

## *Avant-propos*

DANS LE PRÉSENT RECUEIL, le lecteur trouvera des analyses d'approches multiples qui tour à tour, selon une période, un artiste, ou une œuvre, interrogent le lien qui existe entre l'Art et l'Histoire<sup>1</sup>. Soulignons d'emblée que ce lien est pluriel, varié et surtout variable. Et c'est précisément la dimension diachronique dans laquelle s'inscrivent les contributions de ce recueil qui en révèle la mesure changeante : quel que soit le regard que l'artiste porte sur le monde qui l'entoure, sa création fait partie intégrante de sa contemporanéité. Passéiste, témoin ou avant-gardiste, l'artiste conçoit sa cosmogonie esthétique à partir de sa propre histoire, individuelle. C'est ce point d'ancrage entre Art et Histoire – et pas seulement entre création et présent – que sondent les travaux réunis dans ce corpus ; un point d'ancrage, un trait d'union, un pont, autrement dit un entre-deux ou plutôt un entre-trois, car dans cette mise à l'épreuve de la création artistique face à l'Histoire, l'artiste a aussi son rôle à jouer. Un rôle qu'il affiche ou tend à effacer, selon son engagement. Et sans doute ne faut-il pas oublier le destinataire de cette création, lecteur ou spectateur, pour qui l'œuvre fait sens. Car il est à son tour un lien entre l'histoire de l'œuvre, inscrite dans un passé révolu, et sa projection vers un avenir in(dé)fini : il lui appartient de se saisir de l'objet créé et de le confronter à sa propre histoire. Ce roman, cette peinture, ce dessin, ce film, cet édifice, cet opéra ne sont-ils qu'un « héritage » du passé ? N'éclairent-ils pas mon présent d'un jour nouveau ? Ne conditionnent-ils pas un nouvel élan esthétique à venir ? Et ne rayonnent-ils pas surtout en moi avec une force insigne, hors du temps, en dehors de leur temps et du mien ?

---

<sup>1</sup> Forçant les normes typographiques, nous notons « Art » et « Histoire » avec des majuscules, afin de signifier qu'ils sont les paradigmes-acteurs de l'efficiente dialectique qui sous-tend notre réflexion.

Mais peut-être avant le postulat d'une atemporalité paradoxale de l'œuvre d'art, avant la question d'un Art pour l'Art, nous faut-il revenir au préalable sur des liens plus matériels qui unissent traditionnellement Art et Histoire, dans une union qu'on pourrait qualifier d'intéressée, dans laquelle le premier terme serait mis au service de la démonstration du second. Ainsi, en 2008, l'historien Fernando García de Cortázar recevait le « Premio Nacional de Historia de España » pour son ouvrage intitulé *Historia de España desde el arte*. Dans ce livre, à la perspective novatrice, il se proposait d'« interroger l'écho des pas [de l'Histoire] en partant de l'art » par une sélection d'œuvres qui, sans être commentées ni interprétées, structure l'ouvrage, telle une trame figurative d'où émerge purement et simplement le discours de l'historien. L'auteur évoquait une « multitude de questions et de réponses tacites qui surgissent des images ». C'est cette dynamique tacite et impérieuse que tente de définir ce recueil : dans quelle mesure la création artistique (issue de la littérature, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la musique, du cinéma, de l'illustration, de l'affiche, de la presse, etc.) est-elle mise à l'épreuve de l'Histoire ?

Les limites chronologiques et culturelles de ce corpus réunissant des travaux d'hispanistes sont celles de l'Espagne moderne et contemporaine. En effet, les rapports tissés entre Art et Histoire dans le contexte particulier du XIX<sup>e</sup>, du XX<sup>e</sup> et du tout début du XXI<sup>e</sup> siècles en Espagne, par leur richesse et leur singularité, offrent à la réflexion un saisissant éventail d'approches et d'interprétations. C'est cette profusion qui motive la féconde dimension pluridisciplinaire des travaux ici réunis. Au cours de la période envisagée, l'Espagne connaît de profondes mutations de tous ordres, et si l'Histoire rend compte de ces bouleversements, l'Art n'est pas en reste. Or, les deux discours, l'historique et l'artistique, ne se superposent pas mais leurs points de rencontre sont nombreux à cette époque où se cristallise l'identité nationale. C'est pourquoi nous choisissons de circonscrire nos analyses à ces siècles charnières, où les luttes font rage, opposant et orientant les échanges entre intellectuels, hommes politiques, artistes, oligarques mais aussi citoyens : cléricisme et anticléricisme ; tradition et modernité ; « *españolización* » et « *uropeización* » ; classicisme et avant-gardes ; colonies et métropole ; absolutisme et république ; individualisation et « *deshumanización* » ; périphéries et centre ...

En ce sens, les notions de fiction, de vraisemblance, de représentation et de vérité seront au cœur des analyses du contenu même des créations artistiques. Le roman réaliste ou le « grand genre » de la peinture historique s'y sont déjà abondamment prêtés : s'il nous appartient de passer au crible de l'analyse la vraisemblance historique d'une œuvre, nous nous interrogeons

également sur la valeur de toute discordance entre la fiction créée et la vérité attestée par l'Histoire, qu'il s'agisse de récupération esthétique (comme avec El Equipo Crónica) ou de manipulation idéologique (dénoncée dans la presse ou mise en scène dans des affiches de propagande).

En outre, les artistes étant au cœur de la confrontation Art-Histoire, il nous faut tenir compte de la dimension personnelle et individuelle de leurs parcours. En quoi les vicissitudes politiques ont-elles pu les influencer ? À la fois témoins et acteurs de leur époque, ceux-ci livrent dans leurs créations une vision personnelle, un univers conçu dans un contexte historique particulier, au carrefour d'influences variées, dans une perspective déterminée et toujours empreint de la touche singulière de l'artiste. Peut-on déterminer par exemple dans quelle mesure une ère révolutionnaire est un creuset idéologique duquel émergent licences et transgressions artistiques ? Comment l'ordre établi, en stigmatisant certaines expressions, favorise-t-il paradoxalement leur retentissement ? En un mot, comment l'Histoire parvient-elle à façonner l'Art, mais comment celui-ci parvient-il néanmoins à s'affranchir de sa tutelle ?

Car cette émancipation continue et exponentielle de l'art moderne puis contemporain façonne une nouvelle esthétique et transforme durablement l'histoire culturelle. Le nouveau statut des artistes ne fait qu'accroître cette autonomie : transgression, ruptures, réappropriations et révolutions jalonnent l'histoire de l'art dit moderne, comme si ce nouvel affranchissement était fondé sur une expectative jamais satisfaite, une quête sans cesse dépassée, une appétence toujours frustrée. Une crise ontologique ébranle les artistes, sensible aux yeux du grand public sans doute dans le rejet esthétique du vraisemblable et l'exploration de l'univers intérieur de l'artiste. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle cette intériorisation va de pair avec une spiritualisation de l'art, pour reprendre le titre du célèbre essai de Vassily Kandinsky publié en 1911. La question de l'Histoire, non seulement en tant que référent temporel immanent mais surtout en tant que carcan conceptuel à transcender, est au cœur de ces bouleversements.

En tant que champ disciplinaire, l'histoire de l'art convoque simultanément les deux notions que nous interrogeons dialectiquement. Or, ce rapprochement notionnel soulève d'emblée un questionnement épistémologique qui permet ici d'éclairer sans doute notre démarche. De fait, dans son livre *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman envisage l'histoire de l'art comme « discipline anachronique ». En effet, dans cette perspective, les œuvres convoquées par exemple par Fernando García de Cortázar dans l'ouvrage cité plus haut, *Historia de España desde el arte*, sont livrées au lecteur riches d'une

hétérogénéité temporelle incompressible. L'objet d'art, instrumentalisé par l'historien, est l'héritage d'une somme d'influences antérieures à l'instant de sa création, mais il est également jaillissement créatif, et tout à la fois manifestation d'un passé polychronique dans le présent de l'historien.

L'art moderne et l'art contemporain explorent à l'envi cette dimension abyssale qui ouvre le champ des possibles. Déjà, en 1922, à l'occasion de son entrée à l'Académie, le peintre Aureliano de Beruete définissait cette modernité inédite dans son discours *El cuadro como documento histórico*. Comme l'affirme le titre de son discours, il reconnaît la portée testimoniale revendiquée par certaines œuvres. Toutefois, pour lui, l'historicité d'une œuvre tient moins de son actualité que, paradoxalement, de son atemporalité : « en ese sentido general y humano, ajeno a toda idea de raza, de país de partido, estriba, a mi juicio, la fuerza de tales composiciones, su espíritu, su grandeza y su trascendencia filosófica »<sup>2</sup>.

Pour appréhender cet ultime paradoxe, il nous faudra suivre chronologiquement le parcours de différents artistes : les réflexions réunies dans ce corpus guideront donc le lecteur du début du XIX<sup>e</sup> aux portes du XXI<sup>e</sup> siècle, empruntant des voies fort variées, de la sculpture au documentaire en passant par le dessin par exemple. Nous remercions vivement à cette occasion tous les auteurs des présentes communications, à qui revient l'originale pluridisciplinarité de ces actes.

La première étude a valeur de préambule. « Sécularisation et création artistique espagnole : vers une émancipation en arts » entend sérier le contexte esthétique de l'avènement de la Modernité, dans une perspective large et générale, évoquant tout à tour différents modes d'expression artistique et précisant combien, dans le bouillonnant discours méta-artistique, le paradigme historique sonde à la fois l'origine, le mode de représentation et le devenir de l'Art.

Nous ouvrons le XIX<sup>e</sup> siècle avec le portrait d'un auteur emblématique de cette confrontation Art-Histoire, puisqu'il était à la fois homme de lettres et homme politique. Dans « Vicente Blasco Ibáñez : ce qui reste du journaliste et de l'homme politique », Josefina Villanueva, par le choix de ce verbe « reste[r] » dans le titre de son étude, souligne d'emblée la question du legs, autrement dit celle de l'empreinte laissée par la création artistique dans l'Histoire. Le statut de journaliste fait de ce premier auteur un cas singulier : la valeur

---

<sup>2</sup> Aureliano de Beruete y Moret, *El cuadro como documento histórico* (Discurso de ingreso en la Real Academia, 1922), Madrid, Imp. De Blas, p. 25.

testimoniale l'emportant ici sur l'intériorisation de l'artiste que nous évoquons précédemment. Par un constant va-et-vient entre vécu personnel, histoire nationale et écriture journalistique, Josefina Villanueva présente les articles de Vicente Blasco Ibáñez comme fer de lance de la contestation républicaine, c'est-à-dire comme contestation du régime établi, et vecteur potentiel de renversement de l'Histoire.

Dans « L'homme auroral de Giménez Caballero », Denis Vigneron porte un éclairage particulier sur les années 1930. L'essai *Eoántropo, el hombre auroral del arte nuevo* publié en 1928 par Ernesto Giménez Caballero, est révélateur des ambitions esthétiques et idéologiques de cet intellectuel, homme de lettres engagé voire totalement immergé dans un fascisme politique esthétisant. L'étude consacrée à cet essai et son auteur permet non seulement une riche contextualisation – évoquant notamment le dialogue entre Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, et José Díaz Fernández *El nuevo romanticismo, polémica de arte, política y literatura* – mais elle propose aussi la vision originale d'un artiste dont la création a été marginalisée en raison de sa couleur politique.

Avec l'étude d'une série créée en 1937, Malika Amrane aborde un mode d'expression artistique singulier : celui de la caricature, qu'elle définit dès son titre comme instrument artistique visant à dénigrer l'ordre établi. « La caricature comme arme de dénonciation : l'exemple de *Songes et Mensonges de Franco* de Pablo Picasso » démontre en effet combien le mode de représentation choisi par l'artiste oriente son discours esthétique. Puisant à la fois dans son propre univers créatif, dans la tradition du dessin caricatural, et évidemment dans la situation politique de l'Espagne dirigée par Franco, l'artiste vindicatif « arme » véritablement son œuvre.

Emprisonnés à l'issue de la guerre civile, les auteurs des dessins analysés par Brice Landry Mbogna s'inscrivent eux-aussi dans la veine d'un art de dénonciation et de revendication. « Archives militaires et créations de prisonniers politiques espagnols sous le franquisme : entre fiction et réalité historique » revient sur la question du témoignage et envisage l'art non pas depuis l'aura consacrée des chefs-d'œuvre mais à partir de dessins de détenus politiques, en mettant en lumière la portée non seulement symbolique mais aussi universelle de leurs messages. Par ce biais original, cette étude passe en revue des conditions carcérales extrêmes, tout en mettant à l'honneur le courage et la persévérance des auteurs emprisonnés, offrant ainsi un havre insigne à des créations qui résistèrent à la répression franquiste.

Quinze ans plus tard, au tournant historique que représente la Transition démocratique, le groupe valencien Equipo Crónica met en scène la mort sous

deux approches différentes, quoiqu'empruntant toutes deux au registre de l'intericonicité cher à ces artistes. Yannick Chapot se livre ainsi, dans « Equipo Crónica, la réinterprétation de la peinture d'histoire à la lumière du franquisme », à un double exercice : décoder iconographiquement les mises en abyme (en confrontant tableaux du XX<sup>e</sup> siècle et œuvres-sources du XIX<sup>e</sup>), et exposer la dimension politique de ce procédé méta-artistique.

Les œuvres suivantes présentées dans notre corpus sont presque contemporaines de celles de Equipo Crónica et, comme elles, appartiennent à une série<sup>3</sup> réalisée entre 1976 et 1977. Ces recherches menées par Marine Lopata permettent de rappeler la dimension diachronique de l'exposé des contributions réunies dans cet ouvrage, puisque le mode de représentation artistique étudié est qualifié de « neuvième art », selon l'appellation consacrée en 1964 par Morris et Pierre Vankeer. Dans « *España una, grande, libre* de Carlos Giménez. Le neuvième art au service de l'engagement politique », le titre de la série relève à la fois de l'allégorie et de l'antiphrase. Allégorie, car la devise franquiste par cette convocation métonymique souligne la prégnance de l'idéologie nationaliste ; antiphrase, car l'auteur s'emploie à battre en brèche de manière presque systématique cette idéologie en usant de la satire et de la caricature mais en ayant aussi massivement recours au souvenir, c'est-à-dire en figurant l'histoire nationale passée pour mieux la stigmatiser.

Les deux derniers travaux de ce corpus entendent ouvrir la réflexion par la récente actualité de leur sujet. Gabriel Sevilla établit un lien esthétique, diachronique et supranational avec « Altamira à l'épreuve du XXI<sup>e</sup> siècle : la coupole de Miguel Barceló à l'ONUG ». Il nous invite de fait à une lecture saussurienne de l'œuvre de l'artiste barcelonais réalisée à Genève, analysant moins la facture plastique de cette réalisation que la convocation d'un triple regard nécessaire. L'interprétation transversale qui en résulte, depuis le legs rupestre jusqu'à la performance architecturale en passant par un dialogue politico-iconographique contrastif, nous donne la mesure d'un nouveau rapport entre Art et Histoire.

Pour Jaime Céspedes, la réinterprétation est au cœur de la réflexion. Son étude intitulée « De Simon Schama a José Luis Peñafuerte, nuevos valores del *Guernica* de Picasso en el género documental » ajoute un dernier nouveau genre à ce corpus pluridisciplinaire, puisqu'il s'agit d'y envisager combien le chef d'œuvre de Picasso, peint en 1937, résonne dans ces deux documentaires.

---

<sup>3</sup> La notion même de série dans l'histoire de l'art contemporain – bien qu'elle préexiste à celui-ci – donne d'ailleurs parfois lieu à une lecture quasi exclusivement historiciste de la création. Cf. Itzhak Goldberg, *Jawlensky ou Le visage promis*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 87-118, sous-partie intitulée « Variations » qui développe et théorise le concept de série dans l'art contemporain, et notamment l'art non figuratif.

Tour à tour instrument politique, profession de foi esthétique, emblème d'un travail de récupération de la mémoire collective, creuset syncrétique de l'univers intérieur de l'artiste et de son être au monde, il est avant tout déclencheur d'émotions, abondamment mises en scène dans les deux documentaires qui rendent ainsi hommage au chef d'œuvre sui generis.

Dans ce cheminement qui l'entraîne vers l'époque actuelle, le lecteur sera sensible à l'attention croissante que les auteurs lui portent. Si l'imposant tableau d'histoire nous définissait comme récepteur-spectateur, sans qui l'écho de ce témoignage tomberait dans l'oubli, les vignettes d'*España una, grande, libre* nous ont littéralement apostrophés pour interpeler notre conscience politique, tandis que la coupole de Miguel Barceló exige que notre regard perçoive le legs pré-iconographique de sa performance constitutive offerte à notre interprétation, dans une tension tant diachronique que synchronique. Autrement dit, en tant que destinataires, nous sommes le lien qui coordonne Art et Histoire.

**Marion LE CORRE-CARRASCO**  
**(membre associé de l'EA 369)**  
**Université Paris Ouest**

