



**HAL**  
open science

# L'Histoire de l'Espagne à l'épreuve du musée. Les expériences du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008-2023)

Nicolás Morales

## ► To cite this version:

Nicolás Morales. L'Histoire de l'Espagne à l'épreuve du musée. Les expériences du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008-2023). *Amnis - Revue de civilisation contemporaine, Europe/Amériques*, 2024, 23 (23), <10.4000/12p48>. <hal-04787200>

**HAL Id: hal-04787200**

**<https://hal.science/hal-04787200v1>**

Submitted on 22 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**Amnis**

**Amnis**

Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines  
Europe/Amérique

**23 | 2024**

**Aux origines de la conflictualité sociale : histoire,  
acteurs, modalités et représentations (XIXe-XXIe  
siècles/continents européen et américain)**

---

## L'Histoire de l'Espagne à l'épreuve du musée. Les expériences du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008-2023)

Nicolas Morales

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/amnis/10172>

DOI : 10.4000/12p48

ISSN : 1764-7193

### Éditeur

TELEMME - UMR 6570

Ce document vous est fourni par Aix-Marseille Université (AMU)



### Référence électronique

Nicolas Morales, « L'Histoire de l'Espagne à l'épreuve du musée. Les expériences du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008-2023) », *Amnis* [En ligne], 23 | 2024, mis en ligne le 16 novembre 2024, consulté le 22 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/10172> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12p48>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# L'Histoire de l'Espagne à l'épreuve du musée. Les expériences du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008-2023)

Nicolas Morales

---

- 1 Le Reina Sofía est avant tout un **musée situé**, c'est-à-dire un musée qui parle depuis un lieu spécifique et ce lieu c'est notre pays. C'est aussi un musée situé dans le sens où notre regard n'est jamais neutre, ce qui est très nouveau par rapport à d'autres époques ; comme le fait de parler de la réception des œuvres et des expositions, de la façon dont elles étaient vues à l'époque et la façon dont nous les voyons aujourd'hui.<sup>1</sup>
- 2 Faire du Musée Reina Sofía de Madrid un « musée situé », capable de proposer un récit réflexif sur sa propre collection et ses choix muséaux adaptés a toujours été l'une des principales ambitions affichées par son directeur, Manuel Borja-Villel, qui a exercé un long mandat à la direction de cette institution nationale, de 2008 à 2023. Manuel Borja-Villel s'est ainsi positionné d'emblée comme le pourfendeur d'un type de représentation publique de l'histoire, principalement mis en place sous la Transition démocratique espagnole, et le promoteur d'une vision à la fois historicisante et critique des collections, en décalage avec les directions antérieures qui se sont succédées depuis la création du musée, en 1988-1990<sup>2</sup>. Pour cela, l'équipe de Borja-Villel s'est adossée à des courants historiographiques émergents à la fin des années 1990, tels que celui défendu par l'historien de l'art Jesús Carrillo au sein du collectif *Desacuerdos*<sup>3</sup>, dont l'ambition première était de remettre en cause le discours et la critique de la Transition espagnole dans son champ de spécialité, l'histoire de l'art. Intégrée aux activités du Reina Sofía, cette initiative collective a permis notamment de déconstruire un discours dominant de la critique et de reconstruire un parcours muséal en lien avec ces recherches ; elle a été prolongée plus récemment, de façon plus parcellaire cette fois, par l'hispaniste Germán Labrador, associé aux historiennes de l'art et conservatrices du musée Lola Hinojosa et Cristina Cámara<sup>4</sup>. Au sein du Reina Sofía, ce travail collectif s'est

vu complété à partir de 2018, sous l'impulsion de l'historienne de l'art argentine Eva Longoni, par la mise en place d'un réseau international, inspiré des *Global south studies*, visant à rendre visible des courants esthétiques historiques issus des pays du Sud, et principalement de l'Amérique latine des années 1960-1980, souvent associés à des mouvements sociaux d'inspiration marxiste, traditionnellement marginalisés par la critique et l'institution muséale. Inspirée des prises de position de l'artiste et essayiste Marcelo Expósito, cette proposition, qui pris la forme d'une plate-forme collaborative intitulée *Conceptualismos del sur* (RedCSur), permettait ainsi à l'institution de renouveler ses liens, ainsi que sa collection, avec des mouvements, courants ou expériences d'Amérique latine, tout en renouvelant *in fine* un discours critique beaucoup plus politisé que celui proposé par la critique espagnole traditionnelle<sup>5</sup>. Borja-Villel s'appuyait également sur les théories Chantal Mouffe<sup>6</sup>, dont l'approche agonistique envisage la nécessité de visibiliser des pratiques artistiques radicales, anéanties par un discours consensualiste et habermassien de la démocratie.

- 3 Conspué par une partie de la critique et de la presse conservatrice et d'extrême droite espagnole pour avoir ainsi osé esthétiser, selon elles, les luttes et les mouvements sociaux qui se sont tenus en Espagne dans la lignée du Mouvement des Indignés ou 15-M en 2011, Borja-Villel est apparemment parvenu à mener à bien ce projet, en remodelant en profondeur le principal musée d'art contemporain espagnol, tout en rendant possible les conditions d'émergence d'un nouveau historiographique, à rebours d'une culture *mainstream*, entièrement vouée à la dépolitisation et à la marchandisation de l'art. L'analyse d'une des principales expositions historiques de son mandat, *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*<sup>7</sup>, réalisée par l'historienne de l'art María Dolores Jiménez-Blanco<sup>8</sup>, permet de mesurer les enjeux et les limites tangibles de cette démarche. Elle témoigne ainsi de la difficulté actuelle à s'extraire d'un récit consensualiste construit par certains historiens sous le franquisme et la Transition démocratique pour proposer dans l'espace public de l'Espagne du temps présent, et ce quel que soit le gouvernement en place, un véritable discours critique de ce passé, capable d'intégrer l'évolution et l'actualité de la recherche au sein de la communauté historique, nationale et internationale. Alors que Borja-Villel a toujours revendiqué un « musée situé », nous proposons justement de « situer » le discours de l'exposition *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Après une analyse des fondements théoriques de cette exposition, ainsi que des courants historiographiques qu'elle réactive, nous compléterons notre étude, suivant la démarche adoptée dans le champ de la sociologie politique<sup>9</sup>, par une analyse du cadre sociologique dans lequel s'insère sa commissaire, de façon à contribuer à la construction d'un « savoir situé » sur les pratiques muséales contemporaines, qui interroge la position du sujet producteur de l'exposition, les surdéterminations de sa vision et les relations de pouvoir dans lesquelles il s'inscrit.

## ***Campo cerrado* (2016), l'exposition d'une « reconstruction nationale »**

- 4 Entre 2008 et 2023, Borja-Villel proposa donc aux visiteurs du Reina Sofia différentes expositions temporaires pour venir alimenter l'historicisation de sa collection permanente, réhaussée d'un discours critique renouvelé. C'est dans ce cadre qu'il présenta l'exposition temporaire *Campo cerrado* autour de l'art d'après-guerre civile

espagnole. Le but affiché de cette exposition consistait à revisiter la période du premier franquisme, allant de 1939 à 1953, pendant laquelle le régime (sans pour autant que jamais Borja-Villel ne le caractérise dans l'avant-propos du catalogue), impose un système répressif, fasciste ou fascisant et instaure progressivement une autarchie économique, conditionnée par l'imposition d'un isolement international sitôt la fin de la seconde guerre mondiale. L'objet de cette exposition, selon son commanditaire, était bien de « reconsidérer »<sup>10</sup> et de revisiter cette période particulièrement « noire » de l'histoire de l'Espagne et d'essayer de comprendre le développement des arts visuels à cette époque, malgré la radicalité de l'éloignement des artistes espagnols de la scène internationale ou bien leur exil forcé en Europe ou Amérique latine, voire leur incarcération sur le sol espagnol. Il s'agissait surtout de rendre compte de certaines formes de « résiliences » de la communauté artistique restée en Espagne, au sein de cet « espace clos » ou *campo cerrado*, paraphrasant pour cela le titre d'une œuvre de Max Aub, publiée en 1943 au Mexique<sup>11</sup>. Pour ce faire, il confia le commissariat général de cette exposition à l'historienne de l'art María Dolores Jiménez-Blanco, professeure au sein de l'Université Complutense de Madrid, associée ponctuellement à Jordana Mendelson, qui avait quant à elle déjà réalisé en 2012 une exposition temporaire antérieure, consacrée à l'art des années 1930.

- 5 Dans une perspective assez éloignée de celle proposée en 2012 par son homologue Jordana Mendelson, María Dolores Jiménez-Blanco investit donc cette période de manière particulièrement euphémistique, déclarant « il s'était passé beaucoup de choses »<sup>12</sup>, là-même où Paul Preston parla dès 2011 d'un « holocauste espagnol »<sup>13</sup>. Elle propose aux spectateurs de l'exposition et aux lecteurs de son catalogue de revenir sur la période de l'immédiate après-guerre, qu'elle découpe en deux séquences ; une première qu'elle qualifie « d'hégémonie phalangiste » (1939-1943), et une seconde « nationale-catholique » (1943-1953). Une telle caractérisation des périodes étudiées, dépourvue de toute connotation fasciste, s'inscrit en fait dans une ligne historiographique bien précise, qu'il convient ici de rappeler. Sitôt la victoire des alliés en 1945, l'administration franquiste n'eut de cesse d'invisibiliser toute dimension fascisante de son régime, évitant ainsi tout risque d'intervention militaire pour mettre fin à un régime signataire du Pacte anti-Komintern. Profitant de la doctrine Truman de contention du communisme, l'État franquiste allait même progressivement basculer dans le camp de l'OTAN, puis au sein d'organismes internationaux, dont l'ONU en 1955, point d'orgue d'une reconnaissance étrangère et d'une nouvelle respectabilité sur la scène internationale. Malgré quelques aménagements de circonstance, dont les lois référendaires, l'inaltérable « démocratie organique » du général Franco, assez proche dans sa conception et son évolution de l'Italie mussolinienne, parvint à s'adapter à ce nouveau contexte international, quitte même à s'auto-qualifier de « royaume, sans roi », pour satisfaire les intérêts nord-américains envers l'établissement à un proche horizon d'une monarchie parlementaire libérale, voire à limiter quelques signes extérieurs d'un fascisme trop encombrant. Dès la signature des accords de Washington en 1953, qui signifiaient l'acceptation du libéralisme économique par l'Espagne, en échange de l'installation sur son territoire de bases nord-américaines, une partie de l'élite du régime (qui compta dans ses rangs parmi les principaux idéologues et défenseurs du fascisme en Espagne, dont Dionisio Riduejo, Pedro Laín Entralgo ou encore José Luis López Aranguren), s'ingénia aux côtés des monarchistes et ultra-catholiques à conduire la transformation « par le haut » d'un régime dictatorial fasciste ou fascisant en une monarchie parlementaire libérale. C'est cette transformation que la

Loi pour la Réforme politique de 1976 puis la Constitution de 1978 allaient instaurer, sitôt la mort du dictateur, sans pour autant réfuter toutes les lois franquistes pré-constitutionnelles<sup>14</sup>.

- 6 Dans ce long cheminement, certains politologues, historiens ou intellectuels jouèrent une place de choix, pour notamment neutraliser la dimension « fascisante » du régime franquiste et défendre internationalement un modèle « consensualiste » de démocratisation « par le haut » et sans violences<sup>15</sup>. Face au danger de l'instauration en Espagne d'une rupture révolutionnaire de type marxiste, incarnée par la Révolution des Œillets au Portugal en 1974, le politologue germano-espagnol Juan José Linz a en effet été le principal promoteur d'un modèle de transition libérale, accordant une importance décisive à une partie de l'élite franquiste, dite « progressiste » ou « libérale », dans la construction démocratique<sup>16</sup>. L'analyse de Juan José Linz, un des principaux théoriciens de la transitologie libérale de l'école de Yale<sup>17</sup>, prenait pour point de départ la défascistisation de la définition même du franquisme en un régime simplement « autoritaire », ouvert au libéralisme dès les années 1950 pour théoriser par la suite un modèle espagnol de « démocratisation consciente » des élites du système autoritaire, en germe dès 1956 au sein d'un supposé « Phalangisme libéral »<sup>18</sup>. Dans cette campagne de dédramatisation du régime et de défense d'un modèle libéral de transition politique, Linz fut accompagné et suivi d'une cohorte d'historiens étrangers, dont Stanley Payne ou encore Bartholomé Bennassar<sup>19</sup>, qui servirent de caution à des historiens espagnols souvent très liés idéologiquement ou sociologiquement au régime franquiste, tels que Miguel Artola, Ricardo de la Cierva et, surtout, Javier Tussell.
- 7 Ce courant de pensée, intégré à la fois au champ des sciences politiques et à celui de l'historiographie révisionniste, a été relayé également a posteriori par une partie de l'intelligentsia fasciste du régime, dans un élan opportuniste et seulement après avoir perdu définitivement toute influence politique au sein de celui-ci, comme le rappelait sans cesse l'historien Santos Juliá<sup>20</sup>. Dans le champ culturel, cette vision va progressivement se déployer au sein de l'ensemble de l'organigramme culturel espagnol, notamment à la fin des années 1960 dans le champ de l'histoire culturelle et de la littérature sous la plume de José Carlos Mainer. Il fut ensuite suivi par d'autres spécialistes de littérature, tels que Jordi Gracia en Espagne, actuellement responsable de la section « opinion » au sein du quotidien *El País*, ou encore Luis Fernández Cifuentes aux États-Unis<sup>21</sup>. C'est ainsi que s'est donc construite, au sein d'un secteur révisionniste, une origine mythifiée de la Transition espagnole, qui puisait ses références politiques et culturelles dans un supposé socle libéral préexistant dans les années 1950, et toléré au sein d'un régime devenu simplement « autoritaire »<sup>22</sup>. Cette invisibilisation du fascisme en Espagne, d'ailleurs récemment pointée du doigt par certains historiens<sup>23</sup>, intervient d'ailleurs simultanément dans d'autres pays européens, notamment en Allemagne, où des historiens tels que Karl Dietrich Bracker ou le théoricien du fascisme Ernst Nolte, déclenchent une querelle historiographique, *Historikerstreit*, précisément sur la question d'un supposé « nœud causal » entre le fascisme et la violence d'État en régime communiste<sup>24</sup>. Cette opération de resignification du fascisme est d'autant plus acceptée en Espagne qu'elle participe activement, rappelons-le, à l'acceptation collective de la Transition démocratique, diligentée par les anciennes élites franquistes, ainsi que leurs héritiers, qu'elles soient d'obédience fasciste ou conservatrice, monarchiste ou encore prétendument libérale. On observe d'ailleurs, à la lecture du catalogue et des dépliants de l'exposition *Campo cerrado*, l'utilisation de termes symptomatiques de cette approche, qui reprennent de

façon probablement inconsciente ou maladroite des termes issus de la propagande franquiste, qui atténuent cette dimension politique. Les auteurs du catalogue préfèrent l'adoption du mot « soulèvement » à celui de « coup d'État » pour qualifier le coup d'État militaire orchestré par le général Franco en juillet 1936, ou encore celui « d'insurgés » pour identifier ses soutiens. Pour évoquer les puissances de l'Axe, avec lesquelles le régime franquiste avait amplement collaboré, Jiménez-Blanco préfère parler de « régime allemand » ou « italien », plutôt que de régimes « nazis » ou « fascistes » sur les cartels de l'exposition.

- 8 Suivant un cheminement analogue à ceux de Mainer ou de Gracia, dont les travaux constituent la principale base théorique de l'exposition et de son catalogue, Jiménez-Blanco tente ensuite de faire apparaître les modes de « résilience » et de « résistance » d'une culture libérale, préexistante, selon elle, au sein d'un régime simplement « autoritaire », et ses multiples connections avec des modernités passées et ultérieures. Il est d'ailleurs intéressant d'observer combien cette quête d'une modernité « libérale », silencieuse et résignée au sein de l'élite artistique, éclipse ou élude complètement toute forme de recherche, voire de simple visualisation, des modes de « collaborations » de ces mêmes élites artistiques avec le régime franquiste et les régimes de l'Axe, comme a pu le faire par exemple, en France, l'historienne de l'art Laurence Bertrand-Dorléac à propos de l'art sous le régime de Vichy, lors de l'exposition organisée en 2012 au Musée d'art moderne de la ville de Paris<sup>25</sup>. En dehors du portrait de l'ambassadeur Juan Francisco Cárdenas de 1943, une des pièces maîtresses de l'exposition, le lecteur ne trouvera par exemple aucune mention de soutien, pourtant explicite, de Salvador Dalí au régime franquiste, ni même de traces des liens artistiques, pourtant établis, avec les différentes puissances de l'Axe. La démarche de l'équipe conduite par María Dolores Jiménez-Blanco se situe donc à rebours de celle de Bertrand-Dorléac qui cherchait non seulement à mettre en évidence l'existence d'un marché de l'art mais aussi à en révéler les principaux acteurs et « collaborateurs » du régime de Vichy. La chronologie du projet curatorial de María Dolores Jiménez-Blanco coïncide pourtant avec une époque toute aussi violente que celle du régime de Vichy, pendant laquelle fut mis en place dans l'ensemble de l'Espagne une « répression » et une « épuration » systématique de toute forme d'opposition<sup>26</sup>, y compris artistique, avec la complicité ou le soutien d'une élite artistique dévouée au régime<sup>27</sup>. Cette répression politique diligentée par le régime franquiste s'étendit même à l'ensemble des pays de l'Axe<sup>28</sup>. La commissaire de l'exposition ne s'intéresse donc pas tant aux connexions ou collaborations avec ce régime répressif, ni même à ses conséquences dans le champ artistique, qu'à la recherche d'une cohérence ou d'un cheminement artistique pendant cette période :
- 9 Dans les années qui ont suivi la guerre civile, **il y a eu au moins autant de nuances de gris que de noir et de blanc**, que des alliances et des confrontations se sont établies entre le pouvoir et l'art, qu'il y a eu des exilés et des rapatriés, que des notions telles que la « résignation » et la « résistance » sont essentielles pour comprendre les comportements individuels, que des notions telles que la « restauration » sont essentielles pour comprendre les comportements individuels ; que des notions comme la « restauration », la « reconstruction » et la « réinvention » constituaient l'épine dorsale de la vision avec laquelle les autorités cherchaient à transformer le pays ; et que la « récupération » et « l'appropriation » étaient des manières (parfois alternatives,

parfois complémentaires) d'approcher les comportements artistiques d'une modernité qui semblait avoir été laissée de côté.<sup>29</sup>

- 10 Le propos corrobore les qualificatifs adossés au bornage chronologique par la commissaire. Articulée autour de 9 sections, l'exposition propose ensuite un parcours chronologique dans l'Espagne artistique de cette période, en partant des expériences avortées d'établissement d'un art officiel fascisant, puis d'un art figuratif de « tradition espagnole », jusqu'à l'acceptation progressive d'un art abstrait, alors dominé à l'extérieur par les écoles de New York et de Paris. Au-delà d'expériences figuratives, prototype d'un art déconnecté des tendances internationales et incarné par l'École de Vallecas, la commissaire de l'exposition cherche avant tout à puiser dans l'art « quasiment primitif » et presque dépolitisé d'un Paul Klee le socle commun d'une modernité retrouvée, partagée principalement par une jeune avant-garde officielle incarnée par Antoni Tàpies<sup>30</sup>. Elle cherche ainsi à montrer l'existence d'expériences artistiques, parfois hétérogènes, au sein du régime franquiste, sans établir de liens avec celui-ci. On découvre ainsi le *postismo*, mouvement esthétique et littéraire né dans l'après-guerre espagnole, et présenté ici curieusement comme une résurgence du surréalisme contestataire européen, voire comme l'expression d'une forme de « résilience », voire même de « résistance ». Certaines sections s'ouvrent à quelques manifestations d'un art en exil, à quelques manifestations artistiques et témoignages d'artistes incarcérés par le régime, à des témoignages éparses, connexes, qui, s'ils ont le mérite d'être présentés dans le cadre l'exposition, ne remettent jamais en cause le postulat de départ qui constitue le cœur de l'argumentation.

## La réactivation de la *vulgata* libérale

- 11 L'exposition *Campo cerrado* et son catalogue, proposés au public en 2016 sous le gouvernement conservateur de Mariano Rajoy, cherchent avant tout à démontrer le maintien dans une Espagne éminemment rurale et majoritairement analphabète, anéantie par la dureté du régime politique et économique, de mouvements avant-gardistes dont les origines seraient à puiser, non pas dans la Seconde République, mais plutôt dans l'Espagne monarchiste et libérale du début de siècle, incarnée par les peintres José Gutiérrez Solana ou Ignacio Zuloaga. Ce faisant, la commissaire de l'exposition reprend une partie des arguments déjà avancés dans sa thèse de doctorat<sup>31</sup>, publiée en 1989, dans laquelle elle cherchait déjà à mettre à jour la « dimension libérale » du régime franquiste, incarnée selon elle, par Joaquín Ruiz Giménez, ministre de l'éducation du gouvernement franquiste entre 1951 et 1956, qui s'entoura pourtant d'une pléthore de fascistes de la première heure, tels que Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo ou encore Jorge Jordana Fuentes. Dans ce travail universitaire, Ruiz Giménez est d'ailleurs strictement présenté comme un ministre « démocrate-chrétien », au moment de sa prise de fonction en 1951 ; lui qui fut pourtant une figure du régime, ambassadeur auprès du Saint-Siège, entre 1948 et 1951, également membre de l'Opus Dei et premier directeur de l'Instituto de Cultura Hispánica chargé notamment de promouvoir la dimension chrétienne du régime et ses liens avec les territoires hispanophones<sup>32</sup>. Dans ce travail universitaire, María Dolores Jiménez-Blanco insiste longuement sur l'existence d'une mouvance chrétienne et libérale au sein du régime qui se cristalliserait, selon elle, dans l'Espagne des années

1950. Son propos, peu étayé de manière documentaire, se borne à citer quelques rares déclarations de représentants de ce même régime :

- 12 Selon José Luis Fernández del Amo, nommé directeur du musée en 1952, celui-ci a été fondé dans le cadre de l'ouverture d'une politique libérale sous le ministère de Ruiz Giménez [...] en réponse au climat dans lequel ceux d'entre nous qui venaient de différentes parties de l'Espagne se préoccupaient de l'existence d'un art vivant.<sup>33</sup>
- 13 Cette théorie d'une mouvance « libérale » au sein du régime franquiste, dont l'existence tendrait à édulcorer toute dimension fascisante du régime et, par conséquent, à dédramatiser *in fine* une partie de ses représentants dont les différents responsables culturels du régime, est d'ailleurs reprise telle quelle dans le catalogue de l'exposition par Patricia Molins<sup>34</sup>, dans le chapitre consacré à la réception du surréalisme dans l'Espagne d'après-guerre civile. En dehors de quelques notes éparses concernant cette mouvance « libérale », Jiménez-Blanco s'appuie exclusivement sur les travaux de son mentor, l'historien d'art José Calvo Serraller, qui reprend en réalité ceux de l'historien de la littérature Juan Carlos Mainer, déjà cité, ou encore ceux du poète, essayiste et commissaire d'expositions Juan Manuel Bonet, ancien directeur du Musée Reina Sofía de 2000 à 2004 sous le gouvernement de José Mariá Aznar, et également très proche des cercles ultras conservateurs espagnols. Curieusement, les travaux d'historiens pouvant confirmer ou infirmer une telle hypothèse ne sont absolument pas convoqués dans ce travail de recherche universitaire, pas plus qu'ils ne le sont dans le catalogue de l'exposition. L'objectif consiste en réalité à établir un lien naturel entre des avant-gardes historiques issues de l'Espagne libérale et Alphonsine, c'est-à-dire antérieures à certains mouvements d'avant-garde généralement associés à la Seconde République<sup>35</sup>, et cette nouvelle culture libérale née dans l'Espagne démocratique, en germe, selon elle, dès les années 1950, grâce à l'impulsion de « démocrates-chrétiens », dépourvus quant à eux de toute responsabilité politique ou de la moindre accointance avec le régime. L'auteur reprend d'ailleurs régulièrement cette même théorie, comme ici en 2021, avec pour seule nouveauté théorique peut-être les travaux de l'historien de la littérature Jordi Gracia, qui s'inscrivent dans la lignée de ceux de Juan Carlos Mainer. C'est ainsi qu'elle évoque, par exemple, le rôle de la UCD dans le transfert définitif à Madrid du *Guernica* de Picasso :
- 14 Sous le gouvernement de l'Unión de Centro Democrático, la direction générale des Beaux-arts du ministère de la culture nouvellement créée avait entrepris à tout prix de ramener et de « normaliser » la présence de l'avant-garde historique en Espagne, après une absence de près de quatre décennies causées par l'équation contaminée, pas toujours vraie et certainement pas univoque, de la modernité et de la république.<sup>36</sup>
- 15 Tout au long du parcours, la commissaire de l'exposition et son équipe cherchent donc à mettre en exergue la mise en place d'initiatives concourant à une « reconstruction nationale » artistique, tordant ainsi le coup, selon l'historienne de l'art Patricia Mayayo, « à quelques tabous et réticences qui persistent encore dans le débat politique espagnol »<sup>37</sup>. Cette approche, qui tend à éluder toute ambition d'une « révolution nationale » conduite par les autorités franquistes dans le domaine artistique, en lien avec les autres régimes fascistes européens, au moins jusqu'à la défaite des puissances de l'Axe, au profit d'une « résilience nationale » couvée par une mouvance libérale, n'est pourtant absolument pas inédite, contrairement aux propos de Mayayo. Elle obéit même à une approche qui avait déjà été mise en avant dans l'Espagne de la post-Transition. En effet, il s'agit-là, sans à peine la mentionner dans le catalogue de

l'exposition, de la reprise de l'argumentation présentée à Madrid en 1993, dans le cadre d'une exposition réalisée par l'historien Javier Tusell<sup>38</sup>, et intitulée *Arte para después de una guerra*. Dans cette exposition, à laquelle participait déjà un membre de l'équipe de Jiménez-Blanco, Ángel Llorente Hernández, sont mobilisés les historiens d'art Francisco Calvo Serraller, principal mentor de María Dolores Jiménez-Blanco, Álvaro Martínez-Novillo, ancien directeur du Museo Español de Arte Contemporáneo<sup>39</sup>, Genoveva García Queipo de Llano, épouse de Javier Tusell et elle-aussi professeure à la UNED, tout comme l'historien de l'art Victor Nieto Alcaide, sans oublier l'avocate et romancière phalangiste Mercedes Fórnicia, veuve d'un des principaux représentants des instances artistiques du franquisme, Eduardo Lloset, ancien directeur du Museo Nacional de Arte Moderno.

16 Cette exposition, présentée en 1993 sous l'égide de la région de Madrid, alors gouvernée par le socialiste Joaquín Leguina, réfute elle-aussi l'idée d'un désert artistique dans les années d'après-guerre<sup>40</sup>. Elle fait elle-aussi de Paul Klee la figure tutélaire de l'émergence d'une modernité artistique dans l'Espagne des années 1940 et 1950, que Tusell cherche à relier aux principaux représentants de la génération de 98, dont Ignacio Zuloaga ou encore José Gutiérrez Solana. L'exposition de Javier Tusell de 1993, pas plus que celle en 2016 de Jiménez-Blanco, ne mentionnent le rôle éminent de ces deux peintres dans la diplomatie culturelle mise en place par les régimes franquiste avec ceux d'Hitler et de Mussolini. Le premier représenta pourtant l'Espagne franquiste à la Biennale de Venise de 1938, où lui fut bien décerné le prix Mussolini<sup>41</sup> ; le second obtint quant à lui, en 1942, la médaille d'or de la Grande exposition d'art espagnol présentée à Berlin aux autorités du III<sup>e</sup> Reich<sup>42</sup>. Le parti-pris de l'exposition de Tusell fait elle-aussi la part belle à l'École figurative de Madrid ou de Vallecas, dont le père de Martínez-Novillo est un des principaux représentants, en cherchant à la relier à des mouvements d'avant-garde du début de siècle. Ce que ne disent pas ces deux projets d'expositions, à plus de deux décennies d'intervalle, c'est que son officialisation par le régime franquiste répond à un projet politique de mythification du monde rural, similaire à celui mis en place sous le III<sup>e</sup> Reich, ou encore en France sous le régime de Vichy. C'est d'ailleurs dans cette perspective que fut organisée à Madrid, en 1943, l'exposition d'artistes français contemporains, organisée par Louis Hautecoeur, responsable des Arts plastiques sous Vichy, et défenseur d'un art pour le « retour à la nature ». Cette exposition est étonnement passée sous silence par la curatrice de l'exposition *Campo cerrado*. Y furent pourtant présentées des œuvres d'artistes majeurs tels que Gromaire, Van Dongen, Utrillo ou Vlaminck, dont certains avaient également fait partie du sinistre voyage à Berlin en 1941. Ces pèlerins de Weimar, qui s'inscrivaient dans le sillage d'une tradition figurative, incarnaient le « renouveau d'une peinture pure », de tradition française, tout comme les membres de l'École de Madrid, tels que Palencia, Vázquez Díaz, Gregorio Prieto ou Martínez Novillo représentaient le renouveau d'une peinture figurative de tradition espagnole. A la différence de l'historiographie française, la critique espagnole contemporaine n'arrive toujours pas à établir de lien entre les valeurs associées à ce courant et les régimes « fascistes » qui le revendiquèrent. Cette même historiographie ne parvient pas non plus à associer des peintres comme Gutiérrez Solana ou Zuloaga à leurs homologues français, c'est-à-dire à ces pèlerins de Weimar ou voyageurs des « trains de la honte », qui collaborèrent avec les autorités de Vichy et du III<sup>e</sup> Reich.

17 Les textes du catalogue de l'exposition de 1993, tout comme ceux du catalogue de l'exposition *Campo cerrado*, en 2016, insistent plus largement sur le rôle déterminant

d'Eugenio D'ors<sup>43</sup>, ce fondateur de la *Academia Breve* et catalyseur des avant-gardes antérieures, qualifié de simple représentant de la « droite autoritaire » ou encore de « Phalangiste *sui generis* », selon Genoveva García Queipo de Llano, lui qui avait pourtant organisé la participation de l'Espagne franquiste à la Biennale de Venise de 1938, en qualité de Directeur général des Beaux-Arts du nouveau régime, avant d'être remplacé par le marquis de Lozoya, présenté quant à lui dans cette exposition de 1993 comme un simple « catholique traditionnel », [...] « sans aucun penchant pour une quelconque tentation totalitaire »<sup>44</sup>. Il s'agit-là d'une manière historiquement contestable de qualifier le principal promoteur des arts au sein d'une dictature, généralement qualifiée pour cette époque de régime fascisé ou fasciste. Cette même atténuation est d'ailleurs également perceptible dans le portrait proposé de l'artiste José María Sert, dont l'adhésion au franquisme correspondrait simplement, selon eux, à la théorie Orteguienne du « moindre mal »<sup>45</sup>. Plus insidieuse demeure la présentation du marquis de Lozoya, homme généreux, selon l'auteur, qui vint en aide « à ceux qui se sont opposés à l'ordre politique existant ou qui ont adopté des positions incompatibles avec celui-ci »<sup>46</sup>. On retrouve-là une constante des discours d'héroïsation, formulés par des descendants, voire des historiens, pour défendre ou atténuer le rôle de personnalités dans des dictatures sanguinaires, telles que le régime nazi<sup>47</sup>. Cette même façon de qualifier certains personnages historiques proches du régime franquiste a d'ailleurs été condamnée par des historiens contemporains, dont Julián Casanova ou Francisco Espinosa. Ce dernier dénonça récemment la vision que l'historien Javier Tusell proposait d'un des principaux bourreaux du régime, Gonzalo Queipo de Llano, grand-père de l'épouse de Javier Tusell, que ce dernier qualifiait de « libéral » ou « d'homme de gauche », au sein des « insurgés »<sup>48</sup>. Pour attester définitivement le poids de cette logique d'affiliation qui surdétermine l'écriture de l'histoire chez Javier Tusell, il suffit d'ailleurs de se reporter aux récits qu'il fait lui-même de certains actes de Queipo de Llano, grand-père de sa propre épouse, pour lui donner une forme de légitimation héroïque dans la figure du Juste, sauveur ponctuel de républicains : « Si la répression dans le Sud a été extrêmement dure, plus que dans d'autres régions, il ne faut pas oublier que le général a sauvé la vie de certains anciens ministres républicains persécutés par les phalangistes, comme Giménez Fernández »<sup>49</sup>. Il réitère une nouvelle fois le même procédé d'atténuation que celui employé pour défendre la figure du marquis de Lozoya dans cette même exposition.

- 18 Au-delà des liens familiaux qui unissent, par sa femme Genoveva, Javier Tusell et les descendants du général Gonzalo Queipo de Llano, il convient de comprendre les raisons plus politiques cette fois de ces prises de position et de ces logiques d'affiliation, de la part d'un historien qui a dominé, parfois aux côtés de son épouse, les institutions de l'histoire de l'Espagne contemporaine pendant plus de trente ans<sup>50</sup>. Membre de la *Asociación Católica Nacional de Propagandistas*, à l'instar du marquis de Loyola, cité plus haut, Javier Tusell s'engage très tôt en politique, dans la *Unión de Estudiantes Demócratas* et la *Unión de Jóvenes Demócratas*, tout en collaborant dans des revues d'obédience conservatrice et catholique, tels que *Cuardernos para el Diálogo*, dirigée par l'ancien ministre de l'éducation du régime franquiste, Joaquín Ruíz Giménez. En 1974, il intègre la *Federación Popular Democrática*, du politicien conservateur José María Gil Robles, avant d'adhérer à la *Unión de Centro Democrático* (UCD), dont il fut l'un des représentants élus au sein du conseil municipal de Madrid. Sous le gouvernement d'Adolfo Suárez, il fut nommé Directeur général des Beaux-Arts, participant notamment très activement, aux côtés du ministre Íñigo Clavero, à la réception du *Guernica* au Casón du Buen Retiro. Sa

carrière politique, tout comme celle de celui-ci, s'acheva au sein du *Partido Demócrata Popular*, dont les principaux représentants intégrèrent par la suite le parti conservateur, *Partido Popular*, dirigé par José María Aznar. Parallèlement à ses fonctions politiques au sein du nouveau régime issu de la Transition démocratique, Javier Tusell intégra dès 1975 l'enseignement supérieur, au sein du département d'histoire contemporaine de l'Université de Barcelone, avant d'être nommé Professeur des universités au sein des universités de Valence, puis de la UNED, où il accomplit l'essentiel de sa carrière à partir de 1981. Collaborateur régulier des principaux médias de l'époque, notamment de la presse papier (*YA, Diario 16, ABC, El País, La Vanguardia*), il s'érigea en « intellectuel organique » du régime monarchiste et libéral espagnol et en défenseur de cette démocratie libérale conduite par les anciennes élites franquistes.

- 19 Dans ses principaux ouvrages, à commencer par celui qui lui valut en 1997 le Prix Espejo, du groupe Planeta, il tenta notamment d'attester des racines d'un libéralisme chrétien, émergeant sous la Restauration d'Alfonse XIII et résilient, voire « résistant » sous le franquisme, qui aurait servi d'antécédent à la mise en place de la monarchie libérale par le jeune roi Juan Carlos I de Borbón, dès la mort de Franco. Suivant ainsi la démonstration de Juan José Linz, il était important d'affaiblir toute connotation fasciste ou fascisante du régime franquiste, quitte même à nier les liens pourtant établis entre la monarchie et le franquisme dès 1936 et qui se sont accrus dès 1948, avec l'accord passé entre Juan de Borbón et Franco quant à l'éducation de l'infant Juan Carlos de Borbón et de son frère. C'est d'ailleurs dans la lignée de cet accord, et après avoir prêté serment en 1969 devant les *Cortes* pour le maintien des lois franquistes, que le jeune prince devint automatiquement roi d'Espagne en novembre 1975. Pour Tusell, il s'agissait aussi de nier les liens, pourtant établis par les historiens, entre la monarchie et le modèle mussolinien, en présentant Alfonse XIII, comme un « roi Libéral », qui permit l'établissement d'une dictature « pour construire une soi-disant nouvelle liberté et un régime libéral plus authentique »<sup>51</sup>. Les positions de son épouse, avec laquelle il a co-écrit plusieurs ouvrages ne diffèrent pas sur ce point. Elles prirent même une tournure plus radicale, au moment du projet d'exhumation du corps de son grand-père, Gonzalo Queipo de Llano, de la basilique de la Macarena de Séville. Suite l'exhumation du corps du général Franco du Valle de los Caídos, et après d'âpres discussions entre le gouvernement central et les descendants, les corps de Gonzalo Queipo de Llano et de sa femme, Genoveva Martí, ont finalement été exhumés le 2 novembre 2022 dans le cadre de l'application de la Loi de mémoire démocratique. Son exhumation, tout comme celle du général Franco, a fait l'objet d'importantes polémiques, alimentées par le refus de membres de la famille, dont sa petite-fille, Genoveva García Queipo de Llano, en l'occurrence épouse de Javier Tusell, qui justifiait ainsi les exactions commises par son aïeul : « Qu'en est-il des barbaries commises de l'autre côté ? De très mauvaises choses ont été commises de part et d'autre »<sup>52</sup>. Au nom d'une prétendue équidistance dans la barbarie, elle s'opposa farouchement à cette exhumation tout comme à la restitution de biens volés pendant la guerre civile par son grand-père, comme le domaine de Gambogaz, constitué de près de 500 hectares aux portes de Séville<sup>53</sup>. Pour résumer, le tandem Tusell-García Queipo de Llano inscrit la stratégie d'affiliation familiale dans le cadre général théorisé par Juan José Linz : un retour à la démocratie chrétienne, opéré par les anciennes élites de la dictature, sur le modèle de l'Italie d'après-guerre, et dont la stabilité est garantie par la famille Bourbon, de Juan de Borbón à Juan Carlos I<sup>54</sup>. Il ne restait donc plus qu'à en démontrer l'émergence sous le franquisme et ses connections avec l'Espagne libérale du début de siècle. Les époux Tusell-García Queipo de Llano

rejoignent ainsi un courant de pensée politique issu du franquisme, très ancré dans le « franquisme sociologique », et incarné par le secteur « réformateur » de l'élite franquiste qui s'auto-proclama de « centre droit » sous la Transition démocratique comme pour mieux incarner cette nouvelle « démocratie parlementaire libérale ». La culture, et tout particulièrement l'espace muséal, est devenu un vecteur privilégié de construction publique de ce discours.

## Logiques d'affiliation et « mouvance libérale » au sein du « franquisme sociologique »

- 20 Dans le positionnement politique et historique des époux Tusell – García Queipo de Llano, on mesure toute l'importance de leur filiation intellectuelle, politique et sociologique, qui tend à expliquer notamment l'argumentation avancée dans l'exposition de 1993. Curieusement, ces filiations intellectuelles et sociologiques coïncident pleinement avec celles de María Dolores Jiménez-Blanco, elle aussi, nous l'avons vu, très fidèle aux thèses défendues par Linz et Mainer, reprises par Tusell. Elle-aussi, nous allons le voir, est apparentée à un des principaux représentants de ce secteur « réformateur » du franquisme, issu du « franquisme sociologique »<sup>55</sup>. Nous faisons référence ici à cette classe moyenne qui est parvenue, aux côtés de l'oligarchie politique et financière du franquisme et par l'activation des principaux ressorts d'un système oppressif préexistant, à maintenir au cours des générations suivantes une position économique dominante dans l'Espagne de la Transition et dans celle du temps présent. En effet, Maria Dolores Jiménez-Blanco est la fille d'Antonio Jiménez-Blanco (1924-2014), diplômé en droit de l'Université de Séville, qui se spécialise dans le droit des affaires et de la famille, puis exerce la profession d'avocat à partir de 1955. Élu sénateur le 15 juin 1977, au sein du parti de la UCD, il est promu porte-parole du groupe parlementaire au sein de cette assemblée pré-constitutionnelle<sup>56</sup>, et participe notamment à la rédaction de la constitution de 1978 au sein de la commission paritaire. Il est élu député en 1979, toujours sous la bannière de la UCD, au sein du Congrès, avant d'être nommé Président du Conseil d'État, fonction qu'il occupe jusqu'à l'avènement du Parti socialiste en 1982. On notera également son passage au sein du *Partido Demócrata Popular*, embryon de démocrates-chrétiens, dont les membres s'inscriront ensuite dans la dynamique du très conservateur *Partido Popular*. Antonio Jiménez-Blanco appartient donc à ce courant proche des mouvements catholiques ; il entretient également des liens dès la fin des années 1950 avec le régime franquiste au sein de la province de Grenade, dont il est originaire, en qualité de secrétaire général des Sucreries de la Vega, entreprise sous contrôle d'État<sup>57</sup>. Dans les années 1960, il participe activement au développement, avec l'aval du franquisme, des sports de montagne au sein de la Sierra Nevada, en tant que secrétaire du conseil d'administration de l'entreprise Centros Turísticos SA (CETURSA). D'un point de vue politique, Antonio Jiménez-Blanco fait partie des principaux défenseurs du courant libéral, après 1975. Il ne tarda pas à s'ériger en porte-parole des vertus du parlementarisme et de la démocratie libérale, avec parfois des prises de position plus proches de celles défendues au sein du régime franquiste. Comme l'a démontré Sophie Baby<sup>58</sup>, il revendiqua notamment le maintien de la législation anti-terroriste issue du régime franquiste, et de son renforcement par un décret-loi de 1979 mis en place en dehors du parlement, c'est-à-dire « à rebours des prétentions démocratiques affichées » par le gouvernement Suárez. Autrement-dit, il

faisait la promotion de dispositifs normatifs qui venaient remettre en cause certaines libertés fondamentales exprimées dans la nouvelle Constitution, dont la liberté d'expression, pourtant fondatrice des régimes libéraux. Ce positionnement fut d'ailleurs dénoncé par certains partis politiques, dont le *Partido Nacionalista Vasco*, comme une résurgence de l'État d'exception franquiste.

- 21 Proche de l'Opus Dei, comme son camarade et ami à la Faculté de droit de Séville, Antonio Fontán<sup>59</sup>, Jiménez-Blanco est en réalité un des principaux représentants de ce qu'on peut qualifier de « franquisme sociologique », intégré dans les principales sphères d'influence du pouvoir économique et scientifique. L'ascension d'Antonio Jiménez-Blanco au sein de la sphère politique et économique est en réalité paradigmatique de cette élite intellectuelle et économique, qui s'est enrichie sous le franquisme, et ce, dès la fin des années 40, dans tous types d'entreprises liées, de près ou de loin, à l'administration franquiste. Les frères Antonio et Joaquín Garrigues Díaz-Cañabate, à l'origine de la création du parti libéral UCD, dont fait partie dès l'origine Jiménez-Blanco, avaient su tirer profiter à la fois de leur statut d'avocat et de leur position au sein du régime pour s'ériger en « assesseur—investisseur » auprès de groupes financiers nationaux et internationaux. Les frères Garrigues, fondateurs du célèbre cabinet d'avocats du même nom, toujours en activité, canalisèrent à partir des années 1950 une grande partie des investissements nord-américains dans l'Espagne franquiste. Leur association avec des structures étatiques et des entreprises étrangères leur permirent de constituer de véritables fortunes à l'ombre du régime, tout en présidant des filiales d'entreprises étrangères ou en accédant à des fonctions politiques de premier plan. Fort de cette emprise économique qu'ils consolidèrent par la création ou la prise de contrôle de groupes de presse, comme la Cadena Ser, contrôlée avec le soutien des famille Aznar ou Fontán, ils furent les chevilles ouvrières de l'émergence de courants dits « libéraux » dans l'Espagne de la Transition, fédérés notamment au sein de la UCD<sup>60</sup>. Antonio Jiménez-Blanco s'inscrit donc pleinement dans cette trajectoire, en devenant à la fois « le conseiller et l'investisseur » dans d'importants complexes touristiques et urbanistiques de la Costa del Sol ou de la région de Grenade, ainsi que dans des groupes d'assurances ou des entreprises agricoles. Pour ce faire, il bénéficiait du soutien d'entrepreneurs locaux, tels que les frères Espada qui développèrent des complexes urbanistiques dans la Costa del Sol, notamment à Marbella, ou encore des complexes sportifs liés au développement du Tourisme, comme la station de ski de Sierra Nevada, dont Jiménez-Blanco fut un des premiers et principaux actionnaires. Il pouvait également compter sur la complicité de représentants du régime, comme l'ancien maire franquiste de la ville Grenade, entre 1938 et 1951, puis Directeur général des Beaux-Arts (1951-1961), Antonio Gallego Burín, qui figure dans ses mémoires comme un « gran ex-alcalde »<sup>61</sup>. Sans trop préciser la nature de ses activités<sup>62</sup>, ni même s'attarder sur l'ampleur de sa réussite professionnelle ou financière sous le régime<sup>63</sup>, Antonio Jiménez-Blanco s'emploie en revanche longuement à réfuter le terme de « franquisme sociologique » pour certains de ses associés, dont son partenaire financier Pepe Espada :
- 22 Selon la terminologie habituelle, Pepe Espada était un franquiste sociologique. Allons, allons. Il ne s'est jamais intéressé à la politique, c'était un poète des affaires ; il tirait en l'air quand c'était son tour de le faire ; il a sauvé son père et a été un modèle pour les jeunes poètes du Sud. Que Dieu le protège.<sup>64</sup>

- 23 Cet entrepreneur était, selon lui, un simple « poète des affaires », qui composaient même de la poésie à ses heures perdues, autrement-dit un homme d'affaires épris de culture, tout comme Jiménez-Blanco, qui présida quant à lui le Centre artistique de Grenade, de 1976 à 1980. En marge de ses activités politiques, juridiques et financières, Jiménez-Blanco fut même, à ce titre, le promoteur du premier hommage rendu à Federico García Lorca sur ses terres de Grenade dans l'Espagne de la Transition. Ni lui, ni son ami Pepe Espada, ni les frères Garrigues alors, ne pourraient être, selon lui, associés à cette élite franquiste, qui a pourtant accru considérablement son capital financier, politique et culturel, dès les premières années de la dictature et chercha à préserver, coûte que coûte, cette position dominante dans les années 1970 :
- 24 Il est vrai que, certes, nous n'étions pas si nombreux, et ceux d'entre nous qui avaient toujours, ou pendant de nombreuses années, pensé l'être, n'étaient même pas des héros de la résistance, parce que nous vivions dans une situation gouvernementale confortable qui, cependant, pour beaucoup, s'était assombrie depuis la crise pétrolière<sup>65</sup>
- 25 Dans son autobiographie, Jiménez-Blanco réfute également d'adosser ce qualificatif à un de ses amis, Alfonso García Valdecasas, pourtant membre fondateur de la Phalange, en 1933, sous-secrétaire d'État à l'Éducation en 1938 sous les ordres du général Franco, puis ensuite Président de l'Institut d'Études Politiques, de 1939 à 1943, avant d'être élu à la fois au sein de l'Académie Royales des Sciences Morales et Politiques et de l'Académie Royale de la Langue. Son soutien affiché à Juan de Borbón, à partir de 1944, n'empêcha pas ce personnage d'intégrer des institutions prestigieuses du régime, ni même de siéger au sein des Cortes, de 1943 à 1946, puis de 1967 à 1977, n'en déplaise à Antonio Jiménez-Blanco<sup>66</sup>. Comme l'a démontré Miguel Ángel Giménez Martínez<sup>67</sup>, les nouveaux partis libéraux n'ont cessé en fait durant la Transition démocratique de « maquiller » tout lien que ses représentants, dont Antonio Jiménez-Blanco, pouvaient entretenir avec le régime, parce qu'ils n'étaient pas de simples collaborateurs, mais bien des pièces essentielles de celui-ci. Les historiens Carme Molinero et Pere Ysas, à l'instar de Santo Juliá, insistent d'ailleurs sur les liens que la supposée « mouvance libérale » de la Transition avait entretenus avec le régime : « Ils se présentaient comme des démocrates-chrétiens mais avaient participé aux structures franquistes »<sup>68</sup>. En effet, et comme nous le rappelle l'historien Enzo Traverso, le régime franquiste n'a pu exister aussi longtemps que parce qu'il comptait sur le soutien, sans beaucoup d'équivoque, non seulement des forces militaires mais aussi des principaux représentants de la société civile, aussi bien au sein des forces économiques que juridiques, ceux-là même qui appuyèrent ensuite une supposée Transition pacifique, pourvue qu'elle soit chrétienne et monarchiste, comme l'explique d'ailleurs Jimenez-Blanco :
- 26 Et soudain, pour ainsi dire, Franco est mort. Les appels téléphoniques se sont multipliés, tout comme les réunions, les clubs, les groupes d'amis aux idées communes, à Grenade « le 5 à 5 heures », partout des cris et le tout, ou presque, sans violence. Comme le Portugal sans les œilletons, mais avec un équilibre étonnamment plus grand dans les options qui se présentaient. Et, surtout, avec un roi déjà en place.<sup>69</sup>
- 27 En proposant la coordination de cette exposition à María Dolores Jiménez-Blanco, Manuel Borja-Villel et Rosario Peiró n'avaient peut-être pas établi de lien entre sa démonstration et la logique d'affiliation qui permet de continuer à légitimer pendant la démocratie le « capital symbolique » d'une oligarchie qui a concentré le capital

économique pendant toute la période franquiste. En déléguant en 2016 à María Dolores Jiménez-Blanco la réalisation de cette exposition, placée sous l'égide du ministère de la culture du gouvernement conservateur de Mariano Rajoy, Manuel Borja-Villel et son adjointe, Rosario Peiró, réactivent eux-aussi en réalité un des principaux courants de pensée hégémonique de la Transition espagnole. Ils inscrivent alors leur démarche à rebours de leur postulat de départ, en proposant aux visiteurs nationaux et étrangers, jeunes et moins jeunes, une exposition qui cherche à réaffirmer l'existence d'une « résistance » ou « résilience esthétique » libérale, presque silencieuse, pour paraphraser Jordi Gracia, neutralisant par là-même la portée fascisante du régime. C'est d'ailleurs bien dans ce sens que María Dolores Jiménez-Blanco s'empare de l'œuvre de Max Aub, symbole de la lutte du gouvernement républicain contre le régime franquisme, pour créer une allégorie de la résistance silencieuse, non pas dans un camp d'internement du gouvernement de Vichy ou en exil au Mexique comme ce fut le cas pour Max Aub, mais bien dans cette Espagne intérieure, décadente et repliée sur elle-même, qui ne devrait son salut, selon elle, qu'à l'impulsion des « démocrates-chrétiens » au sein de ce même régime, régénérateurs de la démocratie libérale antérieure à 1931. Ce geste d'appropriation, d'accaparement dirions-nous, nous rappelle le transfert à Madrid en 1981 de l'œuvre iconique de la résistance anti-franquiste, le *Guernica* de Picasso, sous la houlette du même Javier Tusell, alors Directeur général des Beaux-Arts. Ce transfert venait réconcilier – c'était l'objectif avoué –, les espagnols avec leur passé, comme l'affirme d'ailleurs encore aujourd'hui la fille de Javier Tusell, Genoveva Tusell García, à la fois collaboratrice de l'exposition *Campo cerrado* et autrice d'une biographie à tendance hagiographique de l'œuvre de son père à la tête de la Direction générale des Beaux-Arts<sup>70</sup>. Cette appropriation par la droite conservatrice de figures tutélaires de la gauche espagnole fut déjà envisagée par des figures du régime franquiste, comme Dionisio Riduejo<sup>71</sup>, en proposant dès les années 1950 le syncrétisme des différentes mouvances culturelles espagnoles, républicaines, fascistes ou nationales-catholiques sous une bannière commune, celle du régime du général Franco. Ce procédé fut d'ailleurs réactivé au sein du gouvernement ultra-conservateur de José María Aznar (1996-2004), pour reformuler un récit consensuel du franquisme et de la Transition espagnole, et en s'accaparrant du même coup des figures républicaines, comme celles de Max Aub :

- 28 Aujourd'hui, nous pouvons nous réunir, sans exclusions, autour des figures de Cernuda, García Lorca, Azaña, Max Aub, ou qui nous voulons, sans appropriations, en les considérant dans leur intégralité, avec un profond respect pour ce que chacun d'eux représente et en les intégrant dans une vision large, tolérante et sincèrement libérale de l'Espagne.<sup>72</sup>
- 29 Dans cette exposition de 2016, María Dolores Jiménez-Blanco poursuit donc la même démarche que celle entreprise par José María Aznar, mais cette fois-ci sous un autre gouvernement conservateur, celui de Mariano Rajoy, preuve que l'autonomie décrétée en matière muséale en 2009 pour les musées nationaux reste encore limitée en Espagne à des aspects purement administratifs et financiers. Pour accompagner son projet muséal, Borja-Villel a défendu tout au long de son mandat le concept d'une histoire multiple<sup>73</sup>, en s'inspirant pour cela du philosophe italien Giorgio Agamben pour qui toute vision historique serait anachronique : « L'histoire est racontée à partir des symptômes qui apparaissent et disparaissent au fil du temps »<sup>74</sup>. Il s'agit d'offrir au spectateur « actif » différents récits, renouvelés ; des cadres mémoriels, actualisés, dont il maîtrise le sens<sup>75</sup>. Cette volonté suppose néanmoins qu'il maîtrise l'ensemble des

outils de compréhension à sa portée. Or, on le voit, l'exemple de l'exposition *Campo cerrado* et les réseaux de continuité familiale, économique et politique qu'elle tisse efficacement montrent l'effacement de la dimension fascisante du franquisme, qui a participé au maintien d'une élite de la dictature sous la démocratie. Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'historiographie contemporaine s'est très peu intéressée au poids réel de ces élites et du « franquisme sociologique » dans la conduite de la Transition espagnole, préférant la réalisation, certes nécessaire, d'études institutionnelles classiques visant essentiellement à caractériser dans une perspective comparatiste la nature et le fonctionnement du régime franquiste sur une très ample chronologie et sa mutation vers une monarchie parlementaire de type libéral. Le musée, et tout particulièrement le Reina Sofía de Madrid, expose et s'expose lui-même dans *Campo cerrado* comme un espace privilégié de la fabrique d'une continuité historique entre le franquisme et la démocratie qu'une partie de la société civile espagnole, par ailleurs, n'a cessé de remettre en cause depuis les années 2000. Les expériences du Reina Sofía sont encore largement conditionnées, y compris sous la direction de Manuel Borja-Villel, par une historiographie écrite par et pour ceux qui ont fait de l'Espagne un « campo cerrado ».

---

## NOTES

1. « Primero, el Reina Sofía es un museo situado, lo que quiere decir que habla desde un lugar determinado y ese lugar es este país, y es un museo situado también en el sentido de que nuestra mirada nunca es neutra y esa es una novedad radical sobre otros momentos, la de hablar a través de la recepción de las obras en su momento y a través de las exposiciones, a través de cómo se veían ellos en su momento y también cómo los vemos nosotros ahora ». García Miranda, Marta, « El Museo Reina Sofía rompe con la mirada patriarcal y colonialista ». Entrevue avec Manuel Borja-Villel, *Cadena Ser*, 11 mai 2021.

[https://cadenaser.com/ser/2021/05/11/cultura/1620719502\\_561886.html](https://cadenaser.com/ser/2021/05/11/cultura/1620719502_561886.html)

2. Sur ce point, Morales, Nicolas, « Les institutions de l'extrême. Politique muséale et création contemporaine en Espagne », Marcilhacy, David et Rodríguez, Miguel (éd.), *Extrêmes. Pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et latino-américains*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2014, pp. 85-95.

3. Blanco, Paloma, Carrillo Castillo, Jesús, Claramonte, Jordi et Expósito, Marcelo (éd.), *Modos de hacer. Arte, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001 ; Carrillo Castillo, Jesús, « La institución artística en España como "significante polémico" (1989-2000) », Álvaro Soto Carmona (éd.), *La España que era. Su imagen en el último medio siglo*, Madrid, Catarata, 2022, pp. 125-146.

4. *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición*, 5 décembre 2018 - 4 mai 2020, MNCARS, Madrid.

5. Albarrán, Juan, *Disputas sobre lo contemporáneo*, Madrid, Exit, 2019 ; Barreiro López, Paula, *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*, Madrid, Machado libros, 2021.

6. Mouffe, Chantal, *Agonistique, Penser politiquement le monde*, Paris, École des Beaux-Arts de Paris, 2013 ; Expósito, Marcelo, *Conversación con Manuel Borja-Villel*, Barcelona, Turpial, 2015,

7. *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, catalogue de l'exposition organisée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27 avril – 26 septembre 2016), Jiménez-Blanco, María Dolores (dir.), Madrid, MNCARS, 2016, p. 28.
8. Membre du département d'Histoire de l'Art de l'Université Complutense de Madrid depuis 1995, où elle a réalisé l'essentiel de sa carrière universitaire, María Dolores Jiménez-Blanco est spécialiste des arts du XXe siècle, et plus particulièrement de l'histoire du Museo Español de Arte Contemporáneo, dont la collection est à l'origine de la création du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989. Elle s'est spécialisée par la suite dans la réception de l'œuvre d'artistes espagnols, tels que Juan Gris ou Julio González. Membre du Conseil d'administration du Museo Nacional del Prado, elle fut également Directrice générale des Beaux-Arts de 2020 à 2021, sous le gouvernement socialiste de Pedro Sánchez.
9. Keim, Wiebke, « Deep roots. The post-fascist legacies of the current Western European far-right », Sitas, Ari, Damodaran, Sumangala, Pande, Amrita, Keim, Wiebke et Trimikliniotis, Nicos (éd.), *Scripting defiance. Four sociological vignettes*, Delhi, Tulika Books, pp. 431-478 ; Gérardin-Laverge, Mona et Collier, Anne-Claire, « Circulation et production des savoirs », *Terrains/Théories*, n° 11, 2020, <http://journals.openedition.org/teth/2588> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/teth.2588>
10. *Campo cerrado*, op. cit., p. 6.
11. Aub, Max, *Obras completas*, vol. II, Soldevila Durante, Ignacio et Pérez Bowie (éd.), Valencia, Generalitat -Diputació de València, 2001.
12. « Habían ocurrido muchas cosas ». *Campo cerrado*, op. cit., p. 26.
13. Preston, Paul, *El holocausto español. Odio y exterminio en la guerra civil y después*, Madrid, Debate, 2011.
14. Clavero, Bartolomé, *España, 1978 : la amnesia constituyente*, Madrid, Marcial Pons, 2014.
15. Sesma, Nicolás, « La dialéctica de los puños y de las pistolas : una aproximación a la formación de la idea de Estado en el fascismo español (1931-1945) », *Historia y política*, n° 12, 2012, pp. 51-82.
16. Costa Pinto, Antonio, « Legado autoritario, justicia transicional y crisis del Estado en la democratización de Portugal », Calleja, Eduardo, Baby, Sophie et Compagnon, Olivier (éd.), *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX : Europa del Sur*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 131-155 ; Linz, Juan José et Stepan, Alfred, *Problems of democratic transition and consolidation : Southern Europe, South America, and post-communist Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.
17. Saxonberg, Steven et Linde, Jonas, « Beyond the transitology-area studies debate », *Problems of Post-communism*, n° 3, vol. 50, 2003, pp. 3-16.
18. López Baroni, Manuel Jesús, « El falangismo liberal y la transición española (I) », *Revista internacional de pensamiento político*, n° 7, 2012, pp. 467-490 ; López Baroni, Manuel Jesús López Baroni, « El falangismo liberal y la transición española (II) », *Revista internacional de pensamiento político*, n° 8, 2013, pp. 343-365.
19. Izquierdo Martín, Jesús, « Tensas biografías. Bartolomé Bennassar y la subjectividad de un dictador », *Les Cahiers de Framespa*, Hors-série 1, 2020, <https://journals.openedition.org/framespa/8056> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/framespa.8056>
20. Juliá, Santos, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus Historia, 2005 (3<sup>a</sup> edición), p. 360 ; Iáñez, Eduardo, *No parar hasta conquistar. Propaganda y política cultural falangista : el grupo de Escorial (1936-1986)*, Madrid, Trea, 2011.
21. Mainer, José Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona, RBA, 2013 (1971) ; Gracia, Jordi, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*, Hespérides, Toulouse, 1996 ; Gracia, Jordi, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004. Plus récemment, on peut également consulter dans cette même mouvance les travaux de Luis Fernández Cifuentes, un autre professeur de littérature hispanique, installé à l'Université de Havard. Ce dernier fonde ce « libéralisme émergent » sur seulement deux citations très

succinctes de phalangistes de la première heure, Dionisio Riduejo et Torrente Ballester. Fernández Cifuentes, Luis, 1955. *Inventario y examen de didencias*, Universidad de Zaragoza, 2023.

22. Vorms, Charlotte et Richard, Elodie, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la Transition », *Vingtème siècle*, n° 127, 2015, p. 27. Voir les travaux de Sanz Hoya, Julián, « Una revisión de la historiografía sobre el fascismo español », Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (éd.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2013, pp. 25-60.

23. Traverso, Enzo, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 108 et suivantes. Sesma, Nicolas, *Ni una, ni grande, ni libre. La dictadura franquista*, Barcelona, Crítica, 2024.

24. Voir à ce sujet, Traverso, Enzo, *Le passé, modes d'emploi.*, op. cit., pp. 94-99.

25. Bertrand-Dorléac, Laurence, *L'Art de la défaite. 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993 ; Bertrand-Dorléac, Laurence et Munck, Jacqueline (éd.), *L'art en guerre, France 1938-1947*, catalogue de l'exposition organisée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (12 octobre-17 février), Paris Musées, 2012. Sur la collaboration artistique entre le régime de Vichy et le régime franquiste, voir également Bertrand-Dorléac, Laurence et Le Maux, Hélène, « L'échange artistique entre la France et l'Espagne (1940-1941) », Callegarin, Laurent et Morales, Nicolas (éd.), *Cent ans d'archéologie. De la rivalité à la coopération en péninsule Ibérique et au Maroc*, Madrid, Casa de Velázquez (sous presse).

26. Preston, Paul, *El holocausto español*, op. cit. Sur ce point, on peut consulter les plus récentes et nombreuses études sur les sujet : Javier Rodrigo, *Hasta la raíz : violencia durante la Guerra Civil y la dictadura franquista*, Madrid, Alianza, 2008 ; Míguez Macho, Antonio, *La genealogía genocida del franquismo. Violencia, memoria e impunidad*, Madrid, Abada Editores, 2014 ; Hernández de Miguel, Carlos, *Los campos de concentración de Franco : sometimiento, torturas y muerte tras las alambradas*, Barcelona, Ediciones B, 2019 ; Moradiellos, Enrique, López Rodríguez, Santiago et Rina Simón, César, *El Holocausto y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2022.

27. Sur la collaboration d'une partie de l'élite artistique espagnole avec le régime franquiste, voir notamment Colorado Castellary, Arturo, *Arte, botín de guerra, expolio y diáspora en la posguerra franquista*, Madrid, Cátedra, 2021. Il s'agit-là d'un important travail de recherche amorcé dès le début des années 2000 par un collègue du même département que María Dolores Jiménez-Blanco.

28. Guixé, Jordi, *La república perseguida : exilio y represión en la Francia de Franco, 1937-1951*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012 ; Brenneis, Sara, *Espanoles en Mauthausen. Representaciones de un campo de concentración nazi, 1940-2018*, Madrid, Marcial Pons, 2024.

29. « [...] es importante recordar que en los años que siguieron a la Guerra Civil existieron al menos tantos tonos grises como blancos y negros ; que se establecieron alianzas y confrontaciones entre poder y arte ; que se produjeron tanto exilios como retornos ; que conceptos como “resignación” y “resistencia” son imprescindibles para entender comportamientos individuales ; que nociones como “restauración”, “reconstrucción” y “reinención” vertebraron la visión con la que desde la oficialidad se quiso transformar al país ; y que “recuperación” y “apropiación” actuaron como vías (a veces alternativas, a veces complementarias) de acercamiento a las conductas artísticas propias de una modernidad que parecía haber quedado atrás ». *Campo cerrado*, op. cit., p. 28.

30. L'influence de Paul Klee sur une nouvelle génération d'artistes est très tardive en Espagne ; elle se manifeste surtout après 1953, au-delà du cadre chronologique de cette exposition. López Manzanares, Juan Ángel, *Madrid antes de El Paso : la renovación artística en la posguerra madrileña (1945-1957)*, thèse de doctorat inédite dirigée par Valeriano Bozal Fernández, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 257. Voir sur ce point le rôle d'un des inspireurs de l'École de Altamira, Mathias Goeritz. Tudelilla, Chus, *Mathias Goeritz : recuerdos de España, 1940-1953*, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

31. Jiménez-Blanco, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.

32. *Ibid.*, p. 51.

33. « En palabras de José Luis Fernández del Amo, que en 1952 sería nombrado director del museo, éste se fundó “en la brecha de apertura de una política liberal bajo el ministerio de Ruiz Giménez [...] atendiendo al clima en que nos movíamos quienes desde distintos puntos de España nos preocupábamos por la existencia de una arte vivo” ». *Ibid.* p. 67. José Luis Fernández del Amo, « Ante las declaraciones de Saura en el País », carta publicada en *El País*, noviembre de 1978. On peut lire également : « Cuando, en 1951, llegan al gobierno los nuevos ministros democristianos, de entre los que nos interesa especialmente el de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Jiménez, se plantearían nuevas directrices en la política cultural que hacían necesaria, para su mayor eficacia, la existencia de un auténtico Museo de Arte Contemporáneo, cuyas funciones eran difícilmente asimilables por el Museo Nacional de Arte Moderno ». Jiménez-Blanco, María Dolores, *Arte y Estado*, *op. cit.*, p. 61.
34. *Campo cerrado*, *op. cit.*, pp. 75-77.
35. Pérez Segura, Javier, *Arte moderno, vanguardia y Estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC, 2002.
36. « Bajo el gobierno de la Unión de Centro Democrático, la Dirección General de Bellas Artes del recién creado Ministerio de Cultura se había propuesto a toda costa devolver, y “normalizar, la presencia de las vanguardias históricas a España, después de una ausencia de casi cuatro décadas causada por la contaminada ecuación, no siempre cierta y desde luego no unívoca, de modernidad y república ». Jiménez-Blanco, María Dolores, « Dentro y fuera. Picasso y el franquismo », Lebrero Stals, José (éd), *Picasso e Historia*, Madrid, Machado Libros, 2021, p. 192 (pp. 191-206).
37. Mayayo Bost, Patricia, « Compte-rendu de l'exposition “Campo cerrado : Arte y poder en la posguerra española (1939-1953)” », María Dolores Jiménez-Blanco (dir.), *Critique d'art*, 2016. <http://journals.openedition.org/critiquedart/23214> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.23214>
38. Tusell, Javier, Martínez Novillo, Álvaro (éd.), *Arte para después de una guerra*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.
39. Álvaro Martínez-Novillo fut sous-directeur au sein de la Direction générale des Beaux-Arts, entre 1979 et 1982, alors dirigée par Javier Tusell. Il fut également directeur du Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), entre 1981 y 1984, avant d'être contraint à la démission par le Ministre de la Culture Javier Solana. Il termina sa carrière au sein de la Direction générale du Patrimoine Historique et artistique. Il est le fils de Cirilo Martínez-Novillo, disciple de Daniel Vázquez-Díaz et de Benjamín Palencia au sein de l'École de Vallecas.
40. Javier Tussell et Álvaro Martínez-Novillo réfutent eux-aussi l'idée d'un « désert artistique » attribué aux années 1940 en Espagne, insistant même, sans aucune démonstration à l'appui, sur la qualité des œuvres réalisées : « parece indudable la calidad y la originalidad del arte de esos momentos », Tusell, Javier et Martínez Novillo, Álvaro (éd.), *Arte para después de una guerra*, *op. cit.*, p. 11.
41. Ce prix lui fut décerné pour son œuvre *El requete más viejo de la guerra* (1938). Portraitiste attiré de Franco, au même titre que Fernando Álvarez de Sotomayor, Ignacio Zuloaga pris part également à la diplomatie culturelle entre le gouvernement franquiste et le régime nazi, comme en témoigne l'envoi de trois de ses œuvres à Berlin, présentées à Adolf Hitler, le 04 juillet 1939, lors d'une audience avec l'ambassadeur d'Espagne auprès du III<sup>e</sup> Reich, Antonio Magaz.
42. L'exposition fut organisée par l'historien de l'art et conservateur Francisco Íñiguez Almech, nommé en 1939 Commissaire général du Patrimoine Artistique National du nouveau régime franquiste : *Ausstellung spanischer Kunst der Gegenwart*, märz-april 1942, in der PreuBischen Akademie der Künste Berlin, Berlin, Verlag der Akademie der Künste zu Berlin, 1942. DOI : <https://doi.org/10.11588/diglit.48638>. Gutiérrez Solana y presenta son œuvre *La vuelta a la pesca* (1922), actuellement conservée au sein du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

43. Fuentes Codera, Maximiliano, *Un viaje por los extremos. Eugenio D'Ors en la crisis del liberalismo*, Granada, Comares, 2017.
44. « Sin ninguna proclividad hacia cualquier tentación totalitaria ». Tusell, Javier et Martínez Novillo, Álvaro (éd.), *Arte para después de una guerra*, op. cit., p. 11.
45. Sánchez Cámara, Ignacio, « Ortega y la tradición liberal », *Cuadernos de Pensamiento Político*, n° 7, 2005, pp. 187-204. Voir également Bagur Taltavull, Juan, « Ortega en búsqueda de la circunstancia liberal (1936-1955) », *Daimon. Revista Internacional de Filosofía, El legado de Ortega y Gasset en el exilio republicano del 39. Continuidades y rupturas*, sup. 8, 2020, pp. 41-52.
46. « a quienes habían sido contrarios o tenían posturas poco concordes con el orden político vigente ». Tusell, Javier et Martínez Novillo, Álvaro (éd.), *Arte para después de una guerra*, op. cit., p. 31.
47. Welzer, Harald, Moller, Sabine et Tschuggnall, Karoline (éd.), « Grand-père n'était pas un nazi », *National-socialisme et Shoah dans la mémoire familiale*, Paris, Gallimard, 2013, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, « Opa war kein nazi ». *Nationalsozialismus und Holocaust in Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main, Fisher, 2002.
48. On sait désormais le rôle majeur exercé par Queipo de Llano dans la mise en place de la politique franquiste d'extermination. Espinosa, Francisco, *La justicia de Queipo. Violencia selectiva y terror fascista en la II división en 1936: Sevilla, Huelva, Cádiz, Córdoba, Málaga y Badajoz*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 281-287.
49. « Si la represión en el sur fue durísima, más que en otras zonas, no hay que olvidar que el general salvó la vida de algún exministro republicano perseguido por los falangistas como Giménez Fernández », Tusell, Javier, *Franco en la Guerra Civil. Una biografía política*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 43.
50. González Cuevas, Pedro Carlos, « Javier Tusell Gómez: la transición sacralizada y la fabricación del Rey taumaturgo », *La Razón histórica* n° 41, 2018, pp. 1-46.
51. « Para construir una supuesta libertad nueva y un régimen liberal más auténtico », *Ibid.*, p. 26.
52. « Y las barbaridades del otro lado ? Se hicieron cosas muy mal por ambos bandos ». Castillo, Ulises, « Las tres lápidas de Queipo de Llano y los tres nietos que defienden su tumba en la Macarena », *El Mundo*, 25 juillet 2017.
53. Martín García, Antonio, *Fundaciones Queipo de Llano. Historia de un expolio*, Sevilla, El Paseo Editorial, 2023.
54. Linz, Juan José, *El sistema de partidos en España*, Madrid, 1974, pp. 80 et ss.
55. Ce terme est apparu sous la Transition espagnole, avant d'être repris par l'historiographie contemporaine. Tezanos, José Félix, « Notas para una interpretación sociológica del franquismo », *Sistema*, n° 23, 1978, pp. 47-99. Voir également Glicerio Sánchez Recio, « El franquismo como red de intereses », Glicerio Sánchez Recio, Julio Tascón Fernández (éd.), *Los empresarios de Franco. Política y Economía en España, 1936-1957*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 13-22 ; Santos Juliá, « Postfranquisme ou société démocratique : retour sur une interprétation », *Vingtième Siècle*, n° 74, 2002, pp. 5-12.
56. Sesma, Nicolas, « Ni chair ni poisson. Les sénateurs de désignation royale, entre héritage autoritaire et construction de la démocratie (1976-1979) », *Parlement(s), Revue d'histoire politique*, n° 3, 2017, pp. 149-171.
57. Cobo Romero, Francisco, et Ortega López, Teresa María, « Las consecuencias de la derrota. El regreso a la agricultura tradicional y el sometimiento de la población campesina en Andalucía Oriental durante la primera etapa del régimen franquista, 1939-1953 », *Estudis d'història agrària*, n° 17 (1), 2004-2005, pp. 281-298.
58. Baby, Sophie, *Le mythe de la Transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 2012, p. 308.
59. Journaliste, avocat et enseignant, Antonio Fontán fut membre de l'Opus Dei et membre du Conseil Privé de Juan de Borbón, ainsi que de l'équipe enseignante dépêchée auprès de Juan

Carlos de Borbón. Il fut également directeur du journal *Madrid*, dont la ligne éditoriale encourageait l'ouverture du régime au libéralisme. En 1974, il collabora à la création de la société Libra SA, dirigée par Joaquín Garrigues Walker et utilisée comme structure de diffusion du libéralisme, embryon du Parti libéral espagnol. Il intégra ensuite le *Partido Demócrata Liberal* de Séville, sous la tutelle de la *Federación de Partidos Demócratas y Liberales*, présidée par le même Joaquín Garrigues Walker. En 1977, cette fédération prit le nom de UCD, Unión de Centro Democrático. Élu sénateur en 1977, puis Député en 1979, il fut promu Ministre des Administrations territoriales sous le gouvernement Suárez, jusqu'à sa démission, acceptée en mai 1980. Prego, Victoria, *Diccionario de la Transición*, Madrid, De Bolsillo, 1999, pp. 265-269.

60. Voir sur ce point la présentation des activités économiques, juridiques et politiques déployées par les frères Garrigues et leurs enfants, liées à celles du juriste et homme politique Antonio Fontán : Cosgaya, Jaime, *Antonio Fontán Pérez (1923-2010). Una biografía política*, Thèse de doctorat inédite, Universidad de Valladolid, 2014, p. 95.

61. Jiménez Blanco, Antonio, *Niños de la guerra ya somos viejos*, Madrid, Unión editorial, 1994, p. 243.

62. « Asesorías de bancos, consejos de azucareras y compañías de turismo o promociones de costa o de la montaña », *Ibid.*, p. 334.

63. « Me casé con cierto desahogo económico porque mis primeros asuntos profesionales fueron saludablemente rentables ». *Ibid.*, p. 308.

64. « Pues bien, en la terminología al uso, Pepe Espada era un franquista sociológico. Vamos, anda. Jamás le interesó la política, fue un poeta de los negocios ; disparó al aire cuando le tocó hacerlo ; salvó a su padre y fue maestro de jóvenes poetas del sur. Que Dios le conserve », *Ibid.*, p. 405.

65. « Bien es cierto que, de forma confesada, tampoco había tantos, y de los que de siempre, o de hacía muchos años, pensábamos que lo éramos, ni siquiera fuimos héroes de la resistencia, porque vivíamos acomodados en una placiente situación global que, sin embargo, y para muchos, se iba ensombreciendo desde la crisis del petróleo ». *Ibid.*, p. 378.

66. A noter qu'il fit également le déplacement à Berlin sous le III<sup>e</sup> Reich, au même titre que d'autres intellectuels du régime, comme Riduejo, Laín Entralgo ou Tovar ; il participa également, à l'instar de ces derniers aux activités madrilènes de l'association hispano-germanique, au sein de laquelle on retrouvait également le critique Eugenio D'Ors. Janué i Miret, Marició, « La cultura como instrumento de la influencia alemana en España : la Sociedad Germano-Española de Berlín (1930-1945) », *Ayer*, n° 69, 2008, pp. 21-45.

67. Giménez Martínez, Miguel Ángel, « Renovación y continuidad de la élite política española durante la transición a la democracia : el caso de las Cortes Constituyentes (1977-1979) », *Historia constitucional*, n° 15, 2014, p. 266 (pp. 255-277).

68. « Se presentaban como Demócratas cristianos pero habían participado en las estructuras franquistas ». Molinero, Carme et Ysas, Pere, *La Transición. Historia y relatos*, Madrid, Siglo XXI, 2018, p. 85.

69. « Y de pronto, por decirlo de algún modo, Franco se murió. Empezaron a multiplicarse las llamadas, las reuniones, los clubes, los grupos de amigos con ideas comunes, en Granada « el cinco a las cinco », en todas partes gritos y todo, o casi todo, sin violencias. A lo Portugal sin claveles, pero con un sorprendente mayor equilibrio en las opciones que aparecían. Y, sobre todo, con rey puesto ». Jiménez-Blanco, Antonio, « Desde el Madrid a las transiciones », *Nueva Revista, de política, cultura y arte*, n° 89, 2003, pp. 152-156.

70. Tusell, Genoveva, *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid, Cátedra, 2017. Cette même fonction de l'œuvre de Picasso fut récemment défendue par Juan Manuel Bonet, dans une exposition sur l'exil républicain. 1939. *Exilio republicano español*, La Arquería de Nuevos Ministerios, Madrid, 5 décembre 2019-29 février 2020.

71. Morente, Francisco, *Dionisio Riduejo*, Madrid, Síntesis, 2006.

72. Extrait du discours du Président du gouvernement espagnol, José María Aznar, lors de la création de la Fondation Max Aub, Segorbe, 25 août 1997.

73. Borja-Villel, Manuel et Peiró, Rosario, « Los viajes de Guernica », *Visiones de Guernica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, p. 31. Or, Judith Revel a parfaitement signalé les limites de cette déshistorisation de l'écriture de l'histoire, en s'appuyant pour cela sur l'expérience des camps d'extermination nazis. Judith Revel, « Lire Foucault à l'ombre de Heidegger », *Critique*, n° 1, 2017, pp. 53-65.

74. Borja-Villel, Manuel et Peiró, Rosario, « Los viajes de Guernica », *op. cit.*, p. 32.

75. Borja-Villel, Manuel *Campos magnéticos*, *op. cit.*, p. 12 et p. 51.

## RÉSUMÉS

Entre 2008 et 2023, sous la direction Manuel Borja-Villel, le Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, a cherché à remettre en cause un type de représentation publique de l'histoire, principalement mis en place sous la Transition démocratique espagnole. Promotrice d'une vision historicisante de la collection en décalage avec les directions antérieures qui se sont succédées depuis la création du musée, en 1988-1990, l'équipe de Borja-Villel s'est adossée pour cela à des courants historiographiques émergents à la fin des années 1990 et a cherché à rendre visible des mouvements esthétiques historiques issus des pays du sud, et principalement d'Amérique latine, souvent associés à des mouvements sociaux d'inspiration marxiste, traditionnellement marginalisés par la critique et l'institution muséale. Inspirée des théories de Chantal Mouffe, cette approche envisageait donc de visibiliser des pratiques artistiques radicales, anéanties par un discours transitionnel consensualiste. L'analyse d'une des principales expositions historiques de son mandat, *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, réalisée par l'historienne de l'art María Dolores Jiménez-Blanco, nous permettra de montrer comment l'institution muséale « fait et défait » la représentation publique de l'histoire contemporaine de l'Espagne. Il s'agira de mesurer les limites tangibles de cette démarche et, surtout, la difficulté actuelle à s'extraire d'un récit hérité de l'historiographie franquiste et réassumé pendant la Transition démocratique.

Between 2008 and 2023, the Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía in Madrid, under the direction of Manuel Borja-Villel, sought to challenge a type of public representation of history that was mainly in place during the Spanish democratic transition. Promoting a historicising vision of the collection that was out of step with the previous directors who had succeeded one another since the museum's creation in 1988-1990, the Borja-Villel team drew on the historiographical currents emerging at the end of the 1990s and sought to make visible historical aesthetic movements from the countries of the South, mainly Latin America, often associated with Marxist-inspired social movements that had traditionally been marginalised by critics and the museum establishment. Inspired by the theories of Chantal Mouffe, this approach aimed to make visible radical artistic practices that had been annihilated by a consensualist transitional discourse. The analysis of one of the major historical exhibitions of its mandate, *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, by art historian María Dolores Jiménez-Blanco, shows how the museum institution 'makes and breaks' the public representation of Spain's contemporary history. The aim is to measure the tangible limits of this

approach and, above all, the current difficulty in extricating ourselves from a narrative inherited from Franco's historiography and reassumed during the democratic transition.

Entre 2008 y 2023, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, el Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid intentó cuestionar un tipo de representación pública de la historia, que se había asentado fundamentalmente durante la Transición democrática española. Promotor de una visión historicista de la colección que se alejaba de la de los anteriores equipos que han operado en la dirección del museo, desde su creación en 1988-1990, el equipo de Borja-Villel intentó para ello incorporar corrientes historiográficas emergentes a finales de los 1990 y visibilizar tendencias estéticas históricas procedentes de los países del Sur, principalmente de América Latina, a menudo asociadas a movimientos sociales de inspiración marxista y tradicionalmente marginadas por la crítica y la institución museística. Inspirado en las teorías de Chantal Mouffe, este enfoque pretendía dar visibilidad a prácticas artísticas radicales que habían sido aniquiladas por un discurso tradicional de consenso. El análisis de una de las principales exposiciones históricas de su mandato, *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, dirigida por la historiadora del arte María Dolores Jiménez-Blanco, pretende evaluar cómo la institución museística « hace y deshace » la representación pública de la historia contemporánea de España. El objetivo es medir los límites tangibles de este enfoque y, sobre todo, la dificultad actual para desprenderse de una narrativa heredada de la historiografía franquista y reasumida durante la transición democrática.

## INDEX

**Palabras claves :** historia del arte, historia social, España, museos, usos públicos de la historia, siglos XX-XXI

**Mots-clés :** histoire de l'art, histoire sociale, Espagne, musées, usages publics de l'histoire, XXe-XXIe siècle

**Keywords :** art history, social history, Spain, museums, public uses of history, XX-XXI centuries

## AUTEUR

**NICOLAS MORALES**

Aix-Marseille Université, CNRS, Telemme, Aix-en Provence, France, nicolas.morales@univ-amu.fr