

Altamira à l'épreuve du XXI^e siècle
La coupole de Miquel Barceló
à l'ONUG (2008)

JE VOUDRAIS COMMENCER par un remerciement qui est en même temps une justification ou, si l'on veut, la seule introduction possible aux lignes qui suivent. Les organisateurs de cette journée d'études ont eu l'amabilité d'accepter un texte qui remettait en question, ne serait-ce qu'à première vue, le cadre chronologique et géographique par eux établi pour mener à bien notre débat. Il s'agissait d'approcher, en effet, « La création artistique à l'épreuve de l'Histoire » dans le cas assez spécifique de l'Espagne des XIX^e-XX^e siècles. L'objet de mon intervention, la coupole de Miquel Barceló au siège des Nations Unies à Genève (ONUG), se trouve pourtant non en Espagne mais en Suisse, et elle date non des XIX^e-XX^e siècles, mais du début du XXI^e (2007-2008). En tant qu'objet d'étude, il resterait donc légèrement en dehors les coordonnées spatiales et temporaires proposées ici comme prémisse. Si l'on entendait, en outre, le XX^e siècle comme ce « siècle court » dont parlait Eric Hobsbawm, qui commencerait en 1914 avec la Première Guerre mondiale et qui finirait en 1991 avec la désintégration de l'URSS¹, la coupole genevoise de Barceló dépasserait un peu plus largement (de presque deux décennies) la période ici proposée. Son « chronotope », pour emprunter la terminologie de Mikhaïl Bakhtine², s'avérerait dans ce sens problématique vis-à-vis des limites établies pour notre débat.

¹ Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: the Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Abacus, 2003.

² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1991.

Il y a néanmoins plusieurs raisons pour parler de Barceló et de sa coupole à Genève concernant la question de « l'Art à l'épreuve de l'Histoire » dans l'Espagne contemporaine. Avec la coupole barcelonienne, on a affaire à un ouvrage dont la lecture nous demande, ou plutôt exige de nous un constant regard en arrière, sur le passé national espagnol ou plus largement européen et occidental de ce siècle court qu'on aurait apparemment déjà quitté. Son emplacement étranger, quant à lui, notamment dans une institution qui accueille les délégations des différents pays du monde, le mène à remplir une fonction plus fortement représentative de l'Espagne que s'il ne se trouvait dans le territoire espagnol lui-même. Autant dans l'espace que dans le temps, donc, dans sa double extériorité géographique et chronologique, le regard de la coupole barcelonienne sur la contemporanéité espagnole s'avère aussi fort que non-dit. C'est un regard très « évidemment implicite », pour ainsi dire, dont la nature historique et esthétique fera l'objet de mon intervention. Ce n'est donc pas l'inscription chronologique ou topographique de la coupole qui m'intéresse ici, ses coordonnées en tant qu'objet physique, mais sa capacité de renvoyer son récepteur aux XIX^e-XX^e siècles péninsulaires sans les citer explicitement.

L'hypothèse du « évidemment implicite »

Je voudrais proposer, dans ce sens, une certaine lecture de la lecture barcelonienne du XX^e siècle. Une sorte d'interprétation de l'interprétation à travers des éléments concrets de sa coupole genevoise, autant linguistiques que non-linguistiques mais toujours réductibles à langage, c'est-à-dire, lisibles. Il s'agirait, en somme, d'une construction réceptrice fortement consciente de soi en tant que construction et qui prendra la forme conventionnelle d'une sémio-pragmatique, c'est-à-dire, d'une sémiologie de la réception. Je ne me propose pas de mener une analyse technique exhaustive de la coupole barcelonienne en tant que texte pictural, même si je ferai allusion à quelques-uns de ses traits fondamentaux ou plus nécessaires pour ce que je considère sa correcte réception esthétique. Ce qui m'intéresse, pour ainsi dire, c'est la coupole en tant que véhicule possible du regard récepteur vers quelques rapports entre l'Art et l'Histoire du XX^e siècle espagnol, ou plus largement européen et occidental, du point de vue du troisième millénaire.

Mon objet d'étude se dresse aussi, de la sorte, comme exemple du caractère inextricable des rapports entre l'Art et l'Histoire en général ou, si l'on veut, comme preuve de l'impossibilité d'expliquer *sensu stricto* l'une sans l'autre. Au XXI^e siècle, ces rapports appelleraient plus que jamais un cadre territorial plutôt mondial (voire mondialisé) que national, ainsi qu'un cadre temporaire

plutôt politique que chronologique. C'est cette approche multiple et plus large (esthétique-historiographique, national-mondial, chronologique-politique) qui nous permettra de saisir le dialogue « évidemment implicite » de la coupole barcelonienne avec le XX^e siècle. Ladite approche ne constituerait plus de nos jours une simple possibilité, comme on disait plus haut, mais plutôt une exigence. Barceló exige de nous de penser l'Art *de* l'Histoire et l'Histoire *dans* l'Art, mais il exige aussi que nous pensions l'Espagne de son « dehors » et de son « dedans », ainsi que de son présent et de son passé. C'est cette approche impérativement complexe qui nous permettra de mener à bien une interprétation possible de sa proposition à l'ONUG.

Pour compléter mon hypothèse, il me faudrait encore une fois me reporter sur Genève, mais cette fois-ci au *Cours de linguistique générale*, où Saussure établissait sa distinction classique entre les « rapports associatifs » (plus tardivement nommés « paradigmatiques ») et les « rapports syntagmatiques ». Les rapports dits *paradigmatiques* consisteraient dans l'opposition plus ou moins systématique entre plusieurs termes *in absentia*, c'est-à-dire, des termes qui s'opposent d'une façon relativement abstraite dans l'esprit du parlant³. Les rapports syntagmatiques, en revanche, se tiendraient d'une façon très concrète dans la chaîne de la parole, qu'elle soit parlée ou écrite⁴.

Par analogie, on pourrait affirmer que Barceló, dans l'abstraction de sa proposition, trace lui aussi en quelque sorte des rapports *in absentia*, paradigmatiques dans le sens saussurien, car il nous oblige à « figurer » nous-mêmes, à rendre syntagmatiques ou *in praesentia* ces rapports absents ou implicites entre l'Art et l'Histoire, entre le « dedans » et le « dehors » de l'Espagne. Si l'on avait affaire, par exemple, aux figures humaines et animales de la grotte d'Altamira à Santillana del Mar (Cantabrie), on pourrait interpréter une certaine fonction magique de la peinture comme invocation à la chasse. S'il s'agissait, en revanche, de la représentation de Dieu et de l'homme à la Chapelle Sixtine à Rome, on pourrait comprendre le concept chrétien de la Création. Pourtant, face à une « grotte » ou une « chapelle » aussi abstraite que celle de Barceló à Genève, on doit expliciter ou tracer nous-mêmes syntagmatiquement ces rapports tout à fait *in absentia* qui, pourtant, s'avèrent assez évidents, même s'ils ne sont pas formulés en tant que tels.

Bien entendu, j'emploie ici la notion du paradigmatique *sensu lato*, puisque *sensu stricto* elle impliquerait un caractère effectivement propre aux paradigmes, c'est-à-dire, systématique (du système de la langue) qui ne revêtent

³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, pp. 173-175.

⁴ *Ibid.*, pp. 172-173.

sûrement pas les rapports entre Art et Histoire, entre ce qui est national et ce qui est mondial. Il ne s'agit donc pas d'établir un parallélisme rigoureux entre le syntagmatique-figuratif et le paradigmatique-abstrait, mais plutôt de se servir de la dichotomie saussurienne pour mieux cerner et formaliser cette notion apparemment paradoxale du « évidemment implicite ».

Trois regards évidemment implicites

Les rapports absents ou paradigmatiques établis par la coupole de Barceló à Genève pourraient être réduits à trois. Le premier et peut-être le plus évident se référerait au vestige artistique le plus ancien qu'on connaît dans le territoire actuel de l'Espagne, à savoir, les peintures rupestres de la grotte préhistorique d'Altamira, qu'on citait tout à l'heure. Le deuxième rapport *in absentia* nous renverrait à la Deuxième République Espagnole (1931-1936) à travers la peinture murale qui revêt la salle du Désarmement aussi à l'ONUG, qui fut réalisée par le catalan Josep Maria Sert entre 1935-1936. Le troisième rapport, plus strictement réflexif sur le plan esthétique, fait allusion à l'« entrée » d'une certaine peinture contemporaine dans le domaine de l'architecture, en imposant à son spectateur des codes de réception effectivement plus propres aux constructions tridimensionnelles qu'à la traditionnelle représentation bidimensionnelle sur toile.

Premier regard : Altamira

Le dialogue avec la grotte d'Altamira est formalisé par Barceló moyennant la création de stalactites polychromées qui couvrent totalement le plafond de la Salle des Droits de l'Homme et de l'Alliance des Civilisations. L'intérêt de Barceló pour cette peinture en relief date déjà de ses origines comme peintre, c'est-à-dire, de la fin des années 70, et trouve son repère principal dans l'expressionnisme abstrait nord-américain et en ce qu'on appelle la technique du *dripping*. Cette technique consiste dans la superposition de plusieurs couches de couleurs du même spectre sur une toile, afin qu'elles forment une sorte de bas-relief strictement pictural et bien entendu abstrait. La visite réalisée par le peintre majorquin à la grotte d'Altamira au début des années 90 a renforcé cet intérêt, et sa coupole de 2008 à Genève confirme la persévérance en ce repère ou cette influence, préhistorique et contemporaine en même temps, dès les débuts de sa carrière jusqu'à la maturité artistique dans laquelle on pourrait considérer qu'il se trouve aujourd'hui⁵.

⁵ [en ligne] Disponible sur < http://fr.wikipedia.org/wiki/Miquel_Barcel%C3%B3 > [consulté le 24 avril 2011.

Le sens de ce dialogue avec Altamira, pourtant, n'est pas seulement esthétique, même s'il se formule primordialement dans ces termes. C'est aussi un dialogue politique. En s'agissant d'une salle consacrée aux Droits de l'Homme, la référence d'Altamira nous remet au plus primaire et fondamental de l'être humain, à ses primitifs logements en rocher et à son invocation à la chasse pour se nourrir. Il s'agit déjà de l'être humain tel qu'on le conçoit aujourd'hui, c'est-à-dire, comme animal culturel et symbolique, mais toujours relativement près de son état naturel. C'est un être humain qui connaît déjà la magie ou la peinture, mais toujours pas la construction d'états-nation ou de systèmes parlementaires. La coupole de Barceló représenterait cette étape frontalière entre ce qui est naturel et ce qui est culturel, ce premier refuge où l'être humain se serait rassemblé avec ses congénères pour accorder, c'est-à-dire, pour formaliser symboliquement ce qui est basique à sa nature, ainsi que les conditions d'existence qui lui sont propres.

Ce premier dialogue de Barceló avec l'art préhistorique, formalisé par le biais des techniques d'avant-garde des années 50, acquiert toute sa signification esthétique et historique lors de son emplacement, comme on le disait tout à l'heure, dans les plafonds de l'ONUG et, notamment, dans une salle de conférence consacrée aux Droits de l'Homme et à l'Alliance des Civilisations. Les deux références sur lesquelles s'appuie la coupole de Barceló surgissent comme réponse au désastre diplomatique et humanitaire de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). La *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*, qui donne son nom à la salle, date de 1948. L'Expressionnisme abstrait nord-américain, où la trace du conflit mondial est palpable aussi, est formulé dans ces mêmes années; plus exactement, Jackson Pollock applique par la première fois la technique du *dripping* sur une voile de bateau, employée en guise de toile, en 1947. Les deux références (politique et esthétique) de Barceló sont donc strictement contemporaines, ce qui constitue à vrai dire un trait général d'époque, c'est-à-dire, de l'Histoire contemporaine du monde depuis la Seconde Guerre mondiale.

Après l'échec total de la société supposément la plus avancée de l'Histoire, il y a un certain retour politique et scientifique à ce qu'on pourrait considérer les fondements de l'être humain, ainsi qu'une certaine remise en question des codes modernes de la représentation esthétique. L'abolition du figuratif dans l'Art et la codification juridique de la dignité humaine sont deux des réponses fondamentales à cette catastrophe. Le plein essor des études anthropologiques date de ces mêmes années, et il retentit sur le reste des sciences humaines avec des apports aussi basiques que *Les structures élémentaires de la parenté* (1949), de Claude Lévi-Strauss. Ce n'est donc pas

par hasard que Barceló assimile en 2008 une salle de conférences sur les Droits de l'Homme aux primitifs foyers de notre espèce en faisant appel pour cela, comme on le disait plus haut, au courant pictural qui a répondu sur la toile à la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale, de la même façon que la *Déclaration des Droits de l'Homme* en a répondu sur la page juridique d'une charte universelle. La coupole de Barceló actualise dans ce sens, d'une façon très « évidemment implicite », ces rapports entre l'Art et l'Histoire contemporaines (de l'Espagne, l'Europe, l'Occident) par l'intermédiaire de son dialogue néo-expressionniste avec Altamira dans les plafonds de l'ONUG. L'explicitation d'un dialogue aussi « évidemment implicite » semble à tous égards exigible pour une compréhension profonde de l'œuvre. Barceló ne fait pas allusion à Altamira pour revendiquer un référent supposément espagnol, mais pour nous renvoyer au plus basique et fondamental de l'être humain avant que n'existaient les états-nation ou les systèmes parlementaires, c'est-à-dire, beaucoup avant qu'Altamira n'était pas l'Espagne.

Deuxième regard : Sert

Quant au dialogue de Barceló avec Josep Maria Sert, il porte plutôt sur le rapport entre l'Espagne et le « dehors » de l'Espagne ou, si l'on veut, sur les visées plus ou moins nationalistes ou internationalistes du pays dans les différents moments de son Histoire contemporaine. La décoration murale de Sert dans la salle du Désarmement à l'ONUG fut réalisée pendant les deux dernières années de la Deuxième République (1931-1936), c'est-à-dire, immédiatement avant la Guerre Civile (1936-1939) qu'entraînerait l'Espagne vers l'une des périodes les plus ultranationalistes et ultraconservatrices de son Histoire. La Deuxième République était un régime démocratique et libéral de gauche avec une patente vocation européenne. Des intellectuels comme José Ortega y Gasset ont même tenu à l'époque des propos très catégoriques à ce sujet, comme son célèbre : « L'Espagne c'est le problème, l'Europe la solution », ce qui constitue de toute évidence une simplification du problème, mais aussi une illustration assez claire de ce qui était la mentalité dominante dans la gauche espagnole de l'époque. La peinture murale de Sert à Genève fut un cadeau de la Deuxième République à ce qui était à l'époque la Société des Nations, et le cadeau républicain exprimait justement cette vocation internationaliste de la gauche péninsulaire. La coupole de Barceló, quant à elle, a été également « offerte » par l'Espagne à l'ONUG pendant le deuxième mandat du socialiste José Luis Rodríguez Zapatero. L'origine du cadeau devient explicite dans le nom lui-même de la salle, car la proposition institutionnelle d'une « Alliance des Civilisations », renversement du « choc des civilisations »

formulé par Samuel Huntington, est issue de la première Administration de Zapatero, dans la 59^{ème} Assemblée Générale de l'ONUG (21/09/2004)⁶.

Le dialogue entamé par les deux ouvrages ne se tient pas sur le plan esthétique, mais très évidemment sur les plans historique et politique. La décoration abstraite de Barceló moyennant des stalactites polychromées n'a rien à voir avec les figures allégoriques de Sert, qui font allusion à la Guerre et à la Paix, au Progrès de l'Humanité, à la Justice et au Droit International⁷. Dans les deux cas, néanmoins, on a affaire au symptôme esthétique d'un positionnement idéologique très semblable. Les deux peintures expriment les visées internationalistes de la gauche politique espagnole de leurs différentes époques. Nulle des œuvres aurait été faisable pendant la dictature militaire qui a suivie Sert ou qui a précédée Barceló. Pour ainsi dire, autant Sert que Barceló représentent des antonymes esthétiques de la période et la politique franquiste, et c'est cet antagonisme commun qui les met en dialogue dans un même bâtiment qui représente, quant à lui, un antonyme aussi de tout fanatisme national.

Nous avons donc affaire à une nouvelle intromission très « évidemment implicite » (dans le même bâtiment) de l'Histoire dans l'Art ou, si l'on veut, à un nouveau symptôme esthétique d'une certaine conjoncture historique. Contrairement à la droite politique en France, qui se montre plutôt européiste et laïque, la droite espagnole a été traditionnellement nationaliste et partisane d'un État confessionnel. Le fait même que l'Espagne, l'un des plus tardifs membres européens de l'ONU (depuis 1955)⁸, ait l'une des représentations artistiques les plus importantes au siège de Genève, et toujours par initiative politique de la gauche, ne peut être compris que comme cette inscription très évidente de l'Histoire dans l'Art et de l'Art dans l'Histoire, et non seulement espagnole, mais plus largement européenne et occidentale. S'il s'agissait seulement de l'ouvrage de Sert, ou seulement de celui de Barceló, on pourrait l'interpréter d'une façon plus ou moins circonstancielle. Pourtant, du moment où les deux œuvres montrent la même symptomatologie politique au long de 70 ans, le dialogue entre elles, au-delà leurs radicales différences esthétiques,

⁶ [en ligne] Disponible sur < http://es.wikipedia.org/wiki/Alianza_de_Civilizaciones >[consulté le 24 avril 2011].

⁷ [en ligne] Disponible sur < http://es.wikipedia.org/wiki/Josep_Maria_Sert >[consulté le 24 avril 2011].

⁸ Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 100.

devient très « évidemment implicite » sur les plans historique et politique et, dans ce sens, il paraît un dialogue exigible pour leur compréhension aussi individuelle que conjointe.

Troisième regard : l'architecture

Le rapport établi enfin par la coupole de Barceló, en tant que texte pictural, avec le discours de l'architecture se situe plus strictement dans le domaine esthétique de l'Histoire de l'Art. Chaque visiteur de la coupole onusienne se souviendra, outre son ensemble bigarré de stalactites, d'un seul trait général: que la coupole change ses spectres de couleurs au fur et à mesure qu'on fait le tour de la salle. Ceci nous impose, plus que n'importe quel texte pictural traditionnel, une réception forcément développée dans le temps et dans l'espace. Autrement dit: si l'on voudrait faire une reproduction de la coupole de Barceló pour un livre d'Histoire de l'Art, il ne suffirait pas d'une traditionnelle série de photographies ou de gravures dans la page. Il serait nécessaire l'image en mouvement d'une vidéo pour reproduire le parcours circulaire du spectateur dans la salle. C'est ce trait qui inscrit la proposition de Barceló, avec toutes ses implications historiques et politiques, dans les courants esthétiques de notre temps. C'est ça qui rend effectif le dialogue de notre présent du XXI^e siècle (politique et esthétiquement parlant) avec les divers passés invoqués par Barceló (Altamira, la Deuxième République, les Droits de l'Homme, l'Expressionisme abstrait). On pourrait donc affirmer que la contemporanéité esthétique de l'ouvrage de Barceló s'appuie sur cette réception du texte pictural abstrait non seulement dans le temps, mais aussi et surtout dans l'espace. Ceci a deux implications fondamentales.

D'une part, on a affaire à un nouveau pas en avant de la peinture vers les autres arts plastiques, au caractère tridimensionnel, et principalement vers l'architecture. Le traditionnel discours bidimensionnel sur la toile n'a pas seulement acquis désormais un relief par le biais de ses stalactites, mais il s'approche aussi, avec son déplacement obligé dans la salle, des codes de réception de l'architecture. Ceux-ci exigent, plus que tous les autres codes plastiques, une réception à travers l'usage. Les bâtiments sont effectivement habités, les temples ou les musées sont visités, et c'est dans cela que consiste la consommation du texte architectonique traditionnel, des grottes primitives jusqu'aux plus avant-gardistes maisons contemporaines. Cette idée a été déjà soulignée par Walter Benjamin dans son essai très célèbre sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), qui reprenait l'idée de cette consommation artistique de l'architecture à travers l'usage pour signaler son extrapolation à d'autres arts : « Il y a deux manières d'accueillir un édifice :

on peut l'utiliser, ou on peut le regarder. En termes plus précis, l'accueil peut être tactile ou visuel »⁹. La coupole de Barceló rassemblerait les deux types de réception, l'usage et la contemplation ou, si l'on veut, la contemplation à travers (au long de) l'usage, c'est-à-dire, le regard en mouvement du spectateur dans la salle.

Le code en lui-même n'est donc pas nouveau. Ce qui est nouveau c'est son extrapolation de l'architecture à la peinture et notamment à la peinture abstraite de type expressionniste. Peut-être dans ce dynamisme que Barceló ajoute aux techniques de Pollock, dans cette nouvelle frontière estompée à l'intérieur des arts plastiques l'on pourrait situer le caractère *néo* de l'œuvre du peintre majorquin par rapport au premier expressionnisme abstrait nord-américain.

D'autre part, cette réception fondée sur le déplacement physique met en valeur la participation du récepteur dans la construction de l'œuvre d'art comme discours. Cette participation réceptrice s'est toujours produite, aussi bien dans la peinture que dans les autres discours (artistiques ou non), même si les esthétiques de la réception ou les sémio-pragmatiques n'ont atteint son plein essor qu'à la deuxième moitié du XX^e siècle. Néanmoins, Aristote signalait déjà dans sa *Rhétorique* qu'il y a autant de discours différents qu'il y a des récepteurs différents¹⁰, ce qui constitue une introduction très précoce du récepteur dans la théorie de la construction du discours ou, si l'on veut, ce qu'on pourrait appeler une proto-pragmatique ou une proto-esthétique de la réception, au-delà des grandes différences méthodologiques entre elles.

La coupole de Barceló met l'accent, en effet, sur ce trait discursif très ancien et il le fait, comme on le disait tout à l'heure, en estompant les frontières entre peinture et architecture. C'est un accroissement ou une mise en évidence de l'interactivité du récepteur dans la construction du discours d'autrui (qu'il soit artistique ou non), et c'est l'accroissement lui-même qui constitue un trait typiquement contemporain. Sa formalisation la plus évidente s'est probablement produite dans le domaine des nouvelles technologies et, notamment, dans ce qu'on appelle la *Web 2.0*. Au moyen des réseaux sociaux, des services de messagerie instantanée, des domaines wiki ou des canaux de vidéos émises par les internautes (*YouTube, Vimeo*), cette Web 2.0 a accru ou a mis en évidence l'interactivité du récepteur dans la construction du discours qui, de la sorte, devient ce qu'on pourrait appeler un « récepteur-usager ». C'est exactement ça qu'exige Barceló pour une correcte réception esthétique

⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 2. *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 206.

¹⁰ Aristote, *Poétique*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 124.

de sa coupole à Genève: un récepteur-usager. Un spectateur qui se déplace dans la salle et actualise avec son mouvement l'énonciation dynamique du texte picturale. Cela constitue aussi une exigence de réception très « évidemment implicite » : si l'on ne fait pas le tour, on ne voit pas la coupole dans son ensemble. C'est donc une opposition *in absentia* et pourtant incontournable avec le discours traditionnel de l'architecture, dont les codes récepteurs sont exigés par Barceló pour sa coupole comme condition sine qua non.

Conclusions

Dans ces trois sens, dans ce triple dialogue avec Altamira, la Deuxième République et l'Expressionnisme abstrait, toujours dans le cadre national-mondial des Nations Unies et des Droits de l'Homme, Barceló nous offre un cas de figure très parlant de cette exigence multiple dont on parlait tout au début. Il nous exige de lire les textes artistiques (ou les textes tout court) non seulement dans son dialogue avec l'Histoire, mais aussi avec le « dehors » géographique et chronologique des textes, qui constitue toujours une construction politique et esthétique. Un exemple très clair de cela, dans le cas spécifique de l'Espagne, serait la dictature de Franco, dont on parlait tout à l'heure. Le franquisme est placé dans les décennies centrales du XX^e siècle, et c'est justement dans son caractère ultranationaliste et ultraconservateur en plein essor de la mondialisation qu'il représente une certaine « sortie de l'Histoire » pour l'Espagne. C'est justement dans l'axe du siècle où l'Histoire devient plus que jamais mondiale ou mondialisée que l'Espagne devient, plus que jamais aussi, nationale ou nationaliste. Voici donc une contradiction flagrante entre le concept chronologique et le concept politique-esthétique du passé.

Ce dialogue nécessaire, enfin, entre l'Art et l'Histoire, entre le texte (artistique) et son contexte (historique) a subi également de nombreux avatars méthodologiques. Il fut mené à l'extrême par les modèles d'interprétation textuelle d'inspiration marxiste, qui annulaient ou mettaient entre parenthèses la notion de sujet. C'était pourtant extrême aussi (et elle continue à l'être) la position philologique classique de renfermement dans la supposée intention de l'auteur, une abstraction souvent difficile à déchiffrer et à tous égards insuffisante pour l'interprétation complexe d'un texte. L'intention de l'œuvre, quant à elle, revendiquée par le structuralisme classique, de lignée surtout russe et française, continuait à nous laisser en dehors du texte en tant que lecteurs et appelait à une dangereuse objectivité du signifié.

C'est pour cela que j'ai voulu plaider ici pour les méthodologies en quelque sorte mixtes des sémio-pragmatiques ou des esthétiques de la

Altamira à l'épreuve du XXI^e siècle la coupole de Miquel Barceló à l'ONUG (2008)

réception. Celles-ci nous permettent de nous pencher non sur l'objet lui-même, mais plutôt sur le regard autorisé par cet objet, c'est-à-dire, sur notre propre regard à travers lui. C'est ce regard qui m'a permis de parler ici d'une œuvre qui n'appartient pas aux XIX^e-XX^e siècles, qui n'a été pas faite en Espagne et dont les influences principales ne sont pas espagnoles non plus, car même la référence d'Altamira est beaucoup plus ancienne que l'idée elle-même de l'Espagne. Il s'agit, néanmoins, d'une œuvre qui nous permet ou qui exige de nous un regard qui se porte dès aujourd'hui, du XXI^e siècle (politique et esthétiquement parlant), sur le XX^e siècle espagnol et européen, ou plus largement mondial et mondialisé. Cette exigence de lecture m'a semblé assez « évidemment implicite » pour la présenter ici comme l'intention de l'œuvre. Tout le reste, subjectif et discutable, relève naturellement de mon intention en tant que lecteur, ce qui est justement ce que je voulais soumettre ici à votre avis.

Gabriel SEVILLA
Université de Genève

Bibliographie

- ARISTOTE, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1964.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", 2. *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971.
- Fundación ONUART et Éditions 62 S.A., *La Salle des droits de l'homme et de l'alliance des civilisations au Palais des Nations à Genève*.
- HOBBSAWM, Eric, *The Age of Extremes: the Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Abacus, 2003.
- MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.