

*Sécularisation  
et création artistique espagnole :  
vers une émancipation en arts*

¿No os parece, hermanos,  
que hemos vivido muchos años en el sábado?  
Descansábamos  
porque Dios nos lo daba todo hecho.  
Y no hacíamos nada, porque el mundo  
mejor que Dios lo hizo...  
Hermanos, superemos la pereza.  
Modelemos, creemos nuestro lunes,  
nuestro martes y miércoles,  
nuestro jueves y viernes...  
Hagamos nuestro Génesis.  
Con los tablones rotos,  
con los mismos ladrillos,  
con las derruidas piedras,  
levantemos de nuevo nuestros mundos.  
La página está en blanco:  
«En el principio era...»

**C**E POÈME DE GERARDO DIEGO, « Creacionismo », (*Imagen* 1922), convoque d'emblée l'affrontement insigne caractéristique de l'avènement de la Modernité, à savoir, la quête délicate d'une autonomie en arts. Dans ces vers méta-poétiques, que revendique Diego, si ce n'est le pouvoir thaumaturgique qui est le sien lorsqu'il crée ? Plus encore, l'artiste, devenu « capax dei »<sup>1</sup>, façonne son univers selon les règles qu'il détermine ; en un mot, il est l'auteur de sa propre histoire.

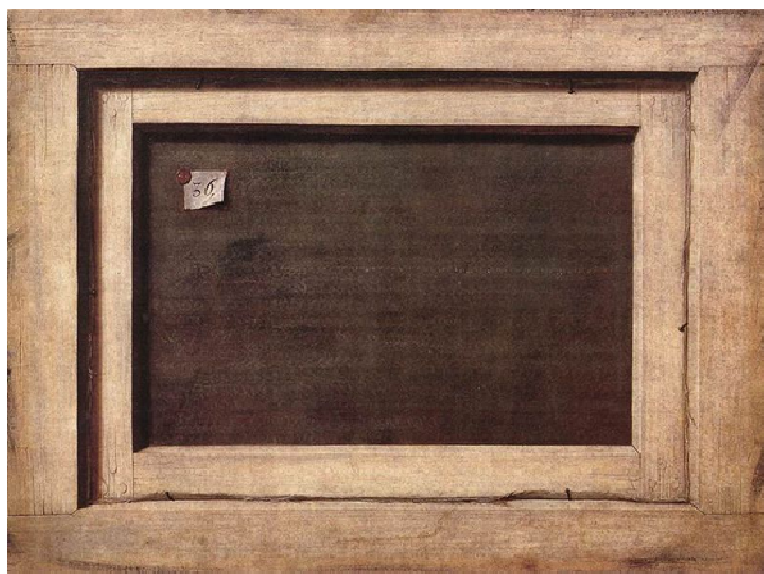
Comment le poète, au sens large, peut-il prétendre à une telle autorité ? La sacralisation de la création artistique est l'aboutissement d'un double

---

<sup>1</sup> Frédéric Lenoir, *Les métamorphoses de Dieu*, Paris, éd. Plon, 2004, p. 335.

processus diachronique – une sécularisation sociale et une laïcisation politique – au cours duquel s'effectue un véritable transfert de sacralité<sup>2</sup>. C'est cette dynamique, en tant qu'affrontement entre Art et Histoire, qu'il nous faut mettre en lumière ici, en démontrant combien le nouveau paradigme de l'art moderne prend forme à l'issue d'évolutions sociales, politiques, culturelles et surtout religieuses sans précédent, et en soulignant quelles nuances particulières s'expriment en Espagne lors de ce transfert de sacralité. Comme pour une grande majorité des pays de l'Europe occidentale, le XIX<sup>e</sup> siècle est synonyme en Espagne de profonds bouleversements. Dans l'approche qui est la nôtre, il s'agit de comprendre comment à cette époque l'Histoire, et en particulier l'Histoire politique et religieuse, a participé à rénover la création artistique.

La révolution idéologique, cette émancipation en arts que nous cherchons à définir, est induite par l'héritage de divers événements ou processus. Ainsi, la Réforme protestante et l'influence d'une pensée iconoclaste conduisent certains peintres à s'interroger sur la fonction de leur art dès le XVI<sup>e</sup> siècle, témoin ce *Dos de tableau* de Cornelis Norbertus Gijsbrechts.



*Dos de tableau*, Cornelis Norbertus Gijsbrechts  
vers 1670, huile sur toile 66,5 x 86,5  
musée national du Danemark, Copenhague

---

<sup>2</sup> Thème de recherches notamment du Laboratoire d'Anthropologie et d'Institution de la Culture, CNRS. La présentation du Laboratoire ainsi que ses travaux sont consultables sur internet. [en ligne] Disponible sur ( <http://www.lahic.cnrs.fr> ) [consulté en mai 2008].

De même, la laïcisation progressive de la cité, c'est-à-dire, le réaménagement des relations entre l'État et la religion, vers une plus grande autonomie du pouvoir politique indépendamment de l'autorité religieuse<sup>3</sup>, ouvre la brèche de la sécularisation, processus non plus politique mais « social, culturel et symbolique au cours duquel le rôle social de la religion, en tant que cadre normatif, décline, se transforme, se décompose et se recompose »<sup>4</sup>. Un nouveau théâtre économique est également favorable à cette révolution idéologique avec, en simplifiant, la naissance d'une clientèle pour les œuvres d'art, dont les seuls commanditaires ne sont plus désormais l'Église ou l'État. Un véritable marché de l'art se met en place, sous l'égide de collectionneurs et d'une nouvelle figure : celle du marchand d'arts<sup>5</sup>. Prix académiques, Expositions Nationales, Expositions Universelles et musées participent à promouvoir des styles, des écoles, mais aussi des personnalités de plus en plus marquées. Cette ouverture laïque, qui représente donc une véritable rupture pour l'art religieux, engage l'artiste dans un statut social fondamentalement nouveau. Ces mutations artistiques et sociologiques seront d'autant plus fortes en Espagne qu'elles se concentrent au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, à l'heure d'une profonde crise de l'identité nationale, précisément induite par le phénomène de laïcisation, la nation ayant été fondée et consacrée par la religion catholique depuis Récarède I<sup>er</sup>. L'Art, au carrefour de l'Histoire et de la religion, tour à tour instrumentalisé puis rebelle, fraye son chemin vers de nouvelles expériences. Dans un premier temps, nous analyserons les expressions artistiques : quelles traductions de ces expérimentations induites par l'Histoire lisons-nous dans les œuvres d'art ? Afin d'établir une vue d'ensemble sur les créations artistiques espagnoles de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup>, nos analyses porteront sur la littérature romanesque, la peinture, l'architecture, la sculpture et la musique. Puis, nous étudierons le travail autoréflexif que mènent les artistes sur leurs pratiques.

En littérature, les romanciers mettent en scène la sécularisation. Ainsi, divers procédés offrent de l'Église une image peu révérencieuse, que ce soit par le biais de la caricature (la société de Vetusta dans *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, 1884), de l'ironie (*La de Bringas*, de Benito Pérez Galdós,

---

<sup>3</sup> Jean Baubérot, « Conférences » in Haneda Masashi *et al.*, *Sécularisations et laïcités*, éd. UTCP, 2009, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Cf. Nathalie Heinich, *Être artiste. Les Transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, éd. Klincksieck, 1996. Ou encore pour la France, Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. de la Différence, 1998.

1884), de l'anti-héros (Garrido dans *Tristana*, de Benito Pérez Galdós, 1892 ), ou encore d'une maïeutique romancée (dialogues d'Andrés Hurtado avec son oncle Iturrioz dans *El árbol de la ciencia*, Pío Baroja, 1911). Mais c'est surtout la ritualisation des pratiques religieuses, accomplies par habitude et non par dévotion, qui est dénoncée, comme dans *La Regenta*. Pour Clarín, ce sont des raisons tout à fait hétéroclites qui motivent les fidèles lors de la célébration du Carême: « la lluvia, el aburrimiento, la piedad, la costumbre, trajeron su contingente respectivo al templo »<sup>6</sup>. Dans un autre passage, Clarín laisse entendre que c'est l'envie de calquer son comportement sur celui de l'aristocratie de Vetusta qui pousse certains de ces habitants (et les femmes en premier) à se rendre à l'église, ce mimétisme liturgique garantissant en quelque sorte un rapprochement avec « les meilleurs », étymologiquement, de Vetusta :

Todas las personas pudientes creen y practican, como se dice ahora. Páez, don Frutos Redondo, los Jacas, Antolínez, los Angumosa y otros ilustres Américo Vespuccios del barrio de la Colonia siguen escrupulosamente en lo que se les alcanza las costumbres *distinguidas* de los Corujedos, Vegallanas, Membibres, Ozores, Carraspiques y demás familias nobles de la Encimada, que se precian de muy buenos y muy rancios cristianos. Y si no lo hicieran por propio impulso los Páez, los Redondo, etc., etc., sus respectivas esposas, hijas y demás familia del sexo débil, obligaríanles a imitar en religión, como en todo, las maneras, ideas y palabras de la enviada aristocracia.<sup>7</sup>

C'est Clarín qui souligne l'adjectif « costumbres *distinguidas* ». Il n'est jamais question de foi ni de croyance, il s'agit de « suivre scrupuleusement » un comportement. Quant aux aristocrates, il n'est pas non plus fait mention d'une pratique sincère de leur religion : le choix du verbe « *preciarse* » (« se precian de muy buenos y muy rancios cristianos ») souligne là encore non seulement l'absence de sentiments religieux sincères, mais surtout la toute-puissance du décorum qui sied à leur rang. Les microcosmes fictionnels du roman rendent bien compte de la sécularisation en marche de la société<sup>8</sup>.

En peinture, le genre le plus en vogue à cette époque est celui des tableaux d'Histoire. Discipline majeure enseignée dans les Académies, sujet incontournable

---

<sup>6</sup> Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Madrid, éd. Biblioteca Castro, 1995, p. 162.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 403.

<sup>8</sup> Mais cette vision n'est pas la seule, loin s'en faut. Les romanciers témoignent également d'une prégnance du fond de culture religieuse parmi les Espagnols.

des Prix qui permettent aux lauréats d'obtenir des bourses d'études, la peinture d'Histoire – qui se caractérise par de grands formats, un motif en lien avec l'Histoire et, dans un premier temps tout du moins, un certain académisme formel – s'est révélée logiquement un instrument politique efficace, visant à réaffirmer les fondements de l'identité nationale. Les tableaux qui furent commandés pour orner la Salle de Conférence du Palais du Sénat madrilène dans les années 1880 (aujourd'hui Salon des Pas Perdus) en sont le symbole : la *Rendición de Granada* (Francisco Pradilla), la *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* (José Moreno Carbonero), la *Conversión de Recaredo* (Antonio Muñoz Degrain), et la *Jura de la Constitución por María Cristina de Habsburgo* (Francisco Jover et Joaquín Sorolla)<sup>9</sup>.



*Rendición de Granada*, Francisco Pradilla  
1882, huile sur toile, 320 x 550  
Sénat, Madrid



*Entrada de Roger de Flor en Constantinopla en 1303*  
José Moreno Carbonero  
1888, huile sur toile, 350 x 550  
Sénat, Madrid



*Conversión de Recaredo*,  
Antonio Muñoz Degrain  
1888, huile sur toile, 350 x 550  
Sénat, Madrid



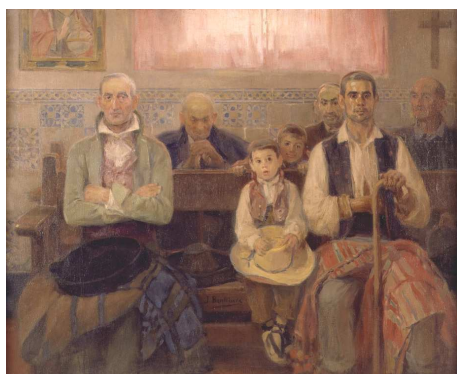
(détail) *Jura de la Constitución por María  
Cristina de Habsburgo en 1876*, Francisco Jover  
1890-1897, huile sur toile, 350 x 550  
Sénat, Madrid

<sup>9</sup> Carlos Reyero Hermosilla, « El reconocimiento de la nación en la Historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España », in *Arbor* 185 (740), novembre-décembre 2009, p. 1197-1210.

Tous exaltent des moments dits historiques pour la nation, c'est-à-dire qu'ils célèbrent les gloires du passé pour mieux réaffirmer la force de l'État au pouvoir.

Mais en peinture, la sécularisation se traduit également sous les couleurs du « costumbrismo », des scènes de genre, peignant les Espagnols dans leur quotidien, où l'on perçoit combien celui-ci est ponctué de recueillement religieux, comme dans les nombreuses scènes de processions notamment. Ce mélange riche et fécond de la thématique religieuse et du style « costumbrista » est un changement capital dans les représentations du sacré. En effet, il s'agit d'une véritable révolution du point de vue de la perspective de l'artiste : le sujet représenté n'est plus l'objet de la dévotion (l'Immaculée Conception, la Passion du Christ, ou les Saints) mais bel et bien la dévotion elle-même en train d'être célébrée. Ce déplacement de la focalisation du peintre est la manifestation de profonds bouleversements dans les modes de représentation du sacré : « évacuant l'éternel au profit du temporel, le devenir du christianisme dans le siècle découvre ses figures mortelles, et que seul le siècle peut reconnaître pour siennes. L'Histoire a pris le dessus sur le divin tant et si bien que le divin n'est plus qu'historique »<sup>10</sup>.

Cette nouvelle focalisation est particulièrement notable dans cette œuvre datée de 1871 de José Benlliure Gil, *Misa en la ermita*. La mise en abyme de représentations traditionnelles du sacré à l'arrière-plan (crucifix et tableau, tous deux tronqués, la partie supérieure étant hors cadre) peut être interprétée ici comme un manifeste de la relégation au passé d'œuvres d'art sacré traditionnelles, au profit d'une nouvelle cosmogonie artistique résolument anthropocentrique. Les regards des orants, fixant le spectateur, semblent attester ce parti pris.



*Misa en la ermita*  
José Benlliure Gil  
1871, huile sur toile, 96 x 146  
musée des beaux-arts  
Valence, Espagne

<sup>10</sup> Nella Arambasin, *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, Genève, éd. Librairie Proz, 1996, p. 379.

En architecture<sup>11</sup>, l'Histoire va modeler de nouvelles façades. En effet, la promotion publique de l'État se traduit essentiellement par un style monumental et conservateur. Classicisme et académisme sont convoqués, par le truchement d'éléments classiques et baroques, pour magnifier l'autorité. Le ministère de la Marine, réalisé entre 1920 et 1929, arbore en façade une iconographie ornementale gothique et se trouve couronné d'une rangée de barbicanes qui évoquent l'apogée de la Marine espagnole à l'époque des Rois Catholiques, dont on retrouve clairement les armoiries en façade.



ministère de la Marine, 1920-1929  
paseo del Prado, Madrid  
photo Druidabruux  
www.flickr.com [juin 2011]

La même ostentation orne des édifices culturels et récréatifs, comme le Cercle des beaux-arts (1921-1926), conçu par Antonio Palacios Ramilo, « édifice paradigmatique de l'architecture madrilène des années 20, par son iconographie emphatiquement métropolitaine »<sup>12</sup>. L'extrême polyvalence du bâtiment – destiné à accueillir expositions, enseignements, bibliothèque, théâtre, concert, mais aussi gymnase, salons, casino, etc. – est mise en valeur par un plan fonctionnel, sans pour autant renoncer à une certaine exaltation plastique qui emprunte au registre de l'Antiquité grecque (colonnes, loggias et terrasses, agencées dans un dégradé volumétrique).

---

<sup>11</sup> Nous nous basons ici essentiellement sur les analyses d'Aida Anguiano de Miguel, « Iconografías en la arquitectura madrileña (1918-1931) », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 4, 1991.

<sup>12</sup> *Ibid.*





Cercle des beaux-arts  
Antonio Palacios Ramillo  
1921-1926  
calle de Alcalá, Madrid  
photo Asten  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com) [mai 2011]

Les innovations techniques sont également de mise avec l'architecture de l'enseignement public, dont l'État doit pallier les graves déficiences. Ainsi, en 1926, le projet de six groupes scolaires à Madrid est mené de concert entre le ministère de l'Instruction Publique et la Mairie, travaillant conjointement avec les architectes (Antonio Flórez Urdapilleta et Pablo Aranda), mais aussi des pédagogues. Les structures métalliques garantissent de larges espaces intérieurs, sans piliers intermédiaires, d'immenses galeries qui peuvent servir de préau ou de gymnase, ainsi que de très vastes fenêtres. L'orientation des édifices est prise en compte, afin d'agencer des classes ensoleillées et bien ventilées.





Groupe scolaire Jaime Vera,  
Antonio Flórez  
1923-1929  
calle Bravo Murillo, Madrid  
photo Enrique Fidel  
<http://urbancidades.files.wordpress.com> [mai 2011]

La sculpture elle aussi participe à la promotion du pouvoir politique. Pour reprendre l'exemple de l'ornementation de la Salle de Conférence du Palais du Sénat madrilène, évoqué pour la peinture d'Histoire, un véritable programme de gloire nationale est là aussi convoqué, avec des œuvres comme *Cisneros* (Carlos Nicoli), *Colón* (Juan Sanmartín), *Juan de Austria* (Eliás Martín) ou encore *Hernán Cortés* (Agapilo Vallmitjana).

Mais contrairement à la peinture d'Histoire, dont le genre tend à périliter à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la sculpture de thématique historique perdure, en tant qu'instrument du pouvoir, car la réalisation d'un monument commémoratif (à l'inverse d'un tableau) n'est envisagée a priori que sur commande officielle, demande beaucoup de moyens, et surtout doit avoir une place attribuée, officiellement, dans la topographie urbaine. C'est en ce sens que l'État perpétue cette tradition sculpturale commémorative, car elle va de pair avec les expansions des grandes villes du pays, dont les nouveaux quartiers ont tout particulièrement besoin de ces « icônes identitaires »<sup>13</sup> qui fondent leur légitimité et la continuité de l'espace urbain.

---

<sup>13</sup> Carlos Reyero Hermosilla, « El reconocimiento de la nación en la Historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España », *op. cit.*, p. 1209.



Salon des pas perdus (anciennement Salle de Conférences)  
Palais du Sénat, Madrid  
Photo Edans  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com) [mai 2011]

La création artistique musicale manifeste elle aussi les vicissitudes de l'Histoire nationale. Eu égard à la musique savante, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ni les mécènes bourgeois, ni l'État ne prennent le relais de l'Église pour promouvoir ce qui aurait pu être une musique nationale profane florissante, situation que dénonce déjà en 1843 la *Gaceta literaria y musical*<sup>14</sup>. Pour la musique d'inspiration religieuse, la sécularisation a des conséquences dommageables. Le Concordat de 1851 « va limiter matériellement et humainement le développement des maîtrises cathédrales »<sup>15</sup> : les musiciens devront être membres du clergé et leur nombre sera strictement déterminé. Toutefois, face à cette situation, des associations sont créées pour promouvoir cet art, associations auxquelles se joignent volontiers certaines personnalités, comme pour l'association pour la réforme de la musique religieuse, fondée par l'Archevêque

---

<sup>14</sup> Cité par Antoine Le Duc, *La zarzuela : les origines du théâtre lyrique national en Espagne. 1832-1851*, Sprimont, éd. Pierre Mardaga, 2003, p. 95.

<sup>15</sup> María Antonia Virgili Blanquet, « La reforma de la música sacra en España », in Louis Jambou (coord.), *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques. 1879-1939*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003, p. 163.

de Madrid-Alcalá José María de Cos en 1896, qui reçoit le soutien de Marcelino Menéndez Pelayo, Enrique Granados ou encore Emilio Serrano<sup>16</sup>.

À la différence de la musique savante, la musique populaire est d'une étonnante vitalité. Face à la sécularisation, les fidèles se réapproprient des formes anciennes de la « saeta »<sup>17</sup>, pour en faire « un chant dévotionnel interprété par des laïcs à l'adresse des images du Christ ou de la Vierge – représentations sculptées – portées en procession »<sup>18</sup>. La concomitance des mesures anticléricales et de l'essor des « saetas » est indéniable, et l'Histoire marque ici ce répertoire musical en en modifiant le statut et le destinataire :

Il cesse d'être un instrument didactique, autrement dit le produit d'une culture religieuse institutionnelle, pour devenir une proclamation publique de la foi de l'interprète, ou l'expression d'une religiosité populaire. Le « saetero » ne chante pas pour instruire d'autres fidèles, mais pour le Christ et la Vierge : la « saeta » devient un mode de communication avec le divin, communication dans laquelle intervient indéniablement une dimension esthétique.<sup>19</sup>

Cette modification a logiquement une traduction artistique. Dans sa conception originelle, la « saeta » dite primitive a une vocation d'édification du fidèle, « la technique de la cantilation (canto llano recitado) »<sup>20</sup>, laisse la part belle au message liturgique, en bridant la mélodie qui tient plus alors de la déclamation que du chant. La réinterprétation profane de la « saeta » va prendre le contre-pied de cette technique, en puisant dans l'influence du flamenco : il s'agira tout au contraire de multiplier les vers mélodiques et les ornements mélismatiques<sup>21</sup>.

Ainsi, romans, peintures, architecture, sculpture et musique traduisent à leur manière la sécularisation en œuvre. Mais paradoxalement, l'éclatement thématique, que suppose la fin de l'hégémonie du mécénat de l'Église, va donner lieu à un jeu d'interrelations entre les arts encore inégalé. Les artistes

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Mercedes Gómez-García Plata, « Entre cortèges processionnels, *vivas* et *olés* : la réception de la *saeta* moderne (flamenca) lors de la Semaine Sainte Andalouse », in Serge Salaün et Françoise Étienvre (coord.), *La réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, éd. Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2009, p. 292-293.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 291-292.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 294.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 295.

<sup>21</sup> *Ibid.*

modernes fondent des groupes, écoles ou mouvements (plus ou moins éphémères) pluridisciplinaires, dans lesquels les barrières sémiologiques propres à chaque art s'effacent devant une expression esthétique commune, comme avec les préraphaélites, dont nous retrouvons l'esprit à la fois dans un tableau de Joan Llimona<sup>22</sup> et dans une description de Valle-Inclán.



*Volviendo del huerto,*  
Joan Llimona  
1896, huile sur toile  
musée d'art moderne,  
Barcelone

Cette peinture est caractérisée par sa grande simplicité, elle est dépourvue de tout artifice, elle rend hommage à la nature et célèbre le cycle de la vie ainsi que l'existence saine et sainte des travailleurs des champs. En effet, le groupe central des trois paysans évoque des valeurs nobles, exaltées par l'ambiance de la toile : ce trio est à la fois un symbole de fraîcheur, par leur mode de vie au sein de la nature, de simplicité, par leurs tenues, de solidarité, par le soutien que les jeunes apportent au vieillard, de force laborieuse, par la présence de leurs outils, et enfin de communion, par le chapelet que tiennent la jeune femme et le vieil homme. L'arrière-plan lacustre renvoie lui aussi à la symbolique chrétienne, puisque non seulement l'eau en soi y est un élément clef (de la Création du monde, de la purification des péchés, du baptême, ou encore de la fertilité) mais de surcroît les lacs jouent un rôle majeur, notamment dans le parcours du Christ (aux bords du Jourdain ou du Tibériade par exemple). L'ambiance préraphaélite du tableau se retrouve la description de

---

<sup>22</sup> Il n'y eut pas d'école préraphaélite espagnole à proprement parler – comme en Angleterre notamment –, nous associons ici à titre d'exemple une peinture de Joan Llimona avec les inclinaisons esthétiques de ce mouvement, tout en songeant au rôle qui fut celui de Llimona au cœur du groupe artistique du Cercle de San Lluc.

théophanie de Valle-Inclán, *Flor de santidad*, 1905, qui rend bien compte de l'aura mystique qui s'en dégage :

el viento de la tarde pasaba como una última alegría sobre los maizales verdes y rumorosos. El agua de los riegos corría en silencio por un cauce limonoso, y era tan mansa, tan cristalina, tan humilde, que parecía tener alma como las criaturas del Señor. Aquellas viejas campanas de San Gundían [...] dejaban oír sus voces en la paz de la tarde, y el canto de un ruiseñor parecía responderlas desde muy lejos.<sup>23</sup>

On retrouve dans le tableau plusieurs éléments du paysage décrit par Valle-Inclán : la note crépusculaire, avec le retour des travaux des champs ; l'eau, cristalline et personnifiée, mais aussi la convocation directe d'un élément religieux, venant renforcer l'impression générale de mysticisme, l'angélu chez Valle-Inclán est repris par les chapelets chez Llimona.

Cette solidarité entre artistes se concrétise également dans la création de revues, qui prennent le relais de la critique d'art traditionnelle, restée bien souvent en retrait des avants-gardes (1908, *Prometeo*, par Ramón Gómez de la Serna ; 1923 *La Revista del Occidente*, par Ortega y Gasset ; 1927, *La Gaceta literaria*, par Giménez Caballero et Guillermo de la Torre). Les « tertulias », comme celles du café Pombo, sont autant d'occasions d'échanges, mis en scène notamment dans le célèbre tableau de José Gutiérrez Solana, *Tertulia del Pombo*<sup>24</sup> ou encore immortalisés par le photographe Alfonso Sánchez Portela. Journalistes, romanciers, critiques d'art, poètes, peintres et essayistes se côtoient, confrontant leurs approches et créations.

Le deuxième temps de notre analyse propose une réflexion sur la conceptualisation des enjeux méta-artistiques, induite par l'influence de la sécularisation sur la création artistique que nous venons d'évoquer. Nous en distinguerons deux caractéristiques.

D'une part, pour reprendre la citation de Gerardo Diego proposée en introduction, l'effacement progressif d'un signe sacré dogmatisé et orthodoxe n'a jamais signifié la mort de Dieu en arts, bien au contraire. Universalité, pérennité, mystère, voire Mystère, telles sont les caractéristiques de l'œuvre d'art moderne qui convoque le sacré. Elles la distinguent, à la marge, de toute autre création humaine, car elle est une porte ouverte « à autre chose », cette

---

<sup>23</sup> Ramón, del Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1975, p. 78.

<sup>24</sup> José Gutiérrez Solana, *Tertulia del Pombo*, 1920, huile sur toile, 162 x 214, musée Reine Sophie, Madrid.

Altérité à la fois révérée et crainte. L'avènement de la Modernité, loin d'éradiquer le sacré de l'art, lui offre une place de choix, car au lieu de se cantonner aux canons de l'académisme, les artistes sont en quête de nouveaux sacrés, pluriels et surprenants. De telles innovations esthétiques, inscrites dans une verticalité moderne de l'œuvre, modifient l'essence de la création, ouvre un champ des possibles insondable : la fonction mimétique de média convoquant le divin est dès lors transcendée par une fonction dynamique qui révèle le *Deus absconditus* ; l'œuvre d'art atteint la catégorie insigne de parcelle de divinité en tant qu'elle se présente comme le berceau unique d'un frisson transcendant. C'est en ce sens qu'André Malraux écrit dans *La métamorphose des Dieux* : « Le seul domaine où le divin soit visible est l'art, quelque nom qu'on lui donne ». Mais cette vision est à la fois fragile et fugace, et elle n'est rendue possible qu'à l'issue d'un travail artistique.

C'est ce travail que souligne par exemple Jean-Michel Mendiboure dans *José Bergamín, l'écriture à l'épreuve de Dieu* : « l'auteur tente de faire de la langue le lieu d'une rencontre éventuelle avec la présence divine », par le truchement d'une « dimension spirituelle donnée au tissu littéraire »<sup>25</sup>, comme par exemple dans l'aphorisme : « El misterio no está en la sombra : ni en la luz. Está en la duplicidad de la luz y la sombra : en el doble juego, humano y divino, de todo lo crepuscular. (Heracles, Orfeo, Hermes) ».

Une semblable « profondeur étrangère »<sup>26</sup> nous semble surgir d'un tableau comme *Virgen con Niño*. Rien ne laisse supposer un tel titre, et pourtant, lorsque nous le lisons, nous saisissons d'emblée la sacralité du tableau. C'est le peintre qui choisit de livrer la clé d'une intralecture possible uniquement une fois que, quelque peu déconcerté, le spectateur portera les yeux sur le titre du tableau pour tenter de le comprendre.

---

<sup>25</sup> Jean-Michel Mendiboure, *José Bergamín, l'écriture à l'épreuve de Dieu*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 13.

<sup>26</sup> Expression de Georges Bataille employée au sujet d'un tableau d'Edouard Manet, *Manet*, Genève, éd. Skira, 1955, p. 103.





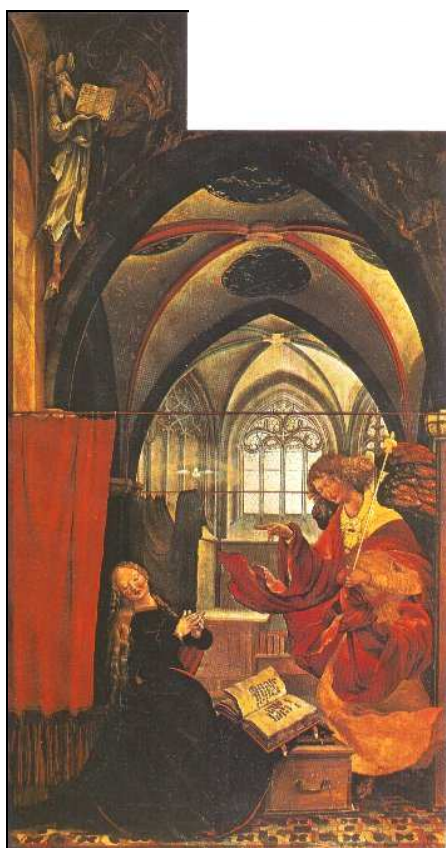
*Virgen con Niño*, Jaime Morera y Galicia  
1904  
huile sur toile, 103 x 61  
musée d'art de Jaime Morera, Lleida, Espagne

L'indication *Virgen con Niño* nous permet dans un premier temps d'identifier les deux personnages. La silhouette du fond, tout d'abord, est donc la Vierge, ce qui explique en ce cas l'impression qu'elle porte un voile, ceint sur sa tête et qui descend jusqu'au milieu de son dos. Elle est vêtue de couleur sombre, semblable à celle de la végétation, et est éclairée par une tache de couleur blanche sur son buste. Si l'on regarde de très près le tableau (car la forme est à peine esquissée tout au fond) on aperçoit au dessus d'elle ce que l'on pourrait prendre pour une aspérité dans le mur, mais qui se révèle en fait être une forme semi-circulaire dorée, comme s'il s'agissait de l'ébauche d'une auréole à peine voilée. Dans cette symbolique, la porte orangée vers laquelle elle se dirige est peinte de la couleur de la révélation de l'Amour Universel. Dans l'art sacré, l'orange est également utilisé pour signifier l'Esprit



Saint illuminant les fidèles. Cette porte est donc, symboliquement, un lien vers Dieu, et il semblerait que le tableau « invente » une scène christique inédite, dans laquelle Marie laisserait son fils au monde, pour accomplir seul la mission que son Père lui a confiée, et s'en irait rejoindre celui-ci.

Toujours selon l'indication du titre, l'enfant est donc une représentation de Jésus nouveau-né. Là encore, on peut retrouver certaines analogies avec l'iconographie chrétienne, de scènes notamment d'Adoration dans lesquelles l'Enfant au berceau occupe le premier plan. Mais ici le berceau et la blancheur du linge ne sont pas les deux seuls éléments qui renvoient à cette iconographie. En effet, d'une part, selon l'angle proposé par le titre de l'œuvre, il faut voir dans la couverture rouge un écho aux tissus de couleur rouge traditionnellement peints dans les *Annonciations*, qui préfigurent le sacrifice futur du Christ et sa Passion, comme c'est le cas par exemple dans le retable d'Issenheim.



détail de l'Annonciation,  
Matthias Grünewald  
1512, musée d'Unterlinden, Colmar

Jaime Morera y Galicia peint de manière ostensible cette couverture éclatante aux pieds de l'Enfant qui doit sans aucun doute être interprétée

comme elle l'était chez Grünewald. D'autre part, le peintre a esquissé, tout comme pour la Vierge, une auréole au dessus de la tête de l'Enfant. A première vue, le spectateur n'y prend sans doute pas garde, mais plongés dans l'intralecture, nous ne pouvons que remarquer la forme circulaire dessinée sur la terre de l'allée ombragée, juste au dessus de l'enfant. Ce cercle de terre n'est ni lumineux ni doré, mais il ne peut s'agir pour autant d'une simple coïncidence et il symbolise sans équivoque l'auréole de l'Enfant.

C'est indéniablement l'Histoire qui ouvre ce champ nouveau de la création artistique, la révolution culturelle et culturelle des Espagnols trouve dans cette quête d'une transcendance fabriquée et revendiquée une source majeure sinon d'inspiration, tout du moins de questionnements.

D'autre part, le second trait qui caractérise les artistes modernes est la question de leur engagement. Là encore, Art et Histoire sont intimement liés. Non seulement la politique s'immisce dans les œuvres<sup>27</sup>, lorsque les inclinaisons partisans des artistes orientent leurs choix esthétiques, comme pour Ramiro de Maeztu par exemple, depuis *Hacia otra España*, 1898, jusqu'à *Acción española*, où il écrit en 1934 :

Ha sido el amor a España y la constante obsesión con el problema de su caída lo que me ha llevado a buscar en su fe religiosa las raíces de su grandeza antigua. Y, a su vez, el descubrimiento de que esa fe era razonable y aceptable, y no sólo compatible con la cultura y el progreso, sino su condición y su mejor estímulo, lo que me ha hecho más católico y aumentado la influencia para el mejor servicio de mi patria<sup>28</sup>.

Mais réciproquement, ces œuvres contribuent à façonner l'Histoire<sup>29</sup>, notamment dans l'antagonisme des deux modernités : l'une, dite historique (incarnée par la bourgeoisie, le progrès, la science, la technologie, etc.) et l'autre, dite esthétique (antibourgeoise, rebelle et passionnée). Pour « épater le bourgeois », selon les termes de Théophile Gautier, les artistes provoquent volontairement, en dénonçant par exemple un mal-être social, pour éveiller les

---

<sup>27</sup> Guillermo de Osma, « El proceso de politización de las posturas artísticas de los propios protagonistas », *Diccionario de las vanguardias de España. 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 9.

<sup>28</sup> Ramiro de Maeztu, « Razonos de una conversión », in *Acción Española*, Madrid, n°62-63, p. 6-16, [en ligne] disponible sur < <http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e62006.htm> > [consulté le 05 juin 2009].

<sup>29</sup> Serge Salaün, « [La vanguardia histórica] es uno de los ingredientes esenciales de nuestra Historia contemporánea », « Las vanguardias políticas: la cuestión estética », in Javier Pérez Bazo, *La vanguardia en España. Arte y literatura*, éd. CRIC, 1998, p. 209.

consciences et mobiliser. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la fonction pédagogique, voire doctrinale ou régénérationniste de l'Art est à son apogée, et s'exprime dans les extrêmes, soit en promouvant un courant de l'Histoire (comme le Futurisme italien), soit en dénigrant le pouvoir et son incarnation politique (avec le Dadaïsme par exemple).

En guise de conclusion, nous réaffirmons combien le phénomène de la sécularisation en Espagne modifie profondément la création artistique, et ce notamment pour deux raisons. Tout d'abord, parce que l'avènement de la Modernité y est vécu comme une véritable crise. Non seulement à cause des nombreux doutes qui agitent les Espagnols (*La nación en duda*, José Alvarez Jonco), mais aussi à cause d'un certain mal-être :

Se añade « crisis » a ese concepto de « fin de siglo ». ¿Por qué? Quizá porque otros países como Francia o Alemania compartían la sensación de culminar las siembras de la revolución industrial o del Romanticismo, mientras que en España la dudosa industrialización hacía ver lo moderno como « crisis »<sup>30</sup>.

Par ailleurs, l'Espagne, une et indivisible, dont l'unité se cristallise au V<sup>e</sup> siècle autour de la religion catholique, garde des liens viscéraux avec son idéologie théocratique et le « désenchantement »<sup>31</sup> de la société espagnole est donc chaotique, exacerbé par les vicissitudes politiques des factions qui s'opposent, s'affirment puis s'effondrent à répétition. Cette résistance passive à la sécularisation a pu être interprétée comme le signe d'une « insularité constitutive »<sup>32</sup>, l'Espagne étant animée par différents grands pôles intellectuels et culturels indépendants (Madrid et Barcelone bien sûr, mais aussi Salamanque, Oviedo, ou encore Séville), dont la concurrence à l'intérieur même du pays aurait attisé l'esprit national, anti-européen. Mais ces affirmations régionales sont aussi la traduction culturelle d'une indépendance convoitée par les oligarchies locales, qui ne comptent pas se laisser gouverner par un État central en perte d'autorité.

Cette configuration géographique, économique et historique atypique constitue le sédiment original duquel émerge l'art moderne espagnol, s'affranchissant

---

<sup>30</sup> Agustín Sánchez Vidal, « La cultura española de vanguardia », in Harald Wentzlaff-Eggebert (coord.), *Las vanguardias literarias en España*, Madrid, éd. Iberoamérica, 1999, p. 342.

<sup>31</sup> Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, 1985.

<sup>32</sup> Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. P.U.F, 2001, p. 35.

progressivement des carcans dogmatiques dictés par l'Église puis l'État, pour puiser finalement en lui-même sa singularité. Sa confrontation et collaboration avec les avant-gardes européennes donnera libre cours à des créations tant prolifiques qu'hétéroclites. « L'émergence, puis le triomphe de Dionysos sur Apollon, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, [...] signifie [...] l'avènement du sensoriel, de tous les sens libérés des contraintes morales et autres, du corps libre et vital, y compris dans l'excès, l'orgiasme, le désordre, la déviance ou la violence »<sup>33</sup>. Les artistes modernes s'engouffrent ainsi dans un vertige créatif sans précédent. Délestés de la tutelle de leurs principaux commanditaires – l'Église et l'État –, les arts tendent à s'ériger à contre-courant de l'univers qui leur est contemporain pour y laisser leurs marques. En d'autres termes, ils cherchent à faire l'Histoire, en réinterprétant ce qui a été, en définissant ce qui doit être, ou en anticipant ce qui sera.

**Marion LE CORRE-CARRASCO**  
**Université Paris Ouest Nanterre-La Défense**

---

<sup>33</sup> Jean-François Botrel, Serge Salaün et Françoise Étienvre, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », in Serge Salaün et Françoise Étienvre (coord.), *La réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 26.

## BIBLIOGRAPHIE

- BESANÇON, Alain, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, éd. Folio Essais, 1994.
- CATENA LÓPEZ, Elena, « *Moral y religión* », in MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Historia de España*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 2000, t.3, ch. 3.
- DUGAST, Jacques, « Aspects d'une crise des cultures au tournant du siècle. 1890-1910 », in *La Crise de la Modernité européenne*, Barbara Koehn (dir.), Rennes, éd. P.U.R, 2001
- DUPRONT, Alphonse, *Du sacré. Croisades et Pèlerinages. Images et langages*, Mayenne, éd. Gallimard, 1987.
- FERRY, Luc, *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1998.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.
- MONOD, Jean-Claude, « La sécularisation et ses limites : entre théologie politique et Positivisme juridique », in *Modernité et sécularisation*, Mickaël Føessel, Jean-François Kervégan, Myriam Revault d'Allonnes (dir.), Paris, éd. CNRS, 2007.
- WACHÉ, Brigitte, *Religion et culture en Europe occidentale*, Paris, éd. Belin Sup. Histoire, 2002.