ait été peint et exposé au Pavillon Espagnol de l'Exposition Internationale de 1937, mais la véritable raison qui détermine mon choix est l'importance extraordinaire, et sans pareille, que cette peinture a eue au sein de l'histoire politique et sociale de l'Espagne des cinquante dernières années.

Par conséquent, je vais vous parler du *Guernica* sans pratiquement rien vous dire sur sa représentation, sans faire pratiquement mention de ce qui se trouve peint sur sa surface. Je ne vous parlerai donc pas de la représentation du *Guernica* mais surtout de ce qu'il représente, ou de ce qu'il a représenté, au-delà de sa représentation. C'est du tableau *Guernica* en tant que fait historique lui-même, que je traiterai et non pas du tableau *Guernica* comme représentation d'un fait historique.

Je parlerai donc des images du *Guernica* et non pas de l'image du *Guernica*. De prime abord elles sont suffisamment nombreuses pour nécessiter une classification. C'est pourquoi je divise l'ensemble qu'elles constituent en deux groupes principaux : les images de reproduction d'une part, (je me réfère là à toutes les formes de reproduction que le tableau a connues, du timbre-poste aux affiches de rue, en passant par le tract et le célèbre poster) et d'autre part, les images d'attribution ou de projection.

J'appelle image d'attribution du *Guernica* cette réalité intangible, conceptuelle, qui est le résultat d'un ensemble d'attributions et de valorations faites à l'œuvre. Attributions qui font que cette œuvre atteint un niveau d'identité supra-picturale ; plus concrètement, qui font de ce tableau une instance politique, munie, comme toute instance politique, de pouvoir et d'effet, d'un pouvoir et d'un effet tout à fait réels.

Cette instance politique du tableau, cette instance politique qu'est le tableau, a évolué au cours du temps, s'est adaptée aux besoins de la réalité politique et sociale de l'Espagne. Et dans cette évolution, on peut distinguer quatre phases principales : de dénonciation, d'opposition, d'illégitimité et, en dernier lieu, de légitimation.

La première phase, la première instance, prend ses début lors de la réalisation même du tableau, en 1937, et plus exactement au moment de l'attribution du nom. La dernière phase, elle, connut son Zénith lors de l'arrivée triomphale du tableau à Madrid, en 1981, en provenance de New York. Les deux autres, intermédiaires, furent déterminées par le propre régime franquiste auquel le tableau s'opposait. Le *Guernica* agit en tant qu'instance d'opposition aussi longtemps que l'éventualité d'un renversement de Franco de la tête du pouvoir pouvait être entretenue ; lorsque la durée et l'ancrage de ce pouvoir se fit de plus en plus évident, le *Guernica* évolua d'instance d'opposition à celle d'illégitimité, pour signifier que, malgré tous les succès en politique extérieure du franquisme, malgré les progrès économiques, ce régime était, et demeurait, moralement illégitime.

LE GUERNICA COMME I STANCE DE LEGITIMATION

Pour évoquer la réalité du *Guernica* en tant qu'instance de dénonciation, j'aimerais rappeler les circonstances qui donnèrent le nom de *Guernica*, telles qu'elles sont rapportées par celui qui dirigeait en 1937, à Paris, le Service d'Information du Gouvernement Espagnol : le poète Juan Larrea, qui dans la page 11 de son livre *Guernica*, paru à Madrid¹, en 1977, nous dit : (je traduit) "Guernica, s'exclame quelqu'un. Ce fut peut-être Paul Eluard qui composait alors (son poème) *Victoire de Guernica*. Peut-être Christian Zervos, le directeur de *Cahiers d'Art*.... Peut-être les deux à l'unisson, comme des représentants d'une voix du peuple que Picasso fera tout de suite sienne. C'est ainsi au moins que l'entendit celui qui écrit ceci avant que le tableau ne reçoive de titre. Guernica de cette manière, vox populi, le nom de la ville basque s'est incorporé à l'histoire des arts..."

Même si Rafael Fernández-Quintanilla avance, à la page 39 de son livre *La Odisea del Guernica*, paru à Barcelone, en 1981², que : "Per onnellement je me souviens d'avoir entendu Luis Quintanilla (dire), que celui qui avait suggéré à Picasso d'utiliser un nom déjà chargé de terrible renommée fut Max Jacob."

Or, l'identité de celui qui aurait fourni en premier le nom de *Guernica* à Picasso ne change rien à mon propos, qui est le suivant : Les circonstances de la création du nom, font de celui-ci, justement, un nom de circonstances. Que Picasso ait accepté de donner à son œuvre le titre que Paul Eluard, Christian Zervos ou Max Jacob ont voulu lui suggérer montre que, en agissant de la sorte, Picasso ne cherchait pas à faire, par ce titre, avec ce titre, une énonciation descriptive du tableau, mais poursuivait surtout le but de faire la dénonciation d'un crime barbare.

Le titre se rapporte donc plus à une volonté politique de dénoncer, dans le cadre de grande audience qui était celui de l'Exposition Internationale où il serait exposé, qu'à une volonté de dire ou d'expliciter le contenu même du tableau.

Les propos que je tiens ici ne manquent pas de mettre quelque peu en cause un bon nombre d'études interprétatives faites sur ce tableau, mais, je vous rappelle que ce n'est pas du contenu du tableau que je tiens à parler ici, mais surtout, de sa dimension extra-picturale.

Par ce titre donc, Picasso dénonce, en pleine guerre, aux yeux des milliers de visiteurs du Pavillon Espagnol, un acte de barbarie. Et nous assistons ainsi à la constitution d'une réalité du *Guernica* qui se situe hors des limites de sa représentation, constitution d'une réalité qui fait de cette peinture chose de plus qu'une peinture : le Guernica comme instance politique, et plus particulièrement comme instance politique de dénonciation est né. Picasso apportait ainsi la contribution d'artiste la plus précieuse et efficace qu'il ait jamais apportée à une cause politique et, en l'occurrence, à la cause de la République Espagnole. Action qui conférait, d'ailleurs, à celui qui ne pouvait être considéré jusqu'alors que simple exilé artistique volontaire la connotation qui les ferait compter, lui Picasso, et son œuvre *Guernica*, parmi les premiers exilés, parmi les premiers réfugiés, qui connurent un si terrible sort, pendant, et surtout à la fin, de la guerre civile.

¹ Ed. Cuadernos para el diálogo.
² Ed. Planeta.

Juan MARI

Il faut préciser que cette dimension politique de l'œuvre ne se fit jamais au détriment de sa dimension purement artistique - ni le tableau se prêtait à pareil échange ni Picasso en aurait convenu -. De fait, l'une et l'autre dimensions allaient ensemble, en parallèle, et l'ascension dans le prestige et la portée de l'une participait et contribuait à l'ascension dans le prestige et la portée de l'autre, s'entraînant mutuellement dans un mouvement ascendant réciproque. C'est à sa qualité artistique exceptionnelle que cette œuvre doit l'efficacité et la portée de sa fonction en tant qu'instance politique. C'est cette qualité artistique là, qui la situe d'emblée bien au-dessus d'une œuvre de simple propagande. Non, le *Guernica* n'est pas une affiche, - même - il deviendra, par la suite, un des posters les plus célèbres et les plus répandus dans le monde - le *Guernica* ne sera pas une affiche, une de ces affiches que Picasso voudra bien dessiner par la suite, en témoignage de son engagement politique au sein - ou à côté plutôt - du parti communiste.

Instance de dénonciation, instance d'opposition, son efficacité se verra renforcée tant par ses propres qualités picturales que par ses voyages et son lieu de dépôt : le Musée d'Art Moderne de New York. Ce soin que Picasso prit pour que son tableau, tout en s'affirmant comme instance politique ne perde en rien de sa dimension artistique, est prouvé par sa décision de faire accompagner et exposer le *Guernica*, dès son premier voyage, à Londres, en 1938, par la série de dessins préparatoires, et, en deuxième lieu, par le choix du lieu de dépôt, le Musée d'Art Moderne de New York. Les montants perçus lors de cette exposition et d'autres expositions ultérieures, qui étaient payantes, allaient au profit des réfugiés espagnols.

Instance de dénonciation, porte-parole de exilés, cri des victimes, instance d'opposition, le *Guernica* réunissait en lui toutes ces fonctions, toutes ces attributions, inséparables de son art. Tantôt il s'insérait dans l'ensemble de l'œuvre de Picasso, ce qui fut le cas dès ses expositions dans les pays scandinaves en 1939 jusqu'à son avant dernier voyage, à Philadelphie en 1958, tantôt il accentuait son rôle politique dans des expositions où il était montré seul avec ses dessins préparatoires, entouré par une information documentaire très précise sur le bombardement, ce qui fut le cas à Bruxelles, Amsterdam et Stockholm en 1956.

Or, ce rôle d'opposition que le *Guernica* déployait à l'extérieur de l'Espagne, rôle que la diplomatie franquiste tentait sans grand succès d'amoindrir, en portant indirectement des jugements esthétiques et politiques dévalorisants pour l'œuvre, ce rôle-là, se voyait relayé, à l'intérieur de l'Espagne par le phénomène du poster. Je cite Antonio Bonet Correa¹ qui dit

Picasso devint un symbole de l'opposition politique. (...) Dans les foyers des intellectuels de gauche, au-dessus des fauteuils du salon campait le *Guernica*, dont la reproduction avait été achetée au cours d'un voyage à l'étranger ou à travers une librairie qui l'avait fait venir clandestinement. Les hommages politiques et poétiques (à Picasso) étaient innombrables. Beaucoup d'entre eux étaient interdits ou dissous par la police.

Un peu plus loin je lis encore :

¹ "Picasso y España" in *Picasso 1881-1981*, AAVV, Madrid, Taurus, 1981, p. 151.

LE GUERNICA COMME INSTANCE DE LEGITIMATION

Celui qui, alors, n'était pas picassien n'était pas véritablement un Espagnol antifranquiste.

Ce phénomène du poster mériterait à lui tout seul une communication. Je signalerai simplement comment cette reproduction a reproduit très justement la double nature artistique et politique du tableau. Le poster du *Guernica* était tout à la fois reproduction d'œuvre d'art et affiche politique, identités toutes deux réunies par le caractère progressiste et avant-gardiste qui caractérisait l'œuvre. Exhiber chez soi le poster du *Guernica* était faire preuve d'un avant-gardisme tant politique qu'esthétique. C'était déployer la bannière certaine de l'opposition. C'était faire de l'opposition en soi, même si cette opposition n'était, il est vrai, que très limitée et purement symbolique.

A partir de 1958, au cours de la Biennale de Venise, la création espagnole représentée par des artistes tels que Chillida, Canogar, Millares, Saura et Tapies, réunis dans le groupe El Paso semble, à travers une abstraction expressionniste - qui reprend, de manière significative, les couleurs du *Guernica*, gris, blanc et noir - semble reprendre donc, des mains de Picasso, le flambeau vivant d'une opposition qui demeure tout à la fois, artistique et politique, d'une opposition qui nourrit cette double ambition d'être donc artistique et politique.

Cette évolution de la réalité fait que progressivement, tout en restant dans l'opposition artistico-politique, le *Guernica* cède sa place au premier rang de cette opposition, à de nouvelles forces, à de nouvelles formes, qui montent en première ligne, tant à l'extérieur du pays qu'à l'intérieur. D'autre part le *Guernica* cesse de voyager. Lentement tout se met en place pour que son rôle d'instance politique évolue de l'opposition à l'illégitimité, et celle-ci se concrétisera lorsque Picasso remettra à son avocat Roland Dumas, en 1970, un document adressé au Directeur du Musée d'Art Moyen de New York, - en fait le seul testament que Picasso ait jamais signé de sa vie - qui stipule de l'avenir du *Guernica*. De ce document je citerai ceci¹

Parallèlement vous avez accepté de remettre le tableau, les études et dessins aux représentants qualifiés du Gouvernement Espagnol lorsque les libertés publiques seront rétablies en Espagne. Vous savez que mon désir a toujours été de voir cette œuvre et ses annexes revenir au peuple espagnol.

Un an plus tard, en 1971, Picasso signe à nouveau un bref document qui dit ceci :

Je confirme à nouveau que *Guernica* et les études qui l'accompagnent ont été confiés par moi en dépôt, depuis 1939 au Musée d'Art Moderne de New York et qu'ils sont destinés au gouvernement de la République espagnol.

Trente et un ans après la victoire de Franco sur les forces constitutionnelles de la République, à un moment où personne ne songe désormais à renverser Franco, quand la bataille diplomatique de celui-ci a été largement gagnée et que l'essor de l'économie espagnole l'a décisivement consolidé à la tête de l'Etat, Picasso, prévoyant la destinée qu'il comptait donner à cette œuvre, rappelle à tous l'illégitimité morale du franquisme. Malgré ses nombreuses réussites Franco ne pourra pas compter parmi celles-ci la récupération sous son pouvoir - dans tous les sens du terme - du *Guernica*. Récupération tentée sans qu'elle émanât de lui et que néanmoins il autorisera.

¹ *Guernica - Legado Picasso, AAVV, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 160.*

Plus que d'une légitimité légaliste, ballotée entre les termes de libertés publiques ou libertés républicaines, c'est d'une légitimité morale, populaire et profonde que le *Guernica* s'est constitué en quelque sorte le garant, le sage, le symbole, à travers une action et un rôle d'instance politique auquel il est resté à tout moment fidèle. Le fait d'accueillir le *Guernica* sous son pouvoir constitue alors l'acte symbolique et politique de légitimation le plus précieux et significatif qui soit.

Suite à la mort de Franco, en 1975, la monarchie espagnole s'investira pleinement dans une entreprise de récupération qui sera porteuse de deux buts aussi importants l'un et l'autre. D'une part il s'agit de réussir la récupération, pour le compte du Patrimoine Artistique national, d'une œuvre qui est considérée de manière unanime comme étant un des chefs-d'œuvre de l'art du XXème siècle. D'autre part, il s'agit de faire bénéficier la monarchie espagnole des retombées légitimantes, des propriétés de légitimation que la récupération du *Guernica* - son arrivée en Espagne - entraînerait. Le *Guernica* conserve donc jusqu'au bout, sa double identité, les deux faces inséparables de sa nature, d'œuvre d'art tout autant que d'instance politique. Or si l'opération de récupération du *Guernica* en vue du bénéfice de son pouvoir légitimant pour la monarchie espagnole, peut paraître, au premier abord, compréhensible et évident, on n'imagine pas correctement à quel point cette légitimation - sur le plan symbolique, et seulement sur ce plan-là - devenait, pour la monarchie espagnole, précieuse et nécessaire. Pour comprendre dans sa juste mesure cette nécessité symbolique de légitimation il faudrait rappeler brièvement les conditions d'accession au pouvoir de cette monarchie.

Lorsque Franco promulgue, en 1947, la Loi de Succession, qui définit l'Etat espagnol comme étant un Royaume et assoit, à vie, son pouvoir personnel à la tête de l'Etat au titre de caudillo, Franco avec ce qu'il appellera la monarchie du 18 juillet, met en place les bases de ce qui est selon lui l'instauration d'une monarchie nouvelle et non pas la restauration de l'ancienne monarchie. Vingt-deux ans plus tard, en 1969, lorsqu'il choisit finalement son successeur dans la personne du prince Juan Carlos, il ne manque pas de rappeler ces principes, principes auxquels le jeune prince d'alors est bien contraint d'adhérer.

En prêtant serment à ces principes le prince Juan Carlos se met en désaccord - un désaccord formel comme nous le saurons par la suite - avec la légitimité dynastique dont son père, le Comte de Barcelone, héritier légitime de la couronne, est le dépositaire. Mais cette illégitimité - dynastique - ne sera pas la seule à laquelle le prince Juan Carlos en accédant au pouvoir, en 1975, devra faire face : c'est toute l'illégitimité morale du franquisme qu'il hérite par sa nomination au titre de Roi. Or, entre ce roi qui le 20 novembre 1975 n'avait d'autre légitimité que celle, très douteuse, du franquisme, et le roi dont j'ai fait mention au début de mon propos, véhicule dynamique d'une image de l'Espagne moderne, une série de légitimations ont eu lieu qui le mettent bien au-dessus d'une quelconque contestation légitimiste.

Chronologiquement, la première légitimation fut la dynastique, par l'abdication du Comte de Barcelone au bénéfice de son fils, le 14 mai 1977. La deuxième, et non des moindres, fut la constitutionnelle, par la rédaction, en décembre 1978, de la Constitution dont l'article 1er, alinéa 3 précise que "La forme politique de l'Etat espagnol est la Monarchie parlementaire." A ces deux légitimations suffisantes, déjà, Philippe Bourry ajoute, dans son livre *Juan Carlos. un roi pour les républicains*, une

LE GUERNICA COMME INSTANCE DE LEGITIMATION

légitimation qu'il qualifie de suprême, car populaire, lorsque la nuit du 23 février 1981, le roi Juan Carlos 1er, par son intervention, sauva la jeune démocratie espagnole. C'est ainsi que Philippe Nourry s'exprime :

Les Espagnols ne se contentèrent pas de devenir monarchistes et de considérer le trône comme le plus solide rempart de la constitution ; ils se surprirent aussi à aimer pour de bon ce capitaine intelligent et courageux qui avait, en une nuit plus encore qu'en cinq ans d'impeccable trajectoire politique, gagné le cœur de ses compatriotes. Ils aimèrent le roi et ils aimèrent l'homme qui était en lui. A l'aube du 24 février ils lui conférèrent cette légitimité suprême dont seuls peuvent se prévaloir les rois qui ont su conquérir et mériter leur royaume : le sacre populaire. Le seul qui lui manquait encore, et, de loin, le plus glorieux.¹

Or, malgré ces derniers mots de Nourry, si à cet ensemble de légitimations que je viens de rappeler il en manquait une pour, si j'ose dire, les couronner toutes, c'était, certes, la légitimation symbolique, morale et républicaine. Assurément, le parti socialiste ouvrier espagnol, profondément républicain, avait abandonné l'idée d'un retour à la république et aux couleurs de son drapeau, au moment de rédiger la Constitution, mais cette conduite de réalisme politique aurait pu être mise en question par ceux, peu nombreux, qui en élisant en 1931, la république, avaient rejeté une Monarchie dont l'héritier était revenu au pouvoir grâce et à travers une dictature qui s'était établie justement en lutte contre cette république.

Il fallait donc un geste symbolique, par lequel le vieux républicain reconnaisse, que par-dessus les formes ou les titres, la Monarchie au pouvoir alors en Espagne était bel et bien républicaine, puisque démocratique et profondément populaire ; il fallait un acte symbolique, par lequel le dernier républicain tende une main de réconciliation absolue avec cette Monarchie qui avait su gagner tous ses respects, et quel autre geste, quel autre acte, quel autre républicain, incarnait mieux que le *Guernica*, cet ensemble de qualités, républicaines, morales et politiques ?

Après une longue suite de démarches, entreprises dès la mort de Franco, et à la tête desquelles se plaçait le Roi, le *Guernica* arrivait - revenait - enfin au pays, en septembre 1981. L'enjeu de ce geste n'échappa à personne. L'ampleur des préparatifs, les mesures prises lors du voyage, les phrases d'accueil, les titres des journaux, le lieu d'exposition, tout cela témoigne de l'importance de l'acte, de la nature exceptionnelle de l'événement. Parmi les phrases de bienvenue, la plus reprise sera celle du ministre de la culture d'alors : Iñigo Cavero, qui, à juste titre, annonça : le dernier exilé est de retour. Parmi les titres des journaux, je vous en propose quelques-uns, révélateurs *Guernica* au secours de Juan Carlos², l'Espagne réconciliée autour de *Guernica*³, le chef-d'œuvre de Picasso contre la guerre donne l'onction à la démocratie à Madrid⁴, *Guernica* à Madrid : la guerre civile est bien terminée⁵.

Un journal allemand annonçait l'événement de la manière suivante : *Guernica* à Madrid : Picasso entre dans le Panthéon espagnol⁶. Je conclurai ainsi mes propos, avec

¹ Paris : Le Centurion, 1986, p. 381.

² *L'Est républicain*, 11 septembre 1981.

³ *id.*

⁴ *Times*, sept. 21 1981

⁵ *France-Soir*, 11 septembre 1981

⁶ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 septembre 1981.

Juan MARIN

la lecture métaphorique de l'arrivée du *Guernica* à Madrid que ce titre nous propose, décrivant la longue caisse de bois que l'avion transportait comme étant le cercueil contenant, non pas un tableau mais, symboliquement, le corps de Picasso. Corps métaphorique, corps symbolique, qui avait la vertu d'incarner en lui les corps de toutes les victimes. Les morts reposant en paix dans leur terre natale, on pouvait effectivement considérer que la guerre civile était enfin terminée.