

## Introduction

MERCEDES BLANCO  
SORBONNE UNIVERSITÉ

1. Lire ce dossier préparé par François-Xavier Guerry sur « le Siècle d'or dans la culture populaire » exige un certain effort, car les travaux qu'il réunit, s'ils approchent la question par des méthodes aussi différentes que possible, brassent tous une information abondante, et analysent en profondeur des matériaux dont l'apparence de simplicité parfois rudimentaire recouvre une complexité inattendue. L'effort en vaut la peine pour qui-conque s'intéresse à l'Espagne et aux phénomènes socio-culturels en général et l'expérience s'avère particulièrement instructive pour les spécialistes de la période ici appelée Siècle d'or, bien qu'elle embrasse deux bons siècles, depuis les Rois catholiques jusqu'à l'extinction de la branche espagnole des Habsbourg.
2. À lui tout seul, le terme « Siècle d'or » implique que l'Espagne du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles a connu un moment faste qui tranche sur des périodes antérieures et postérieures de moindre valeur, en tout cas plus ternes. Cela revient à délimiter une période en vertu de jugements de valeur, donnant pour assise à un discours historique l'opinion et non la vérité. De plus, c'est en mêlant inextricablement les idées politiques de puissance, de conquête et d'expansion et celle d'excellence culturelle que cette notion s'est formée, par un amalgame qui évidemment pose problème, bien qu'il paraisse tout naturel quand on ne s'y arrête pas. De même, l'adoption de ce terme, auquel les historiens préfèrent depuis longtemps celui de période moderne (et désormais de *temprana modernidad*), implique non seulement l'idée d'accomplissement et de culmination, mais aussi celle de décadence, car l'or est suivi forcément d'une matière de moindre prix, qui malheureusement n'est pas toujours l'argent ou le bronze, mais plus souvent le fer, l'argile ou même la boue, comme dans le fameux rêve du livre de Daniel. Or, le terme décadence, par sa forte coloration affective, interdit d'analyser les données avec précision et d'examiner les documents avec sérénité. Au fond, cette décadence inscrite d'emblée dans la notion de Siècle d'or ne dépend pas seulement de ce que, par définition, sa durée soit bornée par la survenue d'une

autre période, moins brillante et moins heureuse ; la décadence n'est pas sans contaminer le Siècle d'or lui-même, que l'on va ausculter comme un futur malade dont la santé florissante cache les symptômes d'une détérioration annoncée. Si loin que l'on remonte dans la durée qui lui est traditionnellement assignée, on y cherche et donc on y trouve des signes avant-coureurs du déclin, un déclin qui apparaît à certains comme un scénario écrit d'avance, inscrit comme une fatalité dans une grandeur imposée par une dynastie étrangère, que le pays n'a pas choisie, qui était supérieure à ses moyens et qui devait lui attirer l'hostilité du reste du monde. D'autre part, les années ont beau s'accumuler qui nous éloignent de cette période, la décadence qu'elle recèle comme le ver dans le fruit n'en finit pas de faire sentir ses effets, comme si l'Espagne n'avait jamais cessé de porter les séquelles déprimantes d'un péché originel d'hybris impériale. Tout cela, évidemment relève du mirage et d'une sorte de mythe assez aliénant. Et pourtant cette étiquette traditionnelle d'une période de presque deux siècles est, à notre avis, employée à bon escient par le concepteur du dossier : elle se justifie pour avoir résisté victorieusement à tout que l'on a pu lui objecter. Quelle que soit sa faiblesse objective, elle a le mérite de montrer un fantôme qui hante la mémoire collective, un filtre au travers duquel nous arrivent, qu'on le veuille ou non, les traces de cette période dans les pièces d'archives, les œuvres littéraires manuscrites ou imprimées, les bâtiments, le tracé des villes, la biographie d'individus célèbres, les retables, les statues, les dessins, les gravures et les tableaux.

3. Après de longues années passées à fréquenter quotidiennement ces traces, avec l'espoir rarement déçu, d'y trouver de la subtilité et de la complexité, on s'habitue à considérer le Siècle d'or de l'intérieur, à l'expliquer dans ses propres termes, en adoptant la perspective des hommes, et dans certains cas des femmes, qui depuis cette époque nous parlent à travers leurs écrits. Ils et elles parlent dans une langue certes vieillie, mais souvent d'une rare richesse, ou bien à travers des œuvres architecturales, musicales, plastiques ou graphiques, vecteurs d'un langage plus universel et immédiatement séduisant, quoique souvent énigmatique.
4. Bien entendu, il ne s'agit pas d'épouser l'idéologie qui se dégage de ces monuments et documents du Siècle d'or et il n'est pas question de communier avec une foi chrétienne docile aux dogmes et à la discipline de l'Église romaine; encore moins sera-t-on tenté de partager les préjugés confessionnels qui diabolisent les hérétiques, l'orgueil impérial, l'adhésion aux hiérrar-

chies fondées sur le sang, porteuses d'inégalité et d'exclusion, la sacralisation du pouvoir royal, la domination masculine assumée comme une donnée de nature, pour ne citer que les positions qui heurtent le plus nos convictions et notre sensibilité. Cependant, quand on regarde de près les documents qui émanent de ce monde, on se s'aperçoit que l'idéologie n'est souvent qu'une façade, que les enjeux sont d'un tout autre ordre pour les individus comme pour les institutions et les communautés, et que les textes mobilisent un travail sur le sens, un effort d'argumentation et d'élucidation, une construction de l'expérience par la pensée et l'image qui se placent sur un autre plan que celui de l'idéologie. Bien souvent ils regardent vers un ailleurs, vers une heureuse Antiquité antérieure au christianisme, ou alors ils détournent les présupposés dogmatiques de leur discours avec de moyens discrets de relativisation et d'ironisation. On a de bonnes raisons de croire, ou plutôt assez peu de raisons de douter, que Cervantès, Lope de Vega, sor Juana Inés de la Cruz, Velázquez et tutti quanti étaient de bons sujets de sa Majesté catholique, mais les croyances que cela entraînait, bien que formant le cadre de leur pensée, ne les empêchaient pas d'observer et de juger avec lucidité, de jouer avec les mots et les idées avec une liberté qui souvent nous étonne. Visiblement des personnalités fortes ont émergé dans cette société où la liberté de pensée n'était pas à l'ordre du jour. En dépit du carcan de croyances inculquées dès l'enfance et gravées de manière indélébile par un appareil répressif brutal, mais surtout efficace et intériorisé, cette force se manifeste par l'intensité du désir d'une Thérèse d'Avila, par l'ironie d'un Cervantès, l'humour et la splendide fantaisie d'un Góngora, l'exubérance et la violence verbale d'un Quevedo, et toujours par l'élan de l'imagination et le travail du trait d'esprit. Ce travail de l'esprit et de l'imagination, en dépit d'une servitude volontaire à l'égard du pouvoir matériel et symbolique, les spécialistes s'efforcent de le déceler, pour restituer aux documents et aux monuments de cette époque un sens qui n'est pas monolithique, mais qui témoigne de différences aigües, de failles, de tensions et de conflits.

5. Car c'est bien ce questionnement, ces conflits internes, ce dynamisme et ces différences d'un genre à l'autre, d'un auteur à l'autre et presque d'un instant à l'autre, qui intéressent ceux qui ont appris à connaître le Siècle d'or par une fréquentation assidue. Cela ne va pas sans une certaine sympathie, ou du moins une neutralité bienveillante, encourageant une herméneutique qui privilégie les explications du signe les plus ouvertes, les plus

favorables à l'auteur du signe et les moins entachées de préjugés, ce qui amène à tenir l'idéologie pour un facteur secondaire, sinon négligeable. Cela ne va pas de soi car il faut reconnaître que les aspects idéologiques dressent un mur assez repoussant, moins peut-être par eux-mêmes que par l'usage qu'en ont fait les mouvements les plus réactionnaires, unanimes à projeter sur cette époque leur militarisme, leur culte de la force, leur machisme, leur xénophobie et leur intolérance. Malheureusement, l'idéologie propre à ces mouvements et leur rhétorique passionnelle à caractère fascisant n'ont pas été enterrées avec Franco, mais reviennent régulièrement empoisonner l'espace public avec une propagande plus ou moins artistement présentée. Certains des travaux ici réunis ont le mérite de nous le rappeler, et nous pensons particulièrement à l'article d'Eduardo Hernández Cano « *Entre patrias e imperio. Relatos sobre la España áurea en el cómic para adultos durante la democracia (1978-2022)* » : plus qu'un article, une petite monographie extrêmement fouillée, véritable somme qui décrit et analyse un grand nombre de récits graphiques à caractère historique échelonnés sur presque un demi-siècle. Sa lecture a été pour nous une véritable découverte, car lorsqu'on n'est pas un lecteur habituel de bandes dessinées pour adultes, on ne se douterait pas de l'abondance et de la variété de ces fictions historiques en images, produites depuis la fin de la dictature. Hernández Cano a le mérite d'ordonner cette production foisonnante, en y distinguant les produits de série, plus ou moins calibrés selon un format prévu par les producteurs, et les albums d'auteur. Si dans les premiers domine un style platement réaliste, d'autant plus mystificateur qu'il feint de s'entourer des garanties de sérieux qu'apportent les historiens, le second type donne des ailes à une création libre, parfois d'une inventivité surprenante. Une autre distinction, qui recoupe celle-ci, sépare les productions conçues et financées par des éditeurs commerciaux des commandes officielles et des projets sponsorisés par le gouvernement espagnol ou par les autonomies, dont le but didactique affiché cache à peine le dessein de propagande. Mais c'est l'ordre chronologique qui gouverne la structure de l'exposé d'Eduardo Hernández Cano : années de la Transition et de la construction de l'Espagne des autonomies, années du gouvernement socialiste, et finalement un XXI<sup>e</sup> siècle caractérisé à la fois par un souci accru de la mémoire historique apparu dans de nombreuses couches de la société et par un regain des nationalismes qui tendent à coloniser cette mémoire et à l'orienter suivant leur programme. Dans cette étape récente, particulièrement riche en

bandes dessinées historiques, le contraste est aigu entre des productions inspirées par le nationalisme catalan (Garcia i Quera) ou par celui, de signe opposé, de Cascaborra Ediciones, qui dans une collection à grand succès, *Historia de España en viñetas*, promeut le Siècle d'or comme une époque de grandes aventures héroïques – dont elle donne une vision assez riche en détails et plus ou moins nuancée selon les cas mais trop souvent entachée de militarisme et d'orgueil national agressif – ; et, d'autre part, les narrations expérimentales qui laissent de côté l'histoire militaire et les grands événements pour focaliser l'attention sur « l'histoire culturelle, les acteurs mineurs de l'histoire et l'expérience de la vie quotidienne ». Nous apprenons ainsi que « la libre exploration du passé depuis la subjectivité des auteurs domine des romans graphiques que publie la maison Astiberri depuis une dizaine d'années, où les aspects concrets du passé nourrissent des réflexions profondément personnelles ». Eduardo Hernández Cano en donne pour exemple *El otro mar* d'Alfonso Zapico (2013), réélaboration épico-tragique et visionnaire de l'aventure de Núñez de Balboa, ou encore *Las Meninas* de Santiago García et Javier Olivares, à la fois une biographie de Velázquez et une réflexion sur la nature de l'art.

6. Il n'en reste pas moins que l'existence et le succès relatif de certaines bandes dessinées historiques à tendance droitnière comme celles de la *Historia de España en viñetas*, témoignent de la persistance de récupérations du Siècle d'or rappelant tristement le fascisme, ce qui explique et justifie jusqu'à un certain point l'aversion de certaines franges du monde artistique et intellectuel. Cette aversion peut aller jusqu'au pur et simple effacement, la *damnatio memoriae* à la romaine. Ainsi, on peut être surpris à première vue, pour finalement y trouver un intérêt, de la présence dans ce dossier d'un article dont on penserait qu'il n'a rien à y faire, celui de José Luis Ocasar Ariza intitulé « La contracultura de los ochenta y el Siglo de oro. La Movida ante el canon ». La question posée par ce travail concerne la Movida : est-il légitime de la rattacher à la contre-culture, malgré l'enrôlement des artistes de ce mouvement dans une machine entrepreneuriale génératrice de profits colossaux ? José Luis Ocasar Ariza soutient la thèse que cette récupération par l'industrie cinématographique, musicale et même touristique d'un imaginaire aux audaces bientôt banalisées n'empêche pas que la Movida ait été un puissant réulsif. En effet, elle aurait été capable d'accomplir en peu d'années des processus de rupture et de révolte jamais vus auparavant en Espagne et qui avaient nécessité ailleurs des

longues décennies de luttes. Nous n'en sommes pas si sûrs pour notre part, mais la thèse vaut certainement d'être discutée.

7. Dans tout cela, le Siècle d'or brille par son absence, malgré le titre de l'article : les artistes de la Movida qui ont rompu avec l'ordre bourgeois et patriarcal ont du même coup jeté aux orties l'impératif de s'interroger sur l'Espagne et sur son histoire : d'après Ocasar Ariza, « le principe cicéronien de l'*Historia magistra vitae* perdit toute validité, ravagé par la fureur de vivre au présent ». D'ailleurs cette amnésie n'est pas, ajoute-t-il, du ressort exclusif de la contre-culture : si les politiques du PSOE, artisans du rattachement à l'Europe, voyaient d'un très bon œil la Movida, c'est que l'absolue indifférence à l'histoire les arrangeait fort bien, cadrant avec l'image d'une Espagne enfin rachetée du péché d'être différente, moderne, démocratique, joyeuse et même un peu ivre de sa liberté retrouvée, plus insolemment libre que les Européens les plus avancés.
8. Au vu de tout cela, on ne saurait être surpris par le peu de traces du Siècle d'or que l'on trouve dans le discours de ces artistes, vraiment insignifiantes en nombre et en importance, presque homéopathiques. Lorsque l'on parvient à en glaner, on y trouve l'expression d'un absolu mépris, Siècle d'or venant coïncider avec Contre-Réforme (idée fautive dont la responsabilité revient aux spécialistes) et celle-ci avec les vieilleries les plus rances, comme si la poussière des siècles devenait, en quelque sorte, une crasse des siècles dont il est urgent de se débarrasser. Tout cela, malgré les apparences, relève encore de la réception du Siècle d'or, et son poids ne saurait être sous-estimé dans le paysage culturel encore aujourd'hui. Heureusement, il y a quelques contrepoids, et le principal est la quantité et la qualité des traces de cette période qui ne peuvent être ignorées. La plus énorme est sans conteste l'existence actuelle d'une Amérique de langue espagnole, et celle qui peut toucher davantage consiste dans la puissance d'attraction de certaines voix de poètes et d'artistes, amplifiées par une célébrité séculaire, nourrissant un prestige qui n'est pas seulement académique. D'où l'importance de ne pas amputer la mémoire de l'Espagne de deux siècles essentiels, l'urgence d'enrichir ce canon un peu trop étroit auquel se tient l'institution scolaire et de déconstruire cette espèce d'épouvantail idéologique qui masque la richesse et la variété de ce qui s'y produisit.
9. Les personnes engagées dans ce type d'action culturelle ne sont pas toutes des universitaires spécialisés, qu'ils soient historien(ne)s,

historien(ne)s de l'art ou de la langue, philologues ou spécialistes de littérature. La production littéraire et artistique du Siècle d'Or attire un petit nombre (est-il si petit que cela ?) de lectrices et de lecteurs non professionnels, partie substantielle d'un public composé par celles et ceux qui lisent les poètes et les romanciers de cette période, achètent les ouvrages des historiens, visitent les musées ou les expositions, vont voir des pièces de théâtre dit « classique ». Cette minorité qu'il est difficile d'estimer en termes de pourcentage, et qui probablement se situe plutôt dans la moitié haute de l'échelle sociale, n'est pas formée seulement par des consommateurs passifs d'une culture élitiste ; elle comprend aussi différents types d'artistes qui témoignent de leur lecture par un travail d'interprétation (compagnies de théâtre professionnel ou amateur, formations de musique baroque, concepteurs d'expositions, restaurateurs de monuments, de livres, de peintures) ou par des opérations de transposition et de réécriture (poètes, romanciers, cinéastes, photographes ou peintres). Pour prendre quelques repères concernant l'un des aspects les plus visibles du phénomène, nous renvoyons à l'ouvrage *Estudios de tradición áurea. Poesía del Siglo de Oro y su proyección en los siglos XX y XXI*, un recueil d'articles coordonné par Jesús Ponce Cárdenas et Alberto Fadón Duarte, qui paraîtra très prochainement aux éditions Delirio de Salamanca, à telle enseigne que sa sortie pourrait bien coïncider avec celle du dossier de CRISOL. Le titre reprend, vingt ans plus tard, l'expression « *tradición áurea* », forgée par Francisco Díez de Revenga — sur le modèle de celle, utilisée pour les reprises de l'Antiquité gréco-latine, de « *tradición clásica* » —, dans un ouvrage au propos et au titre similaire : *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de oro en poetas contemporáneos*. Il s'agit, dans cet ouvrage de 2003, comme dans celui qui va paraître en 2023, d'analyser les échos (réécritures, « imitations », parodies ou simples citations) de textes du Siècle d'or trouvés chez des poètes d'aujourd'hui. Ces poètes sont nos contemporains, parfois encore assez jeunes : ils composent des textes qui se souviennent de vers de Góngora et de Quevedo, qui évoquent des tableaux de Diego Velázquez ou d'Antonio de Pereda. La lecture des vers baroques ou l'imagerie des peintres du XVII<sup>e</sup> siècle appellent chez eux une réponse qui peut être exaltée et pleine de ferveur, ainsi lorsque Juan Antonio González Iglesias gongorise au sujet de la façade plateresque de l'université de Salamanca, la regardant, lui qui y enseigne aujourd'hui, à travers les yeux du

poète génial qui y fut étudiant il y a plus de quatre siècles<sup>1</sup>. Parfois cette réponse porte des accents parodiques comme ceux de Roger Wolfe détournant les sonnets moraux de Quevedo pour avouer l'abjection de la misère la plus ordinaire<sup>2</sup>; ou subtilement critiques, quand Aníbal Núñez médite en quelques beaux vers sur l'un des portraits de Baltasar Carlos par Velázquez<sup>3</sup>. Un prince de six ou sept ans, qui n'avait plus que sept ou huit autres à vivre, y figure en tenue de chasseur, avec son simple habit de drap verdâtre rehaussé par un élégant colleret de dentelle, son mousquet et son gros chien endormi, témoignant de la longueur des séances de pause qu'il subit avec une patiente douceur et une confiance canine. Núñez ne décrit pas le tableau, ne parle ni du mousquet ni du col ni du chien, mais comme le font les épigrammatistes anciens, il interpelle, il adresse une admonition au jeune modèle. La sentence implicite est bien moderne, car ne s'agit pas d'un *memento mori* mais de dissoudre l'alliance entre le propos courtisan de la toile et ce qui en fait la beauté, le paysage de Guadarrama et la grâce pleine de fraîcheur du prince. Au bout du compte, qu'elles célèbrent, qu'elles méditent ou qu'elles parodient, ces œuvres d'aujourd'hui se placent de plain-pied avec celles du Siècle d'or, produisant une glose qui fait abstraction des siècles qui les en séparent. Ce rapport très personnel avec les œuvres anciennes, à l'instar de celui qui fonde les versions des *Ménines* proposées depuis un siècle par des artistes de grand renom, de Picasso à Botero, abolit la distance chronologique et les envisage comme si elles s'adressaient encore à nous.

10. En va-t-il de même pour les produits de cette culture pop dont nous parle le présent dossier ? S'agit-il de la même chose chez Christian Flores, l'auteur de la chanson *Velaske, yo soi guapa?*, devenue virale sur les réseaux sociaux (voir l'article de Soline Martinez et Yann Seyeux), ou chez les scénaristes Javier et Pablo Olivares, créateurs de la série télévisée *El ministerio del tiempo* (Anaïs Fabriol) que chez des poètes prisés par une poignée d'amateurs raffinés tels qu'un Aníbal Núñez, un González Iglesias ? Qu'est-ce qui distingue cette culture pop, lorsqu'elle aborde le Siècle d'or, de celle des poètes érudits lus par des cercles relativement restreints ?

1 Voir Carlos Primo Cano, « Del lado de Góngora: en torno a una éfrasis barroca de Juan Antonio González Iglesias », *Estudios de Tradición áurea. Poesía del Siglo de Oro y su proyección en la lírica de los siglos XX y XXI*, Salamanca, Delirio, 2023.  
 2 Voir Ignacio Díez Fernández, « Cervantes y Quevedo en la antipoética Metafísico estás de Roger Wolfe », *Estudios de Tradición áurea, op. cit.*  
 3 Voir Jesús Ponce Cárdenas, « Imagen o enigma: realces barrocos en dos éfrasis de Aníbal Núñez », *Estudios de Tradición áurea, op. cit.*

11. *A priori*, un fossé infranchissable sépare l'une ou l'autre démarche. Tout d'abord, le terme de culture pop semble réservé à des produits destinés à une très large consommation et à un public peu familiarisé avec l'époque en question. Les lecteurs du poème « Góngora mira » de González Iglesias (cas extrême et presque provocateur de haute culture exhibée), pour goûter à fond les quarante-huit hendécasyllabes qui le composent, doivent être capables de déchiffrer avec aisance les vers du *Polyphème* ou du *Panégyrique du duc de Lerma*, et même de percevoir sous la poésie de Góngora tel épisode de l'*Énéide* de Virgile. À l'inverse, de l'usager de la culture pop il est requis tout au plus d'avoir emmagasiné quelques souvenirs scolaires des auteurs et des œuvres du Siècle d'or. Ce consommateur est censé connaître vaguement de nom Cervantès, Lope de Vega, Philippe II et Philippe IV, Velázquez, le Greco, avoir bâillé sur quelques pages du *Qui-chotte*, rencontré les *Ménines* dans une des innombrables reproductions du tableau de ce nom ou même seulement dans ces statues de « Ménines », disséminées à Madrid depuis 2018, dans le cadre du projet « *Meninas Madrid Gallery* ». Car tel est le nom d'une initiative de l'entrepreneur vénézuélien Antonio Azzato, que présentent dans leur belle contribution Soline Martinez et Yann Seyeux. Le nom de ce projet suggère à lui tout seul qu'il s'agit moins d'art que de tourisme, et que le public visé est formé par les immenses populations des quatre coins du monde capables de déchiffrer quelques mots d'anglais ; lorsque l'on confronte l'étiquette « *Meninas* » avec l'apparence des statues en question, on constate qu'il s'agit moins du tableau que d'une sorte d'icône, une forme cernée par une ligne capable d'évoquer non pas la composition complexe du peintre de Philippe IV mais sa figure centrale, l'infante Marguerite, ou plus exactement, n'importe quelle « infante » dans sa robe de parade, découpée dans le célèbre tableau et tout aussi bien dans n'importe quel autre portrait d'infante de Diego Velázquez ou de son disciple Juan Bautista Martínez del Mazo. C'est la silhouette qui compte, réduite à quelques traits que l'on reconnaît du premier coup d'œil ; de la même façon que l'on reconnaît Marilyn Monroe, Batman, Tintin, Michael Jackson ou la poupée Barbie. Cette dernière peut revêtir une robe Saint Laurent pailletée, un maillot de bain deux pièces, un uniforme de pompier ou d'infirmière, pourvu qu'elle garde la silhouette longiligne, la rigidité du mannequin, les traits minuscules et conventionnellement délicats, les longs cils, la puissante chevelure qui font d'une Barbie quelque chose d'identifiable ; de même la statuette répétée à un nombre x

d'exemplaires de « *Las Meninas Madrid Gallery* » peut être habillée par Ágatha Ruiz de la Prada, servir de poteau ou d'affiche pour un message d'orgueil municipal madrilène, évoquer la texture et le graphisme des murs tagués dans les ponts d'autoroutes, être recouverte d'un semblant de broderie mexicaine aux couleurs criardes ou d'un collage de pages de quotidien, elle reste une « *Menina* » par les proportions d'ensemble, l'ampleur de la jupe et la coiffure, formant deux courbes parallèles comme une corolle renversée, la minceur du corsage, la frontalité et d'autres traits hautement abstraits. Et pourtant, malgré cette abstraction, quelque chose persiste lointainement de ce qui fit le succès de ces portraits d'infante, un mélange d'extrême étrangeté et de familiarité, de cocasserie et d'inimitable prestance.

12. On aura compris qu'il ne s'agit généralement pas dans cette culture pop de poésie, ni même de littérature : l'image est un ingrédient indispensable, que ce soit pour la bande dessinée qui domine largement le volume (Eduardo Hernández Cano, Santiago López Navia, Lise Segas et Isabelle Touton), pour la télévision (Anaïs Fabriol, Victoria Aranda Arribas), pour internet (le même qu'étudie Citlalli Luna Quintana), ou pour le jeu vidéo (Luis Navarrete-Cardero et Antonio Gil González). Il s'agit non seulement d'un art de l'image, mais de formes typiques de l'ère internet, caractérisées par la vélocité fulgurante de la transmission et une reproductibilité à peu près illimitée, au point que le dessin satirique de presse (la revue américaine *Puck*, chez José Manuel López Torán) ou le film (*Délice Paloma*, chez Enrique Fernández) font presque figure de formes archaïques et restes d'un autre âge. D'où le terme pop, car c'est dans l'art dit pop que l'on prend conscience du fait que l'art peut surgir de la simple répétition d'une image quelconque d'un objet quelconque. On est devant l'art pop lorsqu'une image de second degré met en évidence à quel point nous sommes hantés par les messages directs ou subliminaux qui nous sont adressés à répétition sur les panneaux publicitaires, dans les écrans télés, et bien sûr désormais, sur les écrans des ordinateurs et des téléphones mobiles.

13. De manière caractéristique, devant les produits de cette culture pop qui font référence au Siècle d'or, nous ne nous déplaçons pas vers cette période, nous ne tendons pas le regard ou l'oreille vers un discours ou une image appartenant à un lointain passé dans l'espoir qu'ils nous parlent encore, apprenant leur langue étrangère comme si la distance était abolie dans une sorte d'éternité ou d'intemporalité de l'art. Ce dont il s'agit c'est plutôt d'arracher des bribes à des œuvres anciennes, au prix d'une simplifi-

cation assumée, sans grand souci de vérité ni même de vraisemblance, pour les transporter chez nous, à notre époque et dans notre langage, ou plutôt dans notre imagerie, et en faire quelque chose d'attrayant et de vendable au même titre que ce que l'on conçoit et fabrique aujourd'hui. L'article de Santiago López Navia sur la bande dessinée *Mortadelo de la Mancha* de Francisco Ibáñez (2006), où l'on retrouve les deux personnages comiques à grand succès créés par ce dessinateur, montre très bien ce dont il s'agit : une fois de plus, on suit les agents de la T.I.A, Mortadelo et Filemón, héros d'innombrables albums d'aventures clownesques qui jouent du contraste entre les avantages physiques, les moyens technologiques et financiers illimités des agents secrets de type James Bond, et le prosaïsme gentiment sordide de la réalité de l'Espagne de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Sauf que cette fois-ci, les braves Mortadelo et Filemón sont affublés de quelques signes d'identité de don Quichotte et Sancho Panza, suffisants pour que n'importe qui les reconnaisse comme avatars des héros cervantins : en plus de sa folie habituelle, consistant à ne douter de rien et à se lancer à corps perdu dans les entreprises les plus absurdes et dérisoires, Mortadelo a désormais une folie d'accent quichottesque, consistant à se prendre pour un chevalier, se croire invincible et s'imaginer amoureux fou et transi d'une nommée Ofelia, sa Dulcinée à lui, tout en mêlant quelques archaïsmes loufoques à une langue quotidienne et vulgaire. Ibáñez ne sort pas de sa zone de confort ; et son écriture, son graphisme sont toujours les mêmes, ceux dont les lecteurs ont l'habitude ; de même, restent inchangés les ressorts du comique, et en tout premier lieu l'invraisemblable résistance des héros à des coups et blessures continuels qui devraient les réduire en miettes, invulnérabilité typique, du reste, des personnages traditionnels de la bande dessinée. Le *Mortadelo de la Mancha* d'Ibáñez, est donc, comme le montre Santiago López Navia, une variante du *Mortadelo* de toujours plutôt qu'une nouvelle incarnation de don Quichotte. Son travestissement cervantin a été rendu possible par une sorte d'homologie structurelle entre l'aventure quichottesque et l'aventure du héros de bande dessinée : un système qui joue sur la répétition, combinant un déroulement presque identique et une variété indéterminée de situations et de thèmes capables de déclencher le mécanisme de la folie et d'amorcer l'aventure. Dans les deux cas, le mécanisme place en contact explosif la témérité des héros, leur persévérance que rien ne décourage et l'échec toujours recommencé, la déconfiture se traduisant par des volées de coups, par des atteintes physiques d'une gravité

hyperbolique, et dont ils se remettent parfaitement avant d'entamer l'aventure suivante. Cette homologie s'observe également dans les contrastes dont jouent les deux fictions entre un monde idéal (la chevalerie *vs.* les agents secrets surhommes au service d'hyper-puissances) et un monde réel (la prose des chemins de la Manche *vs.* les villes et villages d'une Espagne qui fut pauvre et qui l'est encore). L'anachronisme, caractéristique de la culture pop lorsque par extraordinaire elle se réfère au passé, est ici particulièrement bien venu puisque le héros de Cervantès est fou justement par anachronisme. La leçon que peuvent en tirer les lecteurs, par hypothèse peu familiarisés avec le chef-d'œuvre, est que ce Quichotte et ce Sancho tant vantés par l'institution scolaire et la culture officielle ne sont finalement qu'une sorte de Mortadelo et Filemón, ce qui peut passer pour une preuve un peu spacieuse d'universalité et d'immortalité.

14. De manière analogue, pour les *Meninas*, la preuve pratique de l'excellence du tableau, du caractère fondé de son prestige, réside dans le fait qu'on puisse y prélever une forme à la fois extrêmement simple et parfaitement singulière, qui résiste à tous les travestissements et déformations, à la manière d'une lettre, capable d'entrer dans n'importe quel message. Une preuve analogue vaudrait aussi pour Barbie, ou pour Batman, ou pour Marilyn. Or, les œuvres anciennes, voire de la plus haute Antiquité comme les pyramides d'Égypte, peuvent être soumises à la même réduction à l'état de signes, et peut-être en un sens s'y prêtent mieux que les images de création récente. La difficulté est grande néanmoins d'accéder à ce Gotha des icônes globales, comme le prouve leur rareté ; à peine peut-on citer la Joconde, la statue de la Liberté, le Parthénon, la Tour Eiffel et quelques autres cas vraiment exceptionnels. Si l'initiative est couronnée de succès, l'œuvre de Velázquez entrera dans cette coterie fermée d'images nécessaires, globales, reconnaissables par n'importe qui, reproduites en des millions et des millions d'exemplaires mais qui renvoient à un original en présence duquel il est bon de se trouver une fois dans sa vie, pour y recueillir une photo au titre de preuve de ce sacre ou de ce privilège, une photo de soi ou selfie devant la Joconde, la Tour Eiffel, le Taj Mahal, ou devant l'une des Ménines madrilènes, sinon celles du Prado, celles disséminées dans les rues de la capitale. En fait, la promotion des Ménines est dans ce cas d'autant plus facile (nous renvoyons à l'article de Martinez et Seyeux) que dans le tableau, Velázquez lui-même pratique le selfie, en tirant son portrait en présence de l'icône, l'infante-Ménine, probablement l'idée la plus spirituelle

que l'on puisse extraire de la chanson trap : *Velaske, yo soi guapa?* Bien de nouvelles capitales mondiales émergentes essayent de se doter d'icônes similaires, mais avec un succès pour l'instant limité ; car il y a, malgré tout, une distinction irremplaçable qui s'attache à des gloires anciennes, dont le péché initial de fatuité a été lavé par les siècles (« *cuyo inicial pecado de hallazgo han ido perdonando y ungiendo los siglos* »), comme l'écrit quelque part Borges. C'est donc par une réussite inappréciable dans une compétition mondiale entre les cultures que Velázquez devient le designer d'une Ménine-infante placée à la confluence du grand art, du pop art, et de la haute couture (voir l'article de Philippe Denis sur Balenciaga, passionnante synthèse sur ce grand couturier, un Espagnol inspiré par l'art des maîtres espagnols du Siècle d'or, qui sut, un des premiers, hisser la magie de la griffe au statut de signature artistique).

15. On pourra déduire de tout cela que la culture pop se caractérise par la formation d'icônes, quel que soit le matériau qu'elle façonnent, et que le Siècle d'or en cela ne fait pas exception. Ces icônes ne nous transportent pas hors de ce que nous sommes pour nous faire dialoguer avec l'ailleurs, ils arrachent un élément qui provient du Siècle d'or à son contexte et à son époque pour le transporter à l'ici et maintenant, et c'est en cela que cette culture pop est par nature étrangère au sens historique, et prend à rebours l'humanisme de la notion de tradition, qu'elle soit « *áurea* » ou classique.
16. Cela dit, ces remarques ne sont pas toujours valables pour toutes les œuvres étudiées dans le dossier. La série *El ministerio del tiempo*, qui fait voyager librement ses personnages entre le présent et n'importe quelle époque passée, ou entre une époque passée quelconque et une autre époque passée, mais toujours dans le territoire espagnol, veut à sa manière cultiver le sentiment historique des spectateurs. La mission du ministère qui est placé au cœur de la fiction, métaphore de la mission de la série elle-même, est de veiller en quelque sorte sur le respect du passé tel qu'on le connaît, en corrigeant des dangers d'altération qui pourraient changer catastrophiquement le présent : un Cervantès à Valladolid en 1605 qui, décidant de ne plus imprimer son chef-d'œuvre, se pend à un arbre comme son personnage, le berger lettré et courtisan Crisóstomo, non par amour désespéré mais par ambition littéraire contrariée, effacerait automatiquement le texte du *Quijote* des innombrables supports qui le donnent à lire dans le présent, dans quelque langue que ce soit. La fonction des agents du ministère, affolés à l'idée que nous, les Espagnols, allons perdre « *el Quijote* » est d'empê-

cher ce geste suicidaire, ce pour quoi ils ne trouvent pas de meilleure solution que de faire voyager don Miguel vers le présent (en lui faisant croire qu'il a un rêve prémonitoire) pour lui montrer les monuments madrilènes dressés à sa mémoire et à celle de son héros, ou les librairies qui regorgent d'éditions de son grand roman. Ainsi lui révélant sa gloire présente ils assurent le maintien des conditions passées de cette gloire, les actes d'écriture et de publication. Ce Ministère du Temps veille donc sur la conservation du passé et c'est ce que font aussi les auteurs de la série en montrant aux spectateurs que ce qu'on leur a appris à l'école sur l'histoire de l'Espagne a bien eu lieu, mais que cela aurait pu ne pas avoir lieu, ce qui serait catastrophique (entre autres parce que chacun des Espagnols d'aujourd'hui pourrait éprouver, par un enchaînement de causes imprévisiblement altéré, la pire catastrophe, celle de ne pas être né, de ne pas exister). Il y a donc là une sorte de philosophie de l'histoire inculquée aux spectateurs, incités à croire que le passé qu'enseignent les manuels est le vrai passé et que sauf exceptions, on ne doit rien y changer, bien qu'on le puisse facilement. L'une des rares exceptions concerne un rabbin de la fin du XV<sup>e</sup> siècle qui est justement l'inventeur de ces portes du temps dont le ministère monopolise l'accès, rabbin que l'infâme Torquemada a brûlé comme judaïsant. Cela paraît tellement monstrueux que le ministère enfreint sa règle d'or et, pour se sauver lui-même de la vengeance des descendants du rabbin, modifie le passé en le sauvant. Mais il s'agit d'un cas unique ou presque, bien heureusement, ce qui tend à faire croire que l'on a le meilleur passé possible et que nous vivons dans la meilleure des Espagne possibles, à quelques détails près comme l'existence d'un Torquemada ou de l'Inquisition elle-même. Cette philosophie de l'histoire, que d'aucuns jugeront naïve, est en tout cas franchement optimiste : optimiste non seulement au sens de Leibniz pour qui l'existence de Dieu assurait que nous vivions dans le meilleur des mondes possibles, mais aussi au sens épistémologique, puisqu'elle porte à croire que le savoir scolaire est solide comme un roc et qu'en se déplaçant vers le passé on ne pourra qu'en vérifier l'exactitude. La série conforte donc les spectateurs sur ce qu'ils croient savoir ou ce qu'ils peuvent savoir s'ils mettent le nez dans les manuels de leurs enfants ou dans Wikipédia, ou s'ils voient la série. Le spectateur est appelé à s'identifier aux quelques personnages plus ou moins modernes recrutés comme agents, une charmante jeune femme à la culture encyclopédique et des beaux mâles, comme il se doit, d'une ignorance crasse mais qui apprennent à connaître et à aimer l'histoire de leur

pays. Inévitablement, cela leur fera aimer le Siècle d'or, qui fourmille de personnages qui sont des gloires familières, avec lesquelles on peut se sentir parfaitement à l'aise.

17. On a dans cette série un autre pan de la culture populaire, une culture dont le propos est d'instruire en amusant, de réjouir et de rassurer, rassurer sur la solidité du monde et sur la légitimité de ses hiérarchies culturelles. Tout ce que nous présente le dossier n'est pas cependant de cette nature : car certaines des contributions portent sur des produits dont l'appartenance à la culture populaire est sujette à caution et dépend plus de caractéristiques purement externes que de leur nature propre. Trois articles, ainsi que les œuvres qu'ils présentent, peuvent soulever ce genre de doutes. En ordre chronologique, il s'agit, en premier lieu, de l'adaptation d'une nouvelle de María de Zayas pour un court-métrage de José Antonio Palacios (1979), qu'étudie Victoria Aranda Arribas. Ce film était conçu pour la télévision dans le cadre d'une collection d'adaptations littéraires nommée *Cuentos y leyendas* (1968-1976). Il s'agit toutefois, comme le montre l'autrice de l'article, d'un film plutôt sophistiqué, qui adapte un texte à l'époque connu seulement de quelques initiés, *Tarde llega el desencanto*, quatrième nouvelle de la seconde collection de l'écrivaine baroque, *Desengaños amorosos*. Bien que fait pour la télévision, ce film d'auteur, d'une facture soignée et d'une écriture originale, mobilise des références assez érudites au clair-obscur en peinture, à la nature morte, au thème du *Doppelgänger* et à l'expressionnisme allemand. De plus, il n'est connu aujourd'hui que des spécialistes de littérature et de cinéma, plus quelques cinéphiles très avertis. Le second cas douteux est celui du film *Délice Paloma* (2007) du réalisateur franco-algérien Nadir Moknèche, étudié par Enrique Fernández. Celui-ci voit dans ce film dont l'action se déroule dans l'Algérie contemporaine l'empreinte d'un grand texte que l'on peut rattacher au Siècle d'or (bien que certains y voient une œuvre médiévale), *La Celestina*. Le rapprochement que propose Enrique Fernández entre le film et le chef-d'œuvre de Francisco de Rojas emporte la conviction, mais il est loin de sauter aux yeux et l'on ne peut le découvrir que par une analyse fine. Il s'agit, là encore, d'un film d'auteur, très élaboré, personnel et sincère, porteur d'une pensée critique très pessimiste sur l'Algérie d'aujourd'hui et que l'on n'a pas de raisons bien claires de rattacher à la culture populaire plus que n'importe quel autre film. Le même problème se pose, à notre avis, à propos de la bande dessinée *Les Indes fourbes* (2019), étudiée par Isabelle Touton et Lise Segas dans leur

contribution commune. Il s'agit, d'après leur description, d' « une bande dessinée grand format de cent-soixante pages, aux magnifiques aquarelles, fruit de trois ans et demi de travail, [qui] est le résultat de la première collaboration de deux grands noms de la bande dessinée, tous deux considérés comme des auteurs de best-sellers érudits », le scénariste français Alain Ayroles et le dessinateur et coloriste espagnol Juanjo Guarnido. Le terme de « best-seller érudit » est parfaitement justifié : en ce qui concerne l'érudition, il suffit de citer le titre complet de l'œuvre: « *Les Indes Fourbes ou l'Histoire de la vie de l'aventurier nommé don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous, inspirée de la première, telle qu'en son temps la narra don Francisco de Quevedo y Villegas, chevalier de l'ordre de Saint Jacques et seigneur de Juan Abad* ». On voit qu'il s'agit d'une continuation du roman picaresque de Quevedo, *El Buscón*, bien connu certes, mais seulement par les Espagnols les plus cultivés et, hors d'Espagne, par de biens rares amateurs de littérature ancienne. Non seulement cette continuation d'une œuvre baroque qui présente de nombreuses difficultés (ce qui ne l'empêche pas d'être génialement comique) témoigne d'une lecture avertie du modèle, mais de plus, elle fournit un élégant pastiche du style quévédien, et elle fourmille de références à la culture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, à la cartographie et aux chroniques, tout en montrant des connaissances historiques solides, et enfin abonde en clins d'œil à des œuvres modernes comme les romans de Jules Verne et les albums d'Hergé. Or le Tintin d'Hergé est aujourd'hui un classique absolu de la bande dessinée, lu presque uniquement par des amateurs nostalgiques et par une frange de la jeunesse bourgeoise et cultivée. Tout cela n'empêche pas *Les Indes Fourbes* de connaître un large succès et d'être, en somme, un *best-seller*, car il est fort heureusement une vaste catégorie d'œuvres narratives, en images ou non, que leur haut degré d'élaboration et leur créativité n'empêche pas de plaire à quelques centaines de milliers de personnes, parfois à quelques millions, et dans lesquelles peuvent investir de grands producteurs comme Delcourt.

18. La présence de ces quelques cas où la culture populaire devient un concept aux contours incertains est tout à fait bienvenue dans le dossier, et a le mérite de rappeler que l'univers de la culture n'est pas composé de provinces aux frontières étanches et que si la beauté est parfois le fruit d'une conquête difficile et décourageante, elle peut se révéler du premier coup d'œil et procurer un plaisir qui n'est refusé à personne. Ainsi le Siècle d'or

ne vit pas aujourd'hui dans des cases isolées, dans une version tapageuse ou facile, et dans une autre réservée aux lettrés, mais plutôt dans un large spectre de textes et d'images, plus ou moins accessibles, mais dont aucun n'est interdit à quiconque et dont les plus subtils ne sont peut-être pas les plus ostentatoirement érudits.