Université Paris Ouest, Nanterre-La Défense
Ecole doctorale Lettres, Langues et Spectacles

Thèse de doctorat

Marion LE CORRE-CARRASCO

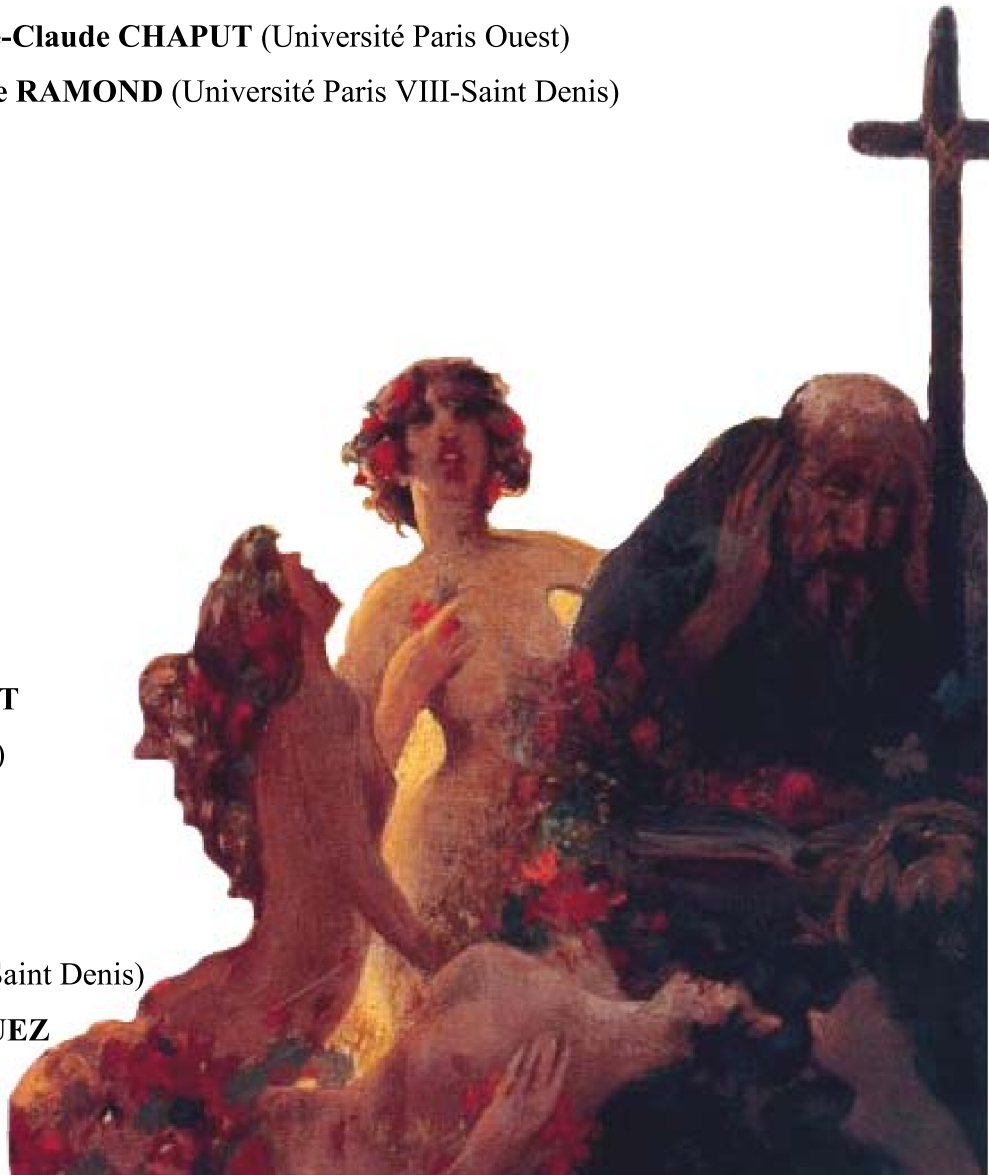
LE SACRÉ ESPAGNOL AUX PRISES AVEC LA MODERNITÉ (1868-1923)

Étude d'un motif iconographique et littéraire,
au carrefour de l'identité nationale et de la création artistique.

Thèse codirigée par les professeurs
Mme Marie-Claude CHAPUT (Université Paris Ouest)
et **Mme Michèle RAMOND** (Université Paris VIII-Saint Denis)

soutenue le 27 novembre 2010

Jury :
M. Jean-François BOTREL
(Université Rennes II)
Mme Marie-Claude CHAPUT
(Université Paris Ouest)
Mme Teresa GREIMAS
(Université Paris XII)
Mme Michèle RAMOND
(Université Paris VIII-Saint Denis)
M. Adolfo SOTELO VÁZQUEZ
(Université Barcelone)



Université Paris Ouest, Nanterre-La Défense
École doctorale Lettres, Langues et Spectacles

Thèse de doctorat

Marion LE CORRE-CARRASCO

Le sacré espagnol aux prises avec la Modernité (1868-1923),

Étude d'un motif iconographique et littéraire, au carrefour de l'identité nationale et de la création artistique.

Thèse codirigée par les professeurs
Mme Marie-Claude CHAPUT (Université Paris Ouest)
et Mme Michèle RAMOND (Université Paris VIII-Saint Denis)

soutenue le 27 novembre 2010

Jury :
M. Jean-François BOTREL (Université Rennes II)
Mme Marie-Claude CHAPUT (Université Paris Ouest)
Mme Teresa GREIMAS (Université Paris XII)
Mme Michèle RAMOND (Université Paris VIII-Saint Denis)
M. Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (Université Barcelone)

Résumé

A la charnière du XIXe et du XXe siècle, l'Espagne vit une révolution cultuelle et culturelle sans précédent. La question du sacré permet de cristalliser les enjeux de cette crise. Une approche résolument transversale révèle en effet le sacré comme clef de voûte des troubles qui agitent les Espagnols. La remise en cause continue de la place de l'Église dans la société, alimentée par l'affrontement sous-jacent entre cléricaux et anticléricaux, est fondamentale dans la douloureuse quête idiosyncratique qui ébranle la nation. Les artistes, témoins et acteurs de leur époque, se font l'écho de cette tension politique et sociale. Dans un premier temps, l'analyse du motif du sacré, livré par des romans et des tableaux, met en évidence non seulement la manifestation d'une sécularisation en marche, mais également la prégnance d'une culture religieuse durablement fixée. Dans un second temps, la polymorphie intrinsèque de ce sacré pré-moderne est abordée par une typologie qui en précise l'expression, de la plus manifeste à la moins tangible, cette dilution du sacré étant caractéristique de la Modernité. Enfin, au-delà de l'étude du motif iconographique et romanesque, une analyse du processus du sacré met en lumière combien les artistes de cette période sondent et interrogent la sacralité présente dans leurs œuvres, et combien celle-ci, ondoyante et industrieuse, échappe à leur contrôle, creusant les prémices d'une religion de l'art.

Mots-clefs

Espagne / sacré / religion / XIXe / XXe / littérature / peinture / Modernité

Résumé en anglais

During the transitional period between the 19th and the 20th century, Spain experienced an unprecedented revolution, both religious and cultural. The issue of the sacred enabled to crystallize what is at stake during this crisis. A thoroughly cross-conceptual approach shows the sacred as a keystone for the mayhem that Spanish people underwent. The role of the church in Spanish society kept being questioned, due to the underlying conflict between those who supported the church and the others who were opposed to it. This questioning was fundamental in the difficult idiosyncratic quest which shook the nation. Artists, who were both witnesses and actors of their time, unveiled and showed this political and social tension. Firstly, the analysis of the pattern of the sacred through novels and paintings underlines the evidence of the secularization that took place. Likewise, it discloses the pregnancy of a religious culture established on a permanent basis in Spanish society. Secondly, the intrinsic polymorphous aspect of this pre-modern sacred is revealed by a typology which develops the representation of the sacred, from the most obvious to the least tangible one. This dilution of the sacred is characteristic of Modernity. Finally, beyond the study of the iconographic and novelistic pattern, an analysis of the process of the sacred enhances how the artists of this era took soundings and questioned sacrality in their works of art. It also shows how sacrality, constantly changing, could not be mastered by the artists, digging the roots of a cult for art.

Mots-clefs en anglais

Spain / sacred / religion / 19th century / 20th century / literature / painting / Modernity

Remerciements

Je remercie les professeurs qui ont codirigé cette thèse : Mme Marie-Claude Chaput, pour sa patience, son attention et son énergie, ainsi que Mme Michèle Ramond pour son enthousiasme qui fut à l'origine de mes travaux de recherches.

Je remercie également M. le professeur Eliseo Trenc pour ses conseils en matière de peinture.

Toute ma reconnaissance enfin à mes proches pour leur fidèle et précieux soutien.

Sommaire

Pages liminaires 1

Introduction **12**

Première Partie : Absence(s) et présence(s) du sacré **35**

Chapitre 1 : Un sacré sclérosé 36

Chapitre 2 : Un sacré (sur)vivant 85

Deuxième Partie : La rénovation du sacré **142**

Chapitre 1 : De nouvelles modalités 144

Chapitre 2 : Expressions rénovées, essai de typologie 183

Troisième Partie : Le sacré mis en œuvre(s) **271**

Chapitre 1 : Le sacré comme objet d'étude 273

Chapitre 2 : Le sacré comme sujet opérant 327

Conclusion **362**

Références bibliographiques 381

Index 397

Table des illustrations 404

Table des matières **411**

Avant-propos

Cette thèse est l'aboutissement de travaux de recherches menés depuis le mémoire de Maîtrise[1], « El temario cristiano en la pintura española de los siglos XIX yXX », conçu en collaboration avec le professeur Michèle Ramond. En effet, passionnée d'Histoire de l'art, nous avions cherché un thème itératif qui permettrait de mettre en lumière une expression caractéristique de l'art espagnol. Etant donné l'importance cultuelle et culturelle de la religion catholique en Espagne, nous voulions rendre compte de l'importance de l'art chrétien – largement étudié pour les périodes précédentes – au cours des deux derniers siècles. Il s'agissait de dresser un panorama diversifié, qui prenne en compte l'héritage iconographique (de la fin du XVIIIe siècle) mais aussi la dimension diachronique de la métamorphose qui va s'opérer à l'aube du XXe siècle.

Nous avons poursuivi dans la même voie en D.E.A[2], toujours sous la direction de Michèle Ramond, « Métamorphose du religieux en sacré dans l'art espagnol, 1860-1910 », en restreignant chronologiquement notre champ d'études, mais en couplant l'analyse picturale (presque exclusivement concentrée sur deux peintres principaux) à l'étude d'une œuvre littéraire : le roman Tristana de Benito Pérez Galdós. Cette « ouverture » sur la littérature a révélé une expression riche, variée et inédite de la notion de sacré chez les artistes envisagés, s'appuyant non seulement sur l'analyse de références évidentes au religieux, mais aussi partant à la recherche de signes latents de nouvelles formes de sacralité.

Ces deux mémoires de recherches ont donc été complémentaires : le premier nous a amenée à maîtriser une vaste période de l'Histoire de l'art espagnol, et le second nous a permis de sérier avec minutie un motif dans l'univers créatif de trois artistes. Héritage iconographique, dimension diachronique, rapprochements entre littérature et peinture, et tentative de définition d'une nouvelle sacralité, sont autant de bases qui constituent aujourd'hui un fond de réflexion singulier, et qui ont été à la base de cette thèse. Nous y avons poursuivi les pistes entrevues dans les deux mémoires précédents, en donnant une place plus grande au roman et en restituant davantage dans une perspective historique, sous la co-direction de Michèle Ramond et du professeur Marie-

[1] Cf. présentation en Annexes.

[2] Cf. présentation en Annexes.

Claude Chaput dont nous avions suivi le cours sur les nationalismes au programme de l'agrégation en 2001.

Avertissement

L'approche pluridisciplinaire de notre étude nous a conduite à des lectures aussi variées que passionnantes. Nous emprunterons à différentes disciplines des concepts et un lexique que nous nous sommes appropriée du mieux possible et que nous employons toujours avec prudence. Que l'on excuse donc par avance tout raccourci ou emploi impropre, bien involontaires.

Dans la mesure du possible, les tableaux de notre étude seront renseignés de la façon suivante : Titre de l'œuvre, auteur, année(s) d'exécution, technique employée, dimension (hauteur x largeur), localisation. Malheureusement, la totalité de ces renseignements ne nous est pas toujours connue, et les références des tableaux sont parfois incomplètes.

INTRODUCTION

Il est vrai que sous cette rubrique unitaire [du sacré] règne un grand flou que n'ont pas vraiment réussi à dissiper les spécialistes des religions – historiens, sociologues, anthropologues – qui se sont emparés du terme.
Philippe Descola[3]

Littérature et image sont immiscibles. Nombreux sont les peintres et les écrivains qui ont tenté de fondre ces deux expressions. Ce sont autant d'occasions de fou rire. Prétention de fous.
Pascal Quignard[4]

Si le divin ne veut pas rester une abstraction et bien qu'il ait une existence à part de l'apparence il doit *apparaître*. Epiphanie trompeuse, certes : l'art est dans un certain sens une illusion.
Alain Besançon[5]

Les trois citations mises en exergue rendent compte de la triple gageure de notre introduction. La première souligne non seulement la difficulté de définition, voire de conceptualisation du sacré, mais aussi la nécessité d'une lecture du sacré au carrefour de l'histoire, de la sociologie, de l'anthropologie – sans négliger la philosophie – pour parvenir, malgré tout, à cette définition. Cette première étape sera, nous le verrons, un véritable défi phénoménologique. Avec la deuxième citation l'art fait irruption. L'art, le sacré et la religion sont intimement liés ; l'origine de l'art remonte aux activités rituelles et religieuses et les codes religieux ont appelé une stéréotypisation[6] des formes du sacré. Mais ces formes sont, par essence, duelles car elles ne sont pas uniquement au service de la religion, elles sont aussi une expression de l'homme, artiste, qui les a créées. La sensibilité artistique cristallise la relation que l'homo religiosus entretient avec le sacré. Partant, si le sacré, en soi, pose question, « établir des liens entre nos doutes religieux et

---

[3] *Traces du sacré. Visitations*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2008, p. 78.

[4] *Petits traités*, t.1, Paris, Maeght éditeur, 1990, p. 153.

[5] *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, éd. Folio Essais, 1994, p. 378.

[6] Jean-Claude Monod « La sécularisation et ses limites : entre théologie politique et Positivisme juridique », *in Modernité et sécularisation*, Mickaël Fœssel, Jean-François Kervégan, Myriam Revault d'Allonnes (dir.), Paris, éd. CNRS, 2007, p. 158.

le type de discours qu'ils génèrent »[7] permet d'analyser la mise en œuvre(s) des représentations du sacré, et à cet effet nous convoquerons littérature romanesque et peinture, en les confrontant mais sans les confondre. Nous devrons alors nous interroger sur l'aporie que soulève la troisième citation : comment l'image sacrée peut-elle prétendre à représenter, voire présenter, le divin ? Le caractère matériel et temporel de toute expression du sacré semble d'emblée condamner celle-ci à l'échec. Pourtant, nous le verrons, l'écriture romanesque et la peinture recèlent une puissance et une opérativité insignes que leur statut d'œuvre d'art leur confère et qui leur ouvre le champ du sacré. Ainsi, ces trois citations aperturales présentent les enjeux de notre introduction : la définition du sacré, la question de sa représentation, et le statut de ce qui le représente.

En Europe, l'étude du sacré a été menée essentiellement par des chercheurs français[8] et allemands[9] qui tendent à l'envisager sous une forme universelle. Notre étude n'aura pas cette portée ethnologique, car nous voulons la circonscrire à l'Espagne ; le sacré en question sera donc étroitement lié au fond de culture chrétienne qui nourrit ce pays dont la relation au sacré est singulière. Au sein de l'Europe, l'Espagne se distingue par son atavisme religieux. Son unité nationale se fonde au Vème siècle autour du catholicisme[10], et celle-ci se trouve renforcée avec Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille qui associent projet politique et projet religieux avec la Reconquête. Dès lors, les Rois Catholiques ancrent l'Espagne dans une tradition religieuse inébranlable, et inébranlée jusqu'à la fin du XIXe siècle. Nous portons précisément l'accent sur la période dite « fin de siècle », car l'Espagne du tournant du XIXe au XXe siècles est celle de tous les bouleversements : politiques, sociaux et esthétiques.

---

[7] Mélanie Gleize, *Julia Kristeva au carrefour du littéraire et du théorique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 90.

[8] Dans *Le symbolique et le sacré*, (Paris, éd. Découverte, 2008) Camille Tarot dresse un état de la question en anthropologie. Il s'appuie sur les principaux théoriciens, Durkheim, Mauss, Girard, Eliade, Lévi-Strauss, Dumézil, Bourdieu et Gaucher, tous français à l'exception de Eliade. Il s'excuse de sa « limitation française » qui « n'est pas une complète ignorance, un désintérêt, encore moins un mépris pour ce qui se fait ailleurs », p. 35. Mais ces sept auteurs français sont ceux qui ont majoritairement influencé les écrits sur la question du sacré, et ce au-delà du cadre anthropologique.

[9] Les philosophes allemands, nous y reviendrons, ont notamment beaucoup interrogé les relations de l'art et de la religion.

[10] Le IIIe Concile de Tolède officialise, en 589, l'hégémonie de la religion catholique dans le royaume de Récarède Ier.

Le panorama politique est plus que chaotique : coups d'état[11], constitutions, régimes et dirigeants se succèdent à un rythme effréné, sur fond de luttes incessantes entre partis, voire au sein même des partis. La politique extérieure n'est guère plus amène, puisque l'Espagne lutte pour conserver ses dernières colonies. La paix sociale quant à elle est loin d'être assurée : le mécontentement gronde, les revendications s'affirment autour de groupes de mieux en mieux organisés, des manifestations populaires ont lieu et, parfois, dégénèrent violemment ou sont réprimées avec tout autant de violence. Les esprits sont durablement marqués par la menace révolutionnaire avec les épisodes de la Commune parisienne et du « Sexenio », qui ont notamment pour conséquence politique la création de l'« Instituto de Reformas Sociales »[12], en 1904 sous l'impulsion de Antonio Maura, afin d'améliorer et de réglementer la situation difficile de la classe ouvrière. Enfin, le monde des arts est lui aussi bouleversé : le XIXe et le XXe siècles sont ceux des révolutions esthétiques, différents mouvements voient le jour et chacun clame son originalité. C'est l'émergence des « avant-gardes » qui se multiplient en quelques décennies, écrasant non sans heurts le style académique. Le propos de Claire Barbillon sur « Le foisonnement des avant-gardes » picturales parisiennes peut s'appliquer, comme elle le remarque elle-même, aux artistes espagnols :

> On identifie souvent trop vite la peinture de la deuxième moitié du XIXe siècle au plus célèbre, au plus brillant de ses courants : l'impressionnisme. C'est méconnaître la richesse et la complexité de la vie artistique pendant ce demi-siècle où Paris, comme d'autres capitales dans l'Histoire, est le centre des débats esthétiques et de la production picturale.[13]

Nous nous interrogerons sur la spécificité de cette éclosion artistique en Espagne : le contexte historico-politique singulier que nous venons d'évoquer n'induit-il pas nécessairement une expression artistique nationale insigne ? De plus, la citation de Claire Barbillon porte d'emblée l'accent sur un phénomène double : s'il faut analyser les différentes formes de « la production picturale » – et nous envisagerons également la

---

[11] Une centaine de coups d'état fragilisent tout au long du XIXème siècle la situation politique en Espagne. Le terme « pronunciamiento », si caractéristique, est ainsi passé dans d'autres langues, et a été attesté en français en 1864.

[12] Cet Institut s'inscrit dans la continuité de la « Comisión de Reformas Sociales », initiée en 1883. Voir Juan Ignacio Palacio Morena, *La institucionalización de la reforma social en España, 1883-1924 : la Comisión y el Instituto de Reformas Sociale*s, Madrid, éd. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1988.

[13] Claire Barbillon, « De Cézanne à Matisse : le foisonnement des avant-gardes », Paris, TDC, n° 700, septembre 1999.

production romanesque – il conviendra aussi de rendre compte « des débats esthétiques » qui agitent les artistes espagnols de cette fin de siècle. Ainsi, nous définirons une problématique sacro-artistique intrinsèquement espagnole car, selon nous, loin d'englober les artistes dans des mouvements esthétiques internationaux et uniformes, la Modernité révèle des sensibilités nationales et individuelles ; nous nous inscrirons donc en faux contre l'affirmation de Paul Guinard à la fin de son introduction sur *Les peintres espagnols* :

> Enfin notre promenade s'arrête à Goya. L'exclusion de ses successeurs n'implique aucun dédain. […] Mais c'est un cycle nouveau qui s'ouvre après la disparition de Goya : beaucoup plus profondément que la Révolution ne l'a fait en France, les crises du XIXe siècle coupent la peinture espagnole des structures sociales et des thèmes séculaires. Son histoire se confond désormais avec celle des grands courants européens, Romantisme, Réalisme, impressionnisme. Parmi ses maîtres beaucoup (et des meilleurs, Madrazo, Fortuny) se sont formés à Paris et à Rome.

Une contradiction semble d'emblée percer dans ces lignes, puisque tout en affirmant que les « grands courants européens » « confond[ent] » les artistes sans distinction de nationalité, Paul Guinard écrit néanmoins que le « cycle nouveau » espagnol est « beaucoup plus profondément » marqué par les vicissitudes de son histoire sociopolitique que ne l'est par exemple le style français par la rupture idéologique causée par la Révolution. Par ailleurs, les deux peintres cités, Madrazo et Fortuny, « maîtres » reconnus de leur vivant, formés aux Ecoles de renom de l'époque, notamment à Paris et Rome en effet, ne sont pas, nous semble-t-il représentatifs des avant-gardes balbutiantes d'alors ; nous évoquerions davantage José Benlliure Gil, Ramón Casas i Carbó, Dario de Regoyos, Alexandre de Riquer, José Villegas Cordero, Francisco Pons Arnau, ou encore Antonio Muñoz Degrain dont les œuvres exhalent indubitablement un parfum espagnol. De même en littérature, nous démonterons par exemple que le Réalisme de Benito Pérez Galdós ou de Emilia Pardo Bazán ne calque pas les préceptes du chef de file de l'écrivain français Emile Zola, en dépit de leurs étroites correspondances et affinités ; tout au contraire, ces échanges leur permettent de distinguer des sensibilités singulières, induites par leur histoire personnelle et leur héritage culturel. En un mot, en peinture comme en littérature, nous mettrons en lumière une sensibilité artistique du sacré pré-moderne résolument nationale.

Une crise majeure sous-tend tous les bouleversements politiques, sociaux et esthétiques de la fin du XIXe siècle : il s'agit de la « question religieuse ». C'est

l'époque de la sécularisation[14] en Europe Occidentale, et l'Espagne, dont l'unité nationale avait été forgée autour du catholicisme, est profondément ébranlée par ce phénomène, car l'immixtion de l'Église a été totale durant près de quatorze siècles. René Rémond évoque en ces termes l'étroite alliance du Trône et de l'Autel :

> La religion règle l'existence individuelle et collective. Elle préside à toutes les activités sociales : rien n'échappe à sa vigilance et à son contrôle et l'État veille au respect de ses prescriptions culturelles comme morales. Elle occupe tout l'espace social, rythme le temps : la société s'aligne sur son calendrier pour le travail et pour les fêtes. Elle bénit toutes les fonctions sociales. Elle-même a en charge l'assistance et l'éducation : université, hôpitaux sont des institutions d'origine religieuse et de statut ecclésiastique.[15]

L'exception espagnole doit être soulignée ici. Non seulement les Rois Catholiques ont laissé une profonde empreinte dans la construction d'un état théocratique, mais de plus, l'histoire particulière de l'Espagne a accentué cette marque. On en voudra pour preuve le fonctionnement symptomatique de l'Inquisition espagnole : elle est placée directement sous la juridiction de l'État, et non du Saint-Siège comme dans d'autres pays. Abolie par Joseph Bonaparte[16], elle sera réinstaurée par Ferdinand VII en 1814 : « l'occupation française a soudé le patriotisme espagnol et le catholicisme le plus intransigeant qui a rejeté à la fois l'envahisseur et les idées françaises », souligne René Rémond[17] à propos de cette originalité espagnole.

La séparation qui s'opère entre l'Église et l'État à partir du XIXe siècle a donc des répercussions particulièrement bouleversantes en Espagne et le concept même d'une « question religieuse » nationale montre à la fois l'importance et l'étendue des crises qu'elle engendre. A tel point que la notion de crise elle-même est redondante dans les débats idéologiques, certains y voient des maux de diverses origines, *Los males de la patria y la futura revolución española* (Lucas Mallada, 1890), d'autres un véritable problème, *El problema nacional. Hechos, causas y remedios* (Ricardo Macías Picavea,

---

[14] L'ouvrage de Marcel Gauchet *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* (Paris, Gallimard, 1985) étaye cette thèse.

[15] René Rémond, *Religion et société en Europe : la sécularisation aux XIXe et XXe siècles (1789-1998)*, Paris, éd. Seuil, coll. Faire l'Europe, 1998, p. 50.

[16] Prévue dans le projet constitutionnel élaboré à Bayonne en mai 1808, l'abolition de l'Inquisition, pour éviter tout esclandre, fut finalement discrètement incluse dans la réorganisation judiciaire du Saint-Office. Voir « Le règne de Joseph Bonaparte : une expérience décisive de la transition de la Ilustración au libéralisme modéré », Jean-Bapiste Busaal, *in Revista Electrónica de Historia Constitucional* [en ligne]. Disponible sur :
< http://hc.rediris.es/07/articulos/html/Numero07.html?id=03 > (consulté le 14 juillet 2009)

[17] *Op. cit.* p.70.

1899), d'autres enfin vont jusqu'à la percevoir comme une décadence nationale, comme Ganivet qui dresse ce constat : « nuestra decadencia era irremediable ».[18]

Dans ce contexte politique et artistique tourmenté, nous nous interrogerons sur le statut du sacré[19]. L'Église est le principal ferment du pouvoir politique, mais la question d'une unité nationale catholique est l'objet d'une controverse passionnée[20]. Certains, comme Menéndez Pelayo en 1882, sacralisent le glorieux passé des rois chrétiens espagnols : « España, evangelizadora de la mitad del orbe ; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio… ; esa es nuestra grandeza y nuestra unidad : no tenemos otra »[21]. Cette sacralisation s'inscrit dans une démarche active de l'Église, et de ses défenseurs, qui réalisent combien il importe à l'aube du XXe siècle de lier identité nationale et religion, ce qu'une conception supra-nationale de l'autorité de l'Église avait jusqu'alors plutôt négligé. D'autres, en revanche, rejettent non seulement l'idée d'une unité catholique espagnole, mais vont jusqu'à critiquer vertement l'immixtion séculaire de l'Église, qu'ils jugent, comme Emilio Castelar en 1868, très néfaste :

> No hay nada más espantoso, más abominable, que aquel gran imperio español que era un sudario que se extendía sobre el planeta. No tenemos agricultura, porque expulsamos a los moriscos, no tenemos industria, porque arrojamos a los judíos… No tenemos ciencia, somos un miembro atrofiado de la ciencia moderna… Encendimos las hogueras de la Inquisición, arrojamos a ellas a nuestros pensadores, los quemamos y después ya no hubo de las ciencias en España más que un montón de cenizas.[22]

A l'ère de la sécularisation, l'Église voit ses fonctions, son statut mais aussi ses possessions[23] remis en cause, quelles conséquences cette révolution inédite a-t-elle sur la représentation même que les Espagnols se font de ce qui est sacré ? Car si la religion

---

[18] Dans *Granada la Bella*, Grenade, éd. Diputación Provincial de Granada y Fundación Caja de Granada, 1996, p. 135.

[19] Notre frise chronologique, présentée en Annexes, met en perspective contexte historique et créations artistiques en lien avec le sacré.

[20] Carolyn P. Boyd développe cette querelle dans *Historia patria. Política, historia e identidad nacional en España : 1875-1975*, Barcelone, éd. Pomares-Corredor, 2000, p. 98-117. Ce débat sur l'origine de l'unité nationale sera repris par Claudio Sanchez Albornoz et Américo Castro. Nous y reviendrons dans la première partie.

[21] Miguel Artigas (dir.), *La España de Menéndez Pelayo : Antología de sus obras, selección notas*, Valladolid, éd. Cultura Española, 1938, p. 141. Il s'agit d'un extrait de l'épilogue de *Historia de los heterodoxos españoles.*

[22] Luis Sánchez Agesta, *Historia del constitucionalismo español (1808-1936)*, Madrid, éd. Centro de Estudios Constitucionales, 1984, p. 250.

[23] La question des désamortisations fait l'objet d'une analyse dans notre étude (Première Partie, CH.1,1.3 l'Église face à l'État).

catholique n'occupe plus la même place au sein de la société espagnole, toute référence (historique, politique, sociale, artistique, culturelle) à la religion va s'en trouver modifiée. Ainsi, Manuel Revuelta González envisage la « question religieuse » comme un problème non seulement politique, mais surtout « émotionnel », dit-il, aux conséquences majeures :

> La historia política de la España contemporánea está estrechamente ligada a la historia religiosa. Esta conexión es consecuencia de un hecho sociológico innegable: el sentimiento religioso ha sido un factor de primer orden para el pueblo español a lo largo de toda su historia. La Iglesia Católica, como soporte principal de ese sentimiento, cobra un protagonismo histórico insoslayable. [...] Esta realidad repercute claramente en la historia contemporánea y explica la estrecha relación (unas veces amigable y otras hostil) entre nuestra historia religiosa y nuestra historia civil, así como la perfecta sincronía de ambas.[24]

La révolution cultuelle de l'Espagne induit une révolution culturelle d'autant plus passionnée que la place de l'Église ne cesse de changer au cours des événements politiques. Face à de tels revirements, les intellectuels n'ont de cesse de s'interroger sur l'Église, sur son rôle au sein du pays, sur la résonance que peut avoir la religion à l'heure de (re)définir des enjeux nationaux. En un mot, la « « question religieuse » est le fondement même de leurs questionnements. Religion, religieux, sacré, religiosité, sacralité, mais aussi symbolique, ces termes doivent être précisés, même si, comme nous le soulignions précédemment, ces définitions relèvent du défi phénoménologique. Ce premier examen théorique, nécessaire, sera complété et enrichi au fur et à mesure de notre étude.

Dans l'introduction d'un ouvrage collectif qui interroge les rapports qui lient *Le sacré et le religieux*, Muriel Lahaie associe fondamentalement condition humaine et intuition du sacré :

> le sens du sacré correspond à une structure fondamentale de l'homme. Parce qu'il a la certitude plus ou moins consciente qu'il n'atteint jamais le fond des choses, que la réalité la plus profonde lui échappe, qu'il est en quelque sorte en dette envers elle, l'homme se met en position d'humilité et invente le culte.[25]

L'intuition du sacré taraude l'homme de façon poignante, et la définition même de cette notion soulève nombre d'interrogations. D'emblée, le terme de « sacré » pose

---

[24] Paragraphe intitulé «Persistencia del factor religioso como problema político y emocional» dans « Condicionamientos históricos de la problemática religiosa de la segunda mitad del siglo XIX », *in Perspectivas de la España contemporánea. Estudios en homenaje al profesor V.Palacio Ataral*, Madrid, éd. Guthers s.a, 1986, p. 143-144.

[25] *Le sacré et le religieux*, Muriel Lahaie (dir.), Paris, éd. L'Harmattan, 1996, p. 7.

question, il nous faut le préciser et le distinguer des mots qui lui sont corrélés. L'adjectif « sacré » vient du participe passé adjectivé du verbe latin *sacrare*, qui signifie « consacrer à une divinité ». Ce verbe est un dérivé de sacer désignant aussi bien ce qui est « saint, vénéré » que ce qui est « voué aux dieux infernaux », donc « maudit, exécrable ». Ainsi, l'adjectif « sacré » concerne ce qui ne peut être touché sans être corrompu (l'intangible, l'inaliénable), mais employé dans un sens familier ou ironique il peut, à l'inverse, avoir une connotation négative (le maudit). Nous reviendrons sur cette ambivalence première du terme même de sacré. Par ailleurs, en français comme en espagnol cet adjectif est substantivé pour désigner ce qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable. Au-delà de cette précision étymologique, c'est au carrefour de l'anthropologie religieuse, de la sociologie, de l'esthétique et de la psychanalyse que nous trouverons quelques éclaircissements sur le terme clé de notre étude.

Nous définirons la problématique du sacré en lien avec la religion et l'idée de Dieu, puis nous devrons la sérier en lien avec l'art. Tout d'abord, nous soulignons la violence qui doit être faite à la religion pour l'appréhender en tant qu'objet de science[26]. La question même d'une analyse scientifique et empirique de la religion pose problème, et renvoie à une controverse épistémologique : dans la religion, la foi est une condition nécessaire mais aussi une expérience individuelle. Celle-ci ne peut être évaluée de quelque façon que ce soit. Les théoriciens de la religion analysent alors le fait religieux, en tant qu'expérience ou manifestation. Dans *La sociologie des religions*, Sabino Acquaviva définit avant tout la religion comme une « urgence biogrammatique d'immortalité »[27], comme un besoin irrépressible, qu'il décline sous plusieurs formes (origines psychologiques, stratégie mise en œuvre pour faire face à des besoins insatisfaits, nécessité d'enrayer une angoisse existentielle[28] …). Le philosophe et sociologue Jean Cazeneuve se demande « quels peuvent être les effets de la croyance au sacré sur l'évolution des civilisations, et dans quels domaines de la vie sociale se manifestent-ils de préférence ? »[29]. Il rejoint en cela l'objet d'étude de l'anthropologue, à savoir : « l'homo religiosus en tant que créateur et utilisateur de l'ensemble

---

[26] C'est la question que pose le groupe EPAER (Enjeux Philosophiques des Approches Empiriques de la Religion) en définissant son projet [en ligne]. Disponible sur : < http://epaer.ens-lsh.fr > (consulté le 7 juillet 2009).

[27] Sabino Acquaviva et Enzo Pace (dir.), *La sociologie des religions*, Paris, éd. du Cerf, 1994, p. 11.

[28] *Ibid*., p.8-12

[29] Jean Cazeneuve, *Et si plus rien n'était sacré…,* Paris, éd. Librairie Académique Perrin, 1991, p. 172.

symbolique du sacré et en tant que porteur des croyances religieuses qui dirigent sa vie et son comportement »[30]. La religion a également été passée au crible de l'analyse psychanalytique, Freud l'ayant qualifiée d'« illusion ». Il raille l'extraordinaire coïncidence d'une cosmogonie idéale : « il serait certes très beau qu'il y eût un Dieu créateur du monde et une Providence pleine de bonté, un ordre moral de l'univers et une vie future, mais il est cependant très curieux que tout cela soit exactement ce que nous pourrions nous souhaiter à nous-mêmes »[31]. Loin de nous l'idée de réduire la pensée de Freud à cette seule phrase ; cette citation, ainsi que les précédentes, entendent seulement évoquer la richesse des multiples sciences ou approches qui questionnent la religion. Autrement dit, « les sciences des religions traitent de l'objet sans doute le plus controversé, le plus conflictuel et le plus mal connu qui soit dans nos sociétés »[32] et nous ne nous évertuerons pas davantage à « la sotte entreprise de définir la religion »[33] d'une manière catégorique et universelle, car « non seulement la question est pressante et irrésolue, mais elle paraît aux meilleurs spécialistes insoluble et désespérée, voire préscientifique. Le faux problème par excellence »[34]. Ce désespoir a à voir avec l'ineffable et l'impensable du Divin. Nous citons ces lignes de Levinas : « Il n'y a pas d'idée de Dieu ou Dieu est sa propre idée. Nous sommes hors de l'ordre où l'on passe de l'idée à l'être. L'idée de Dieu c'est Dieu en moi, mais déjà rompant la conscience qui vise des idées, différent de tout contenu »[35]. Le Divin serait-il une catégorie totalement inexpugnable ? Pas totalement, car c'est alors que le sacré surgit comme un lien précieux, unique et duel, entre Dieu et le monde sensible.

Mais tout comme avec la religion, nous nous heurtons à « la difficulté de vouloir enfermer le sacré dans une définition spécifique »[36]. Devant la tâche délicate de dire ce qu'il est, il est finalement plus commode de dire ce qu'il n'est pas. Nous établirons deux distinctions et une opposition ; tout d'abord, nous le distinguerons d'une

---

[30] Julien Ries (dir.), *Traité d'anthropologie du sacré*, Paris, éd. Desclée, 1992, p. 16.

[31] Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, 1927

[32] Camille Tarot, *Le symbolique et le sacré*, *op. cit.*, p. 25. Nous reproduisons en Annexes l'apologue de son introduction dans lequel il tourne à la dérision la question de la définition de la religion qui reste sans réponse.

[33] *Ibid*.

[34] *Ibid*.

[35] Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, éd. Vrin, 1982, p. 105.

[36] Alain Cabantours, *Entre fêtes et clochers : profane et sacré dans l'Europe moderne. XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, éd. Fayard, 2002, p. 14.

part du « religieux » qui renvoie, étymologiquement, à la religion, et concerne les dogmes et rituels propres à un système de croyances tandis que le sacré est en lien avec la divinité. Son acception est plus large car il s'affranchit de ce lien au dogme pour viser directement le divin, sphère idéale vers laquelle le sacré n'a de cesse de tendre. Nous soulignons donc que parler du sacré n'est pas seulement parler du religieux, mais parler du religieux[37] convoque nécessairement le sacré. De même, il y a plus dans le sacré que dans la religion, comme le souligne Régis Boyer dans *Anthropologie du sacré* :

> Sans un acte de foi, ou bien il n'y a pas de sacré, ou bien tel lieu, moment, acte, personnage sacrés pour mon voisin me sont indifférents. On sait que la religion de mon voisin est une mythologie pour moi, le phénomène est bien connu […]. Mais mutatis mutandis, ma propre religion est mythologie pour lui. Il n'empêche qu'un même type de sacré sous-tend et sa mythologie et ma religion.[38]

D'autre part, la « religiosité »[39] désignera une attirance sentimentale pour la religion, mais qui n'implique pas nécessairement une foi sincère en ses principes. Enfin, si le sacré se distingue du « religieux » et de la « religiosité », avec Durkheim[40], il est traditionnellement opposé au profane. Mais cette opposition est en réalité une dualité que la majorité des sciences de la religion s'accordent à reconnaître au sacré. Rodolf Otto en propose une première approche dans le sous-titre de son livre *Le Sacré* : « élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel »[41] qui met l'accent sur l'ambivalence du sacré qui est à la fois matériel-rationnel et projection-idée d'immatériel. L'idée majeure que nous retiendrons de cet ouvrage, et que notre corpus manifestera, est que le sacré n'est ni une notion, ni un concept, il est fondamentalement un processus[42] car il fait preuve d'une opérativité hors norme. En effet, même s'il reste une vérité supraempirique, le sacré ne peut que s'exprimer dans un cadre historico-culturel qui, par définition, sera variable. Si la conception du sacré est flottante c'est

---

[37] Dans *La grande aventure de la peinture religieuse, le sacré et sa représentation*, Paris, éd. Perrin et Cie, 1968, Marcel Brion souligne que le religieux « s'applique plutôt qu'au sujet lui-même de l'œuvre d'art, à son contenu émotionnel et spirituel », p. 10.

[38] Régis Boyer, *Anthropologie du sacré*, Mayenne, éd. Mentha, 1992, p. 14.

[39] Enzo Pace, *op. cit*, p. 71-72, utilise les termes phénoménologiques de « pré-catégorie » pour désigner la religiosité en relation avec la « catégorie » du sacré. La religiosité est présentée comme « situation psychologique, culturelle et historique concrète dans laquelle l'observateur est né, a été éduqué et vit ». Elle permet de mieux appréhender la notion, ou catégorie abstraite (le sacré).

[40] « C'est la division du monde en deux domaines comprenant l'un tout ce qui est sacré, l'autre tout ce qui est profane », Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, éd. PUF, 1975, p. 50.

[41] Rodolf Otto, *Le Sacré*, Paris, éd. Payot, 1949, p. 20.

[42] Analyse développée par Nella Arambasin, *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914,* Genève, éd. Librairie Proz, 1996, p.37

parce que « c'est l'homme, et l'homme seulement, qui est la mesure de la sacralité des êtres et des choses, parce qu'il est l'agent de leur sacralisation »[43]. Durkheim[44] avait déjà souligné cette puissance démiurgique que l'homme expérimente en créant une œuvre d'art sacré. Se pose alors la question du lien entre le sacré et l'art, et notamment celle de l'image sacrée.

Dans le détail, nous verrons combien l'expression artistique du sacré prend des voies sémiotiques différentes en littérature et en peinture, mais envisageons pour l'heure l'image sacrée dans son sens le plus large (et donc pas exclusivement pictural) en revenant sur sa caractéristique aporétique que nous soulignions en début d'introduction. Dans un ouvrage d'anthropologie religieuse, Alphonse Dupront exprime cette ambivalence à la fois impossible et constitutive de l'image sacrée :

> Etablie dans la durée, l'image religieuse a l'audacieuse insolence de n'en pas reconnaître les servitudes ; ce qu'elle montre et dit est d'éternel – soumise tout au plus à utiliser un vocabulaire plastique qui permette, génération après génération, la transmission du message. Ainsi inscrite en une histoire et de soi ambivalente de l'éternel et du temporel […] en soi, l'image de religion, contrainte du « signifié », instrument sensible du connaître et du croire, annonce du mystère est, dans sa relation à l'humain, principe de mutation, de métamorphose, voire de conversion.[45]

Alphonse Dupront poursuit en distinguant trois caractéristiques essentielles de l'image sacrée [46] : elle est « réalité sensible », « sensibilité collective et individuelle des hommes pour qui l'image a été faite » et « puissance métaphysique du signe ». Cette dernière caractéristique nous invite à approfondir ce que la citation précédente nommait « mutation, métamorphose, voire conversion ». Cette conversion, nous semble t-il, sera de deux ordres à la fois concomitants. L'œuvre qui dit le sacré atteint une « profondeur étrangère »[47], c'est-à-dire abyssale et inédite par le truchement de laquelle, pour reprendre la terminologie schopenhauerienne, l'artiste se présente comme « seul génie capable de se libérer de la Volonté parce qu'il en devine le secret »[48], et c'est précisément cette libération qui le conduit à « une sorte d'extase gnostique [qui] permet à l'initié génial d'accéder à l'essence du monde, au substratum véritable des

---

[43] Michel Meslin, *L'expérience humaine du divin*, Paris, éd. du Cerf, 1988, p. 95.

[44] *Op. cit*. p. 328.

[45] Alphonse Dupront, *Du sacré. Croisades et Pèlerinages. Images et langages*, Mayenne, éd. Gallimard, 1987, p. 104-106.

[46] *Ibid*. p. 109-110.

[47] Expression de Georges Bataille employée au sujet d'un tableau d'Edouard Manet, *Manet*, Genève, éd. Skira, 1955, p. 103.

[48] Alain Besançon, *op. cit*., p. 549.

phénomènes »[49]. Mais de surcroît, par là-même, l'œuvre qui dit le sacré acquiert une autonomie vis-à-vis du « motif » qui a suscité sa création extra-ordinaire : tout se passe comme si nous assistions à un insolite renversement, dont nous préciserons les modalités, à l'issue duquel l'image de religion sort religion de l'image. Nella Arambasin insiste sur le contexte inédit qui permet ce renversement :

> Quand les marges délimitées par les Autorités ecclésiales s'estompent et que l'art sacré finit par laisser place au sacre de l'art, les valeurs exclusivement religieuses se renversent en une exclusivité esthétique. Les bases d'une religion d'art sont jetées et la religion institutionnelle semble dépossédée. En des temps où la théologie ne sait plus maintenir l'esthétique dans ses cadres, celle-ci révèle son pouvoir, se libère mais se déploie dans l'inconnu.[50]

Nous interrogerons cet « inconnu », mû par un besoin d'altérité, voire l'Altérité, pour essayer d'en cerner les manifestations. Ainsi, « profondeur » inédite et revendication d'autonomie hors norme, telles seront les caractéristiques de nouvelles expressions romanesque et picturales que nous tenterons de mettre en évidence. Mais revenons sur l'idée d' « autorités ecclésiales [qui] s'estompent » pour préciser davantage l'approche à la fois anthropologique et synchronique de notre étude.

Le processus du sacré se révèle être un prisme très riche à l'heure d'analyser une évolution culturelle, car si la culture d'une époque peut être définie à la fois par son art, son mode de vie, son système de valeurs, ses croyances et ses traditions, la notion de sacré entre dans chacune de ces catégories. Pour évaluer la transformation culturelle de l'Espagne à partir du milieu du XIXe siècle, nous tiendrons compte non seulement des vicissitudes historiques de l'époque, mais nous chercherons aussi des marques de cette évolution dans les deux expressions artistiques que sont la littérature et la peinture. Au sein d'une société dont le patrimoine théocratique est remis en cause, la valeur de l'art est elle aussi promise à de profondes mutations ; à tel point qu'un groupe de chercheurs avait posé la question de la manière suivante : « Mort de Dieu. Fin de l'art ». Cette formulation nous frappe par

> l'apparente homologie de ces deux expressions, et aussitôt par l'impossibilité d'en donner une explication immédiate. Leur juxtaposition semblait faire sens – semblait suggérer une historialité, l'époque d'une multiple perte – , mais leur articulation se

---

[49] *Ibidem*, c'est Alain Besançon qui souligne « substratum véritable des phénomènes », emprunté à Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, livre troisième, § 36.

[50] Nella Arambasin, *op. cit.*, p. 13.

> heurtait à des difficultés essentielles : comme si nous avions là affaire à un croquis d'atmosphère […].[51]

La provocation du titre nous déconcerte, mais les deux expressions juxtaposées sont, en elles-mêmes troublantes. La première, « la mort de Dieu », renvoie à l'apophtegme de Nietzsche, exprimé dans *Le Gai Savoir* (1882) : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! »[52.] Par son laconisme, il stigmatise le gouffre qui s'ouvre alors devant les hommes : « comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? ». La disparition des repères séculiers explique ce désarroi, qui – comme nous le verrons – a été repris à l'envi par les artistes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. La deuxième expression du titre « Fin de l'art » postule que celui-ci ne peut exister sans référence au divin, à l'Absolu, comme l'expose Heidegger dans L'origine de l'œuvre d'art : celle-ci est la seule à pouvoir manifester la vérité de l'Etre. Les arts seront un moyen d'expression privilégié pour analyser cette « mort de Dieu ». Daniel Payot, dans l'introduction de *Mort de Dieu. Fin de l'art*, souligne que pour répondre aux multiples interrogations que soulève le titre, une « approche plurielle » est nécessaire. Il en appelle à une « confrontation dans un même espace de plusieurs types de discours ; chacun, historien, philosophe, ou responsable de musée fut donc invité à exposer sa contribution »[53]. Il en va de même dans la plupart des recherches ayant pour objet d'étude le sacré.

En effet, nous prendrons deux exemples récents qui illustrent cette nécessaire pluridisciplinarité. Tout d'abord, le Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture, rattaché au CNRS, a organisé plusieurs journées d'étude sur la question du « Transfert de sacralité », la dernière ayant eu lieu en avril 2008. Ces chercheurs s'engagent résolument dans une « situation passionnante car complexe »[54] et visent à définir « le caractère massif et inquestionnable du sacré comme paradigme ». Le titre fédérateur de ce cycle de séminaires met avant tout en évidence que le signe sacré est en pleine mutation ; ces chercheurs s'interrogent sur des phénomènes de (dé)sacralisation ou (re)sacralisation et en cherchent les manifestations non seulement dans la société («Révolution française et transfert de sacralité : images et objets »,

---

[51] *Mort de Dieu. Fin de l'art*, Daniel Payot (dir.), éd. Cerf, 1991, p. 9.

[52] *Le Gai Savoir*, livre troisième, aphorisme 125.

[53] *Op. cit.*, p. 10.

[54] La présentation du Laboratoire ainsi que ses thèmes de recherches sont consultables sur internet. [en ligne] Disponible sur ‹ http://www.lahic.cnrs.fr › (consulté en mai 2008).

Dominique Poulot) mais aussi dans les arts (« Le transfert de sacralité dans la musique et la littérature », Marcello Massenzio) [55]. Etant donné que le sacré dépasse la sphère du religieux, il nous faut l'envisager sous différents aspects.

Telle a été la démarche également des rencontres organisées à l'occasion de l'exposition « Traces du sacré », tenue au Centre Pompidou, du 7 mai au 11 août 2008. L'un des deux commissaires de celle-ci nous livre, dans l'introduction du Catalogue qui lui a été consacré, le constat d'une révolution :

> On connaît le grand récit du « désenchantement du monde ». Que l'on impute ce grand bouleversement à l'essor de la raison, à l'illumination protestante, à la Révolution, ou au progrès des sciences, il contribue en tout cas à l'avènement de la première société agnostique de l'histoire humaine. Or, quand l'éternité se retire ainsi d'une communauté, quand le sentiment fondamental qui reliait l'homme à ses dieux se rompt, l'ébranlement social et politique est considérable. […] En effet, et c'est l'une des hypothèses de l'exposition, le processus de sécularisation conduit bien à un changement de monde dont l'exposition témoigne.[56]

Là encore, le sacré de par sa « métamorphose » se trouve au cœur des principales interrogations, et tout comme le LAHIC, l'exposition se veut transversale et pluridisciplinaire. Différents types de rencontres, manifestations ou exhibitions ont été organisées : ainsi, des « revues parlées » et des forums de société » (« L'art et l'inquiétude sur le sacré », Marcel Gauchet, « Mots et figures du sacré », Jean-Claude Schmitt), mais aussi des concerts de musique sacrée (« Le seuil du Verbe », œuvres de Jonathan Harvey, Gérard Grisey et Elliott Carter), des spectacles vivants (« D'après J.C », du chorégraphe Herman Diephuis qui s'inspire des tableaux religieux de la Renaissance pour donner à voir, avec humour et délicatesse, une allégorie de l'amour maternel), une création audiovisuelle (« Vidéodanse 2008 », rassemblant documentaires et créations), deux journées d'études, l'une consacrée à la littérature (« La littérature contemporaine et le sacré ») et l'autre aux sciences (« Les sciences et le sacré »), et enfin une programmation sur sept jours de films ayant trait au sacré (« L'âge d'or » de Luis Buñuel, 1930, « Santa Brigida » de Roberto Rossellini, 1951). Les limites de notre étude ne nous permettent pas d'être aussi exhaustive, mais toutes ces manifestations soulignent le caractère résolument transversal de cette exposition, inhérent au sacré lui-même, et nous ont conforté dans notre volonté de l'envisager par différentes approches :

---

[55] Nous reproduisons en Annexes le projet d'études du LAHIC sur ce « Transfert de sacralité », ainsi que le résumé des deux communications prises en exemple publiés en ligne. A ce jour, l'ouvrage collectif regroupant les communications des séminaires n'est pas paru.

[56] Introduction de Jean de Loisy « Face à ce qui se dérobe », *Catalogue de l'exposition* « Traces du sacré », Mark Alizar (dir.), Paris, éd. Centre Georges Pompidou Servie Commercial, 2008.

car cette transversalité doit s'exprimer non seulement au niveau des supports (nous avons privilégié les romans et les peintures), mais aussi au niveau des lectures qui peuvent en être proposées.

Dans ces deux exemples de recherches autour du paradigme du sacré, les analyses ont été menées à la fois par une approche pluridisciplinaire et par des auteurs de diverses nationalités. Mais ne peut-on sérier la question sur un pays en particulier, et chercher à monter la singularité d'un signe sacré national ? Telle est l'ambition de cette étude.

En effet, si l'on admet « le désenchantement du monde » et ses conséquences indubitables sur la société et la création artistique, qu'en est-il en Espagne, nation « très catholique »[57] s'il en est et berceau de nombreux créateurs ? Les recherches[58] faites jusqu'à présent autour de « la question religieuse » en Espagne à partir du milieu du XIXe siècle se focalisent sur des catégories particulières : l'histoire (*Condicionamiento histórico de la problemática religiosa*, Manuel Revuelta González,), la politique (*Restauración y crisis de la monarquía*, Miguel Martínez Cuadrado), la société (*Religión y sociedad en España*, Paul Aubert), l'idéologie (*El problema religioso en la Generación del 68*, Francisco Pérez Gutiérrez), ou encore la littérature en général (*Littérature et crise religieuse*, Béatrice Fonck). Mais si quelques chercheurs réunissent plusieurs champs d'études en analysant l'œuvre d'un auteur (*Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana*, José Luis Mora García, *Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas*, Yvan Lissorgues), la même démarche est quasiment inexistante pour les peintres (nous retiendrons l'exemple du chapitre « La pintura religiosa de los Benlliure », de Asunción Alejos Morán, paru dans l'ouvrage collectif *Pintura Valenciana del siglo XIX*). Enfin, des approches culturelles ont été élaborées sur cette période (*Medio siglo de cultura española 1885-1936*, Manuel Tuñón de Lara, ou encore *La Edad de plata 1902-1939, Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, José-Carlos Mainer). Mais précisément, la vision globale de ces entreprises ne propose pas de fil d'Ariane concret entre contexte socio-historique et expression artistique. Nous tenterons de montrer que la question du sacré espagnol romanesque et pictural doit nous permettre d'atteindre ce regard englobant tout en maintenant un contact direct avec les

[57] Titre donné par le pape Alexandre VI à Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon.

[58] Les références complètes des ouvrages cités apparaissent dans la Bibliographie.

réalités et les créations humaines. Si l'Espagne est un lieu géographique privilégié, dans lequel le signe sacré s'est exprimé, et s'exprime encore, avec une force singulière, il nous faut déterminer les limites chronologiques de notre étude.

Forte de l'expérience de deux travaux de recherches précédents (El temario cristiano en la pintura española de los siglos XIX y XX, mémoire de Maîtrise, et Métamorphose du religieux en sacré dans l'art espagnol, 1860-1910, mémoire de D.E.A[59]), nous avons voulu travailler sur une période d'un demi siècle, afin d'avoir toute latitude pour démontrer les mutations qui s'opèrent : envisager une période plus courte aurait empêché cette ambition diachronique, et étendre l'analyse à tout un siècle risquait de nous faire perdre ce lien concret que nous chercherons à établir. Quelle date choisir pour « fixer » le milieu du XIXe siècle ? Nous avons retenu celle de 1868 ; le mois de septembre de cette année marque la chute d'Isabelle II et l'avènement de la Gloriosa, c'est-à-dire la mise en place du Sexenio Democrático (1868-1874) qui se conclut par l'expérience de la Première République. Dans la perspective qui est la nôtre, la prépondérance de la question religieuse au sein de ces troubles politiques est bien connue. La seconde date retenue, 1923, l'est moins pour sa valeur politique, début de la dictature de Primo de Rivera, que pour des raisons « esthétiques » ; en effet, au-delà des années 1920, nous ouvrons des perspectives artistiques quasiment illimitées. L'explosion de la Modernité serait alors difficile à circonscrire dans cette étude, c'est pourquoi nous choisissons d'analyser plutôt l'émergence d'un nouveau phénomène, d'en définir clairement les origines et les modes d'expression singuliers, afin de donner des clefs d'interprétation pour les mouvements artistiques du début du XXe siècle.

Notre étude du sacré espagnol « fin de siècle » s'inscrit dans un triple projet : à la fois civilisationniste[60], ancrant l'analyse au contexte historique, esthétique, répondant aux gageures énoncées précédemment au sujet de l'expression du sacré, et heuristique, proposant au lecteur de (re)découvrir certains textes d'anthologie de la littérature « fin de siècle » sous l'angle du sacré, et de découvrir certains peintres, souvent méconnus, qui surent évoquer le sacré d'une manière tout à fait singulière. Nous posons différentes

[59] Cf Avant-propos et Annexes.

[60] Dans son article « Civilisationnistes ou historiens ? », Jean-*Louis Guereña* analyse ce terme qui tend à s'imposer parmi les hispanistes qui étudient l'histoire et la civilisation*, in La civilisation en questions. Actes des journées d'études de la Société des Hispanistes Français*, Paris, éd. Indigo, 2003, p. 41-44.

hypothèses de travail que nous vérifierons ou infirmerons, voire reformulerons, au cours de cette étude :

- De quelle manière Le désenchantement du monde est-il sensible en Espagne ? Quelle est la place de l'Église espagnole au sein d'une société en pleine (r)évolution ?
- Comment s'articulent « la question religieuse » espagnole et la quête d'identité nationale ? Quelles corrélations pouvons-nous établir entre les interrogations ontologiques des artistes et le problème de l'idiosyncrasie à l'aube du XXe siècle ?
- En dépit de la sécularisation, comment s'explique et s'exprime le signe sacré, et peut-on en définir des modalités qui soient spécifiques à l'Espagne ? En d'autres termes, existe-t-il une Modernité espagnole placée sous le signe du sacré ?
- Dans quelle mesure l'art (et en particulier dans notre étude la littérature romanesque et la peinture) se révèle-t-il être un prisme fécond pour rendre compte de la révolution cultuelle et culturelle qui s'opère à l'époque envisagée ? Quelles en sont les conséquences esthétiques, et l'œuvre d'art en sort-elle différente ?
- Et finalement, qui dit le sacré en Espagne ? Qui s'interroge sur la question du rapport entre la société, les arts et le sacré ? Cette question est-elle le seul apanage des artistes en particulier, des intellectuels en général ?

Pour répondre à ces questions, nous proposerons une étude résolument pluridisciplinaire, car nous avons établi à quel point la notion du sacré doit être envisagée dans une démarche plurielle. La transversalité de nos recherches sera de deux natures. D'une part, elle concernera les sources primaires de notre corpus : l'ambition de notre étude sera d'analyser le signe sacré non seulement par le biais d'œuvres romanesques, mais aussi grâce à des tableaux. Ces deux formes d'expression artistiques puisent dans un « humus commun »[61] et ont un lien étroit avec le sacré ; mais si chacune le convoque avec des codes esthétiques qui lui sont propres, leur mise en perspective se révèle très riche : littérature et peinture, nous le verrons, se répondent et l'analyse de leurs interrelations est plutôt rare dans les travaux de recherches :

> Tal vez uno de los fallos capitales de la moderna investigación de movimientos culturales sea el de la manipulación descontextualizadora a que se les somete [...] las

[61] René Huygue, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, p. 464.

> artes encarnan [la cultura], aunque aparentemente muy distintas, se hermanan en un código genético que las explica unitariamente[62]

La peinture occupe par ailleurs une place secondaire dans la somme des investigations menées sur l'esthétique de cette période charnière par rapport à la littérature ; or nous mettrons en lumière non seulement son importance, mais aussi son influence sur cette dernière. Il s'agira de « montrer la part des arts plastiques dans la transformation de l'art des mots ; comment […] les tableaux tiennent leur rôle dans le déplacement de l'idéal littéraire »[63]. D'autre part, la transversalité de nos recherches tiendra de ses différentes perspectives : afin de cerner au mieux notre sujet d'étude nous l'envisagerons sous l'angle de l'histoire, de la philosophie, de la sociologie, de l'anthropologie mais aussi de la psychanalyse. Sans nous prétendre spécialiste de ces disciplines, le recours aux concepts définis par chacune autour du thème du sacré nous en donnera une vision toujours plus complète.

Nos sources primaires sont des romans et des tableaux créés entre 1868 et 1923. Avant de les présenter il convient de justifier leur « exploitation ». Si l'historien a recours aux dates, aux événements, ou encore aux statistiques comme matériaux pour écrire l'histoire, est-il légitime de considérer des créations artistiques comme révélateurs ? Et si la réponse est affirmative, que nous révèlent-elles ? Quelles relations pouvons-nous tisser entre civilisation, culture et arts ? Les artistes sont les témoins privilégiés de leur époque, car leur statut de créateurs leur confère une attention toute particulière au monde qui les entoure, et surtout les porte à rendre compte de ce vécu par le truchement de leurs œuvres. Galdós a clairement défini ce rôle dans son discours de réception à l'Académie Royale, en 1897[64], qui stipule dès le titre : « La sociedad presente como materia novelable », et au cours duquel il déclare que « imagen de la vida es la Novela ».

---

[62] « Palabras liminares » du directeur de la publication de El universo creador del 27. Literatura, pintura, música, cine, Cristóbal Cuevas García (dir.), Madrid, éd. Biblioteca del congreso de literatura española contemporánea, 1997, p. 7.

[63] Françoise Peyregne, « Quelques remarques sur les rapports de la littérature espagnole et de l'art au XXe siècle », *in Les Langues Néo-Latines*, 3ème trimestre, 1981, n° 238, p. 58.

[64] Cf. Annexes.

Selon Francisco Pérez Gutiérrez, les artistes sont de véritables témoins qui peuvent attester le poids de la « question religieuse ». Parlant du cas précis des romanciers, il souligne:

> Estamos ante los testigos de un tiempo de España [...]; esos testigos emplearon la literatura para su empresa de intentar enderezar una conciencia nacional desdichada, y lo que nosotros solicitamos en nuestro estudio es un estatuto religioso para su obra literaria. [...]
>
> En suma, la suerte de religiosidad que aquellos hombres adoptaron como guía de su íntima peripecia y la visión que desde aquella llegaron a alcanzar de la realidad circundante, se fundieron en una auténtica concepción religiosa de la vida, en un esclarecimiento *sub specie aeterni* del tiempo histórico que les tocó vivir e incluso de la condición misma del humano existir.[65]

Les romans envisagés rendront compte de cette « sorte de religiosité » qui tend même à se convertir en une « authentique conception religieuse de la vie ». Nous avons lu un corpus de romans[66] s'inscrivant dans notre perspective de travail, parmi lesquels ceux d'auteurs incontournables de l'époque, comme Benito Pérez Galdós : *Doña Perfecta* (1876), *Fortuna y Jacinta* (1886), *Angel Guerra* (1890-91), *Tristana* (1892), *Nazarín* (1895), et *Misericordia* (1897). Mais aussi Leopoldo Alas Clarín : *La Regenta* (1884-85) et *Su único hijo* (1890), ou encore Miguel de Unamuno: *Amor y pedagogía* (1902) et Emilia Pardo Bazán: *Un viaje de novios* (1881). D'autres auteurs ont été moins prolifiques mais leurs œuvres sont tout autant capitales: *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera, *La Voluntad* (1902) de Azorín, et *Camino de perfección* (1902) de Pío Baroja ainsi que *El árbol de la ciencia* (1911) du même auteur, mais aussi *Flor de santidad* (1905) de Ramón del Valle-Inclán. Si dans un souci d'unité nous avons privilégié la littérature romanesque, nous avons néanmoins analysé un conte particulièrement révélateur pour notre problématique: *El viaje redondo* (1895) de Leopoldo Alas Clarín, ainsi que les deux ouvrages *En torno al casticismo* (1895) et *Idearium* (1897) respectivement de Miguel de Unamuno et Angel Ganivet. Nous avons procédé dans ces textes à un relevé systématique des occurrences du sacré, qu'il soit manifeste ou latent, dans le but d'en dégager des caractéristiques communes, des discordances, ou des singularités.

A l'instar du roman, la peinture peut être envisagée comme source d'analyse. François Boespflug écrit dans ce sens que nous pouvons

---

[65] *El problema religioso en la generación del 68*, Madrid, éd. Taurus, 1975, p.15-16.

[66] Cf. présentation par ordre chronologique en Annexes.

> considérer l'histoire de l'art comme source documentaire qu'il est légitime d'interroger, aussi bien sur l'histoire de l'homme, de son image, de son rapport avec la nature ou de son rapport à soi, que sur celle de Dieu. Traiter l'œuvre d'art comme un matériau documentaire, c'est assurément lui faire violence, dans la mesure où elle est à elle-même sa propre fin (Kant). Cependant, cette violence tient son excuse du fait que l'œuvre est un lieu d'échange entre inspiration et expérience. Et sous réserve d'observer quelques précautions, elle est tolérable : on se gardera d'oublier qu'une œuvre figurative n'a pas seulement un contenu théorique et une unité didactique, mais qu'elle existe comme telle de par une « teneur artistique » qui excède sa matérialité, son contenu et son but, et ne s'éprouve que par la contemplation[67].

La légitimité de la peinture comme source d'analyse est accompagnée aussitôt ici d'une réserve sur laquelle nous reviendrons : l'œuvre d'art est un truchement, certes, un moyen d'expression et de communication, mais elle a également un statut et une indépendance singulière. Notre recherche de corpus en peinture[68] a été plus personnelle, car comme nous l'avons souligné précédemment, peu d'ouvrages ont pu nous guider dans nos choix de tableaux. C'est donc essentiellement grâce à des visites de musées « réels » ou virtuels (grâce aux galeries mises en ligne sur Internet par la majorité des musées aujourd'hui) que nous avons élaboré notre corpus pictural. Deux critères ont retenu notre attention : le premier est celui du titre du tableau. Certains titres font directement référence à un sacré religieux, et d'ailleurs nous soulignerons d'emblée l'évolution de ces titres : les scènes de l'Ancien Testament (*José hijo de Jacob en la cárcel,* Mariano Barbasan, 1888, huile sur toile, 86 x 118, Musée Provincial de Zaragoza) sont de moins en moins présentes, au profit d'une mise en image de la vie religieuse du quotidien : intérieurs d'église, préparatifs liturgiques (*Monaguillos*, José Benlliure Gil, 108 x 105, Musée des Beaux Arts Valencia), processions (*Sortida de la processó del Corpus*, Ramón Casas i Carbó, 1898, Huile sur toile, 155,5 x 196, Musée d'Art Moderne, Barcelona)…. Quant aux figures du Nouveau Testament, elles sont presque exclusivement celles du Christ et de la Vierge (*Anunciación*, Alexandre de Riquer, 1893, huile sur toile, 78 x x137,5, Collection particulière Calaf). Mais le titre d'un tableau peut parfois nous dérouter en convoquant une scène religieuse traditionnelle alors que l'image que nous avons sous les yeux ne correspond en rien à cette tradition. Le cas contraire peut également se présenter ; c'est pourquoi, le second critère de sélection retenu est celui de la scène peinte en elle-même, au-delà de ce que peut annoncer, ou énoncer, son titre. Ainsi, nous mettrons en évidence un signe sacré dans des tableaux s'intitulant par exemple *En la terraza* (Joan Llimona, 1891), *Y aún*

---

[67] *Mort de Dieu. Fin de l'art, op. cit.,* p. 17-18.

[68] Cf. présentation par ordre alphabétique en Annexes.

dicen que el pescado es caro (Joaquín Sorolla y Bastida, huile sur toile, 153 x 204, Museo del Prado, Madrid) ou encore *Comiendo fruta* (Francisco Pons Arnau, huile sur toile, 60 x 51, Museo de Bellas Artes, Valencia). Ainsi constitué notre corpus pictural, nous l'avons passé au crible de l'analyse pour mettre en évidence l'expression voire la manifestation du sacré.

Au tournant du XIXe au XXe siècle, peinture et littérature tissent des liens de plus en plus étroits, au point que l'interrelation entre ces deux expressions artistiques a parfois été forte ; ainsi, dans le prologue de *La España Negra*, Pío Baroja évoque cette interrelation, voire le caractère interchangeable des deux moyens d'expression : « Azorín dice de mí, comparándome con Regoyos: "De Regoyos a Baroja, de unos a otros paisajes, del pictórico al literario, no hay más de un paso"»[69]. Toutefois, nous garderons à l'esprit la mise en garde de Pascal Guignard proposée en exergue de notre introduction (« Littérature et image sont immiscibles. Nombreux sont les peintres et les écrivains qui ont tenté de fondre ces deux expressions. Ce sont autant d'occasions de fou rire. Prétention de fous »[70]). Si la littérature romanesque et la peinture vont apporter à notre étude du sacré un éclairage singulier, ces deux expressions ne sauraient être confondues, et il nous appartiendra de définir comment chacune d'entre elles convoque, saisit et traduit le sacré. Au-delà des techniques évidemment distinctes, nous nous interrogerons sur les disparités d'expressions et de sensibilité de nos sources primaires.

Les sources secondaires de notre étude s'articulent autour de quatre axes principaux. Tout d'abord, afin de cerner au mieux le contexte dans lequel le sacré va être amené à se transformer, nous avons consulté des ouvrages de sciences humaines traitant de l'histoire de l'Espagne à cette époque, en envisageant différents aspects : les vicissitudes politiques (la Restauration canoviste, la tentative républicaine), l'émergence de nouveaux courants de pensée (le Positivisme, le Krausisme), le rôle de l'Église dans cette Histoire mouvementée, et la notion de « crise » (des idéaux, de la nation, parmi les intellectuels) a particulièrement retenu notre attention. D'autre part, les abondantes recherches sur les romanciers du XIXe et du début du XXe siècles (sur leurs engagements, les groupes ou « générations » qu'ils ont constitués, les courants littéraires, ainsi que les monographies de plusieurs auteurs) ont enrichi et éclairé les

[69] *La España Negra*, Verhaeren et de Regoyos, Barcelona, éd. J.J de Glañeta, 1983, p. 17.

[70] *Op. cit.*

lectures de romans. De plus, concernant la peinture, nous avons consulté des ouvrages d'Histoire générale de l'Art du XIXe et du XXe siècles, d'autres mettant l'accent sur la peinture religieuse, certains sur la question du sacré, mais il n'existe en revanche que très peu de monographies sur les peintres que nous étudierons. Enfin, la quatrième source secondaire est celle qui nous aidera à définir la délicate notion de sacré, et ce grâce à des œuvres philosophiques, sociologiques, anthropologiques, mais aussi psychanalytiques.

Ces sources ont été recueillies à la fois en Espagne et en France. Nous avons ainsi consulté les fonds documentaires espagnols des Universités de Madrid, de Valence, de Séville, de Barcelone, de Málaga et Valladolid. A Madrid, nous avons visité le Musée du Prado, le musée Thyssen-Bornemisza, le musée de la Reine Sophie ainsi que le musée Romantique. A Valence, nous avons visité le musée des Beaux-arts (et travaillé dans la bibliothèque du musée) et la maison-musée des Benlliure, et nous avons pu échanger avec Asunción Alejos Morán, professeur au département d'Histoire de l'Art de l'Université de Valence, ainsi que Rafael Gil Salinas, directeur du « Vicerrectorado de Cultura ».

En France, nous avons essentiellement consulté la Bibliothèque Nationale (sites François Mitterrand et Richelieu) et la Bibliothèque de l'Université de Paris Ouest, Nanterre-La Défense. Nous avons visité des musées (Orsay et Le Louvre) et une exposition (« Traces du sacré », centre Pompidou). Nous avons assisté à plusieurs communications : « Art et religion en Europe au XIXe siècle » (janvier 2002, à l'Alliance Française), par Jean-Claude Yon ; « Intelligence de l'art et culture religieuse aujourd'hui » (avril 2002, organisé par l'Ecole du Louvre) ; « Annonciations et Crucifixions, du sacré au profane » (janvier 2006, sous l'égide du CCEFR[71]), par Bruno Streif ; « L'art et l'inquiétude du sacré », de Marcel Gauchet et « Mots et figures du sacré » de Jean-Claude Schmitt (avril et mai 2008, centre Georges Pompidou). En outre, Eliseo Trenc, nous a guidée dans nos recherches picturales.

Cette étude s'articule autour des questions que soulève la notion de sacré. L'approche, la définition, ainsi que les analyses que nous en proposerons évolueront au fur et à mesure des trois temps de réflexion de cette thèse.

---

[71] Le Centre Civique d'Etude du Fait Religieux, cf. présentation sur le site internet [en ligne], disponible sur <http://www.ccefr.org/ > (consulté en décembre 2007).

La première partie s'intitule : « Absence(s) et présence(s) du sacré ». C'est celle qui ancrera le plus le signe sacré dans le contexte historique, effectuant un va-et-vient entre événements (politiques essentiellement) et expression artistique. Dans cette première étape de nos interrogations, la référence au sacré sera très dogmatique et codifiée. Il s'agira de mettre en évidence un nouveau mode de présence dialectique du sacré : à la fois religieux-traditionnel et au-delà-inédit. Dans le premier chapitre (« un sacré sclérosé ») de cette partie, nous nous demanderons dans quelle mesure la sécularisation a touché l'Espagne : quelles en ont été les conséquences sociales, politiques et gouvernementales ? Comment l'Église a-t-elle réagi ? Nous envisagerons la traduction littéraire de cette sécularisation décrite par les romanciers et mise en mots dans leurs œuvres, et un bilan sera dressé de la Crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX [72]. Dans le deuxième chapitre (« Un sacré (sur)vivant »), nous soulignerons la pérennité d'un fond de culture chrétienne, cette Église « omnipresente y omnímoda » dont parle Jean-François Botrel[73] et qui reste intacte parmi les Espagnols. Cette prégnance du sacré s'illustrera tant en littérature qu'en peinture.

Le deuxième temps de notre réflexion traite de : « La rénovation du sacré » et tente une première systématisation esthétique des découvertes faites au cours de ces recherches doctorales. Nous nous affranchirons donc de la définition donnée du sacré de la première partie, en lien avec le dogme, le religieux, l'orthodoxie, pour envisager un signe sacré inédit, moderne, polymorphe, mais que précisément nous tenterons de sérier. Le premier chapitre passe en revue les « nouvelles modalités du sacré » : par quoi est-il induit ? Comment s'exprime-t-il ? Comment pouvons-nous le lire ? De quel mouvement, plus général, participe-t-il ? Ensuite, dans le deuxième chapitre : « Expressions rénovées du sacré », nous proposerons un essai de typologie esthétique. Plusieurs critères seront pris en compte pour établir des distinctions et « classer » ce débordement hétéroclite de sacralités diverses, qui foisonnent avec l'avènement de la Modernité et dénote « la profunda inquietud artística – expresión de otra visión del mundo – y la búsqueda de otros códigos visuales »[74].

---

[72] José Alvarez Lopera, dans *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T.1, n° 1, 1988, p. 81-120.

[73] *« La* Iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917. Doctrina y práctica *» in Metodología de la historia de la prensa católica,* Madrid, éd. Siglo XXI de España Editores s.a, 1982, p. 119-177.

[74] Claire-Nicole Robin : « La pintura hacia 1900 » *in 1900 en Espagne*, (dir.) Serge Salaün et Carlos Serrano, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1999, p. 154.

En dernier lieu, nous proposerons une lecture transversale et pluridisciplinaire du signe sacré. La troisième partie, intitulée « Le sacré mis en œuvre(s) », envisage celui-ci sous deux formes : dans le premier chapitre, nous traiterons du sacré « comme objet d'étude », c'est-à-dire que nous reviendrons, de manière synthétique, sur les définitions du sacré établies par les approches civilisationnistes et esthétiques des deux premières parties, et nous proposerons un bilan diachronique de l'évolution de cette définition. Le second chapitre, « le sacré comme sujet opérant », reviendra sur la question de crise, caractéristique de l'époque envisagée, et développera l'analyse du processus de renversement évoqué plus haut, interrogeant ainsi les prémices de l'art moderne sous l'angle de la transgression.

PREMIERE PARTIE :

- Approche civilisationniste -

Absence(s) et présence(s) du sacré

Procesión del Corpus en Godella, Ignacio Pinazo Camarlench
1888, huile sur bois
collection Rafael Garcia Brun, Valence, Espagne

Une citation du livre de Brigitte Waché, *Religion et culture en Europe occidentale,* va permettre d'éclairer l'organisation de cette première partie :

> D'une manière particulière, les liens entre religion et culture sont inhérents à la civilisation occidentale, la religion ayant été comme la matrice de la culture européenne. Néanmoins, la culture occidentale a précisément cherché à s'affranchir de la religion […]. Le XIXe siècle hérite de ce lent processus de sécularisation culturelle qui, précisément à cette époque, revêt un caractère que l'on peut croire irréversible. Néanmoins, il ne se produit pas de manière linéaire ; il est fait de mouvements de *flux* et de *reflux* qui courent tout au long du siècle. [75]

Dans le premier chapitre, nous démontrerons ces « flux » d'une marche vers la sécularisation, intitulés « absence(s) du sacré » ici dans le titre de la première partie, tandis que dans le second chapitre, nous mettrons en évidence les « reflux », ou « présence(s) », c'est-à-dire les signes d'un atavisme chrétien durable. Comme le souligne la triple occurrence du mot « religion » dans cette citation, et comme nous l'avons précisé en introduction, le signe sacré que nous envisageons dans cette première partie est un signe fortement ancré dans la tradition chrétienne, qui a à voir avec le dogme, les us, les croyances et les pratiques religieuses. De même, comme le suggèrent les termes de « flux » et « reflux » nous mettrons en évidence un nouveau mode dynamisme du sacré, résolument dialectique, qui tient à la fois de l'absence et de la présence.

CH. 1 : « Un sacré sclérosé »

La théodicée de Saint Augustin ouvre une brèche dans la conception chrétienne du monde, car « toute entreprise de justification de Dieu aura à faire face au défi posé par Epicure : la présence du mal dans le monde semble mettre en cause la bonté de Dieu ou sa toute-puissance »[76]. Saint Augustin résout le caractère aporétique de l'existence du mal en établissant que le mal peut être un dessein divin duquel jaillira le bien. La

---

[75] Introduction de Brigitte Waché, à son précis de culture européenne, dans lequel elle passe au crible de l'analyse la France, l'Allemagne, le Royaume Uni et l'Italie. *Religion et culture en Europe occidentale*, Paris, éd. Belin Sup. Histoire, 2002, p. 6. Nous soulignons les mots « flux » et « reflux ».

[76] Claire Crignon, *Le Mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 83.

question du mal sera ensuite reprise, entre autres, par Leibniz pour qui elle doit être entendue comme « principe du meilleur » : « il faut qu'il y ait une infinité des mondes possibles, que le mal entre dans plusieurs d'entre eux, et que même le meilleur de tous en renferme ; c'est ce qui a déterminé Dieu à permettre le mal »[77]. Ces réflexions sont considérées comme les premières distanciations vis-à-vis de la cosmogonie unilatéralement acceptée par les chrétiens, c'est-à-dire comme les prémices de la sécularisation.

1. La sécularisation de la société

A l'aube du XXe siècle, le phénomène de la sécularisation est incontesté en Europe. Pour autant, José Ramón Montero précise qu'il ne doit pas être confondu avec l'arréligion, et justifie son origine en ces termes :

> En líneas generales, la secularización arranca de la idea weberiana que la concibe como un resultado inevitable de cambios estructurales en la sociedad, y que a su vez están también relacionados con cambios culturales como la creciente influencia del racionalismo o del individualismo.[78]

Ainsi définie, la sécularisation se présente comme un phénomène socioculturel majeur, qui va bouleverser, progressivement, l'organisation étatique des pays traditionnellement régis par un pouvoir absolutiste. Mais avant l'État, c'est l'Église qui est la principale concernée (et pas seulement en tant que victime comme nous le verrons) par la sécularisation. Comment se positionne-t-elle face : à la Modernité, au nouvel État sécularisé, au libéralisme et, pour finir, à l'anticléricalisme ?

1.1 L'Église face à la Modernité

Avec l'avènement de l'ère moderne, l'Église doit faire face à la fois à de nouveaux courants de pensée, mais également à des bouleversements sociaux.

---

[77] Leibniz, *Essai de théodicée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969,I, paragraphe 21, p. 116.

[78] Chapitre à la charge de José Ramón Montero, intitulé : « Las dimensiones de la secularización : religiosidad y preferencias políticas en España », dans l'ouvrage collectif sous la direction de Rafael Díaz-Salazar et Salvador Giner, *Religión y sociedad en España*, Madrid, éd. Centro de Investigación Sociológica, 1993, p. 178.

Les nouveaux courants de pensée

Tout d'abord, on a coutume de penser que l'époque moderne signe le déclin de la religion. Nietzsche ne clame-t-il pas que « Dieu est mort » ? C'est l'hypothèse retenue et développée dans le livre de Marcel Gaucher sur *Le désenchantement du monde*. Les mentalités évoluent, et tout concourt à la prise de distance vis-à-vis de l'Église[79] : d'une part le peuple, peu à peu, s'en méfie car celle-ci semble être résolument du côté des possédants ; d'autre part la bourgeoisie d'affaires (qui lui était traditionnellement attachée) évolue vers le libéralisme ; enfin, parmi les intellectuels, beaucoup se tournent vers de nouveaux courants de pensée tels que le Krausisme et le Positivisme, deux systèmes qui ont profondément influencé les artistes de la période que nous envisageons.

Divulgué par Sanz del Río à partir de 1858, le Krausisme doit son nom à Friedrich Krause (1781-1832) qui publie à Dresde en 1811 *Urbild der Menschheit* (*Archétype de l'humanité*). La démarche socratique du Krausisme vise un esprit d'harmonie sociale permettant d'éradiquer les tensions (inter)nationales et laissant pleinement s'exprimer les libertés. Véritable courant d'émancipation et de régénération, il prône le culte de la Science et celui de la Raison, lequel induit la liberté de conscience. De surcroît, le Krausisme accorde une importance fondamentale à l'éducation. En Espagne cette préoccupation s'incarnera dans la « Institución Libre de Enseñanza » créée en 1876, notamment par Franscisco Giner de los Ríos, à l'issue de la deuxième question universitaire[80]. Revendiquant leur liberté d'enseignement, certains universitaires refusent de se soumettre à l'ordre établi, et tirant profit de la Constitution de 1876[81], créent la I.L.E, vaste et novateur projet à la fois pédagogique et ontologique. L'homme nouveau qui naîtra de ces réformes humanistes ne sera pas athée: « Propugna una nueva reforma religiosa que desamortice el culto católico y restituya a Jesús, a la fe

---

[79] La triple distinction qui suit est envisagée par Yvan Lissorgues dans *La pensée philosophique et religieuse de Leopold Alas (Clarín) 1875-1901*, Paris, éd. CNRS, 1983, p. 53.

[80] La première, qui avait déjà pour origine la liberté d'enseignement et pour acteurs Orobio, Sanz del Río, Fernando de Castro et Salmerón, eut lieu en 1868. Cette deuxième question universitaire est la conséquence directe de la circulaire ministérielle de février 1875 du marquis de Orobio, qui stipule entre autre : « Es, pues, preciso que vigile V. S. con el mayor cuidado para que en los establecimientos que dependen de su autoridad no se enseñe nada contrario al dogma católico ni a la sana moral, procurando que los Profesores se atengan estrictamente a la explicación de las asignaturas que les están confiadas, sin extraviar el espíritu dócil de la juventud por sendas que conduzcan a funestos errores sociales ».

[81] « Título primero : De los españoles y sus derechos, art. 12 : Todo español podrá fundar y sostener establecimientos de instrucción o de educación con arreglo a las leyes ».

viva, al interior de la conciencia individual »[82]. Bien au contraire[83] , les Krausistes postulent une vision panenthéiste du monde (: «Dieu est dans tout ») mais qui est loin de correspondre au dogme établi. Or, les intellectuels qui s'intéressent vivement au Krausisme sont également enseignants, et ils commencent à divulguer dans leurs chaires les idées de Krause. D'où la réaction de Orobio dans la circulaire de 1875[84]: « el Gobierno no puede consentir que en las cátedras sostenidas por el Estado se explique contra un dogma que es la verdad social de nuestra patria ».

Quant au Positivisme, il atteint son apogée en Espagne dans les années 1875. Le pragmatisme de ce système fait en quelque sorte écho à l'idéalisme du Krausisme. Il s'inspire de la science expérimentale, et prétend alors tirer des lois générales des objets analysés en soi. Plus qu'une véritable école, le Positivisme sera essentiellement en Espagne une mentalité influençant nettement certains intellectuels. En réalité, l'idéologie globale qui influencera les intellectuels de cette époque alliera à la fois la *praxis* du Positivisme et les idéaux du Krausisme. On parlera alors de Krauso-Positisime.

L'évolution sociale : émergence du monde ouvrier

L'Église est donc mise en difficulté par ces nouveaux courants de pensée qui se diffusent largement dès le milieu du XIXe siècle en Espagne. Mais l'idéologie n'est pas la seule à ébranler le socle de l'Église. Le monde social est lui aussi en pleine mutation, avec l'essor de la classe ouvrière envers qui l'Église tarde à se positionner. En effet, comme dans toute l'Europe Occidentale, les révolutions industrielles eurent pour conséquence sociale l'émergence d'une nouvelle classe de travailleurs, dont les conditions n'avaient plus rien à voir avec celles des artisans urbains : les ouvriers. René Rémond souligne qu'une « longue pratique nous a accoutumés à considérer que les relations entre Église et monde ouvrier devaient être inexistantes ou ne pouvaient être qu'inamicales » et ajoute que « dans les sociétés occidentales industrialisation et

---

[82] Javier Varela, *La novela española. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, éd. Taurus Pensamiento, 1999, p. 12.

[83] L'*Archétype de l'humanité* de Krause est présenté par Javier Varela comme une « especie de vía espiritual, un camino para la reforma interior con cierto misticismo romántico » , *op. cit*., p.77. Varela démontre les nombreux liens qui lient les Krausistes au religieux, et les désignent comme les membres d'une « Église invisible » tout en multipliant les métaphores, p. 80 *et passim.*

[84] Cf Annexes.

déchristianisation paraissent bien être allées de pair »[85]. Mais il nuance aussitôt en affirmant qu'il n'existe aucun lien de causalité entre ces deux phénomènes et que cette opinion doit être révisée. En effet, comme nous le verrons, en Espagne l'Église cherchera à (re)conquérir les ouvriers, même si elle ne prend conscience que tardivement de l'importance de cette nouvelle classe émergente, comme l'illustre par exemple le fait que l'encyclique *Rerum Novarum* ne paraisse qu'en 1891. Mais, dans un premier temps, les relations entre l'Église et le monde ouvrier se présentent plutôt bel et bien sur un mode « inamical ».

Évocations romanesques de cet affrontement

La littérature rend compte du phénomène idéologique et social de l'émergence du monde ouvrier et de la mise au ban de celui-ci par l'Église. Ainsi, les premières pages de *La Regenta* de Clarín, rendent compte d'une séparation qui semble irréconciliable :

> Dirig[ía] [el Magistral] miradas recelosas al Campo del Sol ; allí vivían los rebeldes ; los trabajadores sucios, negros por el carbón y el hierro amasados con sudor ; los que escuchaban con la boca abierta a los energúmenos que les predicaban igualdad, federación, reparto, mil absurdos, y a él no querían oírle cuando les hablaba de premios celestiales, de reparaciones de ultratumba. No era que allí no tuviera ninguna influencia, pero la tenía entre los menos. Cierto que cuando allí la creencia pura, la fe católica arraigaba, era con robustas raíces, como con cadenas de hierro. Pero si moría un obrero bueno, creyente, nacían dos, tres que ya jamás oirán hablar de resignación, de lealtad, de fe y obediencia. El Magistral no se hacía ilusiones. El Campo del Sol se les iba. Las mujeres defendían allí las últimas trincheras. [86]

Il faut souligner tout d'abord la focalisation essentiellement interne de cet extrait : il s'agit du Magistral qui contemple « *recelos[o]* » le quartier ouvrier de la ville de Vetusta. Il s'exprime en tant que membre du clergé, lequel apparaît à la fin du passage sous une forme indéfinie : « El Campo del Sol se *les* iba », comme si l'indétermination du référent « les » imitait l'incapacité du clergé à convertir voire à retenir les ouvriers. Le point de vue du Magistral au sujet des ouvriers est connoté négativement : « los trabajadores sucios, negros por el carbón y el hierro amasados con sudor ». La saleté physique évoquée par le protagoniste n'est ici qu'un écho de ce qu'il considère comme l'impureté morale des travailleurs, et l'on retrouve un peu plus loin la même vision manichéenne distinguant d'un côté le bon ouvrier « bueno, creyente », du

---

[85] René Rémond, « Église et monde ouvrier en France », *in Le Mouvement Social*, n°57, octobre-décembre 1966, p. 3.

[86] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, éd. Biblioteca Castro, Madrid, 1995, p. 160-161.

mauvais (« negr[o] ») de l'autre. Ces « mauvais » hommes sont pervertis par d'autres, nommés « energúmenos » par le Magistral, sans aucun doute en référence au sens étymologique du latin ecclésiastique « energumenus » : « possédé du démon » ! Ces démons, donc, corrompent les travailleurs et ont l'audace de prendre la place du clergé puisqu'ils « prêchaient ». L'emploi du verbe « predicar » souligne bien l'idée de l'immixtion sacrilège du discours politique (« igualdad, federación, reparto » termes qui évoquent la phraséologie socialiste) en lieu et place du sermon d'église. Le Magistral résume ces idéaux d'une formule cinglante : ces discours sont comme « mil absurdos » qui ne sont d'aucun poids face aux préceptes chrétiens que les ouvriers « no querían oír ».

Pour autant, l'influence de l'Église n'est pas totalement nulle dans les milieux ouvriers. Le roman de Clarín l'illustre en soulignant que « No era que allí no tuviera ninguna influencia », mais il précise : « la tenía entre los menos ». Là encore, les travailleurs sont divisés en deux camps : d'un côté les hommes (« *los que* …») sur qui le Magistral n'a plus d'emprise, de l'autre les femmes, les seules à défendre encore leur foi dans le combat d'idées qui semble ravager Vetusta. Le champ lexical martial évoque la violence sous-jacente : « los rebeldes, defend[er], trincheras ». Pourtant, si les femmes font preuve d'une ferveur ardente et sincère, « cuando allí la creencia pura, la fe católica arraigaba, era con robustas raíces », l'auteur déroge à la focalisation essentiellement interne du passage pour ajouter ces mots: « con robustas raíces, como con cadenas de hierro ». Sensiblement, on notera le passage d'un atavisme sincère et séculaire (« robustas raíces ») à un carcan idéologique qui entrave littéralement les libertés (« cadenas de hierro »).

Tout comme Clarín, Pío Baroja à son tour témoigne du recul de l'Église dans les contrées industrielles :

> En España creo que en algunas comarcas industriales de Cataluña y en otras agrícolas de Levante es donde hay menos sentimiento religioso en el pueblo. Allí la mayoría de los hombres y mujeres suponen que la religión es un engaño burdo sin justificación y que los curas son unos explotadores.[87]

Pío Baroja, dans cet extrait, associe industrialisation et déchristianisation, selon la formule de René Rémond[88]. Le fait que les femmes elles-mêmes perdent la foi (alors que, nous le verrons, ce sont elles traditionnellement qui défendront le culte chrétien)

---

[87] Pío Baroja, *Vitrina pintoresca*, *in O.C*, Madrid, éd. Biblioteca Nueva de Madrid, 1948, p. 851.

[88] *Op. cit.*

est souligné, de même qu'une double critique à la fois métaphysique, contre la religion, et matérielle, contre l'Église et ses représentants.

Ainsi, face à la Modernité, l'Église se heurte d'une part aux nouveaux courants de pensée qui prônent entre autres la liberté de conscience, et d'autre part à l'émergence d'une classe sociale dans laquelle, majoritairement, le dogme catholique est rejeté, car l'association traditionnelle du Trône et de l'Autel accentue la défiance des ouvriers vis-à-vis de l'Église ; en effet, dans le système très inégalitaire de la Restauration par exemple, l'Église fait figure de privilégiée, les classes ouvrières, aux difficiles conditions de vie, sont donc peu enclines à lui accorder leur crédit.

1.2 L'Église face au libéralisme

La rencontre de l'Église et du libéralisme au XIXe siècle a lieu sous le signe de l'affrontement : « el núcleo fundamental de las preocupaciones de la Iglesia española de fin de siglo seguía siendo, sin duda, la cuestión del liberalismo »[89]. De façon très nette, l'Église a voulu se tenir en retrait par rapport à cette doctrine politique et économique, qu'elle a plus ou moins violemment critiquée, comme le montre l'exemple de deux politiques papales.

Deux politiques papales antilibérales

Pape de 1846 à 1878, Pie IX est une des figures majeures de l'époque envisagée qui lutta contre le libéralisme. Il est l'auteur de la célèbre encyclique[90] *Quanta Cura*, promulguée le 8 décembre 1864. L'encyclique condamne l'État laïc, la liberté de conscience ainsi que la souveraineté populaire : elle réaffirme, tout au contraire, la suprématie des théocraties ultramontaines. Le *Syllabus*[91] qui la précède est tout aussi connu : il s'agit d'une liste « des principales erreurs », c'est-à-dire que sont énumérés 80 propositions, regroupées en thèmes (par exemple « Erreurs relatives à l'Église et à ses droits », ou notamment « Erreurs qui se rapportent au libéralisme moderne ») et rejetées par l'Église. On peut reprendre pour synthétiser la formule de Manuel Revuelta

---

[89] *En tiempos de Miguel de Unamuno*, ouvrage collectif, éd. Universidad de Salamanca, 1998, p. 60.

[90] Pour toutes les citations à venir d'encycliques dans cette thèse voir le site officiel du Vatican qui offre la libre lecture des textes complets en plusieurs langues [en ligne]. Disponible sur ‹ http://www.vatican.va › (consulté en juin 2009).

[91] Cf. Annexes.

González : « El *Syllabus* añade leña al fuego de la polémica encendida entre el liberalismo y la Iglesia »[92].

Pie X, pape entre 1903 et 1914, fit preuve lui aussi d'intransigeance vis-à-vis du libéralisme en publiant également une encyclique condamnant cette doctrine. En effet, *Pascendi Dominici Gregis,* de 1907, porte sur « les erreurs du modernisme », qui est assimilé par Pie X à une hérésie. Il décrie notamment l'idée *moderniste* de liberté de conscience. A la question « qu'est-ce que l'Église ? »[93], il répond : « Le fruit de la conscience collective, autrement dit de la collection des consciences individuelles: consciences qui, en vertu de la permanence vitale, dérivent d'un premier croyant - pour les catholiques, de Jésus-Christ ». Pour lui, l'Église est donc comme l' « émanation » des consciences individuelles. D'où sa justification de la théocratie :

> Or, toute société a besoin d'une autorité dirigeante, qui guide ses membres à la fin commune, qui, en même temps, par une action prudemment conservatrice, sauvegarde ses éléments essentiels, c'est-à-dire, dans la société religieuse, le dogme et le culte. De là, dans l'Église catholique, le triple pouvoir: disciplinaire, doctrinal, liturgique. De l'origine de cette autorité se déduit sa nature; comme de sa nature ensuite, ses droits et ses devoirs. […] De même que l'Église est une émanation vitale de la conscience collective, de même, à son tour, l'autorité est un produit vital de l'Église.

Et partant, telle est sa critique d'une prétendue liberté de conscience qui n'est en réalité que leurre, fauteur de troubles :

> La conscience religieuse, tel est donc le principe d'où l'autorité procède, tout comme l'Église, et, s'il en est ainsi, elle en dépend. Vient-elle à oublier ou méconnaître cette dépendance, elle tourne en tyrannie. Nous sommes à une époque où le sentiment de la liberté est en plein épanouissement dans l'ordre civil, la conscience publique a créé le régime populaire. Or il n'y a pas deux consciences dans l'homme, non plus que deux vies. Si l'autorité ecclésiastique ne veut pas, au plus intime des consciences, provoquer et fomenter un conflit, à elle de se plier aux formes démocratiques. Au surplus, à ne le point faire, c'est la ruine. Car il y aurait folie à s'imaginer que le sentiment de la liberté, au point où il en est, puisse reculer. Enchaîné de force et contraint, terrible serait son explosion; elle emporterait tout, Église et religion.

Selon Pie X, « le plein épanouissement [de la liberté] dans l'ordre civil » et sa conséquence, « le régime populaire », ne peuvent conduire un régime qu'à la « tyrannie », car l'autorité ne procède et ne dépend que de la « conscience religieuse ». Il reproduit les menaces des modernistes qui avancent que le sentiment de liberté actuel ne peut plus faire marche arrière, c'est-à-dire qu'il n'est pas possible de passer d'un

---

[92] « Condicionamientos históricos de la problemática religiosa de la segunda mitad del siglo XIX », *in Perspectivas de la España contemporánea. Estudios en homenaje al profesor V.Palacio Ataral, op. cit.*, p. 149.

[93] Point 27 de l'encyclique.

régime populaire à un régime théocratique. C'est un véritable ultimatum qui est lancé à l'Église : elle doit « plier », et se conformer au nouveau rôle restreint que lui réserve l'état laïc, sinon elle s'expose à « la ruine », un rejet massif et définitif. Cette vision moderniste est évidemment décriée comme catastrophiste et erronée. Pour Pie X, à l'inverse, « la ruine » menace, non pas l'Église, mais bel et bien l'ordre social, à cause de la liberté de conscience religieuse. Certains auteurs abondent dans le sens de ces politiques papales.

***El liberalismo es pecado* (1884)**

En effet, dans le même ordre d'idées, des livres dénoncent violemment le libéralisme, tel que le célèbre *El liberalismo es pecado*[94], publié en 1884 par le père Felix Sardà i Salvany[95]. Comme l'indique le titre, il s'insurge contre cette doctrine qu'il définit de la sorte dans le chapitre deux « ¿Qué es el liberalismo? »: « En el orden de las ideas es un conjunto de ideas falsas; en el orden de los hechos es un conjunto de hechos criminales, consecuencia práctica de aquellas ideas ». Puis, il distingue premièrement les principes (*ideas)* libéraux qui consistent en :

> la absoluta soberanía del individuo con entera independencia de Dios y de su autoridad; soberanía de la sociedad con absoluta independencia de lo que no nazca de ella misma; soberanía nacional, es decir, el derecho del pueblo para legislar y gobernar con absoluta independencia de todo criterio que no sea el de su propia voluntad, expresada por el sufragio primero y por la mayoría parlamentaria después; libertad de pensamiento sin limitación alguna en política, en moral o en Religión; libertad de imprenta, asimismo absoluta o insuficientemente limitada; libertad de asociación con iguales anchuras. Estos son los llamados principios liberales en su más crudo radicalismo.

Il faut souligner ici le principe – scandaleux pour l'auteur – du suffrage, du « droit du peuple à légiférer et gouverner » qui, en effet, est une des principales revendications des libéraux. Sardà i Salvany confond toutefois ici toutes les mouvances libérales, puisque par exemple les partisans du libéralisme doctrinaire prônent une souveraineté partagée, ainsi qu'un suffrage censitaire très restreint. De même, les libéraux radicaux, s'ils défendent la souveraineté nationale, eux aussi visent à un suffrage censitaire. Finalement, seuls les libéraux démocrates sont en faveur du suffrage universel masculin et la souveraineté de la nation. Par ailleurs, lorsque Sardà i Salvany fait la liste de toutes les libertés « sans limite », il ne fait référence en réalité qu'aux

---

[94] Felix Sardà i Salvany, *El liberalismo es pecado*, [en ligne]. Disponible sur ‹http://www.mercaba.org/Libros/liberalismo_01.htm› (consulté le 10 août 2008).

[95] Il dirigea pendant 43 ans l'hebdomadaire catholique *La Revista Popular.*

projets des libéraux démocrates, mais une fois de plus ni à celui des libéraux radicaux ni à celui du libéralisme doctrinaire. Ensuite, l'auteur évoque les « faits » (*hechos*) libéraux:

> En el orden de los hechos el Liberalismo es un conjunto de obras inspiradas por aquellos principios y reguladas por ellos. Como, por ejemplo, las leyes de desamortización; la expulsión de las órdenes religiosas; los atentados de todo género, oficiales y extraoficiales, contra la libertad de la Iglesia; la corrupción y el error públicamente autorizado en la tribuna, en la prensa, en las diversiones, en las costumbres; la guerra sistemática al Catolicismo, al que se apoda con los nombres de clericalismo, teocracia, ultramontanismo, etc., etc.

Sardà i Salvany énumère ici des mesures anticléricales – la désamortisation par exemple était en quelque sorte une sanction libérale contre l'Église pour son soutien apporté aux carlistes – que l'on pourrait interpréter comme une réaction à un cléricalisme à outrance. En un mot, la condamnation est sans appel de cette doctrine qu'il appelle plus loin « hérésie », comme Pie X, venue du « monde de Luzbel ». On soulignera, comme dans les encycliques, l'anathème jeté sur libertés individuelles (surtout la liberté de conscience), qui conduiront immanquablement au chaos.

1.3 L'Église face à l'État

Dans le cadre de cette analyse de l'absence du sacré, il nous faut envisager chronologiquement les relations difficiles qui unirent l'Église et l'État, en incluant des événements qui précédèrent la période 1868-1923 que nous nous proposons d'étudier. Ainsi, nous envisagerons quelles furent les conséquences des désamortisations, des différentes Constitutions, et de quelques textes ou lois clefs qui déstabilisèrent la toute-puissance de l'Église.

Les désamortisations

Théoriquement, afin d'accroître les richesses nationales, puis surtout de réduire la dette publique, la désamortisation[96] consistait à mettre en vente, sous forme d'enchères publiques, les terres et biens non productifs des « mains mortes » qui, par le biais des héritages et droits de successions, avaient échu en très grande quantité à l'Église et aux ordres religieux ; l'État prélevait par ailleurs sur chaque transaction un impôt. Les désamortisations ne sont pas une « invention » du XIXe siècle, elles sont

[96] Nous n'évoquons ici que la désamortisation ecclésiastique, concomitante de la désamortisation civile, et postérieure à la « desvinculación » qui affecta les possessions nobiliaires. Cf. Jaume Vicens Vives, *Historia de España y América*, Barcelona, éd. Vicens Vives, 1961, t.5, p. 83-88.

l'héritage des « arbitristas » du XVIIe siècle et des « ilustrados » du XVIIIe, et plusieurs campagnes avaient déjà été menées auparavant, sous différentes formes[97]. Au XVIe siècle, avec la dynastie des Habsbourg, le Saint-Siège octroie plusieurs bulles qui permettent à la Couronne de disposer d'une partie des biens immeubles des ordres militaires, de biens d'églises et de monastères, afin de soutenir la politique extérieure des souverains. Sous les Bourbons, il s'agissait davantage de combler la dette publique, et l'Église obtenait en échange de ses biens expropriés des compensations sous forme de rentes. Mais avec Charles III, une rupture est consommée puisqu'est mise en place la première désamortisation non négociée avec les autorités ecclésiastiques. Joseph 1er poursuivit cet interventionnisme, non pas uniquement par le biais d'aliénation de la propriété, mais également de confiscation des rentes (en vue de ravitailler les troupes françaises). Au cours du « Trieno Liberal », quelques décrets furent également votés en ce sens, mais, d'une manière générale, jusque dans les années 1830, ces mesures eurent une envergure modérée.

La désamortisation se révéla en fait être, à partir du milieu du XIXe siècle, une véritable arme politique aux mains des libéraux, qui leur permit de renverser progressivement l'ordre instauré par l'Ancien Régime, et d'assurer ainsi l'avènement d'un nouvel ordre bourgeois. En effet, si la désamortisation avait pour principal but louable de réduire la dette publique, en permettant à la bourgeoisie ainsi qu'aux classes qui travaillent d'accéder à la propriété, elle ne profita en réalité qu'à un cercle réduit de privilégiés, proches du pouvoir, et ne fit qu'accentuer les inégalités face à l'accession à la propriété. Par ailleurs, l'Église, par la mise en vente de ses biens, était affaiblie dans son soutien aux partisans de don Carlos, frère de Ferdinand VII qui contestait la légitimité de sa nièce Isabelle à la succession au trône. Les deux désamortisations majeures de cette deuxième moitié du XIXe siècle furent celles de Mendizábal et Madoz.

En 1836 José Álvarez Mendizábal, alors chef du gouvernement pendant la régence de María Cristina, fait voter les décrets du 19 février et du 8 mars, mettant en

---

[97] Cf. Francisco Martí Gilabert, *La desamortización española*, Madrid, éd. Rialp s.a, 2003, Guillermo Hierrezuelo Conde, « La autofinanciación de la Iglesia católica y las demás confesiones religiosas en la libertad e igualdad religiosas », [en ligne] Disponible sur : <http://www.eumed.net/tesis/2008/ghc/index.htm > (consulté le 10 juillet 2009), ainsi que Daniel Ballesteros « El ominoso expolio de la desamortización » [en ligne] Disponible sur :< http://independent.typepad.com/elindependent/2009/07/el-ominoso-expolio-de-la-desamortizaci %C3%B3n.html > (consulté le 10 juillet 2009).

vente tous les biens de mainmorte du clergé séculier ainsi que du clergé régulier. Mais Mendizábal ne put mener à bien la mise en œuvre de ces décrets car il est destitué par la régente au mois de mai 1836. Pourtant, dès 1835, il avait pris une série de mesures pour préparer la désamortisation, afin de permettre l'émergence d'une classe moyenne agraire, accédant à la (petite) propriété. Mais les ventes, surtout dans le sud du territoire, se firent par lots immenses et ne purent donc être acquis que par une oligarchie déjà fortunée : la division des lots fut confiée à des commissions municipales qui s'employèrent à déterminer des lots inaccessibles pour ceux à qui ils étaient destinés. La dette publique n'ayant été réduite que d'un tiers à l'issue de cette campagne de désamortisation, c'est de nouveau le prétexte qui fut pris en 1855.

Mais il nous faut tenir compte des changements qui s'opèrent entre ces deux désamortisations, liés à la succession des progressistes et des modérés au pouvoir. Dans *El marco político de la desamortización en España,* Francisco Tomás y Valiente souligne cette alternance et ses conséquences[98] :

> El aspecto partidista de la desamortización quedaba así desde el principio planteado: los progresistas desamortizaron en 1836, 1837 y 1841; los moderados interrumpieron tan excelsa obra; los progresistas deben ahora [en 1855] reanudarla. El enfrentamiento progresistas versus moderados era inevitable.

Les modérés, au pouvoir entre 1843 et 1854, suspendirent les transactions de désamortisation et veillèrent à renouer avec l'Église. C'est dans ce contexte de compromis et négociations que fut signé le Concordat de 1851[99], dont on retrouve un écho dans la reprise de l'entreprise progressiste avec la loi du 1er mai 1855 de Pascual Madoz. Sont mises en vente entre autres les propriétés de l'État, du clergé, des Ordres Militaires, confréries, œuvres pieuses, des communs municipaux, et de l'Instruction Publique[100]. Mais l'article 22[101] de cette loi prévoit une compensation pour l'Église, et l'article 23 l'attribution de fonds pour le budget « Culto y Clero ». Pascual Madoz, dans

---

[98] Francisco Tomás y Valiente, *El marco político de la desamortización en España*, Barcelona, éd. Ariel, 1971, p. 125.

[99] Cf. CH.2 de cette première partie.

[100] Le premier article de cette désamortisation énumère les biens concernés : « Se declaran en estado de venta (…) todos los predios rústicos y urbanos ; censos y foros pertenecientes al Estado ; al clero ; a las órdenes militares de Santiago, Alcántara, Calatrava, Montesa y San Juan de Jerusalén ; a cofradías, obras pías y santuarios ; al secuestro del ex-Infante D. Carlos ; a los propios y comunes de los pueblos ; a la beneficencia ; a la instucción pública ; y cualesquiera otros pertenecientes a manos muertas, ya estén o no mandadas por leyes anteriores », publié sur Internet [en ligne] Disponible sur < http://www.fuenterrebollo.com/Textos-Legales/madoz.html > (consulté le 13 septembre 2007).

[101] « se emitirán a favor del clero inscripciones intransferibles de la deuda consolidada al 3 por ciento por un capital equivalente al producto de las ventas ».

son projet de loi, définissait trois objectifs : remettre à niveau les finances nationales, amortir la dette intérieure et financer des travaux publics. Mais sa mise en œuvre, là aussi, fut critiquée, non seulement par l'historiographie, mais aussi par ses contemporains, comme le socialiste révolutionnaire Fernando Garrido, dénonçant les dérives de la réforme agraire et sa conséquence sociale :

> Si esta gran reforma económica y social se hubiera llevado a cabo de manera que las clases proletarias del campo recibieran en propiedad parte considerable de las tierras que se desamortizaban, no sólo la nación en general hubiera ganado mucho más con la desamortización, sino que hubiera convertido en sostén eficaz y ardiente de las nuevas instituciones a las clases proletarias del campo[102].

Bien que les désamortisations n'aient pas touché exclusivement l'Église, elles restent la marque d'un traumatisme dans l'Histoire de celle-ci. Elles ne permirent pas à l'État de s'enrichir ni de se moderniser considérablement ; de surcroît les pertes qu'elles ont occasionnées (destruction de patrimoine architectural, de fonds culturels…) furent irrémédiables. Elles demeurent, en tous les cas, symptomatiques de la sécularisation en marche de la société, comme le sont certains textes constitutionnels.

Les Constitutions[103]

La Révolution de 1868 et toute la période du « Sexenio Democrático » concentrent les principales avancées de la sécularisation, comme le soulignent José Andrés-Gallego et Anton Pazos dans *Histoire religieuse de l'Espagne* : « Les troubles des six années 1868-1874 devaient favoriser [l'] accélération et [la] cristallisation [du processus de déchristianisation] »[104]. Dès le préambule de la Constitution du 6 juin 1869, les constituants se présentent comme : « La Nación española, y en su nombre las Cortes Constituyentes elegidas por sufragio universal, deseando afianzar la justicia, la libertad y la seguridad, y proveer al bien de cuantos vivan en España, decretan y sancionan la siguiente [...] ». La liberté s'applique bien évidemment au culte, ce que développe l'article 21:

> El ejercicio público o privado de cualquier otro culto queda garantizado a todos los extranjeros residentes en España, sin más limitaciones que las reglas universales de la moral y del derecho. Si algunos españoles profesaren otra religión que la católica, es aplicable a los mismos todo lo dispuesto en el párrafo anterior.

---

[102] Fernando Garrido, *Historia del reinado del último Borbón en España*, Barcelona, éd. Salvador Manero, 1869, t.1, p. 240.

[103] Pour une vue d'ensemble, cf. la frise chronologique.

[104] José Andrés-Gallego, Anton Pazos, *Histoire religieuse de l'Espagne,* Paris, éd. du Cerf, 1998, p. 127.

Cette Constitution, révolutionnaire à plus d'un titre, prône donc la liberté de culte, et prétend soutenir financièrement la religion catholique. Ses rédacteurs aspiraient à une séparation plus nette encore de l'Église et de l'État, mais il faudra pour cela attendre la Constitution suivante : celle de la Première République, conçue en juin 1873, mais jamais promulguée[105]. Les positions vis-à-vis de la religion étaient encore plus radicales que dans la Constitution de la « Gloriosa », puisque le titre préliminaire annonce :

> Toda persona encuentra asegurados en la República, sin que ningún poder tenga facultades para cohibirlos, ni ley ninguna autoridad para mermarlos, todos los derechos naturales. 1. El derecho a la vida, y a la seguridad, y a la dignidad de la vida; 2. El derecho al libre ejercicio de su pensamiento y a la libre expresión de su conciencia [...]

Les libertés d'expression, d'associations et de réunion sont également garanties, de même que la liberté de culte, à l'article 34 : « El ejercicio de todos los cultos es libre en España », et l'article 35 prévoit sa conséquence directe : «Queda separada la Iglesia del Estado », tandis que l'article 36 précise : «Queda prohibido a la Nación o Estado federal, a los Estados regionales y a los Municipios subvencionar directa ni indirectamente ningún culto ». Mais cette Constitution, aux prises de position si laïques, ne sera pas appliquée en raison du coup d'État du général Pavía, qui amène Francisco Serrano à la tête d'un gouvernement provisoire, qui sera à son tour renversé par un nouveau « prononunciamiento », en décembre 1874, celui du général Martínez Campos. Les avancées libérales conçues dans cette Constitution ne seront plus alors d'actualité, puisque le général Martínez Campos se déclare favorable au règne d'Alphonse XII. Et de fait, c'est la Restauration monarchique qui est alors instaurée.

Autres mesures

L'enjeu du célèbre mot de Joaquin Costa : « el problema de la regeneración de España es pedagógico tanto o más que económico y financiero »[106] est présent dans les esprits de nombreux responsables politiques. Des mesures éducatives furent prises[107]

---

[105] [en ligne] Disponible sur < http://www.cervantesvirtual.com > (consultée le 25 juin 2008).

[106] Conclusions de l'Assemblée Nationale de Producteurs célébrée à Saragosse en 1899. Publiées par Costa, dans *Maestro, escuela y patria (notas pedagógicas)*, Madrid, Biblioteca Costa, 1916. p. 230-234.

[107] Essentiellement après 1898 : 1900 création du Ministère de l'Instruction Publique (jusqu'alors rattaché au Ministère « de Fomento » ; 1901 le budget du Ministère est multiplié par deux ; 1910 création de la direction de l'École Primaire). Cf. *Cien años de educación en España, en torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Pedro Álvarez Lázaro (dir.), éd. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

pour pallier les dramatiques lacunes du système espagnol, puisque par exemple en 1880 la moitié seulement des enfants de 4 à 14 sont inscrits dans les écoles, et plus du quart de ceux-ci ne s'y rendent même pas[108]. Tous les projets gouvernementaux mis en œuvre pour faire reculer l'analphabétisme et améliorer la scolarisation sont autant d'entreprises qui concurrencèrent peu à peu le système d'éducation privé de l'Église.

Dans le même ordre d'idées, en vue de réduire la puissance des ordres religieux, le démocrate progressiste José Canalejas (alors Président du Conseil des ministres) promulgua en 1910 la « Ley del Candado », interdisant l'installation de toute nouvelle congrégation religieuse en Espagne.

Le rôle de l'État espagnol n'est donc pas négligeable dans la perte de l'influence de la religion catholique. Dans le complexe et ambigu système canoviste, si l'Église récupère une partie de son prestige et de ses richesse, elle doit toutefois céder peu à peu nombre de ses prérogatives ou se voir destituer de ses fonctions : c'est le cas, par exemple, lors des expropriations induites par la désamortisation, ou avec les avancées constitutionnelles, ou bien encore à travers la volonté – certes tardive – de l'État de créer un système éducatif national public (et donc laïc). Il en sera bientôt de même avec la création des premiers cimetières civils[109].

1.4 L'Église face à l'anticléricalisme

Définition

Dans sa quête idiosyncrasique, c'est l'Espagne toute entière qui est plongée dans un passionnant débat d'idées. Mais la passion conduit certains à la radicalisation, et notamment lorsqu'il est question de religion. D'un parti à l'autre les tensions s'exacerbent. La religion est bel et bien un enjeu national qui voit se cristalliser les positions les plus radicales et les plus opposées. Un affrontement chaotique s'établit entre cléricalisme et anticléricalisme qui:

> ocuparon el centro del debate entre tradición y modernidad, entre el respeto a la tradición española, católica y conservadora de un lado, y los valores de libertad,

[108] Et ce en dépit notamment de la loi Moyano de 1857 qui rendait obligatoire la scolarisation pour les enfants de 6 à 9 ans.

[109] Ainsi, un Décret Royal du 02 avril 1883 stipule que toute commune de plus de 600 habitants se doit de construire, à côté du cimetière catholique, un cimetière civil, ayant une entrée indépendante du premier, et n'affectant en rien l'intégrité de celui-ci, pour les personnes qui ne souhaitaient pas être enterrées dans un cimetière catholique.

> tolerancia y apertura a Europa que en el terreno del discurso político defendieron los demócratas españoles.[110]

Cette première citation rend bien compte de la rivalité totale qui oppose cléricaux et anticléricaux, et leur antagonisme est d'autant plus virulent que chacun des deux extrêmes exacerbe l'autre. En effet, au gré des gouvernements successifs, les mesures prises alimentent les polémiques. Dans un ouvrage collectif analysant le phénomène anticlérical, Julio de la Cueva Merino souligne précisément cette interdépendance des deux pôles :

> Si el anticlericalismo redivivo en 1900 fue, al menos en parte, una respuesta al enorme avance experimentado por la Iglesia católica desde el inicio de la Restauración, el movimiento católico que surgió con fuerza en estos años, se afianzó y adquirió sus características más relevantes bajo la presión anticlerical. Es decir, el clericalismo se configuró, en gran medida, como contramovimiento del movimiento anticlerical y éste, a su vez, no pudo dejar de reaccionar a las diversas manifestaciones del movimiento católico. Así, el conflicto clerical-anticlerical también se alimentó de su propia dinámica interna de enfrentamiento.[111]

Julio de la Cueva Merino ajoute que l'on pourrait ainsi multiplier à l'envi les exemples de réactions et contre-réactions des deux camps. Pour la seule année 1910, il cite la convocation à manifester de la « Conjunción Republicana Socialista », en soutien à la politique de Canalejas, suivie de l'organisation de cortèges massifs par les cléricaux, cortèges ouvertement boycottés voire perturbés par des anticléricaux. La « dynamique » est sans cesse alimentée. Pour autant, comme le souligne René Rémond, l'image d'un simple affrontement antinomique doit être dépassée :

> Or ce schéma de deux forces antagonistes est passablement réducteur d'une réalité beaucoup plus complexe. Cette complexité est la contrepartie de la dimension philosophique et spirituelle du débat : si en effet l'âpreté du combat entraîne sa simplification, la réflexion idéologique engendre en sens inverse une diversité de points de vue.[112]

La « diversité des points de vue » s'exprime, par exemple, au sujet du fonctionnement de l'État. En effet, parmi les libéraux s'opposent ceux qui concèdent un rôle toujours important à l'Église (partisans d'un libéralisme doctrinaire, ou Modérantisme, comme Martínez de la Rosa, Président du Conseil des ministres de janvier 1834 à juin 1835) et ceux qui y sont opposés (avec le libéralisme démocratique

---

[110] M. Suárez Cortina, El gorro frigio, Liberalismo, democracia y republicanismo en la España de la Restauración, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 184.

[111] Julio de la Cueva Merino, « Movilización política e identidad anticlerical », *in El anticlericalismo*, Rafael Cruz (dir.), Madrid, éd. Marcial Pons, 1997, p. 106.

[112] René Rémond, *Religion et Société en Europe : la sécularisation aux XIXe et XXe siècles. 1789-1998*, *op.cit.*, p. 108.

de Fernando Garrido, dont le titre de l'essai *El pueblo y el trono*, 1854, est éloquent). C'est pourquoi, il convient de définir avec précision la notion d'anticléricalisme qui est, partant, excessivement relative non seulement en politique, mais aussi dans d'autres champs d'application. Manuel Revuelta González propose une triple distinction de ce concept :

> A finales del XIX aparecen tres versiones o variantes del anticlericalismo que vienen a responder a otras tantas zonas de influencia cultivadas por la Iglesia. Existe un anticlericalismo de contenido político, que será el asumido por el partido liberal como programa urgente de gobierno, y culminará con la ley del candado de Canalejas. Hay también un anticlericalismo específico de los sectores proletarios más radicalizados, que consideran a la Iglesia aliada del sistema capitalista y repudian la competencia de los círculos católicos y su talante pacífico y paternalista. Y hay, además un anticlericalismo propugnado por los sectores intelectuales y por los pedagogos laicistas, que reaccionan alarmados contra una acción docente y mentalizadora de la Iglesia, que les parece oscurantista y absordente.[113]

La première « version » d'un anticléricalisme politique évoquée par Manuel Revuelta González, « asumido por el partido liberal como programa urgente de gobierno, y culminará con la ley del candado de Canalejas », renvoie aux partis qui s'attaquèrent avec plus ou moins d'ardeur au concept de théocratie. Ce fut le cas par exemple des fédéralistes. Dès 1854, déçu par l'issue de la *Vicalvarada*[114], Pi y Margall publie le texte *La reacción y la revolución*, dans lequel il défend avec ferveur les valeurs démocratiques : « Nuestro principio es la soberanía absoluta del individuo; nuestro objeto final la destrucción absoluta del poder y su sustitución por el contrato; nuestro medio, la descentralización y movilización de los poderes existentes »[115]. La souveraineté absolue de l'individu dont il est question va bien sûr à l'encontre d'une conception absolutiste de l'État et peut donc être perçue comme politique anticléricale[116].

La seconde version, fait référence aux courants de pensée qui prévalurent au sein de l'émergente classe ouvrière, « consideran a la Iglesia aliada del sistema capitalista y repudian la competencia de los círculos católicos y su talante pacífico y paternalista ». Dans un paragraphe précédent, l'exemple dans *La Regenta* du quartier

---

[113] *Op. cit.*, p. 153-154.

[114] Autre nom donnée à la *Gloriosa*, ou *Septembrina*, c'est-à-dire le mouvement révolutionnaire de septembre 1868 qui renversa Isabelle II pour instaurer ce qui fut nommé le *Sexenio Democrático.*

[115] José Luis Villacañas Berlanga, *La idea federal en España*, [en ligne], disponible sur ‹ http://saavedrafajardo.um.es/WEB/HTML/web2.html › (consulté le 07 septembre 2007).

[116] On retrouve ici l'idée de souveraineté nationale tant décriée dans *El liberalismo es pecado* de Felix Sardà i Salvany cité précédemment.

ouvrier de Vetusta[117], rebelle (« rebelde » littéralement) aux discours du Magistral, a été évoqué. Mais on pourrait penser aussi à l'encyclique *Quod Apostolici Numeris* de Léon XIII, en 1878, qui évoque les syndicats (socialistes) comme étant des « sectes » :

> Los Papas Pío VII y León XII condenaron con anatemas las sectas ocultas y amonestaron a la sociedad sobre el peligro que éstas representan. Y sobre todo, Pío IX, es de todos conocido cómo ha combatido, ya sea en alocuciones, ya en encíclicas, contra los inicuos intentos de las sectas, y señaladamente del socialismo, el cual de ellas deriva

La troisième et dernière version de l'anticléricalisme définie par Manuel Revuelta González évoque l'entreprise pédagogique des krausistes : « propugnado por los sectores intelectuales y por los pedagogos laicistas, que reaccionan alarmados contra una acción docente y mentalizadora de la Iglesia, que les parece oscurantista y absordente ». A la suite des deux questions universitaires, les krausistes ressentent la nécessité de créer leur propre système éducatif, afin de ne plus être tributaire de décisions ministérielles qu'ils jugent arbitraires. La loi permet de créer des centres privés, mais qui ne peuvent recevoir ni le nom de lycée, ni celui d'université. D'où l'appellation d'« Institution ». Francisco Giner de los Ríos, et ses amis Gumersindo de Azcárate et Nicolás Salmerón créèrent donc à Madrid une Société en vue d'organiser la « Institución Libre de Enseñanza »[118], libre du joug de l'État, libre d'enseigner à leur guise, c'est-à-dire précisément en étant affranchi de toutes les contraintes et absurdités – à leurs yeux – du projet pédagogique conforme à la religion catholique alors en place. La I.L.E fut tout d'abord une entreprise universitaire, puis secondaire et primaire. Elle eut également d'autres traductions, qui se développèrent toutes en dehors du cadre institutionnel catholique :

> Bajo la influencia de Giner y la Institución se emprendieron desde organismos públicos importantes reformas en los terrenos jurídico, educativo y social, y se crearon organismos como el Museo Pedagógico, y la Junta para Ampliación de Estudios, de la que dependían el Centro de Estudios Históricos, el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales o la Residencia de Estudiantes.[119]

C'est en ce sens que Manuel Revuelta González parle d'anticléricalisme : née de la nécessité de s'affranchir du cadre réglementé de l'éducation officielle catholique,

---

[117] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, *ibid.*

[118] Présentation complète des fondateurs, du projet et des méthodes sur un site Internet abondamment illustré et renseigné [en ligne]. Disponible sur : < http://www.almendron.com/historia/contemporanea/krausismo/krausismo.htm > (consulté en juillet 2007).

[119] Extrait de la page expliquant l'origine du projet pédagogique de Francisco Giner de los Ríos [en ligne]. Disponible sur : < http://www.fundacionginer.org/historia.htm > (consulté le 08 janvier 2009).

la I.L.E réussit le pari de mettre à pied d'œuvre un véritable système éducatif indépendant, basé sur une méthode intuitive, et qui reprend l'idée d'un réveil de « l'homme nouveau » capable d'affronter les nombreux problèmes qui plongent l'Espagne dans le marasme, l'héritage séculaire et obscurantiste de la religion catholique étant un de ces problèmes.

La triple distinction établie par Manuel Revuelta González permet de mieux sérier le concept d'anticléricalisme qui s'applique donc aussi bien au domaine du politique, que du social ou de l'intellectuel. Ces trois expressions sont bien sûr indissociables, chacune s'inscrivant dans le contexte tendu des débats d'idées de cette période.

Manifestations

Ainsi définie, la notion d'anticléricalisme révèle toute sa complexité conceptuelle. Qu'en est-il de sa réalité concrète ? A l'heure d'évoquer l'anticléricalisme à la charnière entre le XIXe et le XXe siècles, l'événement majeur, souvent analysé à titre d'exemple archétypal, est celui de la Semaine Tragique[120] de 1909.

Au tout début du mois de juillet 1909, à la suite d'une attaque de kabyles contre des ouvriers espagnols qui travaillaient à la construction d'une voie de chemin de fer entre Melilla et les mines de Beni-Buifur, le gouvernement conservateur de Maura, sous couvert d'une répression ponctuelle, engage résolument l'Espagne dans des expéditions militaires colonialistes en Afrique du Nord. Les Espagnols s'illustrent tout d'abord par leurs hauts faits.

Les événements nécessitent une opération de force à Melilla. Le général Luque, alors Ministre de la Guerre, fait appel le 14 juin 1909 aux réservistes. Une vaste campagne de protestation se lève contre ce recrutement, les réservistes étant majoritairement des pères de famille, seuls garants de revenus dans leur foyer. De plus, les nouvelles en provenance du Maroc laissent à entendre que le conflit est très violent[121], et les pertes espagnoles nombreuses. Enfin, sur ces réservistes, qui ont pour la plupart déjà combattu à Cuba ou aux Philippines, plane l'ombre du Désastre. L'opinion générale se mobilise donc contre ce recrutement, et de façon très véhémente à

---

[120] Cf. Joan Connelly Ullman, *La Semana Trágica : estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*, Barcelone, éd. Ariel D.L, 1972.

[121] L'opération la plus célèbre de ce conflit reste la défaite espagnole de Barranco del Lobo, en juillet 1909.

Barcelone. Dans ces protestations, les voix républicaines, anarchistes et socialistes s'unissent. La presse se fait l'écho de leurs revendications qui gagnent la population, et aboutissent à la grève générale du 26 juin 1909. Ce mouvement sans précédent est violement réprimé : on dénombre 104 morts parmi les grévistes, 2 pour la « Guardia Civil », ainsi que 296 blessés, et 49 parmi les Gardes Civils. De surcroît quelques 2000 personnes sont détenues à Montjuic.[122] Les procès intentés dénonceront la responsabilité principale du comité de grève, à l'origine du mouvement de masse, mais érigeront surtout en martyrs Francisco Ferrer (fondateur de la « Escuela Moderna »), exécuté le 13 octobre à la forteresse de Montjuic, et Alejandro Lerroux (républicain anticlérical), contraint à l'exil.

Ainsi, dans cet affrontement, le gouvernement Maura est traditionnellement pris comme le représentant emblématique des conservateurs intransigeants[123] réduisant à néant par la violence, et avec l'aide d'une Justice complice, un sursaut protestataire. La Semaine Tragique reste un symbole fort de l'anticléricalisme espagnol, car les manifestants s'en sont pris à des églises ou à des couvents qu'ils ont incendiés. C'est l'application quelque peu grossière sur une situation complexe et ardue du calque simplificateur mais nonobstant opérant de l'opposition cléricalisme/anticléricalisme, véritable « dictamen político-social que dividía inapelablement a los españoles »[124].

Pour conclure sur ce premier point du chapitre consacré au « sacré sclérosé », en raison de tous les aspects qui ont été évoqués, la société espagnole apparaît donc bel et bien sécularisée. Le recul et la mise au ban de l'Église sont engagés, face aux nouveaux courants de pensée, aux classes sociales émergentes, au libéralisme, ainsi qu'aux nouvelles forces politiques qui accèdent au pouvoir. L'Église est en quelque sorte retranchée face à la Modernité, qui semble vouloir mettre un terme à son hégémonie. La sécularisation a commencé. On en voudra pour dernière preuve cet exemple paradoxal : les manifestations les plus religieuses sont, elles aussi, envahies par le profane. Les processions religieuses sacrifient peu à peu la fête sacrée au festif temporel :

---

[122] Chiffres donnés par Miguel Martínez Cuadrado dans le tome 6 de l'*Histoire de l'Espagne*, « Restauración y crisis de la monarquía 1874-1931 », dirigée par Miguel Artola, Madrid, éd. Alianza, 1991, chapitre 8.

[123] Bien que Maura n'ait aucune idéologie conservatrice.

[124] Fransisco Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la Generación 68, op. cit.*, p. 15

> En el Norte de la península el aspecto penitencial de las romerías, el camino, tenía una duración menor, realizándose sólo durante une parte del día, con lo que, una vez concluida el oficio religioso, comenzaba la fiesta campestre entregándose los romeros a la alegría y a la vuelta a la vida pagana en compensación por el sufrimiento pasado [...] La desacralización de la romería debido al relativo abandono de la tradición religiosa hizo primar el aspecto lúdico de la fiesta.[125]

A tel point, que les processions ont pu être comparées à ce que l'on a appelé « una pintoresca amalgama de rito religioso y diversión popular »[126]. Yvan Lissorgues évoque le même paradoxe en citant un extrait de *La Publicidad*, datant de 1880 : « Rien n'est plus profane que la religiosité du peuple lors de la Semaine Sainte »[127]. La débauche de luxe l'emporte sur la réserve qui sied à la célébration et aux processions.

Pour autant, il ne faut pas envisager le phénomène de la sécularisation comme étant exclusivement négatif pour l'Église. René Rémond s'explique sur le regain d'indépendance de l'Église grâce à celui-ci :

> Par un détour imprévu de l'histoire, l'institution pontificale s'est au XIXe siècle chargée d'une signification politique. C'est d'abord le refus de la société moderne, le rejet des principes de la Révolution et un projet de restauration de l'ordre traditionnel. C'est aussi la revendication par et pour l'Église catholique, société réputée parfaite et supérieure aux constructions humaines, de son indépendance à l'égard de tout pouvoir politique. C'est enfin l'entrée d'un nouvel acteur dans le système des relations internationales.[128]

René Rémond souligne que c'est uniquement grâce au phénomène de la sécularisation que l'Église a pu acquérir une nouvelle autonomie. Par le passé, elle était étroitement liée aux états théocratiques, mais cette influence était toutefois limitée au bon vouloir des différents souverains, puis des régimes politiques. A l'aube du XXe siècle, l'Église devient un véritable acteur international et autonome.

Si une lutte de pouvoir s'établit entre l'Église et l'État, il ne faut pourtant pas négliger un troisième élément, qui n'est pas en lice mais sans qui l'affrontement n'aurait pas lieu : « la relation entre religion et société ne tient pas dans un face à face entre le politique et le religieux. La relation est triangulaire : à côté de l'État et de la religion, il y a la société qui s'appelle aujourd'hui civile »[129]. Si la société participe totalement à

---

[125] Patricia Pérez Dorado, introduction au catalogue de l'exposition « *La mirada complacida y la mirada iniquieta* », La Coroña, éd. Xunta de Galicia, 1999, p. 98.

[126] Ramón Menendez Pidal (éd.), *Historia de España,* Madrid, éd. Espasa Calpe, 1989, p. 734.

[127] Yvan Lissorgues, *op. cit*., p. 119.

[128] René Rémond, *op. cit*, p. 131.

[129] *Op. cit*., p. 15.

cette relation, comment expérimente-t-elle cette lutte de pouvoir ? Autrement dit, quels témoignages la société nous livre-t-elle de la sécularisation en marche ?

2. La sécularisation dans les arts

Témoins privilégiés de la société, les artistes rendent comptent des mouvements, luttes et bouleversements qui l'animent. Avant d'étudier comment les romanciers et les peintres expriment la sécularisation dans leurs œuvres, il convient de s'interroger sur la valeur de ces témoignages.

2.1 Témoignages des romanciers

Réalisme

« Témoigner », « rendre compte » de l'époque sont des missions auxquelles s'astreignent nombreux romanciers de ce dernier tiers du XIXe siècle qui se réclament du mouvement réaliste. Par exemple, Benito Pérez Galdós apparaît comme un « novelista microcósmico »[130], de par la minutie qu'il porte à ses récits : *«* no como especialista de una rama de la conducta humana, sino como uno que aspira a crear un mundo ficticio total sacado de la observación directa de la realidad »[131]. Rappelons qu'il a lui même défini la réalité comme « materia novelable »[132]. Et au sein de cette « matière », ses thèmes de prédilection sont : « dos de sus soportales principales : la cuestión religiosa junto con el análisis y la crítica social »[133].

Pour autant, même si elle n'est qu'un point de vue, la réalité fictionnelle créée par les romanciers est plus qu'un témoignage : elle est un véritable engagement dans le débat d'idées qui agite le pays tout entier : « Todos aquellos fueron algo más que meros testigos de las batallas doctrinales de la época. A tenor de esto, era lógico que sus obras se escribieron en función de la lucha ideológica que dividía a la opinión pública

---

[130] D. L. Shaw, *Historia de la literatura*, Barcelona, éd. Ariel, 2000, p. 209.

[131] *Ibid*.

[132] Discours d'entrée à la *Real Academia*, prononcé par Benito Pérez Galdós en février 1897, reproduit en Annexes et analysé au début de notre Troisième Partie, CH.1 « Le sacré comme objet d'études ».

[133] D. L. Shaw, *op. cit*., *ibid*.

nacional, verbi gracia, el conflicto entre ciencia y fe »[134]. La question religieuse est une fois de plus au cœur du débat, non seulement en tant qu'objet de la discorde, inhérent à toutes les situations romancées, mais également en tant qu'élément constitutif du parcours de chacun de ces écrivains : « [el elemento religioso era] clave del comportamiento de amplios sectores y, a veces, también de la propia conducta personal del autor »[135]. L'engagement spirituel de chacun devient alors un véritable critère permettant de distinguer deux clans : les auteurs anticléricaux et les autres. Dans *El problema religioso de la Generación 68*, Francisco Pérez Gutiérrez synthétise de la façon suivante la manière dont les auteurs qu'il envisage pour son étude étaient catalogués :

> La literatura militante quedaría adscrita a uno u otro campo [el clericalismo o el anticlericalismo], según que en ella se hablara bien o mal de la Iglesia, lo que, en la práctica, equivalía a si se hablaba bien o mal de los curas. De esta manera, y para no referirnos a otras figuras que las estudiadas en este libro, Valera, Galdós y Clarín fueron desde muy pronto tenidos por anticlericales; una denominación que se sobreentendía prolongada a las de anticatólicos e impíos. Por otro lado, y por el mismo expedito procedimiento, se vio en Alarcón y Pereda a dos " cruzados de la causa" católica. En cuanto a Pardo Bazán, se dispuso su permanencia en una especie de purgatorio indeciso.[136]

Le « témoignage » est donc d'emblée filtré par le regard (et les convictions) de l'auteur.

Engagement

C'est pourquoi, tout comme Fransisco Pérez Gutiérrez, nous avons choisi des auteurs dont les convictions *a priori* divergent, comme ceux qu'il cite dans le passage précédent : Valera, Galdós et Clarín traditionnellement oppposés à Alarcón et Pereda. Pour illustrer son propos, Fransisco Pérez Gutiérrez donne l'exemple suivant de deux visions diamétralement opposées d'un même phénomène : la désamortisation.

> Rompiendo todos los clichés al uso de considerar a la novelística finisecular como un todo uniforme en materia religiosa y eclesial, nos encont[ramos] con una apología del sistema de explotación de las órdenes monásticas mendicantes a cargo de la pluma de Blasco Ibáñez, así como una crítica del procedimiento de acaparamiento de bienes por dichas congregaciones en boca de uno de los personajes de Valera, que, como los críticos reiteradamente advierten, son siempre meros portavoces de don Juan.[137]

---

[134] Soledad Miranda García, *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, éd. Pegaso, 1982, p. 6;

[135] *Ibid*.

[136] Francisco Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 14-15.

[137] *Op. cit.,* p. 178-179.

Les témoignages des romanciers sont clairement dépendants de leurs convictions, et c'est donc un regard engagé qu'ils portent sur la question religieuse en particulier, et sur la société en général. Nous en donnerons deux exemples. Premièrement, la société théocratique de l'Ancien Régime est évoquée en termes plus qu'ambigus par Alarcón dans le chapitre deux « De cómo vivía entonces la gente » de *El sombrero de tres picos* :

> ¡ Dichosísimo tiempo aquel en que nuestra tierra seguía en quieta y pacífica posesión de todas las telarañas, de todo el polvo, de toda la polilla, de todos los respetos, de todas las creencias, de todas las tradiciones, de todos los usos y de todos los abusos santificados por los siglos! ¡ Dichosísimo tiempo aquel en que había en la sociedad humana variedad de clases, de afectos y de costumbres![138]

La satire de cet extrait dénonce l'obscurantisme entériné par l'Ancien Régime, synonyme de « telarañas, polvo et polilla ». Le leitmotiv « todo(a)(s) » fustige l'hégémonie du pouvoir absolutiste, tandis que l'auteur déplore l'absence de réaction du peuple par cette antiphrase : « en quieta y pacífica posesión ».

Deuxièmement, à l'instar d'Alarcón, d'autres auteurs critiquent la société espagnole, contemporaine cette fois, comme par exemple dans les pages de *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós. Au début du roman, l'auteur oppose de manière manichéenne « el señor Penitenciario », parangon du traditionalisme, et Pepe Rey, incarnation de l'innovation sous toutes ses formes, dans une courte algarade. Le premier fustige en ces termes les progrès de la science qui portent atteinte à toutes les croyances tenues pour vraies jusqu'à lors :

> la ciencia, tal como la estudian y la propagan los modernos, es la muerte del sentimiento y de las dulces ilusiones. Con ella la vida del espíritu se amengua; todo se reduce a reglas fijas, y los mismos encantos sublimes de la Naturaleza desaparecen. Con la ciencia destrúyese lo maravilloso en las artes, así como la fe en el alma. La ciencia dice que todo es mentira y todo lo quiere poner en guarismos y rayas, no sólo *maria ac terras*, donde estamos nosotros, sino también *cælumque profundum*, donde está Dios... Los admirables sueños del alma, su arrobamiento místico, la inspiración misma de los poetas, mentira.

Ce à quoi le jeune homme répond:

> Cierto es todo lo que el señor Penitenciario ha dicho en tono de broma. Pero no es culpa nuestra que la ciencia esté derribando a martillazos un día y otro tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es como si dijéramos un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en religión, la rutina en la ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos, entre burlas. Adiós, sueños torpes: el género

[138] Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Madrid, éd. Cátedra, 2001, p. 59-60.

> humano despierta y sus ojos ven la realidad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio desaparecen, y el que antes era enfermo hoy está sano y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. La fantasía, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada... Dirija Vd. la vista a todos lados, señor Penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la luna no es una cazadora traviesa, sino un pedrusco opaco, el sol no es un cochero emperejilado y vagabundo sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas sino dos escollos, las sirenas son focas, y en el orden de las personas, Mercurio es Manzanedo; Marte es un viejo barbilampiño, el conde de Moltke; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama Mr. Thiers; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp; Apolo es cualquier poeta. ¿Quiere Vd. más? Pues Júpiter, un Dios digno de ir a presidio si viviera aún, no descarga el rayo, sino que el rayo cae cuando a la electricidad le da la gana. No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajadas al infierno que las de la geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la tierra. No hay más subidas al cielo que las de la astronomía, y esta a su regreso asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan el Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio y nada más. Ya no hay falsos cómputos de la edad del mundo, porque la paleontología y la prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete cuando se me antoja con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas y las de la imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor canónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso.[139]

Nous reproduisons ici la totalité de la réplique de Pepe Rey, en raison du contraste frappant qu'elle produit avec la remarque du narrateur qui la précède : « no gustaba de entablar vanas disputas, ni era pedante, ni alardeaba de erudito, mucho menos ante mujeres y en reuniones de confianza », aussitôt nuancée par la circonstance « pero la importuna verbosidad agresiva del canónigo necesitaba, según él, un correctivo ». Sous la plume de Galdós, si Pepe Rey sort de sa réserve habituelle, c'est parce qu'il est outré par le discours obscurantiste de l'homme d'Église. L'extrême prolixité de sa réponse est disproportionnée, mais tout autant qu'est caricaturale la réplique de « el Penitenciario ».

Galdós a également recours à l'ironie pour stigmatiser la société de la Restauration, car elle

> traduit la désillusion éprouvée par Galdós devant le fonctionnement du système politique de la Restauration. Le système social est basé sur l'hypocrisie, l'envie, la jalousie, l'obsession des apparences, les intrigues qui ne sont rien d'autre que des

[139] Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, éd. Libsa, coll. Biblioteca Conmemorativa, 2002, p. 40-14.

> façons de s'évader, de ne pas affronter la réalité, en fin de compte de se tromper soi-même.[140]

C'est ainsi que l'ironie est un véritable « recours narratif »[141] qui structure le roman *La de Bringas*. Dans l'extrait suivant, Galdós établit un parallèle caustique entre la passion irrépressible de Rosalía pour des toilettes sans cesse renouvelées, et la Faute d'Eve :

> Los regalitos de Agustín Caballero [...] despertaron en Rosalía aquella pasión del vestir. Su antigua modestia, que más tenía de necesidad que de virtud, fue sometida a una prueba de la que no salió victoriosa. En otro tiempo, la prudencia de Thiers pudo poner un freno a los apetitos de lujo, haciéndonos creer a todos que no existían, cuando lo único positivo en esto era la imposibilidad de satisfacerlos. Es el incidente primordial de la historia humana, y el caso eterno, el caso de los casos en orden de fragilidad. Mientras no se probó la fruta, prohibida por aquel Dios doméstico, todo marchaba muy bien. Pero la manzana fue mordida, sin que el Demonio tomara aquí forma de serpiente ni de otro animal ruin, y adiós mi modestia. Después de haber estrenado tantos y tan hermosos trajes, ¿cómo resignarse a volver a los trapitos antiguos y a no variar nunca de moda? Esto no podía ser. Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer. Los regalitos fueron la fruta cuya dulzura le quitó la inocencia, y por culpa de ellos un ángel con espada de raso me la echó de aquel paraíso en que su Bringas la tenía tan sujeta.[142]

La métaphore filée du récit de la Faute (Genèse 3,1-3,24) reprend les éléments bibliques du fruit défendu et du serpent, Rosalía finit par être chassé du Paradis, c'est-à-dire qu'elle ne connaît plus l'innocence de la femme économe et modeste qui se contente de vêtements humbles et solides. Mais l'ironie perceptible du passage souligne bien combien c'est l'hypocrisie de la société des apparences qui est raillée ici, au-delà du cas pathétique de Rosalía, car, comme le souligne Roberto Augusto Míguez :

> Toda la obra es una ironía de principio a fin. Con ella se consigue dotar de humor a unas situaciones dramáticas y mostrar de forma inteligente y atractiva para el lector una historia que roza el folletín. De esta forma los personajes adquieren una dimensión diferente debido a la forma en como están presentados, y se relatan los acontecimientos remarcando las contradicciones que conlleva esa vida en lo que realmente cuenta es la imagen que se trasmite, pero donde las personas a veces, tal como le sucede a Rosalía, tienen que pagar un alto precio por ello.[143]

---

[140] Bernard Capdupuy, *Le roman espagnol de 1870 au début du XXe siècle*, Paris, éd. Dunod, 1995, p. 22.

[141] Expression de Roberto Augusto Míguez, « *La de Bringas*, la ironía como recurso narrativo », [en ligne], disponible sur < http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/galdosna.html > (consulté le 09 août 2009).

[142] Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, édition virtuelle proposée par le site CervantesVirtual [en ligne]. Disponible sur < http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12585633166262728543435/p0000001.htm?marca=la > (consulté en novembre 2009).

[143] *Ibid*.

Comme elle va de pair avec cette société de la Restauration, Galdós critique également l'emprise néfaste de la religion catholique, et toutes ses dérives: « el rigorismo institucional, el dogmatismo, la influencia autoritaria del clero sobre asuntos domésticos y públicos, el espíritu inquisitorial, el fanatismo y el mantenimiento del tradicionalismo reaccionario »[144].

A l'heure d'analyser ces témoignages d'auteurs, gardons à l'esprit l'engagement intellectuel de chacun qui transparaît nécessairement dans les romans.

2.2 Expressions de la sécularisation en littérature

L'absence de foi sincère

Les romans offrent de nombreux exemples du phénomène de la sécularisation. Tout d'abord, on trouve la dénonciation de pratiques religieuses qui demeurent en dépit de l'absence de foi réelle et sincère. Les célébrations deviennent un rituel déchristianisé, une « manifestation extérieure totalement vidée de son contenu religieux, une habitude sociale suivie mécaniquement par le peuple et orchestrée par l'Église comme s'il s'agissait d'un spectacle »[145]. Les romanciers donnent diverses explications pour le motif de ces rituels vides de foi. Pour Clarín, dans *La Regenta*, ce sont des raisons hétéroclites qui l'emportent lors de la célébration du Carême: « la lluvia, el aburrimiento, la piedad, la costumbre, trajeron su contingente respectivo al templo » [146]. L'auteur présente sur le même plan les intempéries, l'ennui, la piété et l'habitude. Soulignons que la piété n'est *que* le fervent attachement au service de Dieu, aux devoirs et pratiques de la religion, c'est-à-dire un soin apporté à l'accomplissement de tâches, et donc pas nécessairement un engagement spirituel.

Dans un autre passage, Clarín laisse à 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 :

---

[144] D. L. Shaw, *op. cit.*, p 215

[145] Yvan Lissorgues, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín)*, Paris, éd. CNRS, 1983, p. 116.

[146] *La Regenta*, p. 403.

> Todas las personas pudientes creen y practican, como se dice ahora. Páez, don Frutos Redondo, los Jacas, Antolínez, los Angumosa y otros ilustres Américo Vespucios 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.[147]

C'est Clarín qui souligne l'adjectif « costumbres *distinguidas* ». Il n'est jamais question de foi ni de croyance, il s'agit simplement 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. Le personnage de La Marquesa s'illustre tout particulièrement dans cette comédie sociale :

> Su devoción consistía en presidir muchas cofradías, pedir limosna con gran descaro a la puerta de las iglesias, azotando la bandeja con monedas de cinco duros, regalar platos de dulce a los canónigos, convidarles a comer, mandar capones al Obispo y frutas a las monjas para que hicieran conservas.[148]

Les femmes ont ainsi un rôle particulier à jouer dans ce respect des apparences, et Clarín le développe dans un autre passage du roman, en présentant la religion comme une « discipline » à part entière dans l'éducation des jeunes filles qui, en grandissant, l'assimilent à de la bienséance, sans que la religion n'éveille en elles une foi authentique comme c'est le cas pour Ana Ozores :

> Nunca [a Ana] le había enseñado la religión como un sentimiento que consuela ; doña Camila entendía en cristianismo como la Geografía o el arte de coser y planchar; era una asignatura de adorno o una necesidad doméstica. Nada le dijo contra el dogma, pero jamás la dulzura de Jesús procuró explicarsela con un beso de madre.[149]

Dans le roman *Tristana*, on retrouve les mêmes témoignages de rituels religieux accomplis sans foi. Tout au long du roman, à diverses reprises, on retrouve des pratiques religieuses qui n'ont lieu que par habitude, par respect des bonnes mœurs en vigueur, et non par réelle ferveur ou conviction ; c'est ce que Pérez Galdós synthétise, à la fin du roman, de la sorte : « lo que podría llamarse *dilettantismo* piadoso »[150]. Nous

---

[147] *Op. cit*. p. 162.

[148] p. 385.

[149] p. 259.

[150] p. 1610.

distinguerons deux exemples de ces pratiques sclérosées : le refuge dans l'église (plutôt que vers l'Église), et l'invocation, creuse, du Créateur.

Ainsi, Tristana ne se tourne-t-elle pas résolument vers la religion : elle cède à un mouvement qui la pousse à apprécier la quiétude et la sérénité des églises lorsqu'elle se sent abandonnée comme au chapitre XVI ; elle en témoigne de la façon suivante à Horacio, son amant :

> He pasado un día cruel y una noche de todos los perros de la jauría de Satanás. ¿Por qué te fuiste ?… Hoy estoy más tranquila ; oí misa, recé mucho. He comprendido que no debo quejarme, que hay que poner frenos al egoísmo. Demasiado bien me ha dado Dios, y no debo ser exigente. [151]

C'est le premier « acte de foi » de Tristana, et l'on perçoit combien cet élan vers la prière n'a pour origine que son dépit amoureux, causé par le départ provisoire de son amant. Ces prières ont perdu leur transcendance en ce sens qu'elles ne sont qu'un moyen pour accéder à la sérénité. Du point de vue du lexique choisi, on remarquera avec quelle rapidité on passe de « Satanás », incarnation des affres de la solitude, à « oí misa, recé mucho ». Le manichéisme simple opposant Enfers et Paradis semble combler la jeune femme à cet instant.

De la même façon, lorsque Josefina, la mère de la jeune protagoniste, décède au début du roman, elle n'invoque Dieu et ne pense à son salut spirituel, que dans un ultime réflexe, vite gommé dans la trame narrative par une préoccupation plus poignante pour elle : le salut *social*, la survie de sa fille Tristana qui se retrouve alors orpheline :

> [L]egó la hora de rendir a Dios el alma. (…) En la hora de morir, Josefina recobró, como suele suceder, parte del seso que había perdido, y con el seso le revivió momentáneamente su ser pasado, reconociendo, cual Don Quijote moribundo, los disparates de la época de su viudez y abominando de ellos. Volvió sus ojos a Dios, y aún tuvo tiempo de volverlos también a don Lope, que presente estaba, y le encomendó a su hija huérfana […]. [152]

En préambule de ce paragraphe, il était question de pratiques religieuses qui n'ont lieu que par habitude : le syntagme verbal « como suele suceder » connote cette traduction de la sécularisation qui consiste en la reproduction quasi machinale de traditions. En outre, on ne peut que souligner combien ce qui est important aux yeux de Josefina, à ce moment-là, c'est de s'en remettre à une figure supérieure, quelle qu'elle soit. Ainsi, la mère de Tristana passe indifféremment de Dieu à Garrido : « Volvió sus

---

[151] p. 1578.

[152] p. 1546.

ojos a Dios, y aún tuvo tiempo de volverlos también a don Lope ». Imperceptiblement, la toute-puissance transcendante du divin a glissé vers un pouvoir immanent humain. Les affres de son agonie poussent Josefina à un accès de spiritualité, promptement étouffé par un retour à des préoccupations aussi temporelles que pragmatiques.

Ces deux exemples, Tristana esseulée et Josefina mourante, montrent donc un respect conventionnel des bonnes mœurs, ainsi qu'une reproduction de coutumes établies, aiguisés par des circonstances pressantes, qui motivent l'élan vers Dieu, et non pas une ferveur religieuse pure. Abondant dans ce sens, on retiendra une analyse de Elena Catena López qui s'interroge sur les liens qui se tissent au XIXe siècle entre morale et religion : « Los españoles siguieron acudiendo a los actos de devoción, como misas, novenas, sermones y procesiones. Tales actos eran una pintoresca amalgama de rito religioso y diversión popular »[153]. On retrouve bien ici cette confusion entre mœurs, ferveur et habitudes, à l'origine de la persistance d'actes qui n'ont plus de valeur chrétienne.

La question de l'argent

L'argent a à voir avec le phénomène de la sécularisation, selon deux modalités différentes. D'une part, c'est l'opulence de l'Église qui est décriée sous toutes ses formes. L'une d'elles, par exemple, est le détournement simoniaque du rachat des péchés : « la salvación era un negocio »[154], écrit par exemple Clarín pour dénoncer ce commerce auquel se livre la bourgeoisie pour assurer son Salut. La simonie est également fustigée dans la nouvelle *Protesto* du même auteur. Un riche bourgeois espère racheter ses fautes à force de larges donations. Une nuit, il fait le cauchemar suivant :

> Había llegado la de vámonos ; él se moría sin remedio, y don Mamerto [su cura[155]], a la cabecera de su lecho, le consolaba diciendo:
>
> – Animo , don Fermín, ánimo, que ahora viene la época de cosechar el fruto de lo sembrado. […] – don Mamerto sacudía ante los ojos del moribundo una papeleta larga y estrecha.

---

[153] Elena Catena López, « Moral y religión » paragraphe extrait du chapitre III de la Troisième Partie (« La vida cotidiana. La intrahistoria : los sistemas de vida ») de l'ouvrage *Historia de España*, dirigé par Menéndez Pidal, p. 734.

[154] *La Regenta*, p. 540.

[155] Il est désigné dans la nouvelle comme étant le « director espiritual y *administrador* místico » de don Fermín. C'est Clarín qui souligne le terme d'administrateur.

> – Eso…parece una letra de cambio.
>
> – Y eso es, efectivamente. Yo soy el librador y usted es el tomador; usted me entrega a mí, es decir, ha entregado a la Iglesia, a los pobres, a las ánimas, la cantidad …equis.
>
> – Un buen pico.
>
> – ¡Bueno! Pues bueno ; ese pico mando yo, que tengo fondos colocados en el cielo, porque sabe usted que ato y desato, que se lo paguen a su espíritu de usted en el otro mundo, en buena moneda de la que corre allí, que es la gracia de Dios, la felicidad eterna.[156]

Dans ces exemples, bourgeois et Église sont les deux cibles de la critique. Les uns pour penser que leur fortune matérielle puisse intercéder en leur faveur le jour du Jugement dernier, l'autre pour profiter (et encourager comme le fait ce prêtre !) de cette manne.

D'autre part, la misère du peuple est parfois présentée comme l'explication de sa dévotion. Si les indigents croient, c'est en raison de leur pauvreté : la religion leur apporte réconfort et promesse d'un au-delà meilleur. Deux occurrences illustrent cette interprétation dans *Misericordia* : « [estaban] dispuestas a creer, y acabaron creyendo, por estímulo de sus almas, ávidas de cosas gratas y placenteras, como compensación de la miseria bochornosa de su vida »[157] et « mostr[aba] una confianza y una fe que fácilmente se explican por la gran necesidad en que estaba. Lo desconocido y misterioso busca sus prosélitos en el reino de la desesperación, habitada por las almas que en ninguna parte hallan consuelo »[158].

Parmi les pauvres, ce sont souvent les plus faibles qui se retrouvent encore plus démunis : les personnes âgées, les infirmes ou les plus jeunes. Ce sont donc eux que l'on retrouve lorsque Galdós décrit les quelques personnes présentes dans l'église de la paroisse madrilène de San Sebastián au début du roman : « Entre ala derecha y ala izquierda no baja de docena y media el aguerrido contingente, que componen ancianos audaces, indómitas viejas, ciegos machacones, reforzados por niños […] »[159]. C'est pourquoi, dans cette optique, Dieu est parfois instrumentalisé, c'est-à-dire que l'on ne s'adresse à lui (toujours dans le même roman *Misericordia*) que dans le but d'obtenir

---

[156] *In El señor y los demás son cuentos*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1994, p. 126-127.

[157] *Misericordia*, éd. Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 105.

[158] p. 151.

[159] p. 9.

quelque chose : « [doña Paca] rezaba algunos padrenuestros para que Dios aumentase la piedad y las rentas del buen sacerdote [don Romualdo] »[160]. Le flou quantitatif souligné par l'indéfini « algunos » vaut certainement aussi pour la superficielle sincérité de ces prières. Par ailleurs, le rapprochement des deux termes qui sont l'objet de la prière, « aument[ar] la piedad y las rentas », est pour le moins incongru.

La question de l'argent, en relation avec l'Église, sous-tend donc en réalité celle criante des inégalités sociales de la société de la fin du XXe siècle, dans laquelle l'Église fait partie des privilégiés (et certains de ses membres abusent de leur situation pour s'enrichir), tandis que le peuple vit dans la misère (et a recours à la religion qui lui promet un au-delà meilleur).

La religion vue comme supercherie

Avec le recul critique induit par la sécularisation, les témoins de ce phénomène ont parfois perçu la religion comme une supercherie, et les membres de l'Église comme des imposteurs. D'une part, d'un point de vue philosophique, la religion catholique est mise à mal par certains auteurs. C'est le cas notamment dans *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja. L'évolution personnelle de Andrés Hurtado, le protagoniste, est le reflet du parcours philosophique de l'écrivain qui de doutes en interrogations en arrive à un pessimisme douloureux : « ser inteligente, estar enterado, aumenta el propio sufrimiento »[161]. C'est l'aboutissement d'une réflexion largement inspirée par la philosophie de Schopenhauer :

> La esencia de esta novela es la filosofía personal de Baroja y la huella de Schopenhauer es clara, porque la estructura de la novela no es ni más ni menos que una proyección novelística de la principal obra del alemán El mundo como voluntad y representación – obra leída y digerida muchas veces por Baroja.[162]

A l'issue d'un dialogue[163] que l'on pourrait qualifier de socratique, Andrés Hurtado reprend les principales idées du philosophe allemand, et expose sa critique de la religion qui n'est autre, selon lui, qu'un subterfuge destiné à maintenir les hommes

---

[160] p. 70.

[161] E. Inman Fox, « Baroja y Schopenhauer : " El árbol de la ciencia"», dans *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1988, p. 170.

[162] *Op. cit*., p. 169.

[163] Ce dialogue entre Andrés et son oncle Iturrioz occupe toute la quatrième partie du roman, intitulée « *Inquisiciones* », Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, Madrid, éd. Cátedra, 2001, p. 157-182.

dans l'ignorance. Seule la science est digne de foi, supérieure d'ailleurs à l'intelligence et la connaissance qui, elles, sont limitées par l'expérience.

> La ciencia es la única construcción fuerte de la humanidad. Contra ese bloque científico del determinismo, afirmado ya por los griegos, ¿cuántas olas no han roto? Religiones, morales, utopías; hoy todas esas pequeñas supercherías del pragmatismo y de las ideas fuerzas…, y, sin embargo, el bloque continúa inconmovible[164].

Dans cette philosophie, influencée par les thèses de Schopenhauer, la religion est bel et bien critiquée en tant que « supercherie », aveuglant les hommes. Elle est mise sur le même plan qu'une utopie, et selon Baroja elle n'est d'aucun poids (il utilise la métaphore de la vague brisée) contre la seule véracité de la science.

D'autre part, on a vu précédemment dans *Tristana* que certains fidèles reproduisent sans guère de sincérité des actes liturgiques. Nous analyserons deux exemples qui vont jusqu'à mettre en scène des membres du clergé qui, eux-mêmes, ne sont ni convaincus ni passionnés par leur sacerdoce. C'est le cas premièrement dans la ville de Tolède décrite par Fernando Ossorio, dans le chapitre XXII de *Camino de perfecció*n. La cité tout entière est marquée par le sceau de la sécularisation, mais on soulignera la surprenante description faite des curés et des chanoines :

> Toledo no era ya la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado, sin ambiente de misticismo alguno.
>
> Sólo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía.
>
> Los "caciques", dedicados al chanchullo; los comerciantes, al robo; los curas, la mayoría de ellos con sus barraganas, pasando la vida desde la iglesia al café, jugando al monte, lamentándose continuamente de su poco sueldo; la inmoralidad, reinando; la fe, ausente, y para apaciguar a Dios, unos cuantos canónigos cantando a voz en grito en el coro, mientras hacían la digestión de la comida abundante, servida por alguna buena hembra[165].

Le tableau est complet. Baroja insiste sur le caractère révolu de la cité mystique : l'aura rêvée par Fernando n'existe plus désormais. Même si certains héritages architecturaux ou picturaux demeurent, comme la cathédrale ou l'incontournable église de Santo Tomé, ils ne sont plus qu'une façade désertée par les fidèles. Et pour cause ! Tous les habitants de Tolède semblent avoir délaissé la religion. Le troisième paragraphe déploie une longue période oratoire, dont la durée est renforcée par l'asyndète voulue par l'auteur, qui accumule les gérondifs, créant ainsi une suite sans

---

[164] *Ibid.*, p. 164.

[165] Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 123.

fin ni lien logique déplorant tous ces dévoiements. Mais comment les fidèles pourraient-ils retrouver le chemin de la foi quand on considère le comportement scandaleux des membres du clergé ? Les curés sont des débauchés qui vivent avec leurs concubines (et Baroja emploie bien un pluriel : « sus barraganas ») et se réfugient dans les cafés dès l'office terminé ! Quant aux chanoines, ici, ils ne valent guère mieux, car on perçoit nettement l'ironie de l'incise « para apaciguar a Dios » : l'irrespect des chanoines qui chantent « a voz en grito » souligne là encore le manque de dévotion.

Deuxièmement, un portrait semblable des chanoines est curieusement dressé dans *La Regenta* :

> El coro había terminado : los venerables canónigos dejaban cumplido por aquel día su deber de alabar al Señor entre bostezo y bostezo. Uno tras otro iban entrando en la sacristía con aire aburrido de todo funcionario que desempeña cargos oficiales mecánicamente, siempre del mismo modo, sin creer en la utilidad del esfuerzo con que gana el pan de cada día. El ánimo de aquellos honrados sacerdotes estaba gastado por el roce continuo de los cánticos canónicos.[166]

L'irrévérence des chanoines est de nouveau mise en avant. Là aussi l'ironie de l'auteur est perceptible, lorsqu'il les qualifie de « venerables » ou « honrados », puisque leur attitude est manifestement à l'opposé de ces adjectifs. Contrairement aux chanoines de *Camino de perfección*, dont l'irrespect se manifestaient par leur bruyant tapage au cœur de l'église, ceux de *La Regenta* se laissent aller à un engourdissement tel, qu'ils n'effectuent plus leurs tâches que « mécaniquement », « comme des fonctionnaires », ce qui est tout à fait sacrilège.

Dans un autre passage, c'est le regard de Ana qui traduit cette imposture : « la iglesia sin culto actvo, la iglesia descansando, llegó a parecerle a ella también algo de un teatro de día. El sacristán y el acólito [...] le parecían al cabo cómplices de no sabía qué engaño »[167].

Ces portraits peu flatteurs de membres de l'Église n'impliquent pas cependant une critique définitivement anticléricale. Bien au contraire, il faut y voir la dénonciation de comportements hors norme, et le souhait d'un retour à la norme : « el rechazo a los curas no proviene de un agnosticismo educado y aceptado con todas sus consecuencias, sino de considerarlos piezas claves de un sistema oprobioso »[168]. C'est l'Église toute entière qui est corrompue, et le clergé dévoyé en est l'expression.

---

[166] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, p. 183.

[167] T.2, p. 402.

[168] Soledad Miranda García, *op. cit.*, p. 99.

C'est en ce sens que l'on peut dire que les membres de l'Église tels qu'ils sont présentés par ces deux auteurs apparaissent comme des imposteurs, car eux-mêmes ne respectent aucunement les principes du dogme (concubinage, irrespect, prières mécaniques …). Dans ces conditions, la religion ressemble alors à une supercherie, dans laquelle ceux qui prêchent sa pratique, non seulement font fi de toute règle, mais de surcroît exhortent les fidèles à accomplir tous leurs devoirs de chrétiens. Cette vision, pour finir, est synthétisée par cette phrase de Pío Baroja : « la mayoría de los hombres y mujeres suponen que la religión es un engaño sin burdo, sin justificación, y que los curas son unos explotadores »[169].

Ainsi donc, les romans mettent en scène des situations, des personnages de fiction et des comportements qui s'apparentent aux caractéristiques de la sécularisation : ces traductions fictionnelles peuvent être considérées comme un prisme rendant compte du contexte socio-historique dans lequel les romanciers se meuvent. Pour conclure, nous citerons cet extrait de *Camino de perfección* dans lequel, une fois de plus, la religion est battue en brèche, laissant éclater le triomphe de la vie simple, c'est-à-dire non entravée par le dogme de l'Église :

> Fernando y Dolores se sentaron cansados.
>
> Hacía un hermoso día de primavera, llovía, salía el sol.
>
> En el jardín, lleno de arrayanes, piaban los pájaros volando en bandadas desde la copa de un ciprés alto, escueto y negruzco al brocal de un pozo; de dos limoneros desgajados, con el tronco recubierto de cal, colgaban unos cuantos limones, grandes y amarillos.
>
> Había un reposo y un silencio en aquel claustro, lleno de misterio. De vez en cuando, al correr de las nubes, aparecía un trozo de cielo azul, dulce, suave, como la caricia de la mujer amada.
>
> Comenzaron a cruzar por el claustro algunos canónigos vestidos de rojo; sonaron las campanas en el aire. Se comenzó a oír la música del órgano, que llegaba blandamente, seguida del rumor de los rezos, cesaba el rumor de los cánticos, cesaba la música del órgano y parecía que los pájaros piaban más fuerte y que los gallos cantaban a lo lejos con voz más chillona. Y al momento estos murmullos tornaban a ocultarse entre las voces de la sombría plegaria que los sacerdotes en el coro entonaban al Dios vengador.
>
> Era una réplica que el huerto dirigía a la iglesia y una contestación terrible de la iglesia al huerto.

[169] Pío Baroja, *Vitrina pintoresca, in Obras completas, op. cit*., p .851.

> En el coro los lamentos del órgano, los salmos de los sacerdotes, lanzaban un formidable anatema de execración y de odio contra la vida; en el huerto, la vida celebraba su plácido triunfo, su eterno triunfo.[170]

On pourra souligner ici tout d'abord la nette dichotomie que l'auteur instaure dans les premières lignes de l'extrait entre, d'une part, le monde de la nature et, d'autre part, l'univers de l'Église. En effet, la connotation qui incombe à l'un et l'autre diverge : si la nature (comme par exemple le jardin, les oiseaux, le ciel …) est connotée positivement, baignée par le mystère et comparée à une caresse), l'évocation de l'Église est soulignée par des adjectifs tels que « sombría », « terrible » ou encore l'expression « [e]l Dios vengador ». De même, du point de vue de la syntaxe, la lente et harmonieuse période oratoire des premières phrases (paragraphes deux, trois et quatre), consacrées à la nature, est brisée par la phrase : « Comenzaron a cruzar por el claustro … » qui marque l'irruption des membres de l'Église. Enfin, c'est une véritable bataille que se livrent la nature et l'Église dans le dernier paragraphe, puisque l'agression est incontestable dans la formule « los lamentos del órgano, los salmos de los sacerdotes, lanzaban un formidable anatema de execración y de odio contra la vida ». En dépit du caractère virulent et tranchant de la condamnation de l'Église (« execración y […] odio », c'est néanmoins la nature qui triomphe, « placid[ement] » et « éternel[lement] ».

Ce dernier exemple synthétise notre analyse des expressions romanesques de la sécularisation. Avec des desseins diverses (et donc des représentations différentes allant de la condamnation morale, à la dénonciation de dérives financières), les romanciers rendent compte de la sécularisation, comme « materia novelable »[171]. Qu'en est-il de la vision proposée par les peintres ?

2.3 Sécularisation et peinture

Si les convictions idéologiques de la plupart des romanciers de la fin du XIXe siècle sont claires – la majorité d'entre eux exprimant leurs idéaux dans la presse – cet engagement est beaucoup moins net parmi les peintres. Lorsque ceux-ci prennent la plume dans certains journaux, c'est davantage pour défendre un point de vue esthétique que politique. La vision qu'ils proposent de la sécularisation sera donc nettement moins partisane, au sens de politique, que celle des romanciers. Toutefois, ils ne manqueront

---

[170] Pío Baroja,*Camino de perfección*, p. 268.

[171] Discours d'entrée à la Real Academia, prononcé par Benito Pérez Galdós en février 1897, cité précédemment.

pas, comme nous le verrons, de mettre en scène une Église en difficulté. Par ailleurs, si les outils plastiques sont évidemment très distincts des outils littéraires, nous nous interrogerons sur les aspects de la sécularisation privilégiés par les peintres, sur leur expression et leur interprétation.

Conséquences de la sécularisation

D'un point de vue quantitatif, tout d'abord, la production d'œuvres d'art ayant pour thème des scènes religieuses a considérablement diminué tout au long du XIXe. José Alvarez Lopera a consacré un article à ce qu'il a clairement intitulé la « *Crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX* »[172]. Il fait le constat de la baisse constante du nombre de sujets religieux en analysant les œuvres répertoriées par les catalogues des Expositions Nationales : ainsi, en 1864 il y avait 30 peintures d'art sacré, en 1867 on en comptait 27, et en 1871 plus que 12. La production de peinture de thématique religieuse en est réduite peu à peu à la portion congrue. A tel point que Bruno Foucart s'interroge : « Le problème de la peinture religieuse n'est-il point par trop secondaire ? »[173], étant donné qu'il semble relégué au second plan. En effet, cette thématique non seulement n'est plus « en vogue » face à l'émergence de tous les autres genres picturaux qui foisonnent tout au long du XIXe siècle (la peinture d'histoire liée à l'émergence de l'affirmation des identités nationales, le paysage peint en extérieur grâce aux évolutions techniques de la peinture…), mais de surcroît la thématique religieuse peine à se positionner face aux nouveaux courants de peinture (Réalisme, impressionnisme …). D'où l'expression d'une « crise de la peinture religieuse » au XIXe selon certains historiens de l'art comme José Alvarez Lopera.

D'un point de vue qualitatif, deuxièmement, là encore les jugements critiques sont nombreux pour dénoncer la peu de valeur esthétique des tableaux d'art sacré. La raison avancée pour expliquer cet appauvrissement du genre est souvent celle de l'impiété des peintres. C'est une opinion communément admise, autant par les

---

[172] *In Cuadernos de Arte e Iconografía*, T.1, n°1, 1988, p.81-120. L'article est également consultable sur Internet [en ligne], disponible sur ‹ http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0105.html › (consulté le 07 avril 2008).

[173] Bruno Foucart, *Renouveau de la peinture religieuse en France. 1800-1860*, Paris, éd. Arthéna, 1987, p. 1.

défenseurs d'un art chrétien puriste (c'est-à-dire réservé aux seuls peintres croyants[174]), que par les critiques d'art de l'époque : « los artistas contemporáneos ya no saben expresar el misticismo religioso porque no pueden asimilar ese concepto por falta de fe » [175]. La conséquence esthétique de ce constat est que « la pintura religiosa manifiesta en los últimos tiempos señaladísima tendencia a naturalizarse, es decir, a transformarse de manera que el ideal desaparece ». Cette absence de caractère « idéal » de la peinture sacrée manque donc cruellement dans un art qui tend à exprimer le Sublime. Ce phénomène se retrouve dans d'autres pays d'Europe, ainsi Charles Baudelaire, grand critique d'art, soulignant lui aussi la piètre qualité de la peinture sacrée écrit : « À chaque nouvelle exposition les critiques remarquent que les peintures religieuses font de plus en plus défaut. Je ne sais s'ils ont raison quant au nombre ; mais, certainement ils ne se trompent pas quant à la qualité »[176].

Une traduction singulière : le style dit saint-sulpicien

Dans la langue française, l'adjectif « sulpicien » est créé en 1897, en référence aux nombreuses boutiques du quartier de l'église Saint-Sulpice, à Paris, qui regorgeaient d'images pieuses (peintures, sculptures, mais aussi crucifix …). La date de la création de cet adjectif est à souligner : la fin du XIXe siècle ; en France comme en Espagne ce style est en plein essor grâce à la mise en place d'un véritable marché de l'image pieuse, rendu possible par une production et une commercialisation à grande échelle. La vulgarisation de l'image pieuse alla de pair avec la décadence de sa représentation, « ressass[ant] une iconographie vidée de substance »[177]. En France, Bruno Foucart évalue de la manière suivante la genèse de ce courant à succès :

> un art nouveau s'installe dans lequel l'inspiration religieuse joue un rôle essentiel, quitte à se fossiliser en formules bientôt répétitives qui paraîtront dépassées au moment même où elles se popularisent : l'art dit de Saint-Sulpice épuise sans lassitude apparente et pendant plus de cinquante ans des modèles mis au point vers 1840-1850.[178]

---

[174] Ces défenseurs tirent leur argument de la Bible puisque l'on y peut lire : « Or sans la foi il est impossible de Lui être agréable; car il faut que celui qui s'approche de Dieu croie que Dieu existe », Hb 11,6.

[175] Compte-rendu rédigé par R. Blanco Asensio à l'issue de l'Exposition Nationale des Beaux Arts de 1887. Publié dans *La Ilustración Ibérica*, 233, 18 juin 1887, p. 39.

[176] Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, éd. La Pléïade, 1976, t. II, p. 628.

[177] François Boespfug, « Les images du Christ à l'épreuve de la Modernité », *in Le monde de la Bible*, n° 126, avril-mai 2000, p. 20.

[178] Brunot Foucart, *op. cit.*, p. 9.

En outre, cet art « fossilisé » se perpétue aujourd'hui encore, sous forme d'images mièvres, ornant pour la plupart des livres de prières, c'est dire à quel point la référence à une « fossilisation » est idoine pour ces « "Doux Jésus" aux cheveux ondulés et au regard humide, où l'esprit petit bourgeois le dispute à la mièvrerie »[179].

En Espagne, il en allait de même. Dans *Arte y sociedad en Galdós*, Federico Sopeña Ibáñez impute aux femmes cet essor croissant du mauvais goût, tout en les en excusant à demi-mots : « Ya desde niñas, a través de los colegios, se les inculca ese mal gusto » [180]. Il dresse alors le constat suivant sur, d'une part, le facteur de l'individualisation du culte en Espagne et, d'autre part, la dégradation esthétique (et littéraire !) des livres de prières :

> La perversidad en el gusto para el arte religioso se junta al deseo de ostentación en el afán por el 'oratorio privado' […] Afán de "seguridad" de salvación, presencia externa de lujo, capilla como salón […] allí se traslada esa perversión del gusto y esa ostentación.
>
> Es todavía más grave el signo al que apuntan los libros de devoción, "objeto de arte" por su lujosísima encuadernación […] y ejemplo de perversión literaria y de profunda decadencia de la sensibilidad religiosa.[181]

Cette imagerie sulpicienne, bien qu'elle n'appartienne pas au « grand art » de la peinture religieuse, ne doit pas être négligée. En effet, elle est en quelque sorte symptomatique des prémices d'une révolution : c'est à partir de cette imagerie que se crée une véritable rupture dans les codes de représentation du sacré :

> Le vérisme psychologique et la joliesse, alliés à un quelque chose de solidement conventionnel, a ouvert tout grand l'accès au sentimentalisme. Le Christ de Saint-Sulpice est le fruit de cette évolution. Les principaux sujets christiques ont tendance à devenir des stéréotypes aussi soigneusement peints que bienpensants. C'est dans ce contexte de crise de l'image traditionnel du Christ qu'un déplacement décisif va s'opérer.[182]

Les romanciers, qui évoluent au sein de cercles intellectuels et artistiques, sont sensibles à cette traduction singulière d'une forme dégénérée de l'imagerie religieuse. Nous en analyserons quelques exemples dénoncés par Galdós.

Témoignages littéraires de la dégénérescence de l'art sacré

---

[179] François Boespfug, *ibid.*

[180] Federico Sopeña Ibáñez, *Arte y sociedad en Galdós*, éd. Gredos, Madrid, 1970, p. 154.

[181] *Ibid*.

[182] François Boespflug, intitulé « Les images du Christ à l'épreuve de la Modernité », *op. cit.*, p. 35.

On sait Pérez Galdós fin connaisseur de musique, mais il appréciait également beaucoup les arts plastiques. Dans ses biographies, on rapporte souvent l'anecdote d'une aquarelle, peinte par don Benito à l'âge de dix-neuf ans, qui avait remporté en 1862 une récompense lors d'une exposition à Las Palmas. Plus tard, à Madrid il a continué de cultiver son goût pour la musique, l'architecture, et la peinture et s'est lié d'amitié avec des artistes. Ses romans se sont souvent fait l'écho de ses critiques envers un art religieux dénaturé, enlaidi.

Tout d'abord, Galdós s'est insurgé à plusieurs reprises contre le déclin qualitatif de la musique liturgique. Federico Sopeña Ibáñez note que l'auteur « señal[ó] repetidamente la enorme decadencia de la música religiosa »[183], puis cite cet exemple extrait de *Fortuna y Jacinta*: « La música era digna de la arquitectura y sonaba a zarzuela sentimental o a canción de las que se reparten como regalo a los suscriptores de los periódicos de modas. En esto ha venido a parar el grandioso canto eclesiástico »[184].

Cet exemple met en relief trois aspects d'importance égale. D'une part, Galdós fait preuve d'une véritable sensibilité pour l'art religieux : il évoque « el grandioso canto eclesiástico ». Il a donc une conception personnelle de ce qui est pour lui un art noble et grandiose. D'autre part, en déplorant la décadence de l'art (« ha venido a parar ») il établit un parallèle avec une (sous ?) culture populaire connotée négativement, on en voudra pour preuve l'adjectif « sentimental » qui vient qualifier la zarzuela. Comme pour les illustrations des livres de prières, on note donc une corrélation entre vulgarisation et décadence. Enfin, Galdós suggère un autre parallèle : « la música era digna de la arquitectura ». La perte de qualité artistique s'étend à tous les domaines, comme s'il s'agissait d'une contamination néfaste.

En effet, le même constat est dressé pour l'architecture. Dans son ouvrage *Arte y sociedad en Galdós*, Federico Sopeña Ibáñez résume de la façon suivante les exemples concernant la critique faite par don Benito de bâtiments religieux : « El perpetuo paseante que es Galdós tiene un tema que es constante y vejamen : la sucia fealdad de las iglesias » [185]. En effet, il s'agit d'une critique que l'on retrouve de façon récurrente sous la plume de Don Benito, simple « paseante », auteur, ou journaliste. Ainsi, il a exprimé de la façon suivante cette décadence architecturale :

---

[183] Federico Sopeña Ibáñez, *op. cit*., p. 155.

[184] *Op. Cit.*, p. 156.

[185] *Op. cit*, p. 144.

> Yo me río de la piedad de un pueblo que, como Madrid, habla mucho de religión y, sin embargo, jamás supo levantar un solo templo digno, no digo ya de Dios, pero ni aun de los hombres que entran en él. En Madrid (…) no hay una sola iglesia que no sea una pocilga. Y lo que pasa en Madrid pasa en toda España. El sentimiento religioso que en este siglo no ha levantado un solo edificio religioso de mediano valor, es tan tibio, que no se manifiesta en cosa alguna de gran valía y lucimiento. [186]

On notera, dans cet exemple, que pour Galdós la beauté de l'œuvre d'art sacré semble tributaire de la ferveur de l'artiste, ou tout du moins de l'ensemble des fidèles (: « el sentimiento religioso que en este siglo no ha levantado un solo edificio religiosos de mediano valor… »). Ce jugement de valeur concernant l'architecture d'églises, nous le retrouvons également pour la peinture sacrée.

Galdós émaille certaines de ses œuvres de remarques traduisant son aversion pour ce que Federico Sopeña Ibáñez nomme « el estilo de Lourdes »[187]. Une de ses critiques des plus âpres à ce sujet se trouve dans les pages du roman *Doña Perfecta*. Au chapitre IX, Pepe Rey, entouré de sa tante, sa cousine, Jacinto et du représentant du clergé à Orbajosa, est accusé d'avoir troublé l'ordre d'une cérémonie religieuse dans la cathédrale. Il prétend tout d'abord avoir simplement contemplé les peintures, puis excédé, explose :

> Lo que ocupaba mi entendimiento era el considerar la deplorable decadencia de las artes religiosas, y no me causaban asombro sino cólera, las innumerables monstruosidades artísticas de que está llena la catedral (…) aquellas imágenes charoladas y bermellonadas (…) en los altares se acumulan las imágenes del más deplorable gusto artístico (…)[188]

Les expressions soulignées ici cristallisent l'indignation que provoque la vue de telles créations. Après cette considération générale, Pepe Rey décrit plus précisément une œuvre (tableau ou sculpture, le doute subsiste quant à sa forme, mais non quant à sa qualité !) représentant la Vierge et l'Enfant :

> Pero cuando se me cayeron las alas del corazón (…) fue cuando vi una imagen de la Virgen que parece estar en gran veneración, según la mucha gente que ante ella había y la multitud de velas que alumbraban. La han vestido con ahuecada ropón de terciopelo bordado de oro, de tan extraña forma, que supera a las modas más extravagantes del día (…) No quiero seguir, porque la descripción de cómo están la Madre y el Hijo me llevaría, quizás, a cometer alguna irreverencia (…) por breve rato contemplé la profanada imagen, exclamando : « ¡Madre y Señora mía, cómo te han puesto ! »[189]

---

[186] Déclaration de Galdós rapportée par José León Pagano, *A través de la España literaria*, Barcelona, éd. Maucci, 1904, p. 104.

[187] O*p. cit*. note 38, p. 148.

[188] Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta,* p. 64.

[189] O*p. cit*., p. 66.

Par le biais de ce personnage, Galdós rend bien compte des dérives de l'art, et des médiocres compositions qui pouvaient alors être réalisées. La description ébauchée ici par Pepe Rey met en évidence deux caractéristiques : d'une part, le manque notoire de ferveur et respect de l'artiste qui a largement outrepassé les normes plastiques de l'art sacré (« irreverencia, profanada imagen »). D'autre part, le jeune ingénieur déplore la licence artistique incongrue qui prétend rendre l'image sacrée plus « actuelle » en la mettant au goût du jour, en l'affublant de tissus divers. Il ne s'agit pas même d'une légère confusion entre art sacré et art du portrait, puisque l'accoutrement de la Vierge est sans commune mesure avec les tendances les plus fantasques de l'époque (: « supera a las modas más extravagantes del día »). Mais Pepe Rey ne s'en tient pas à un pur jugement esthétique, puisqu'il affirme également plus loin :

> Las grandes obras del arte, dando formas sensibles a las ideas, a los dogmas, a la fe, a la exaltación mística realizan misión muy noble. Los mamarrachos y las aberraciones del gusto, las obras grotescas con que una piedad mal entendida llena las iglesias, también cumplen su objeto ; pero éste es bastante triste : fomentan la superstición, enfrían el entusiasmo, obligan a los ojos del creyente a apartarse de los altares, y con los ojos se apartan las almas que no tienen fe muy profunda ni muy segura. (…) Yo no soy iconoclasta, aunque prefiero la destrucción de todas las imágenes a estas chocarrerías.[190]

Certes, il faut toujours se garder de considérer systématiquement les paroles d'un personnage de fiction comme étant le fond de la pensée de l'auteur. Pourtant ici, eu égard aux positions esthétiques de Galdós (et notamment celles rapportées par José León Pagano), on ne peut s'empêcher de percevoir l'engagement de l'auteur contre « el mal gusto, lo cursi », qui dénatura l'art sacré au XIXe siècle. Ces critiques seront exprimées par le truchement de la trame narrative[191].

Mises en scène peu conventionnelles du clergé

Précédemment, nous avons vu que l'Église est battue en brèche par une idéologie anticléricale qui, loin de s'exprimer uniquement par le biais d'actes violents, gagne peu à peu différentes sphères d'influence. Règne alors un anticléricalisme latent, pas nécessairement véhément, mais en plein essor, et que l'on retrouve dans les discours

---

[190] *Op. cit.*, p. 65.

[191] Clarín propose lui aussi dans *La Regenta* un témoignage de la dégénérescence de l'art sacré, avec la description d'un tableau de piètre qualité se trouvant dans l'église de Vetusta. L'entourage même du tableau concourt à l'enlaidir : « La luz entraba por ventanas estrechas abiertas en la bóveda y a las pinturas llegaba torcida y menguada. El cuadro que miraban estaba casi en la sombra y parecía una gran mancha de negro mate. De otro color no se veía más que el frontal de una calavera y el tarso de un pie desnudo y descarado. » Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, p. 168.

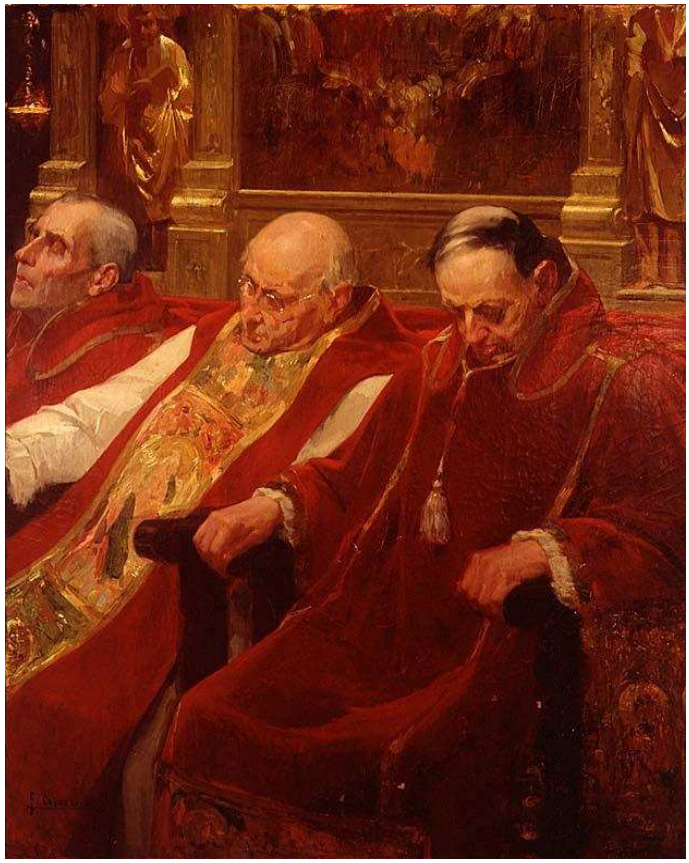
politiques, mais aussi dans les réflexions d'intellectuels, au sein de la population et, finalement, mis en images de façon inattendue. En effet, une des conséquences premières de cet anticléricalisme sous-jacent est l'inédite perte du crédit révérencieux depuis toujours voué à l'Église. Dans les années 1830, avec l'avènement de l'anticléricalisme et sa progressive mais efficace diffusion, ce sont avant tout les modes de représentation de l'Église qui ont évolué, et le vénérable respect qui lui était dû s'effrite de jour en jour. On en voudra pour preuve trois exemples picturaux qui, à des degrés différents, illustrent cette irrévérence croissante, en mettant en scène quelques unes des principales récriminations à l'encontre de l'Église, et surtout de ses représentants directs : les membres du clergé.

La antesala de su Eminencia, José Villegas Cordero
1890, 68 x 100
collection particulière, Barcelone

Deux éléments peuvent étayer l'idée d'une représentation d'une certaine irrévérence. Le premier tient au choix du sujet. L'antichambre a ici véritablement allure de « salle d'attente » où se pressent des membres du clergé soucieux de rencontrer le cardinal. La pompe déployée, que ce soit dans le drapé de velours du large rideau, dans les hautes boiseries murales, sur le riche encadrement du tableau suspendu au mur, ou encore peinte sur le visage des deux personnages de droite, évoque un luxe d'apparat souvent décrié par les anticléricaux. Par ailleurs, deuxième élément, la figure du moine

endormi sur sa chaise peut être vue d'une part comme la dénonciation incarnée de l'opulence du clergé (caricaturée ici par le fort embonpoint du moine), et d'autre part comme une critique d'un système d'audiences et de privilèges élitistes (la fatigue et le sommeil du moine attestent de la longueur de son attente !) voire simoniaques, étant donné les richesses convoquées ici.

Le deuxième tableau, *Sermón soporífero*, fait moins état d'une critique du pouvoir socio-économique de l'Église, que de celle du contenu spirituel du dogme.



Sermón soporífero, Fernando Cabrera Cantó
huile sur toile, 102 x 79
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Le portrait de ces trois hommes d'Église assoupis, ainsi que le rapprochement presque oxymorique de l'adjectif « soporifique » et du substantif « sermon » dans le titre, pourraient porter le spectateur à sourire. Pourtant, n'oublions pas dans quel brûlant contexte de débats d'idées ce tableau a été réalisé, et donc de quelle dimension symbolique il se charge.

Tout d'abord, les trois hommes sous l'effet de ce « sermon soporifique » ne sont pas trois pauvres travailleurs, harassés de fatigue, qui somnoleraient lors du sermon

dominical, après le dur labeur accumulé tout au long d'une semaine épuisante. Ce ne sont pas des membres de la société civile, mais bel et bien des hommes d'Église[192] et, qui plus est, de hauts membres de cette Église, puisqu'ils portent la pourpre cardinalice. Succombent-ils au sermon d'un autre cardinal, voire à celui du Pape lui-même ? La mise en scène de cette irrévérence, aggravée par le fait qu'elle soit commise par trois cardinaux, est programmatique de l'irrespect général affiché pour le discours religieux. Qui est véritablement raillé ici ? Les cardinaux assoupis (symbole d'une Église veule), l'orateur (qui n'est pas représenté dans le cadre, ce qui symboliquement peut signifier sa déconnection vis-à-vis des fidèles) monotone, ou la vacuité du discours religieux ? Les trois sans doute.

Enfin, après la pertinence du message sacré, ce sont ses messagers qui sont critiqués. Comme dans les deux tableaux précédents, on retrouve dans ce dernier exemple l'image caricaturale d'un homme d'Église bedonnant. Cette triple occurrence n'est ni une coïncidence, ni due à une sélection. La figure du prêtre (ou quelque soit son rang dans la hiérarchie ecclésiastique) et de son embonpoint sont symptomatiques de la représentation d'une Église riche et opulente, et sont la caricature en quelque sorte du mécontentement populaire envers cette aisance[193]. Elías de Mateo Avilés souligne cette focalisation de la conscience collective sur les possessions, l'opulence de l'Église par le biais d'une anecdote. A l'issue de la Semaine Tragique de 1909, les évêques de Grenade adressèrent au Roi une lettre collective, moins pour exiger que les coupables de méfaits ne soient punis, que pour solliciter une aide matérielle afin de reconstruire les bâtiments endommagés :

> Esta exclusiva atención hacia las pérdidas y daños materiales coincide curiosamente con los objetivos de los incendiarios : el poder material del clero, representando en la amplia variedad de edificios de índole religioso que llenaban las grandes urbes españolas era la clave del problema religioso de la España de Alfonso XIII, y en esto coincidían, aunque desde distintos lados de la trinchera, la Iglesia y los grupos anticlericales.[194]

---

[192] Cette image de membres du clergé succombant au sommeil est similaire à celle évoquée précédemment par Clarín dans *La Regenta* : « entre bostezo y bostezo […] iban […] en la sacristía con aire aburrido », p. 86.

[193] Nous rapprochons ce constat fait en peinture avec l'occurrence déjà relevée en littérature des chanoines plus que repus qui « cant[aban] […] mientras hacían la digestión de la comida abundante », tels qu'ils sont présentés dans *Camino de perfección*, p. 123.

[194] Elías de Mateo Avilés, « El apogeo del clericalismo a principios del siglo XX. El caso de Málaga », *in El anticlericalismo*, Rafael Cruz (dir.), *op. cit.*, p. 135-136.

Dans ce dernier exemple, de Palmaroli, non seulement cette figure caricaturale de l'homme d'Église bedonnant est présente, mais le peintre l'a représenté dans une situation inhabituelle. Avec le tableau précédent, les cardinaux étaient déjà peints dans une attitude inédite, mais ici une autre étape est franchie. Le seul référent religieux du tableau, c'est l'homme d'Église, ou plutôt son vêtement.

La peluquera, Vicente Palmaroli González
63,2 x 78,7
collection privée

Tous les autres éléments du tableau appartiennent au registre du profane, et plus exactement ici à celui du folklore. Palmaroli peint avec beaucoup de finesse un intérieur qui se distingue par ses azulejos, une jeune femme élégamment mise, dont les détails de la tenue n'ont pas échappé à l'adresse du pinceau de l'artiste, qui prend soin d'ajouter une typique scène de tauromachie en arrière-plan. Est-ce à dire que l'homme d'Église fait partie du folklore espagnol ? L'incongruité de la scène et l'attitude du prêtre (mains croisées sur son ventre repus et regard souriant ambigu lancé à la jeune femme) laissent à penser que l'intention du peintre était soit de proposer une représentation caricaturale, voire irrespectueuse, d'un messager de la Parole sacrée, soit de mettre en scène le folklore espagnol, dans lequel il inclut le religieux, sécularisé, et relégué au rang de motif folklorique.

Villegas Cordero (l'auteur de *La antesala de su Eminencia*) et Palmaroli (avec *La peluquera*) sont loin d'être des artistes « maudits » en marge de la société, stigmatisant avec hargne une Église décadente. Il semble que ce soit la raillerie qui l'emporte ici sur la hargne. Car de fait Palmaroli et Villegas Cordero furent deux peintres de renom, et tous deux dirigèrent le Musée du Prado (le premier de 1893 à 1896, et le second de 1903 à 1918). Leurs œuvres avaient beaucoup de succès, et ils trouvaient leurs acheteurs parmi la riche bourgeoisie. Tout porte à croire qu'il s'agissait plutôt de bourgeois libres-penseurs, étant donnée la liberté avec laquelle les membres du clergé sont représentés. Pourtant, rappelons ici que le mariage de Palmaroli en 1866 fut parrainé par la Reine Isabelle II elle-même ! Ce qui ne l'a pas empêché, en tant qu'artiste, de s'éloigner du registre iconographique traditionnel.

Pour conclure sur ce premier chapitre, la sécularisation est un phénomène indéniable, qui se traduit à différents niveaux de la société, non seulement sur un plan institutionnel et social, mais aussi culturel. De fait, la peinture aussi bien que les romans rendent compte d'une expression « sclérosée » et décadente du sacré, que nous pouvons interpréter comme une traduction esthétique et artistique de la sécularisation, vécue, ressentie et exprimée par les artistes. Pourtant, on ne saurait confondre ici les représentations romanesques et picturales car l'empreinte de la sécularisation en œuvre

ne semble pas affecter au même titre peintres et romanciers. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, les hommes de lettres sont beaucoup plus nettement engagés dans la bataille idéologique au tournant du XXe siècle. Dans les romans, divers procédés offrent de l'Église une image peu révérencieuse, que ce soit par le biais de la caricature (la société de Vestusta dans *La Regenta*), de l'ironie (*La de Bringas*), de l'anti-héros (Garrido dans *Tristana*), ou encore d'une maïeutique romancée (dialogues de Andrés Hurtado avec son oncle Iturrioz dans *El árbol de la ciencia*). L'espace formel du roman permet à l'écrivain d'approfondir le propos, de varier les images et de nuancer ses approches. Si l'on peut trouver un motif commun mis en scène dans les peintures et les romans (les représentants d'Église sous des traits peu amènes), l'aspect « instantané » d'un tableau n'autorise pas ces variations et ces développements. En revanche, le peintre cristallise une représentation sensible et parvient sur l'espace restreint de sa toile à témoigner de sa vision du monde. Cabrera Cantó, Palmaroli et Villegas Cordero proposent une image désacralisée des hommes d'Église, c'est-à-dire qu'au-delà de l'irrévérence de la situation concrète de ces sujets, c'est bien la désacralisation de l'Église elle-même qui se profile ici. Tout comme la littérature a recours aux figures stylistiques, la peinture peut utiliser l'image sensible comme médiateur. Mais, comme nous l'avons précisé, la majorité des peintres, contrairement aux romanciers évoqués, participent plus discrètement aux débats politiques, leur engagement artistique est donc moins prononcé, ce que nous confirme le peu de représentations picturales de la sécularisation.

En dehors de la littérature et des tableaux, la sécularisation est également perceptible. Jean-François Botrel en souligne les répercutions en analysant les données de la Bibliographie Espagnole concernant les publications de la presse commercialisée[195] : si la rubrique « religieuse » concernait 10% des ventes en 1867, elle chute de moitié et ne représente plus que 5% entre 1904 et 1917. A côté du fracas causé par les affrontements entre cléricaux et anticléricaux, la sécularisation se présente comme une véritable « revolución silenciosa »[196]. Mais en dépit de ce mouvement qui semble irréversible, persiste en Espagne une forte présence du religieux, c'est ce que

[195] Jean-François Botrel, *Metodología de la historia de la prensa católica, op. cit.*, p. 122.

[196] *Ibid.*

Peter L. Berger, à partir du titre de Marcel Gauchet[197], a nommé « le réenchantement du monde » :

> Certes, la modernisation engendre certaines formes de sécularisation, plus perceptibles en certains endroits que dans d'autres ; mais elle produit aussi de puissants mouvements de contre-sécularisation. En outre, la sécularisation de la société n'est pas liée nécessairement à celle des consciences. Dans beaucoup de sociétés, les institutions religieuses ont perdu leur pouvoir et leur influence, mais des croyances et des pratiques religieuses, anciennes et nouvelles, n'en ont pas moins survécu chez les individus, parfois sous d'autres aspects, et parfois aussi avec de grandes manifestations de ferveur.[198]

Si les « consciences » n'ont pas été touchées par la sécularisation – ou tout du moins si elles l'ont été dans une moindre mesure –, « des croyances et des pratiques » perdurent. C'est pourquoi nous analyserons à présent ce « réenchantement du monde », mis en œuvres dans les romans et la peinture espagnols. En effet, le mode de représentation du sacré est un véritable révélateur des lentes évolutions des attitudes quant à l'« exister » religieux collectif, car l'image donnée au sacré :

> permet […] de mesurer le travail apparent ou latent de la mutation en cours […] atteignant profond dans l'âme collective, elle éclaire déracinements, attentes vitales et façonnements neufs des rapports pérennes entre divin et humain, et selon qu'ici ou là elle se survit, elle représente des niveaux sociaux différents de fidélité, de culture ou d'équilibre ancestraux dans l'assouvissement existentiel du besoin religieux.[199]

Nous analyserons donc cette image d'un sacré toujours présent dans les consciences. Comment, dans le contexte que nous venons d'ébaucher dans ce premier chapitre, celui-ci parvient-il à survivre, et surtout, à s'exprimer ?

---

[197] Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde, op. cit.*

[198] Peter L. Berger, *Le réenchantement du monde*, Paris, éd. Bayard, 2001, p. 15-16.

[199] Alphonse Dupront, *op. cit.*, p. 171.

CH.2 : Un sacré (sur)vivant

De nouveau, c'est une citation de Brigitte Waché qui va éclairer la pertinence de ce chapitre consacré à la (sur)vivance du sacré, c'est-à-dire à la pérennité, tant bien que mal parfois, des représentations du sacré, selon de nouvelles modalités ou « modes de présence »:

> Les progrès de la sécularisation, qui prend […] différents visages, ne supposent pas pour autant une disparition de la dimension religieuse des sociétés, qui reste forte. Néanmoins, ces situations nouvelles imposent des adaptations et débouchent sur de nouveaux modes de présence du religieux.[200]

1. La prégnance du religieux[201]

Il s'agit ici de faire la preuve que, en dépit du phénomène global et irréfutable de la sécularisation, le religieux – et partant les représentations du sacré – a toujours sa place en Espagne. Unamuno exprimait, en 1913[202], cette idée de la façon suivante :

> Y puesto que los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo, y aunque alguno de nosotros presuma de racionalista o de ateo, acaso nuestra más honda labor de cultura y, lo que vale más que de cultura, de religiosidad –si es que no son lo mismo– es tratar de darnos clara cuenta de ese nuestro catolicismo subconsciente, social o popular.[203]

Il insiste sur le caractère plus ou moins « conscient » de la religion, et postule que même ceux qui se défendent d'être catholiques, « queriéndolo o sin quererlo », le sont par essence, parce qu'ils sont Espagnols. Selon Unamuno, la nationalité espagnole induit cette « religiosidad » inhérente à tous ses compatriotes. Il nous revient donc non

---

[200] *Op. cit.*, p. 189.

[201] Expression de Christine Rivalan Guégo, « *Las novelas de las almas*, Les auteurs de littérature de grande diffusion et le phénomène religieux », *in Le XXe siècle a-t-il été religieux*, Dijon, éd. Centres d'études et de recherches hispaniques, 2005, p. 55.

[202] C'est-à-dire seize ans après sa crise religieuse, en 1897, qui modifia considérablement sa conception de la religion. Il l'exprime en ces termes : « Y un día de pronto dejé de oír misa […] atravesé una crisis íntima […] Fue un periodo de terribles angustias. Bajo aquel golpe interior volví o quise volver a mi antigua fe de niño. ¡Imposible! A lo que realmente he vuelto es a cierto cristianismo sentimental, algo vago, al cristianismo llamado protestantismo liberal », cité par Manuel Padilla Novoa, *Unamuno*, Madrid, éd. Ediciones del Orto, 1994, p. 47-48. Voir également José Antonio Ereño, *Unamuno. De la crisis a* Ecos literarios, Bilbao, éd. Beta, 2006.

[203] *El sentimiento trágico de la vida*, *in Obras Completas*, Madrid, éd. Escélier, 1966, T. VII, p. 282.

pas de faire machine arrière, mais de mettre en évidence que, de manière concomitante à la sécularisation, à cette marche vers la laïcité, persistent et s'épanouissent dans une nouvelle dimension des valeurs religieuses, cristallisant une nouvelle « religiosité ». En ce sens, quel est le poids du fond de culture religieuse en Espagne ; quel a été le rôle de l'Église dans la survie de son Institution ; quel a été celui de l'État ; et finalement, quelles sont les manifestations concrètes du sacré (sur)vivant ?

1.1 Un fond de culture religieuse

A l'époque envisagée, la question de la (re)définition de l'identité est au cœur de tous les débats. C'est ce que suggère par exemple le titre de l'article « La nación en duda »[204], écrit par José Alvarez Junco. Et l'une des clefs de voûte de ces doutes est la brûlante problématique de la religion chrétienne qui, de par sa longue hégémonie en Espagne, conserve toujours un poids considérable. Quelle est son origine ?

Elle remonte au haut Moyen Age. En effet, c'est en 589 que Récarède, à l'issue du troisième Concile de Tolède, abjure l'arianisme pour se convertir au christianisme. Il prend alors le titre de Récarède Ier dit Le Catholique et c'est une nouvelle forme de monarchie wisigothique[205] qui se met alors en place, dans laquelle le roi et l'Église sont extrêmement liés. La motivation de cette conversion au christianisme est capitale : il s'agissait avant tout pour Récarède d'asseoir sa politique d'intégration et d'assurer l'unité dans son royaume. C'est de cette époque que date la devise : « un roi, une foi, une loi ». C'est pourquoi cette conversion peut être vue comme « l'événement fondateur de la nation »[206] espagnole.

Force est de constater que, dès son émergence en tant que nation, l'Espagne a forgé son identité autour de valeurs religieuses, qui la définissent aujourd'hui encore aux yeux des autres nations[207]. De fait, l'Église catholique a été, pendant plus de treize

---

[204] *In Más se perdió en Cuba*, Juan Pan-Montojo (dir.), Madrid, Alianza editorial, 1998, p. 405-477.

[205] Cf. E. A. Thomson, *Los Godos en España*, Madrid, éd. Alianza Editorial, 1990.

[206] René Rémond, *op. cit.*, p. 30-31.

[207] La polémique entre Américo Castro et Claudio Sánchez Albornoz interrogeait ce fondement religieux de l'unité nationale. Américo Castro publie en 1948 le livre *Los españoles en la historia : cristianos, moros y judíos* (publié ensuite sous le titre de *La realidad histórica de España*) dans lequel il développe l'originalité espagnole reposant sur l'harmonie de ces trois castes, et donc l'éclosion d'une véritable identité espagnole à partir de la conquête. Le catholique Claudio Sánchez Albornoz lui répond en 1957 avec *España. Un enigma histórico*, dans un ouvrage qu'il définit lui-même comme « anticastro ». Il rejette la thèse de Castro et prône, au contraire, un catholicisme national prépondérant depuis les origines.

siècles, la garante de l'unité nationale, son pouvoir étant assuré par son immixtion en matière de politique, car le gouvernement de l'Espagne s'est caractérisé par une alliance du Trône et de l'Autel, encore plus sensible que dans certaines autres monarchies catholiques européennes[208]. En un mot, cet héritage séculaire a laissé son empreinte dans des domaines divers et variés, en Espagne comme dans la majeure partie de ses pays limitrophes. Mais, peu à peu ces derniers vont s'affranchir du modèle théocratique, gagnés par la sécularisation de la société et de l'État. Or, à l'époque envisagée, l'Espagne se distingue des autres nations :

> La coïncidence entre l'espace catholique européen et la politique de sécularisation brutale pratiquée par les révolutionnaires eut une importance décisive pour la suite des relations entre religion et société […]. Seule l'Espagne qui ne fut envahie [par les Français] que plus tard, au temps de l'hégémonie du grand Empire [en 1808], a fait exception : au lieu de frayer la voie à la sécularisation, l'occupation française a soudé le patriotisme espagnol et le catholicisme le plus intransigeant qui a rejeté à la fois l'envahisseur et les idées [révolutionnaires et donc laïques] françaises.[209]

Ainsi, le sceau de l'Église catholique marque-t-il l'Espagne depuis des siècles ; et cette emprise devient, au XIXe, une modalité particulière qui distingue ce pays de ses voisins. Dans l'introduction de l'*Histoire religieuse de l'Espagne* de José Andrés Gallego et d'Anton Pazos, cette modalité est ainsi définie :

> La prédominance du politique devient presque totale lorsqu'on entre dans le XIXe. A quoi est due la priorité exercée par le politique dans l'historiographie de l'Espagne – entendons l'histoire qui se fait, non celle qui pourrait se faire ? C'est pour une part la conséquence du grave problème posé par l'identité historique de l'Espagne, identité dans laquelle la religion tient le rôle principal.[210]

C'est en ce sens qu'Unamuno écrit dans *En torno al casticismo*, en 1895, : « De todos los países católicos, acaso haya sido el más católico nuestra España castiza »[211]. Au cours des troubles politiques de la fin du XIXe siècle, lorsqu'ils cherchèrent un regain d'unité dans leur matrice culturelle et identitaire, c'est vers la religion que certains Espagnols se tournèrent : elle fait partie intégrante de cette idiosyncrasie particulière.

Mais dans ce legs considérable apporté à l'Espagne par la religion catholique, il n'est pas question uniquement que d'identité nationale ou de régime théocratique. De

---

[208] L'épisode la Reconquête, par exemple, est considéré comme une véritable dernière croisade.

[209] *Op. cit*. p. 70.

[210] José Andrés Gallego, Anton Pazos, *Histoire religieuse de l'Espagne, op. cit*., p. 9.

[211] Dans le chapitre III « *El espíritu castellano* » de *En torno al casticismo*, Madrid, éd. Biblioteca Nueva, 1996, p. 122.

par son ampleur et son hégémonie, c'est un véritable tissu social, humain et culturel que l'Église a pu tisser parmi les Espagnols :

> La religion règle l'existence individuelle et collective. Elle préside à toutes les activités sociales : rien n'échappe à sa vigilance et à son contrôle et l'État veille au respect de ses prescriptions culturelles comme morales. Elle occupe tout l'espace social, rythme le temps : la société s'aligne sur son calendrier pour le travail et pour les fêtes. Elle bénit toutes les fonctions sociales. Elle-même a en charge l'assistance et l'éducation : université, hôpitaux sont des institutions d'origine religieuse et de statut ecclésiastique. La contrainte exercée sur les consciences et les libertés individuelles a des contreparties : la protection des faibles, le soulagement des maux, l'assistance aux pauvres, l'homogénéité des conduites, des repères communs.[212]

Dans un tel contexte, aucun doute qu'un solide fond de culture se soit bel et bien construit : l'Église est présente à chaque étape de la vie (par le rythme des prières quotidiennes, des fêtes et célébrations annuelles…), dont elle dicte les codes, établis par son dogme dans la Bible. Elle a également atteint un rôle indispensable qui la rend nécessaire aux yeux des indigents. La culture émanant d'une telle société est nécessairement teintée de christianisme, et son profond ancrage dans les mentalités assure en partie sa survie, à l'heure même où celles-ci tendent vers de nouveaux systèmes de pensée.

1.2 Une Église militante

Une nécessaire réaction

Si l'Espagne est bien dotée d'un solide legs culturel religieux, l'Institution religieuse n'en reste pas moins très active, afin de combattre les effets néfastes – pour elle – de la sécularisation. Car, de fait, ses prérogatives étant mises à mal, elle se doit de réagir :

> [La Iglesia quiso] implantar o mantener, a través de todos los instrumentos a su alcance y desde una situación de privilegio e intolerancia, su control ideológico sobre una sociedad civil secularizada o en trance de secularización.[213]

Une des menaces les plus directes qui pèse sur l'Église, ce sont les nouveaux courants politiques qui cherchent à s'affranchir de son joug; à ce propos, Manuel Pérez Revuleta écrit que : *«* la Iglesia como institución y la religión como expresión anímica de los españoles no podían quedar al margen de tan agitados vaivenes políticos »[214]. En effet, ces vicissitudes politiques étaient plus que mouvementées ! L'Église s'engage

---

[212] René Rémond, *op. cit.*, p. 50.

[213] Julio de la Cueva Merino, *Clericales y anticlericales, el conflicto entre confesionalidad y secularización en Cantabria (1875-1923)*, Santander, éd. Universidad de Cantabria, 1991, p. 337.

[214] Manuel Pérez Revuleta, *op. cit.*, p. 216.

donc résolument pour défendre ses idéaux d'une part, non seulement par le biais des encycliques papales, qui font autorité sur toute la chrétienté, mais aussi, d'autre part, grâce à de nombreuses actions qui sont la preuve d'un activisme militant.

Le texte instigateur de cette nécessaire réaction est la célèbre encyclique *Cum Multa*, que Léon XIII adresse en 1882 tout particulièrement aux Espagnols. Après une introduction d'ordre général, son premier paragraphe s'intitule : « La nécessité de l'union parmi les catholiques », dans lequel il regrette la division de l'Église espagnole à cause des guerres carlistes. Il exhorte tous les catholiques de ce pays à dépasser les divergences internes, afin de réaffirmer, ensemble, la puissance de leur religion.

Exemple d'une politique papale diligente

Dans le chapitre consacré à la sécularisation, nous avons évoqué les positions plutôt radicales et misonéistes de Pie IX et Pie X. Entre ces deux Papes, il y eut le pontificat de Léon XIII (1878-1903), plutôt renommé pour son progressisme. En effet, il fut le premier à accepter l'idée et à mettre en œuvre une collaboration avec les régimes libéraux, voire républicains, pour le bien de l'Église, c'est-à-dire afin d'éviter qu'elle ne reste définitivement à l'écart. C'est la raison pour laquelle il est souvent présenté comme plus conciliant que son prédécesseur ainsi que son successeur :

> Le vieux pape a su mobiliser la jeunesse catholique. S'il n'avait rien d'un « libéral », il est bien apparu à celle-ci « libérateur » : il lui a donné un objectif – refaire chrétienne la société moderne et instituer un nouvel ordre mondial, fondé sur des principes chrétiens – qui a proprement libéré ses énergies.[215]

D'une part, on peut en effet qualifier Léon XIII de « libérateur » dans le sens où, d'un point de vue politique, il a eu la primeur de considérer avec bienveillance certains régimes alors même que ceux-ci n'étaient pas théocratiques. Dans l'encyclique *Diuturnum*, du 29 juin 1881, il expose son point de vue :

> Es importante advertir en este punto que los que han de gobernar los Estados pueden ser elegidos, en determinadas circunstancias, por la voluntad y juicio de la multitud, sin que la doctrina católica se oponga o contradiga esta elección. Con esta elección se designa el gobernante, pero no se confieren los derechos del poder. Ni se entrega el poder como un mandato, sino que se establece la persona que lo ha de ejercer. No se trata en esta encíclica de las diferentes formas de gobierno. No hay razón para que la Iglesia desapruebe el gobierno de un solo hombre o de muchos, con tal que ese gobierno sea justo y atienda a la común utilidad. Por lo cual, salvada la justicia, no está prohibida a los pueblos la adopción de aquel sistema de gobierno que

[215] Emile Poulat, « L'Espagne, l'Europe et les problèmes religieux à la fin du siècle » *in 1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, Béatrice Fonck (éd.), Villeneuve d'Ascq, éd. P.U du Septentrion, 2000, p. 17-18.

> sea más apto y conveniente a su manera de ser o a las instituciones y costumbres de sus mayores.[216]

L'avancée est notable quant au concept de souveraineté nationale, puis Léon XIII accepte l'idée que : « no está prohibida a los pueblos la adopción de aquel sistema de gobierno ». Ce qui importe avant tout, c'est l'aptitude de ce gouvernement à rendre la justice et à œuvrer pour le bien commun. Quelques mois plus tard, il reprend cette idée dans une autre encyclique[217], dans laquelle il insiste nettement sur l'importance capitale de la justice sociale :

> Por tanto, el poder debe ser justo, no despótico, sino paterno, porque el poder justísimo que Dios tiene sobre los hombres está unido a su bondad de Padre. Pero, además, el poder ha de ejercitarse en provecho de los ciudadanos, porque la única razón legitimadora del poder es precisamente asegurar el bienestar público. No se puede permitir en modo alguno que la autoridad civil sirva al interés de uno o de pocos, porque está constituida para el bien común de la totalidad social.

Il menace ceux qui tenteraient de tirer un profit personnel de leur situation, au détriment du bien du peuple, du châtiment divin : « Si las autoridades degeneran en un gobierno injusto, si incurren en abusos de poder o en el pecado de soberbia y si no miran por los intereses del pueblo, sepan que deberán dar estrecha cuenta a Dios ».

Enfin, en 1890, Léon XIII distingue sans ambigüité pouvoir ecclésiastique et pouvoir civil, stipulant que les deux ne peuvent se confondre ni se contraindre, pas plus qu'ils ne doivent s'affronter ; le Pape aspire par là à atténuer les tensions qui opposent entre les plus radicaux parmi cléricaux et anticléricaux.

> Ciertamente, la Iglesia y la sociedad civil tienen su respectiva autoridad, por lo cual, en el arreglo de sus asuntos propios, ninguna obedece a la otra; se entiende dentro de los límites señalados por la naturaleza propia de cada una. De lo cual no se sigue de manera alguna que deban estar desunidas, y mucho menos en lucha.[218]

Si Léon XIII est « libérateur », donc, d'un point de vue politique, il l'est aussi d'autre part sur le plan social, où il s'illustre de nouveau comme actif représentant d'une Église catholique militante. En effet, Léon XIII est célèbre pour sa Modernité sociale, exprimée grâce à l'encyclique *Rerum Novarum* de 1891, qui est considérée comme le texte fondateur de la doctrine sociale de l'Église. Partant du constat de l'évolution

---

[216] Comme pour l'encyclique de Pie IX précédemment citée, le texte intégral de *Diuturnum* est publié sur le site Internet du Vatican [en ligne], disponible sur le site ‹ http://www.vatican.va/index.htm › (consulté en septembre 2008).

[217] *Inmortale Dei, sobre la constitución cristiana del Estado*, 1er novembre 1881.

[218] *Sapientae Christianae*, *sobre los deberes de los ciudadanos cristianos* , 10 janvier 1890 [en ligne] disponible sur le site ‹ http://www.vatican.va/index.htm › (consulté le 27 juin 2007).

politique du monde qui l'entoure, le Pape explique que les révolutions sociales doivent être prises en compte par l'Église : « Despertado el prurito revolucionario que desde hace ya tiempo agita a los pueblos, era de esperar que el afán de cambiarlo todo llegara un día a derramarse desde el campo de la política al terreno, con él colindante, de la economía ». Dénonçant les méfaits du capitalisme, Léon XIII s'insurge contre « la miseria y la pobreza » écrasantes des ouvriers. Il déplore que certains d'entre eux soient gagnés par le socialisme athée, et encourage la mise en œuvre d'un syndicalisme chrétien puissant et efficace. L'urgence d'une réaction de l'Église se concrétise donc dans cette encyclique, par laquelle elle veut renforcer ses liens avec le peuple, et faire face à la déchristianisation induite par la montée de l'anarchisme et du socialisme.

Toutefois, comme le précise Béatrice Fonck, en dépit de toutes ces avancées qui semblent mieux prendre en compte les exigences du monde moderne, Léon XIII « n'a rien d'un libéral »[219]. Le *Syllabus* de son prédécesseur avait ébranlé l'opinion publique, et Léon XIII fut extrêmement plus prudent dans l'expression de ses idées. Il n'employa jamais le style lapidaire de Pie IX, mais n'hésita pas toutefois à réaffirmer certaines doctrines des plus conservatrices, comme par exemple, dès 1879, sa condamnation définitive de la franc-maçonnerie dans l'encyclique *Humanum Genus*.

Un activisme militant

La diligence de Léon XIII a trouvé des échos concrets de son engagement. Il se manifeste, par exemple, dans les rues lorsque l'Église y organise ses processions, qui sont de véritables événements fédérateurs visant à ranimer la foi des fidèles, car « [elles] empi[ètent] sur l'espace public, […] sortir des édifices et imposer à tous les habitants le spectacle des bannières et des statues, l'écoute des cantiques, c'[est] affirmer un droit sur la rue »[220]. Très nombreux sont les tableaux ou les romans[221] qui illustrent ces manifestations liturgiques orchestrées par l'Église, afin d'exalter au cœur des villes et des villages la pérennité de son dogme.

---

[219] Béatrice Fonck, *ibid.*

[220] René Rémond*, op. cit.*, p. 96.

[221] Par exemple, le roman *Camino de perfección* offre le récit détaillé d'une grande procession organisée à Tolède. Cf. Annexes.

L'activisme militant de l'Église peut être aussi démontré par diverses organisations[222], comme par exemple « La Asociación de Católicos », fondée dès 1868. Sa création est particulièrement intéressante, car il ne s'agit pas d'une confrérie – comme il en existait déjà – mais bel et bien d'une « association typiquement contemporaine »[223]. Implantée tout d'abord à Madrid, elle créa rapidement un réseau dans tous le pays, en développant des groupes distincts (comme par exemple la « Juventud Católica »). Par ailleurs, les premiers syndicats catholiques[224] furent mis en place sous le gouvernement de Silvela, et instaurèrent en 1906 la célébration de Semaines Sociales qui sont : « un servicio de la Conferencia Episcopal Española para el estudio, difusión y aplicación de la Doctrina Social de la Iglesia a las cuestiones sociales de notoria importancia y actualidad, y se celebran periódicamente en distintas diócesis »[225]. De même l'Association Catholique Nationale de Propagandistes, créée par le père Angel Ayala et Angel Herrera Oria en 1909, fut à l'origine de très nombreuses réalisations comme la fondation de la maison d'éditions « Editorial Católica », l'organisation de la Confédération Nationale d'Etudiants Catholiques, ainsi que de l'ouverture de plusieurs centres d'enseignement catholiques, depuis le primaire jusqu'au supérieur.

La presse catholique n'était pas en reste dans cet activisme militant, avec notamment la création du journal *El Debate*, en 1909 par Angel Herrera Oria. Il en fait un véritable organe de propagande, puisque dans ses colonnes on retrouve l'écho des politiques papales, l'anathème jeté sur le libéralisme, la condamnation du socialisme… Le journal servira aussi de référent pour la création de la première Ecole de Journalisme d'Espagne.

Les écoles, en général, sont un autre relais de diffusion pour l'Église et sont un instrument efficace de contrôle des consciences. En effet, submergé par d'innombrables impératifs, l'État espagnol tarde à mettre au point un enseignement laïc de qualité.

---

[222] Analysées par José Carlos Mainer, *La edad de plata, 1902-1939 ; ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Mardid, éd. Cátedra, 1999, CH. II.

[223] Traduit de Manuel Revuelta González, , « Condicionamientos históricos de la problemática religiosa de la segunda mitad del siglo XIX », *op. cit*., p. 153.

[224] Ils prendront une dimension internationale en 1920, avec la fondation à La Haye de la Confédération Internationale des Syndicats Chrétiens.

[225] Définition donnée en guise d'introduction sur le site officiel des Semaines Sociales, à l'occasion de leur soixantième anniversaire [en ligne] Disponible sur < http://www.semanassociales.es/programa.htm > (consulté le 10 juillet 2007).

Ainsi, le Ministère de l'Instruction Publique n'est créé qu'en 1900[226], en étant détaché du « Ministerio de Fomento » auquel il était rattaché jusqu'à présent. Dès la première année le Ministère de l'Instruction Publique promulgue plus de 300 décrets, tant la tâche est ardue, et l'année suivante, son budget est déjà multiplié par deux. Face à ces balbutiements de l'éducation laïque, l'Église possède un réseau d'établissements mis en place depuis plusieurs décennies, c'est ainsi que l'on compte par exemple en 1900 neuf fois plus d'écoles privées catholiques que de laïques, réparties grâce à *«* una tupida red de escuelas y colegios y controla y mentaliza grandes sectores de la sociedad española »[227].

Un dernier phénomène, un peu marginal, illustrant l'activisme militant est celui des « curas soldados » ou « guerrilleros religiosos », réminiscences vivantes sans aucun doute des luttes de la Guerre d'Indépendance. Révoltés contre le monde libéral anticlérical, ces rebelles religieux « oían el toque de generala como si escucharan la campana de obediencia, y manejaban el fusil con el mismo fervor que el brevario »[228]. Ces prêtres armés sévirent avec un redoublement d'ardeur après la Révolution de 1868, arguant d'une véritable guerre sainte entreprise contre l'irréligion.

Le Pape était donc loin d'être le seul acteur de cette Église militante ; les différents pontifes de la période étudiée ont défini par le truchement des encycliques les orientations générales de l'Église, mais ces directives ont été largement reprises et en mises en œuvre, que ce soit par l'organisation rituelle de processions, ou le dynamisme et l'efficacité de diverses associations (syndicales, étudiantes, journalistiques …). A tel point que l'on a pu parler de restauration catholique en ces termes :

> Durante la segunda mitad del XIX se desarrolla un hecho religiosos muy importante : la gran restauración católica. No nos referimos a la restauración político-religiosa establecida en el Concordato, sino a la restauración interior y auténtica surgida del seno mismo de la Iglesia con objetivos estrictamente espirituales. Esta restauración surge, en buena parte, como reacción ante las dificultades creadas por la revolución, y por eso cobra renovado impulso a partir de 1868[229].

---

[226] Il existait en France depuis 76 ans déjà, créé en 1824.

[227] Manuel Revuelta González, *ibid.*

[228] Manuel Revuelta González, « Religión y formas de religiosidad », *in* Ramón Menendez Pidal (éd.), *Historia de España*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1989, t. XXXV, Parte II, C. I, p. 219.

[229] Manuel Revuelta González, « Condicionamientos históricos de la problemática religiosa de la segunda mitad del siglo XIX », *op. cit.*, p. 152.

Dans les faits, cette restauration aura, entre autres, comme conséquence une nette augmentation du clergé, tant séculier que régulier. Les femmes vouant leur vie à l'Église, par exemple, étaient 17000 en 1860, et sont 42500 en 1900. Par ailleurs, elles s'investissent moins dans des œuvres contemplatives que les hommes, c'est-à-dire qu'elles participent majoritairement à des ordres engagés dans la vie quotidienne (enseignement, assistance sociale, soins médicaux …), assurant ainsi un relais actif auprès des populations.

1.3 Le soutien de l'État

Les vicissitudes de l'Histoire

Les relations qu'entretinrent l'Église et l'État aux XIXe et au XXe siècle dépendirent des gouvernements au pouvoir. Avant 1868, ces relations étaient plutôt harmonieuses (hormis les graves désaccords concernant la désamortisation), l'Église confortait le pouvoir absolu de la monarchie d'Isabelle II, et l'État assurait l'hégémonie spirituelle de l'Église. Mais il dut aussi, par exemple, assurer sa « défense », lorsque Pie IX se réfugia à Gaeta, à la suite de la constitution des États Pontificaux. Narváez, alors au pouvoir, envoya une troupe de 5000 hommes pour rétablir Pie IX à Rome et arrêter le roi consort Franscisco de Asís.

Mettant fin au règne d'Isabelle II, la « Gloriosa » met également un terme aux prérogatives de l'Église. Puis, de nouveau, entre les mesures induites par la Révolution de 1868 et le système mis en place par la Restauration de 1874, le rôle et la place de l'Église sont totalement redéfinis. La littérature s'en fait l'écho, puisque c'est ce que souligne cette phrase du narrateur de *La Regenta* : « La Revolución había derribado, había robado; pero la Restauración, que no podía resistir, alentaba el espíritu que reedificaba [...] »[230]. Cet « esprit » de reconstruction était alimenté par des fonds donnés par l'État, puisque le système canoviste prévoit que 5% du budget national soit consacré à l'Église.

Il n'est que de considérer les articles constitutionnels concernant l'Église, au cours de ces trois mouvements politiques successifs, pour apprécier de façon synthétique les vicissitudes qui animèrent les relations État-Église[231].

---

[230] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, p. 158.

[231] Ces analyses reposent sur l'article « Constituciones españolas e Iglesia » de Juan Antonio Monroy, [en ligne]. Disponible sur < http://www.protestantedigital.com/new/enfoque.php?840 >. (consulté le 23

En 1837, la Constitution modérée renforce étroitement les liens qui unissent l'Église et l'État, en déclarant : « La religión de la nación española es la católica, apostólica, romana. El Estado se obliga a mantener el culto y sus ministros » (article 11). Quatre ans après le Concordat de 1851, la Constitution progressiste ajoute cette nuance: « Ningún español ni extranjero podrá ser perseguido por sus opiniones o creencias religiosas, mientras no las manifieste por actos públicos contrarios a la religión » (article 14). Ce premier pas vers la liberté confessionnelle est aussitôt modéré par une pratique religieuse nécessairement privée et non ostentatoire. La « Septembrina » et sa Constitution de 1869 entérinent la première déclaration constitutionnelle de liberté religieuse en Espagne. Toutefois, il est aussi prévu que « la Nación se obliga a mantener el culto y los ministros de la religión católica », sans pour autant réduire à la discrétion absolue les autres confessions puisque :

> El ejercicio público o privado de cualquier otro culto queda garantizado a todos los extranjeros residentes en España sin más limitaciones que las reglas universales de la moral y el derecho. Si algunos españoles profesaren otra religión que la católica, es aplicable a los mismos todo lo dispuesto en el párrafo anterior (article 21).

L'article 34 de la Constitution de la Première République espagnole, dans la pure tradition républicaine, déclare que : « el ejercicio de todos los cultos en España es libre ». Enfin, la Constitution de la Restauration, 1876, proclame à la fois une certaine tolérance religieuse (à condition de ne pas manifester ostensiblement sa religion, si elle n'est pas la religion catholique) et la confessionnalité de l'État (article 11):

> La religión católica, apostólica, romana es la del Estado. La Nación se obliga a mantener el culto y sus ministros. Nadie será molestado en el territorio español por sus opiniones religiosas ni por el ejercicio de su respectivo culto, salvo el respeto debido a la moral cristiana. No se permitirán, sin embargo, otras ceremonias ni manifestaciones públicas que las de la religión del Estado.

Si la succession des régimes politiques est plutôt chaotique, on soulignera que chaque gouvernement aura malgré tout pris soin d'assurer un minimum de garanties à l'Église catholique, tant il vrai que l'État espagnol est encore difficilement viable hors du sceau de l'Église (c'est sa laïcité, entre autres, qui précipitera la chute de l'éphémère Première République). Car en effet, si l'Église reçoit des garanties de l'État, en contrepartie, « la religion sauve la nation »[232], c'est-à-dire qu'elle est la garante de son

---

juillet 2007). Par ailleurs, Juan María Laboa a développé le sujet dans son livre *Iglesia y religión en las constituciones españolas*, Madrid, éd. Encuentro, 1981.

[232] René Rémond, *op. cit.*, p. 160.

intégrité. Non seulement sur le plan international – l'Espagne se définit à partir à la place qu'elle accorde à la religion vis-à-vis de ses voisins – mais aussi sur le plan national – elle protège, en partie, la nation contre les particularismes régionaux.

Le Concordat de 1851

Conclu sous la présidence de Juan Bravo Murillo, du parti modéré, et en accord avec la reine Isabelle II, le Concordat de 1851 est une tentative pour réconcilier Église et État. Bien que quelque peu antérieur à la première limite chronologique fixée dans cette thèse (1868), l'analyse de ce concordat est indispensable ici ; il constitue en effet une nouveauté dans le soutien que l'État prétend apporter à l'Église, en essayant de résoudre les différends qui les opposent depuis des décennies, aggravés notamment par le contexte des guerres carlistes :

> El Concordato […] va a plantear un nuevo conflicto, o si se quiere, va a trasladar la endémica batalla entre la Iglesia y el mundo contemporáneo a otro campo distinto. Ya no se ventilan, como a principios del XIX, cuestiones de disciplina externa, sino asuntos más trascendentales, en los que se enfrentan concepciones filosóficas y teológicas del hombre [...]. Se trataba de una lucha de principios entre la unidad católica o la libertad de cultos; entre los derechos de la ortodoxia y los de la libertad de pensamiento.[233]

Dans cet esprit de réconciliation, le Concordat reconnaît d'une part la restitution à l'Église des biens qui n'ont pas encore été vendus[234], et d'autre part confirme juridiquement et moralement les ventes conclues avec les nouveaux acquéreurs. L'Église obtient par là même un droit de propriété. De surcroît, le Concordat restaure la vie régulière et modifie la carte ecclésiastique; il règle l'aspect financier qui est confié aux soins d'un budget « Culto y Clero », spécialement créé ; enfin, et surtout, dès l'article premier l'autorité suprême de l'Église catholique en Espagne est réaffirmé :

> La religión católica, apostólica, romana, que con exclusión de cualquiera otro culto continúa siendo la única de la nación española, se conservará siempre en los dominios de S. M. Católica con todos los derechos y prerrogativas de que debe gozar según la ley de Dios y lo dispuesto por los sagrados cánones [...]

Conséquence directe de cette suprématie, le Concordat stipule que l'enseignement sera exclusivement conforme au dogme catholique, même dans les écoles publiques laïques : « En su consecuencia la instrucción en las Universidades, Colegios, Seminarios y Escuelas públicas o privadas de cualquiera clase, será en todo conforme a la doctrina de la misma religión católica ».

---

[233] Manuel Revuelta González, *op. cit*., p. 147.

[234] Confirmant ainsi la Ley de Donación de Culto y Clero de 1845.

Tous les accords que ratifièrent Pie IX et Juan Bravo Murillo furent réaffirmés et remis à l'ordre du jour avec la Restauration d'Alfonse XII, en 1876, redonnant ainsi à l'Église un rôle de nouveau prépondérant au sein de la société espagnole.

1.4 Manifestations concrètes

En dépit du phénomène global et croissant de la sécularisation, force est de constater de nombreux témoignages de masse en faveur de la religion catholique. Il ne s'agit plus ici d'analyser les objectifs généraux de la politique volontariste et militante de l'Église, mais d'envisager plutôt, à présent, son expression concrète. L'objet de l'étude est ici en quelque sorte « l'intrahistoire », dans le sens où l'entendait Unamuno, puisque ces manifestations concrètes trouvent leur expression dans le vécu quotidien des Espagnols.

Les Missions Populaires

Leur rôle est fondamental comme l'a souligné Patricia Pérez Dorado :

> Han desempeñado un importante papel en el fomento de la práctica religiosa en un intento por evitar el proceso descristianizador que se estaba produciendo entre el campesinado y las clases populares urbanas de finales del siglo XIX [...] Esta situación provocó la reacción de la Iglesia, que para evangelizar y reavivar la fe del pueblo, recuperó la puesta en práctica de las Visitas Pastorales y Misiones Populares.[235]

Il s'agit de temps forts d'évangélisation extraordinaire[236] durant lequel la communauté, aidée par des missionnaires, s'autoévangélise, en renforçant l'expérience chrétienne de la communauté, en promouvant des groupes de catéchèse pour adultes, et en établissant des contacts, par la prière, avec ceux qui sont loin (spirituellement ou géographiquement). Dans un chapitre consacré aux années 1848-1936, José Andrés-Gallego souligne « la pérennité des anciennes formules » et caractérise les missions populaires comme :

> Occupant les périodes – généralement une semaine – consacrées à la prédication, à la réflexion, à la confession et à des célébrations eucharistiques de masse. Organisées presque toujours à l'échelon paroissial ou municipal, elles avaient été comme le

---

[235] Patricia Pérez Dorado, *in* Pilar Vélez (dir.), *La mirada complacida y la mirada inquieta.*, catalogue d'exposition, éd. Xunta de Galicia, 1999, p. 100.

[236] Définition et exemples [en ligne]. Disponible sur : < http://www.misiones.catholic.net/mispop.htm > (consulté le 28 juillet 2007).

> résumé de la piété du Siècle d'Or et, non seulement elles continuèrent, mais elles prospérèrent dans l'Église issue du Concordat de 1851.[237]

Les missions populaires ne sont donc pas anachroniques, bien au contraire, elles sont l'expression populaire de pratiques religieuses entérinées depuis le XVIe siècle. Elles sont la preuve manifeste d'une tradition liturgique encore dynamique, comme peuvent l'être également d'autres types de célébrations.

Pèlerinages et processions

Là encore, les historiens s'accordent à souligner leur importance non seulement quantitative, mais aussi et surtout symbolique : « Los españoles siguieron acudiendo a los actos de devoción, como misas, novenas, sermones y procesiones »[238]. Bien qu'orchestrés par l'Église, les pèlerinages et les processions sont également l'expression d'un engouement populaire, le peuple s'y investissant massivement, s'y réfugiant, comme à la poursuite d'un imaginaire collectif (religieux) en passe de disparaître :

> La pratique du pèlerinage est une tradition dans l'Église catholique. Elle correspond à une marche des croyants vers un lieu saint, qui renvoie à l'image de la marche terrestre vers la patrie céleste. Au XIXe siècle, elle constitue souvent un élément de la reconstruction religieuse post-révolutionnaire, autour de sanctuaires qui sont pour les croyants des lieux identitaires.[239]

Si telle est la dimension symbolique des pèlerinages, leur dimension quantitative est elle aussi conséquente. Par exemple, entre mai et novembre 1904, à l'occasion du jubilé pontifical, un nombre considérable de pèlerinages furent organisés dans tout le pays, dont 73 qui réunissaient plus d'un demi million de fidèles[240]. Quant aux processions, elles aussi étaient très nombreuses, comme l'illustre la longue liste de *La Regenta*, où sont énumérées quelques-unes des neuvaines[241] les plus importantes célébrées à Vetusta : celle du Jeudi Saint, de la Semaine Sainte, aux Ames, au Cœur de Jésus, aux Douleurs, à Marie … La liste se termine par la phrase : « Pero, además de las Novenas, tenían las almas piadosas otras muchas ocasiones de alabar a Dios y sus santos »[242].

---

[237] José Andrés-Gallego, *op. cit.*, p. 112.

[238] Elena Catena López, *in* Menéndez Pidal, *op. cit*., p. 734.

[239] Brigite Waché, *op. cit*, p. 133.

[240] Chiffres cités par José Andrés-Gallego, *op. cit*., p. 113.

[241] Prière offerte à une intention particulière, répétée neuf jours de suite, par le biais de laquelle le fidèle demande l'intercession d'un Saint, de la Bienheureuse Vierge Marie, ou s'adresse directement à Dieu.

[242] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t. 2, p. 154-155.

Individualisation de la foi et syncrétisme

Une première caractéristique de ces manifestations concrètes du dynamisme religieux est la croissante individualisation de la foi qu'elles expriment :

> A lo largo del siglo XIX se produce un movimiento de progresiva interiorización de la fe. La devoción y la piedad están poderosamente condicionadas por una serie de factores ambientales. Es una espiritualidad que paga tributo, como dijimos, al individualismo romántico. Las devociones tradicionales se individualizan y son acogidas con calor intimista y en los mismos actos litúrgicos lo personal ensombrece a lo comunitario[243].

Cette tendance, héritée donc de l'époque Romantique, conduit les fidèles vers une foi de plus en plus personnelle, voire égoïste. Le personnage de la Regenta en fournit un exemple très clair :

> Tal vez era esto lo más profundo en la fe relgiosa de Ana; creía en una atención directa, ostensible y singular de Dios a los actos de su vida, a su destino, a sus dolores y placeres; sin esta creencia no hubiera sabido resistir las contrariedades de una existencia triste, sosa, descaminada, inútil. Aquellos ocho años vividos [...] creía que no hubiera podido sufrirlos a no pensar que Dios se los había mandado para probar el temple de su alma y tener en qué fundar la predilección con que la miraba. Se creía en sus momentos de fe egoísta, admirada por el Ojo invisible de la Providencia.[244]

Cette piété personnelle, tournée vers soi, peut même avoir des répercutions saugrenues dans le décor familier du foyer ; c'est ce que souligne avec étonnement le protagoniste et narrateur de *Pepita Jiménez*, don Luis de Vargas, dans une des lettres qu'il adresse à son oncle. Il reste perplexe devant l'oratoire privé de Pepita Jiménez qui lui semble la manifestation d'une religion très personnelle, voire profane :

> En un estremo de la sala principal hay algo como oratorio, donde resplandece un niño Jesús de talla, blanco y rubio, con ojos azules y bastante guapo. Su vestido es de raso blanco, con manto azul lleno de estrellitas de oro, y todo él está cubierto de dijes y de joyas. El altarito en que está el niño Jesús se ve adornado de flores, y alrededor macetas de brusco y laureola, y en el altar mismo, que tiene gradas o escaloncitos, mucha cera ardiendo.
>
> Al ver todo esto, no sé qué pensar; pero más a menudo me inclino a creer que la viuda se ama a sí misma sobre todo, y que para recreo y para efusión de este amor tiene los gatos, los canarios, las flores y al propio niño Jesús, que en el fondo de su alma tal vez no esté muy por encima de los canarios y de los gatos.[245]

Cette individualisation de la foi, qui frôle le profane, induit une seconde caractéristique des manifestations concrètes du dynamisme religieux : leur syncrétisme ; en effet, elle rend « perméable » les frontières du signe sacré, chacun les adaptant à sa

---

[243] Menéndez Pidal, *op. cit*., p. 295.

[244] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t. 2, p. 93.

[245] Juan Valera, *Pepita Jiménez*, p. 81.

propre sensibilité. Les croyances religieuses se mêlent donc aux croyances populaires, aux légendes et autres récits mythiques. En ce sens, les rituels religieux deviennent « un conjunto de prácticas prescritas o prohibidas, ligadas a unas creencias mágicas y/o religiosas, a unas ceremonias y a unas fiestas »[246]. C'est un tel exemple de syncrétisme que l'on retrouve dans les pages de *Camino de perfección.* Se promenant dans les montagnes de Marisparza, Fernando Ossorio se lie d'amitié avec Gaspar, un garde-chasse, avec lequel il s'entretient longuement sur les us de la région.

> – Mire usted la verónica – le dijo una vez – ¿Usted sabe por qué esa planta no tiene raíz ?
>
> – No, señor.
>
> – Pues le diré a usted: un día fue el diablo y arrancó la mata del suelo y la tiró; pasó por allá San Blas, y viendo la planta tirada, la puso otra vez en tierra, y así siguió viviendo, aunque sin raíz.
>
> – ¿Pero eso es histórico? – le preguntó Fernando.
>
> – Pues no ha de serlo. Como que ahora es de día, lo mismo [...]
>
> Fernando, sin contestarle, tiró de una de las plantas de verónica, y, quizá por casualidad, salió llena de raíces y se la enseñó a Gaspar.
>
> – Usted sí que es el diablo – le dijo el guarda riéndose.[247]

Dans ce récit du garde-chasse, parangon des croyances populaires de la région, Saint Blaise et le diable interviennent donc pour donner une « explication » botanique. Dans la question de Fernando « ¿Pero eso es histórico*?* » on peut se demander quelle est la valeur de l'adjectif « historique » ici. Fernando s'interroge, et ne sait si le récit du garde-chasse est vérifié par l'hagiographie, ou bien s'il s'agit d'une invention populaire. Pour Gaspar, la question ne se pose pas : « Pues no ha de serlo ». Que ce récit appartienne à la tradition hagiographique ou à la tradition populaire, pour lui sa validité est identique. D'ailleurs, en réalité cet homme n'en fait pas grand cas, puisqu'il plaisante en riant lorsque Fernando déterre une véronique avec ses racines. Autrement dit, cet exemple synthétise la foi originale et syncrétique que nous évoquons, alliant origines religieuses et profanes.

Telles sont les origines de la « prégnance du religieux »[248] dont nous avons souligné trois sources : tout d'abord, un fond de culture religieuse séculaire qui

---

[246] Jean Maisonnneuve, *Ritos religiosos y civiles, op. cit*., p. 11.

[247] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 203-204.

s'exprime dans le quotidien non seulement des fidèles, mais aussi des citoyens. De plus, l'Église (et l'État, quand le gouvernement lui est favorable) fait en sorte d'occuper autant que faire se peut l'espace public, mais aussi privé. Ainsi, Alain Cabantours dans *Entre fêtes et clochers : profane et sacré dans l'Europe moderne XVIIe et XVIIIe* siècle décrit un « royaume de la confusion », volontiers entretenu par l'Église elle-même :

> L'omniprésence de Dieu, propre à toutes les religions du Livre, suscite des effets totalisants : chaque événement, public ou privé, bénéfique ou malheureux est reçu comme un message divin à l'égard de celui qui en est le bénéficiaire ou la victime. Cet interventionnisme céleste favorise une relation de même nature de la part de l'homme et l'ouvre nécessairement à une dimension tenue pour sacrée.[249]

Enfin, des pratiques concrètes perdurent, dans lesquelles un fervent culte est rendu à la religion catholique. Mais si la religion conserve une place au sein de la société, comment celle-ci est-elle perçue et traduite par les artistes ? Quels types de représentations choisissent-ils d'exprimer ? Et quelles formes de sacré(s) sont ainsi produites ? Nous interrogerons romans et peintures pour tenter de répondre à ces questions, et dégager des échos ou des différences entre ces deux arts.

2. Représentations littéraires de la survivance du sacré

2.1 Une récurrence évidente

De nombreux romans se font l'écho d'un signe sacré toujours puissant en Espagne à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. C'est un véritable leitmotiv que Gustavo Correa analyse dans *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, qui selon lui rend compte d'un monde « cuya inspiración es básicamente de índole religiosa »[250]. Il explique que les allusions à la culture judéo-chrétienne sont légion dans ces romans:

> Las novelas abundan en paradigmas bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, tales como la tentación de la primera mujer y el sentimiento de la culpa, la expulsión del Paraíso, la batalla con el angel, la peregrinación hacia la Tierra Prometida, la prueba de Job y la manifestación del arcano sobrenatural, la revelación potente del

---

[248] Expression de Christine Rivalan Guégo, *op. cit.*, citée précédemment.

[249] Alain Cabantours, *Entre fêtes et clochers : profane et sacré dans l'Europe moderne XVIIe et XVIIIe, op. cit.*, p. 28.

[250] Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en la novelas de Pérez Galdós, op. cit.*, p. 33.

> Dios de los Ejércitos (religiosidad militante) y, además, los numerosos incidentes de la vida de Jesús, que culminan con sus doctrinas evangélicas y el drama de su pasión, muerte y resurrección. El anhelo místico de la elevación a Dios y su unión con él se hallan también presentes en estas novelas.[251]

Mais Galdós n'est pas un cas isolé, et tout se passe comme si les références au religieux investissaient une grande partie de la production romanesque fin de siècle :

> Les occurrences du vocabulaire religieux – détourné ou non – dans les titres des romans et nouvelles, l'obsédante thématique de la faute, du péché et de l'impossible rédemption surtout déclinée au féminin, l'édifiante structure moralisatrice des récits (retour à la norme après un comportement déviant) que sous-tendent assez explicitement les paraboles du fils prodigue et de la brebis égarée, tout reflète l'inscription persistante de cette littérature dans une pensée judéo-chrétienne.[252]

A tous les niveaux d'un roman, on retrouve des « indices de la prégnance du religieux »[253]. Pensons par exemple au titre de *Camino de perfección*, qui sans équivoque possible fait référence au *Chemin de la perfection* de Thérèse d'Avila, écrit en 1566 par cette religieuse de l'Ordre du Carmel. Pío Baroja ajoute même le sous-titre *Pasión mística* au roman, plaçant d'emblée celui-ci dans une aura spiritualiste. Quant au roman de Valle-Inclán *Flor de santidad, historia milenaria* il convoque lui aussi dès le titre la notion chrétienne de sainteté. Une allusion à « la prégnance du religieux » peut également apparaître dans le titre d'un chapitre, comme c'est le cas dans un roman de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, dont le chapitre XXXII s'intitule : « La fe mueve montañas ».

Mais la trame narrative est elle aussi gagnée par ces références. Il peut s'agir tout d'abord d'une allusion sur quelques pages, comme dans *Amor y Pedagogía*, où le philosophe Fulgencio évoque la destinée humaine en ces termes :

> Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que una acción; recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconsciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia; el Apuntador nos guía; el gran tramoyista maquina todo esto [...][254]

On reconnaît ici, dans le discours du philosophe, l'image du grand théâtre du monde, motif des œuvres sacramentelles, dont la célèbre pièce éponyme de Calderón *El gran teatro del mundo*. Le but de ces pièces était la glorification religieuse : une leçon

---

[251] *Op. cit.*, p. 273.

[252] Christine Rivalan Guégo, *op. cit.*

[253] *Ibid*.

[254] Miguel de Unamuno, *Amor y Pedagogía*, p. 87.

de catéchisme portée sur les planches. Fulgencio développe dans les pages suivantes ce parallèle, et multiplie les noms consacrés dans les « autosacramentales » pour se référer au personnage de Dieu: « el Supremo Director », « el Autor », ou encore « el Supremo Autor »[255].

Dans *Gloria*, le roman tout entier est emprunt de religion chrétienne. Gustavo Correa, pour en résumer l'intrigue, utilise massivement la terminologie chrétienne afin de souligner cette caractéristique fondamentale :

> La deshonra de la protagonista, que trae también el deshonor a su familia, constituye el hundimiento angélico en los abismos del pecado, seguido de un período de purgación y de ansiosa espera en la oscuridad de su encerramiento, hasta resolverse en una crisis interior que cobra la fama de un ritual de redención para la figura del amado. Su tragedia interior se convierte así en un intenso drama de características religiosas.[256]

Titres, sous-titres, métaphores voire structure entière, à tous les niveaux du roman, le sacré est présent. Un dernier exemple viendra montrer que, au cœur des romans, même au moment on l'on s'y attend le moins, l'allusion au sacré peut surgir. C'est le cas au cours du dialogue qu'entretiennent Iturrioz et Andrés, le protagoniste de *El árbol de la ciencia* :

> – La ciencia entonces, es el instinto de crítica, el instinto de averiguación, debe encontrar una verdad : la cantidad de mentira que es necesaria para la vida. ¿Se ríe usted?
>
> – Sí, me río, porque eso que tú expones con palabras del día, está dicho nada menos que en Biblia.
>
> – ¡Bah!
>
> – Sí, en el Génesis. Tú habrás leído que en el centro del paraíso había dos árboles, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal [...][257]

Au beau milieu d'une envolée lyrique, alors que le jeune homme échafaude les projets les plus neufs, son oncle, sagement, lui fait remarquer que le schéma qu'il évoque n'est autre que celui déjà dessiné dans l'Ancien Testament. La surprise est totale chez Andrés qui, interdit, ne peut laisser échapper qu'un « ¡bah ! » dubitatif. Cet exemple tend à montrer que le fond de culture religieuse est présent, parfois même de

---

[255] *Ibid. et passim*.

[256] Gustavo Correa*, op. cit*., *ibid.*

[257] Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, p. 167.

manière inconsciente chez les protagonistes des romans. Quelles sont les modalités d'expression de ce fond de culture religieuse ?

2.2 Pratiques sincères décrites dans les romans

Nous analyserons plus avant quelques exemples concrets de la mise en scène dans les romans de pratiques sincères, expression d'un signe sacré toujours puissant. Ces pratiques se manifestent selon diverses modalités.

Exemples de dévotion populaire

Avec le roman *Amor y Pedagogía* (1902), Miguel de Unamuno offre une image originale de cette dévotion, car elle s'accomplit en cachette : le chef de famille, Avito Carrascal, étant profondément athée, sa femme Marina lègue subrepticement à ses enfants sa culture religieuse. Le contraste est toujours saisissant dans ce couple où le mari, d'une part, est résolument engagé dans la Modernité, qui pour lui est nécessairement délestée de la religion, car l'Église apparaît comme un obstacle au savoir à ses yeux ; tandis que sa femme, d'autre part, tend à perpétuer ses croyances pour son salut et celui de ses enfants. Ce couple symbolique est représentatif d'une réalité sociologique dont nous retrouverons d'autres échos : les hommes se tournant davantage vers la Modernité laïque, tandis que les femmes restent attachées aux traditions, notamment religieuses. Par exemple, pour atténuer les douleurs des contractions lors de l'accouchement, Avito, en homme moderne, lui propose du chloroforme. Elle s'y refuse, car elle avait déjà pris ses précautions, héritées de pratiques séculaires : « Trágase a hurtadillas una cintita de papel, hecha rollo, cintita en que está impresa una jaculatoria en dístico latino, y luego otro papelito en que hay una imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Son su cloroformo »[258].

Plus tard, dans le roman, Avito devenu père s'évertue à donner à son fils l'éducation la meilleure qui soit. La religion en est naturellement exclue, Marina, la mère, se sent donc investie d'une mission : « Entre estas furtivas entrevistas le habla de la madre de Dios, de la Virgen, de Cristo, de los ángeles y de los santos, de la gloria y del infierno, enseñándole a rezar »[259].

---

[258] Miguel de Unamuno, *Amor y Pedagogía*, p. 75.

[259] *Ibid*., p. 93.

Dans les dernières lignes de *Camino de perfección* (1902), ce sont ces pratiques religieuses qui triomphent :

> [El niño] estaba purificado por el trabajo y la vida del campo. [...] Y pensaba [Fernando] que había de tener cuidado con él, apartándole de ideas perturbadoras, tétricas de arte y religión.
>
> El ya no podía arrojar de su alma por completo aquella tendencia mística por lo desconocido y lo sobrenatural, ni aquel culto y atracción por la belleza de la forma; pero esperaba sentirse fuerte y abandonarlas en su hijo.
>
> El le dejaría vivir en el seno de la naturaleza; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la urbe repleta de la vida, la vida que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables.
>
> [...] No; no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, con ideas tristes, no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna.
>
> Y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores [su mujer] cosía en la faja que habían de poner al niñó una hoja doblada del Evangelio.[260]

Là encore, le contraste est net. D'une part, Pío Baroja développe à l'envi les résolutions de Fernando, traumatisé par son errance : c'est tout un champ lexical de la douleur qui entoure la notion de religion : « ideas perturbadoras », « misterios dolorosos » ou encore « tortur[ar] ». Il est déterminé à tenir son fils nouveau né éloigné de ces idées, convaincu qu'une vie et un enseignement sain, exempt de toute réflexion métaphysique, sera salutaire pour l'enfant. Ses conclusions et son engagement sont longuement expliqués par le narrateur. Mais, d'autre part, en une phrase lapidaire toutes ces promesses sont balayées : perpétuant une tradition chrétienne consacrée par l'usage, la belle-mère de Fernando applique, symboliquement, le sceau de l'Église sur le lange de l'enfant. Ce geste laisse à entendre que, quoiqu'il dise ou quoiqu'il fasse, Fernando ne pourra pas lutter contre la présence du signe sacré, hérité ici de la grand-mère maternelle, et son fils baignera nécessairement dans cette culture religieuse.

Personnification de valeurs chrétiennes

C'est Benina qui incarne le mieux ces valeurs dans *Misericordia*. Dès la préface de l'édition de 1903, Galdós lui-même la définit comme une « criada filantrópica del más puro carácter evangélico »[261]. De fait, « el ideal cristiano de la caridad en grado heroico deja de ser monopolio de los santos – o religión

[260] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 271-272.

[261] Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, Paris, Thomas & Sons editors, 1913.

institucionalizada – y se convierte en un concepto humano al alcance de todos »[262]. Elle n'envisage le monde et la condition humaine – pour misérable qu'elle soit – que par le prisme de la religion :

> Dios no quiere que a nadie se le enfríe el cielo de la boca por no comer, y cuando no nos da dinero, un suponer, nos da la sutileza del caletre para inventar modos de allegar lo que hace falta sin robarlo. [....] sé también que Dios me ha puesto en el mundo para que viva y no para que me deje morir de hambre. [...] Yo digo que Dios no tan sólo ha criado la tierra y el mar, sino que son obra suya mismamente las tiendas de ultramarinos, el Banco de España, las casas donde vivimos y, pongo por caso los puestos de verdura ... Todo es de Dios.[263]

C'est en raison de cette vision chrétienne du monde, et des ses discours qui pourraient faire songer à des sermons, que Benina a été perçue comme « un cura laico »[264]. En effet, ses discours sont emprunts du dogme chrétien, mais elle n'hésite pas à agir en tant que tel. Faisant toujours preuve dans ses actes de piété, de charité et de dévouement, elle s'évertue à « actuar bien » : « No necesitó más la bondadosa anciana para que se le desbordase la piedad, que caudelosa inundaba su alma […] Y el Señor hubo de recompensar su caridad »[265].

L'osmose est telle entre la vie de Benina et sa pratique de la religion, que le Ciel semble veiller sur elle et s'accorder à ses sentiments : « Si lloraba la pobre postulante, no lloraba menos el cielo, concordando con ella en sombría tristeza, pues la llovizna que a caer empezó [...] fue creciendo hasta ser copiosa lluvia »[266]. Cette circonstance météorologique, déjà connotée religieusement par l'auteur, entraîne une modification de l'aspect vestimentaire de Benina : « el calzado ligero de Benina, destrozado por el mucho andar de aquellos días, se iba quedando a pedazos en los charcos y barrizales »[267]. Benina se retrouve alors à proprement parler déchaussée, ou « descalzada », comme le sont las « Delcalzas Reales », du Monastère madrilène qui porte leur nom. Il s'agit de clarisses (ordre franciscain) qui à l'instar de Benina vouent leur vie à la prière, au travail manuel et au secours aux indigents. Comportement, discours, aspect physique : tout concourt à dresser de Benina le portait d'une femme, effectivement, « del más puro carácter evangélico », c'est-à-dire qui incarne

---

[262] Mariano López-Sanz, *La novelística de Galdós y Pardo Bazán*, op. cit., p. 166.

[263] Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, p. 48.

[264] Donald W. Bleznick y Mario E. Riuz, « La Benina misericordiosa: conciliación entre la filosofía y la fe », *op. cit.*, p. 476.

[265] Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, p. 212-213.

[266] *Ibid*. p. 239.

[267] *Ibid*.

parfaitement l'aspiration à un christianisme authentique, primitif, tel qu'il pouvait exister à l'origine.

Verbalisation des croyances

Dans le roman *Tristana* l'examen minutieux de la prose de l'auteur, réputé anticlérical, révèle rapidement combien le signe religieux est récurrent sous sa plume. Les références et allusions religieuses constituent une véritable composition réticulaire structurant la diégèse. Ces récurrences peuvent être distinguées en deux types.

D'une part, Pérez Galdós intègre dans sa prose des expressions lexicalisées ayant une connotation religieuse, telles que : « se creyó como el Evangelio que la señorita era sobrina del señorón », « Todo esto lo observó en un decir Jesús », ou encore cette allusion à la mort « me voy a dormir la siesta con el Espíritu Santo ». Cette première modalité du signe religieux n'est pas la plus originale. Quoi de plus normal, pour un auteur voulant rendre fidèlement les mœurs de son temps, que d'intégrer des expressions du discours oral ?

Mais, d'autre part, éparses dans le récit, d'autres occurrences plus singulières (c'est-à-dire non justifiées par la transcription fidèle d'expressions lexicalisées) apparaissent çà et là. Par exemple, dès le premier paragraphe de *Tristana*, on trouve : « [Garrido] se había plantado en los cuarenta y nueve (…) pero ni Dios mismo, con todo su poder, le podía quitar los cincuenta y siete (…) ». Cette convocation de Dieu comme force toute-puissante, à ce moment du récit, a à voir avec le délicat statut du narrateur dans la diégèse. Tout se passe comme si, dans ce trouble statut du narrateur la référence à Dieu y introduisait un degré supplémentaire, transcendant. Dieu lui-même est placé hors récit, et tout comme au créateur du roman, on lui confère un droit de regard sur l'âge de ce personnage … de fiction. L'ironie de Galdós est à l'œuvre.

De façon, sans doute, plus anecdotique, la culture catholique espagnole est sollicitée à diverses reprises, sous forme de simple rappel, en évoquant par une image saugrenue par exemple l'Inquisition (« reunían los muchachos materia bastante para sus ejercicios pirotécnicos o para encender las hogueras de la Inquisición »[268]), ou bien encore, les personnages eux-mêmes font des comparaisons connotées en ce sens (ainsi,

[268] p. 1554.

Horacio écrit à Tristana : « tengo una tía que no me la merezco, más buena que los ángeles »[269]).

Mais autour de la figure de Tristana se cristallise un champ lexical singulier au paroxysme du roman, lorsque l'on doit lui couper la jambe. Dès le début de sa maladie, alors qu'elle se trouve contrainte de garder le lit, sa position est ainsi décrite : « la necesidad de sueño la agobiaba ; […] las manos en cruz y la cabeza al aire, Tristana no era ya ni sombra de sí misma »[270]. L'impression d'analogie christique n'est pas abusive, car non seulement à cet instant de l'intrigue Tristana a conscience de payer pour un péché, mais de surcroît elle se sent également abandonnée par son idéal (Horacio), et en outre, cette image « las manos en cruz » rend bien compte du fait qu'elle soit littéralement clouée au lit. On pourrait encore ajouter que l'apparition du substantif « croix » préfigure la conversion de la jeune femme au terme de sa convalescence.

Plus avant dans le récit, on peut lire en quelques paragraphes[271] « "Qué bien huele" – dijo la señorita cerrando los ojos, como si rezara mentalmente », comparaison suggestive et fortement connotée, ainsi qu'une double occurrence du substantif « résurrection » pour évoquer la rémission de la jeune malade. Tout comme l'indice de la croix, ces exemples sont sans aucun doute des prodromes de l'engagement spirituel de Tristana.

Expérience divine, expérience démoniaque

Dieu et le Diable sont tous deux convoqués dans les romans, et différents protagonistes y font allusion. Ainsi, dans *La Regenta* Ana est inspirée d'une véritable transe mystique, qui l'entraîne au plus près du divin. Ecrivant des poèmes dédiés à la Vierge (comme Clarín en composait lui-même[272]), elle ressent avec enthousiasme l'inspiration sacrée. Emportée par celle-ci, elle peine à retranscrire toutes les émotions ressenties. Impuissante, elle se lève et crie :

> Llamaba con palabras de fuego a su Madre Celestial. Su propia voz la entusiasmó, sintió escalofríos, y ya no pudo hablar: se doblaron sus rodillas, apoyó la frente en la

---

[269] p. 1559.

[270] p. 1587.

[271] Entre les pages 1597 et 1598.

[272] *Flores de María, poemas morales y reliogiosos. Ofrenda a la madre de Dios tributada por Leopoldo Alas y Ureña*, publié par José María Martínez Cachero en 1952.

> tierra. Un espanto místico la dominó un momento. No osaba levantar los ojos. Temía estar rodeada de lo Sobrenatural.[273]

L'expérience mystique d'Ana est caractéristique: l'appréhension du sacré par l'homme se fait selon deux modalités que l'on retrouve ici[274]. D'une part, le « mysterium fascinans » qui correspond à l'enthousiasme qu'elle ressent, elle est irrésistiblement attirée vers le merveilleux. D'autre part, elle succombe au « mysterium tremendum », c'est-à-dire à l'effroi devant la toute-puissance de la force qui la dépasse. Le typique panel des émotions vécues face à l'expérience du sacré est réuni ici, puisque « le prisme émotionnel du numineux s'étend […] depuis la réaction devant l'horrible jusqu'à celle devant le sublime »[275].

Mais le Démon apparaît aussi dans les romans. Ainsi, pour poursuivre avec *La Regenta*, lorsque el Magistal apprend l'adultère d'Ana, il perd le sens commun : « El Provisor sintió una carcajada de Lucifer dentro del cuerpo ; sí el diablo se le había reído en las entrañas ... ¡y aquella risa profunda, que tenía raíces en el vientre, en el pecho, le sofocaba ... y le asfixiaba ...! ». Le Diable est convoqué pour deux raisons: non seulement c'est lui qui a dû pousser Ana à commettre ce péché, mais de plus, il se délecte du désarroi du Magistral qui, lui (grâce à la pureté d'Ana), avait su résister.

C'est dans un contexte similaire de péché charnel que le Démon est convoqué par deux fois dans *Pepita Jiménez*. Le jeune don Luis de Vargas, promis au sacerdoce, est anéanti de constater qu'aux côtés de Pepita il brûle de passion amoureuse. Celle-ci, selon lui, ne peut être inspirée que par le Diable :

> No logro enmendarme lejos de dejar de ir a casa de Pepita, voy más temprano todas las noches. Se diría que los demonios me agarran de los pies y me llevan allá sin que yo quiera.
>
> [...] Cuando Pepita y yo nos damos la mano, no es ya como al principio. Ambos hacemos un esfuerzo de voluntad, y nos transmitimos, por nuestras diestras enlazadas, todas las palpitaciones del corazón. Se diría que, por arte dabólico, obramos una transfusión y mezcla de lo más sutil de nuestra sangre.[276]

La vision des démons attirant le jeune prêtre vers sa tentatrice renvoie à l'imaginaire collectif chrétien des diables qui entraînent les pécheurs en Enfer. De

---

[273] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, p. 274-275.

[274] Définies par Rudolf .Otto, *Le sacré*, *op. cit.*

[275] Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit.*, p. 9.

[276] Juan Valera, *Pepita Jiménez*, p. 140.

même, l'alchimie qui lie les deux jeunes gens lorsqu'ils se prennent la main, ne peut être que d'origine diabolique, afin que don Luis faute. Ce qui advient peu après, car ils échangent un baiser :

> Yo aludía al beso profano ; mas, como si hubieran sido mis palabras una evocación, se ofreció en mi mente la visión apocalíptica en toda su terrible majestad. Vi al que es por cierto el primero y el último [beso], y con la espada de dos filos que salía de su boca me hería en el alma, llena de maldades, de vicios y de pecados.[277]

Le jeune homme, désemparé par leur geste, voit déjà la colère divine s'abattre sur eux. Et les images de l'Apocalypse se bousculent dans cette évocation du baiser, la formule : « je suis le Premier et le Dernier » est adaptée ici au baiser, et la bouche tentatrice de Pepita est décrite par les mots de Saint Jean : « de sa bouche sortait un glaive aigu, à deux tranchants »[278].

Pour conclure, et en reprenant l'expression de Christine Rivalan Guégo, « les indices de la prégnance du religieux »[279] en littérature sont manifestes, aussi bien dans des éléments constitutifs des romans (leur titre ou encore leur structure) que dans les textes eux-mêmes, que ces indices soient incarnés, par des personnages, mis en scène, ou bien évoqués de manière plus ou moins patente. Qu'en est-il en peinture ?

3. Expressions picturales d'un sacré toujours vibrant

L'abbé Huret élaborant des considérations sur *L'art religieux contemporain* en 1868, écrivit que : « il en est de l'art religieux comme du dogme ; il est ancien mais il ne vieillit pas, parce qu'il ne meure point »[280]. S'agissant de l'art français, il connaîtra même un certain regain, avec des artistes comme Maurice Denis et Georges Desvallière, ou encore sous l'impulsion d'hommes d'Église comme les pères Régamey et Couturier. Qu'en est-il en Espagne ? Tout comme dans les romans, nous trouvons dans les tableaux de nombreuses traductions d'un signe sacré toujours d'actualité. Nous

---

[277] *Ibid*.

[278] Ap 1, 15-18.

[279] Christine Rivalan Guégo, *op. cit.*

[280] A. Huret *L'art religieux contemporain*, 1868, p. 298, cité par Bruno Foucart, *op. cit*., p. 13.

présenterons tout d'abord une forme traditionnelle du sacré, avant d'envisager les premières mutations qui apparaissent à l'aube du XXe siècle.

3.1 Le sacré traditionnel

Deux écoles et une source d'inspiration illustreront ces formes traditionnelles du sacré. Premièrement, l'école officielle est la garante de l'observance d'une esthétique héritée des siècles précédents ; deuxièmement, sans faire partie du cercle restreint des peintres officiels, certains artistes choisissent les Ecritures comme motif, nous nous interrogerons sur les raisons de ce choix et le traitement d'une telle source ; enfin, l'école des Nazaréens, mouvement à la fois esthétique et éthique, prône un sacré pictural authentique.

L'école officielle

La peinture sacrée espagnole a une renommée sans égale. En effet, les grands maîtres espagnols se sont illustrés par leur génie et leur dextérité depuis des siècles.

Virgen de la leche, Pedro de Berruguete vers 1465, huile sur bois, 58,2 x 43,3, musée des beaux-arts, Valencia

Ultima Cena, Juan de Juanes vers 1560, 116 x 191 musée du Prado, Madrid

Inmaculada Concepción de Soult, Bartolome Esteban Murillo 1678, huile sur toile 274 x 190 musée du Prado, Madrid

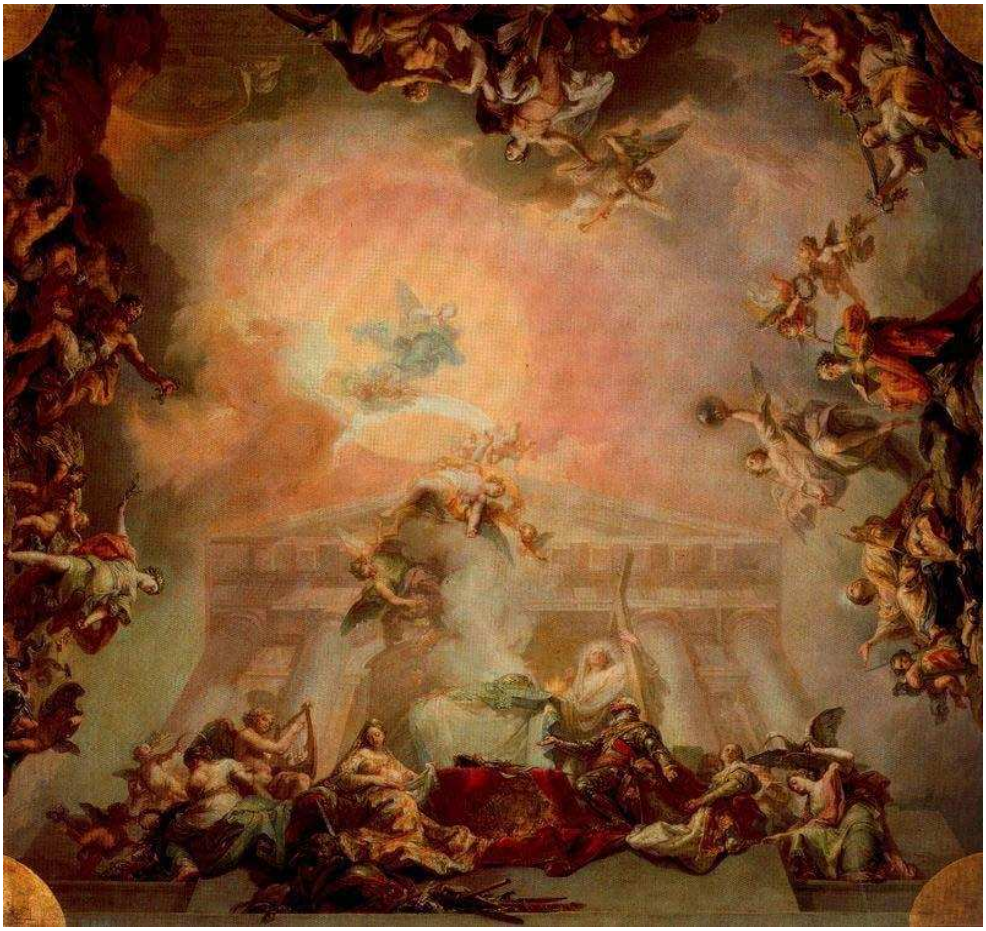
Ainsi, au XVe siècle, un artiste comme Pedro de Berruguete se distingue, et s'illustre notamment par des œuvres d'art sacré, comme cette *Virgen de la leche*, dans laquelle on perçoit encore nettement l'influence de la peinture byzantine (dessins et fond doré). Au XVIe siècle, on peut penser à Juan de Juanes, et sa célèbre *Ultima*

Cena, au Greco bien sûr, mais aussi Murillo connu surtout pour ses tableaux de la *Inmaculada Concepción*, comme celle-ci, intitulée *Inmaculada Concepción de Soult* pour avoir été emportée par le Maréchal Soult durant la guerre d'Indépendance. Vélasquez, Zurbarán, Valdés Leal, et ses célèbres vanités comme *In Ictu Oculi*, sont autant de peintres espagnols de renom, qui eux aussi s'illustrèrent dans le genre de la peinture sacrée.

L'école officielle espagnole du XIXe siècle hérite donc de tous ces chefs d'œuvre, et certains continuent de perpétuer cette tradition iconographique, en en respectant non seulement les thèmes, mais aussi les normes picturales. C'est le cas par exemple de Vicente López y Portaña, peintre officiel s'il en est puisqu'il fut « Pintor de Cámara » de Ferdinand VII puis d'Isabelle II. Son style s'inscrit dans la pure tradition académique, notamment avec cette *Asunción de la Virgen*.

Asunción de la Virgen Vicente López y Portaña
vers 1805-1810
collection particulière

En effet, ce tableau du début du XIXe siècle reprend parfaitement le style néoclassique. Il magnifie ici l'image de la Vierge en utilisant la contre-plongée. Dans ce respect des traditions iconographiques, la figure mariale est archétypale : sa tunique immaculée est doublée d'un large manteau d'un bleu pur, le bleu dit marial, métonymie chromatique qui fait de cet habit le concentré éthéré de la couleur diurne des Cieux[281]. L'attitude contemplative de la Vierge souligne sa vibrante dévotion. Enfin, la lumière solaire qui l'enveloppe et la couronne d'étoiles au-dessus de sa tête peignent exactement la femme décrite par l'Apocalypse[282] : la Vierge est au cœur du mouvement céleste. Le même style reconnaissable se retrouve dans cette seconde œuvre.



Alegoría de la institución de la Orden de Carlos III, Vicente López y Portaña, 1827-1828
musée du Prado, Madrid

[281] Kandinsky évoque un bleu « typiquement céleste. Il apaise et calme en s'approfondissant » dans *Du spirituel dans l'art*, éd. De Beaune, Paris, 1963, p. 66.

[282] Ap 12,1.

Il s'agit d'une allégorie, forme particulière de représentation en peinture. Si les allégories existent depuis les sculptures de l'Antiquité, c'est surtout aux XVIe et XVIIe siècles qu'elles ont été utilisées, notamment dans les livres d'emblèmes, puis à l'époque baroque, durant laquelle les peintres puisèrent largement dans la *Iconologia* (1593) de Cesare Rippa. Choisir de peindre une allégorie est donc, en soi, un choix esthétique au XIXe siècle. Celle de López y Portaña s'intitule *Alegoría de la institución de la Orden de Carlos III*. Là encore, la tradition néo-classique triomphe: dans la composition (avec cette vue en contre-plongée), l'architecture à colonnades, ou encore les drapés des tuniques. Charles III se tient, en bas à droite, un genou à terre, dans une position humble rendant grâce à la Vierge Marie. En effet, Charles III a créé en 1771 cette distinction après la naissance (tant attendue) de son premier petit-fils.

Cette allégorie illustre l'hommage rendu à Dieu, et surtout ici à la Vierge, pour avoir assuré la descendance de la dynastie. Avec cet exemple, nous pouvons souligner les étroites relations qui lient la religion, l'art et le pouvoir. Tout se passe comme si Charles III était ici réaffirmé dans son rôle temporel de monarque sous l'égide de l'Église, cher à ce roi si pieux, défenseur d'un catholicisme traditionnaliste contre les idées nouvelles des « ilustrados ».

Pedro de Madrazo appartenait lui aussi à l'école néo-classique. Peintre, mais également théoricien, il définit ainsi la supériorité de l'art chrétien: « el arte pagano reconocía por origen la Imitación, y por objeto el Deleite; en el arte cristiano el origen es la Inspiración, el medio la Belleza, el objeto final el Bien »[283].

Estudio para Madona, Federico de Madrazo y Kuntz
musée Casón del Buen Retiro, Madrid

[283] Pedro de Madrazo, *Bellas Artes*, *Génesis del Arte Cristiano, El Renacimiento*, t. I, 1847, p. 47, cité par José Álvarez Lopera, *in* «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX », *op. cit.*

C'est en effet l'impression qui se dégage de *Estudio para Madona*, réalisé par son frère Federico. Cette étude est peinte avec retenue et soin, la Vierge est représentée dans une attitude de recueillement, les yeux baissés, auréolée d'un halo lumineux. Passant de la théorie à la pratique, on constate que Madrazo a réuni Inspiration, Beauté et Bien.

On évoquera un dernier exemple de cette école officielle, en se référant à un peintre plus contemporain, puisque les deux premiers appartiennent à la première moitié du XIXe siècle. De fait, c'est en 1906 que Baldomero Sáenz a peint cette *Inmaculada Concepción* afin de décorer une chapelle. Sa toile rassemble tous les canons qui siéent à la représentation de ce genre.

Inmaculada Concepción, Baldomero Sáenz
1906, huile sur toile, 360 x 182
chapelle de l'Institut Práxedes Mateo Sagasta, Logrogne, Espagne

En effet, tout d'abord, pour signifier le culte rendu à Marie, toute la composition exalte sa majesté : une légère contre-plongée souligne sa grandeur, tous les mouvements du tableau convergent en direction de sa figure centrale qui s'inscrit notamment dans le cercle parfait formé par la tête des anges. La lumière participe aussi à magnifier Marie, en éclatant sur les tuniques blanches des anges à droite, et en rayonnant des Cieux jusque sur la tête de la Vierge.

Tous les attributs traditionnels sont convoqués. Autour de la Vierge, le spectateur contemple les anges représentés ici sous les traits d'enfants graciles et recueillis. La blancheur de leurs ailes et de leur vêtement se confondent, à tel point que les figures de l'arrière-plan sont de plus en plus évanescentes à mesure qu'elles s'éloignent vers les Cieux. Le front des anges est ceint de couronnes de roses blanches, qui sont à la fois le symbole de la religion qui fleurit et croît de par le monde, mais qui font aussi référence au péché originel, car avant la Faute aucune épine[284] ne venait écorcher les mains d'Adam au sein de l'Eden. La Vierge est là pour proclamer le rachat de ce péché par le Christ, son fils. Quant aux lys, ils matérialisent sa pureté. Enfin, tout en haut du tableau, dans l'arc de cercle suggéré par la position des anges spectateurs, la voûte céleste resplendissante fait ressortir la colombe, symbole de l'Esprit-Saint. Comme dans le tableau de López y Portaña, on retrouve le traditionnel manteau bleu marial. Ainsi donc, depuis l'organisation de l'espace jusqu'au choix des couleurs, Baldomero Sáenz, au tout début du XXe siècle, respecte des codes séculaires de l'iconographie mariale.

Sources officielles

Une seconde forme de sacré traditionnel est celle qui consistait pour les peintres à choisir de représenter une scène des Ecritures. Cette source d'inspiration, en effet, était de moins en moins privilégiée par les artistes, les tableaux qui s'en inspirent sont donc plutôt rares, et méritent une attention toute particulière.

C'est le cas par exemple de ce *José hijo de Jacob en la cárcel*, faisant référence à l'histoire de Joseph relatée dans la Genèse (chapitres 37 à 40). Joseph, vendu par ses frères jaloux, est acheté comme esclave par Putiphar en Egypte. Accusé à tort d'avoir cherché à abuser de la femme de ce dernier, il est jeté en prison. Tout le talent du peintre

[284] Gn 3,18.

est convoqué ici pour rendre compte du dénuement et de la détresse de Joseph. Fidèle au récit biblique, le peintre représente avec force détails la cellule.

José hijo de Jacob en la cárcel, Mariano Barbasan
1888, huile sur toile, 86 x 118
musée provincial des beaux-arts, Saragosse, Espagne

L'architecture intérieure est représentée avec beaucoup de vraisemblance : les blocs de pierre massifs sont usés, marqués par le passage du temps, on aperçoit au fond une corniche et une vasque. Les objets sont très rares : les détenus ne possèdent qu'un peu d'eau, dans un pot en terre à gauche. Le sol est grossièrement couvert de paille, et des chaînes jonchent le sol. Etant donné que la scène a lieu en Egypte, Barbasan a scrupuleusement peint des vêtements typiques, clairement identifiables. Le lieu de cette prison est également suggéré par un hiéroglyphe, gravé sur le mur du fond. Joseph est celui qui se tient debout à droite, il est nu pieds. Les deux autres prisonniers sont des serviteurs de Pharaon qui ont eu le malheur de lui déplaire. Au matin, Joseph voyant leur tristesse (traduite ici par l'attitude de désespoir de l'homme du milieu) les interroge : «Joseph […] les regarda; et voici, ils étaient tristes. Alors il questionna les officiers de Pharaon, qui étaient avec lui dans la prison de son maître, et il leur dit : "

Pourquoi avez-vous mauvais visage aujourd'hui ? ”».[285] C’est le début de ce dialogue qui est mis en scène ici.

Alejandrino Irureta Artola s’est lui aussi inspiré de la Genèse en représentant l’assassinat d’Abel par Caïn : « Caïn adressa la parole à son frère Abel; mais, comme ils étaient dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua »[286].

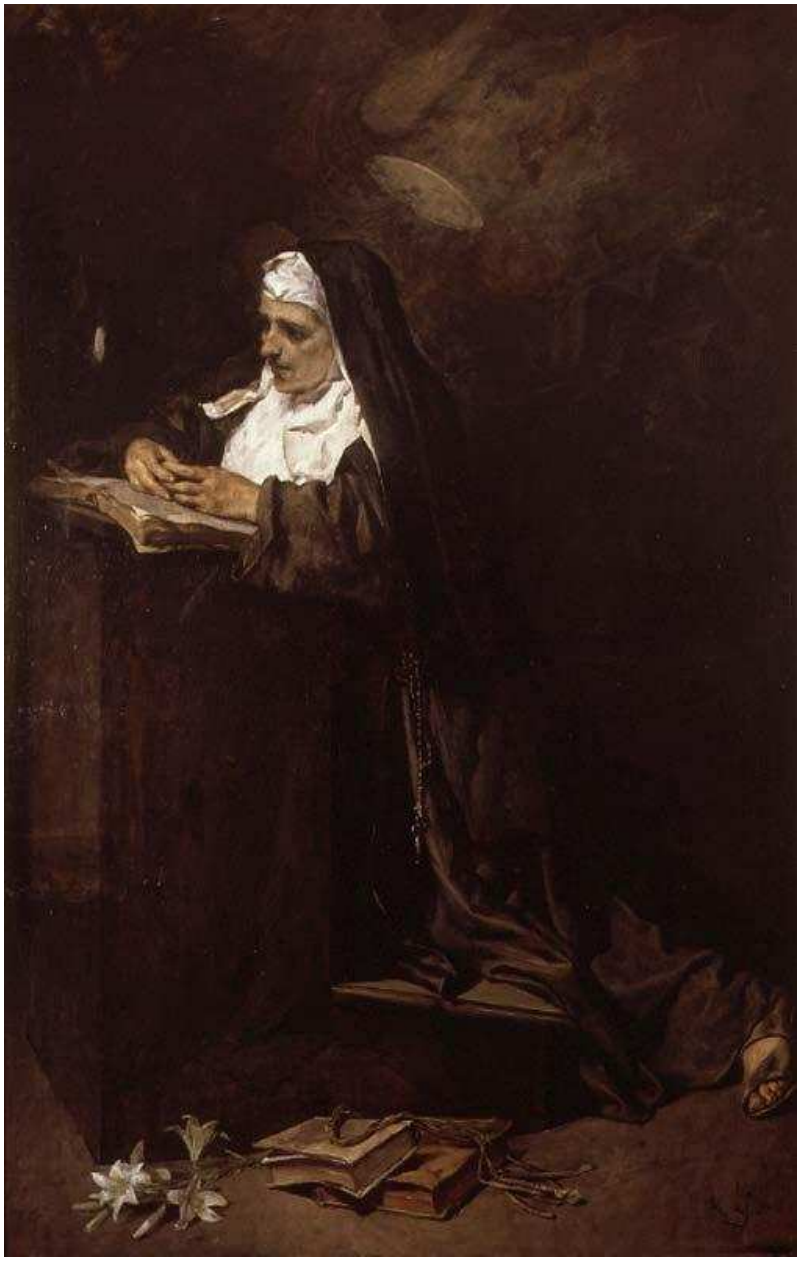
La muerte de Abel, Alejandrino Irureta Artola
1879, huile sur toile, 146 x 114

[285] Gn, 40, 6-7.

[286] Gn 4.8

L'instant saisi par le peintre est celui du crime accompli : Abel gît à terre, sans arme à la main, assassiné sans avoir pu se défendre. Respectant l'Ancien Testament qui parle de « champs », le peintre a représenté la scène au bord d'un champ bordé d'un bois. Le décor, sans surcharge, invite le regard à se concentrer sur les deux jeunes hommes. A gauche, un halo lumineux est sans doute le symbole de la voix divine qui s'adresse à Caïn dès le meurtre accompli.

S'inscrivant dans cette veine traditionnelle, d'autres peintres mettent en image l'hagiographie, sujet de portraits riches et parfois originaux.



Santa Clara, Francisco Domingo Marqués
1869, huile sur toile, 192,3 x 122,1
Musée des Beaux-Arts, Valencia

C'est le cas par exemple de Francisco Domingo Marqués, qui choisit une extrême sobriété pour peindre *Santa Clara*, qui est la cofondatrice de l'Ordre des Clarisses, ou Ordre des Pauvres Dames. Ses seuls attributs sont une bible et un chapelet. Le peintre a parfaitement su traduire, notamment par cette sobre harmonie d'ocres, le vœu de pauvreté de la sainte.

Quant à José Benlliure Gil, il multiplia les portraits de Saint François d'Assise,

> figura que cautivó a muchos pintores y poetas […] y sobre todo a José Benlliure, como lo demuestran los 66 gouaches y los 17 óleos sobre la vida del santo. La vinculación de Benlliure al espíritu franciscano fue favorecida por su estancia en Roma, y sobre todo por la adquisición de una casa de recreo en Asís.[287]

Comme nous le soulignions en introduction, la thématique chrétienne, quasiement exclusive juqu'à lors, tend à se margialiser à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Les peintres qui choisissent de représenter une scène des Ecritures s'inscrivent volontairement dans une démarche esthétique particulière. Le sujet induit un traitement spécifique, et beaucoup d'artistes se cantonnent encore, lorsqu'ils représentent un sujet religieux, à un code iconographique traditionnel, comme l'illustrent les deux exemples précédents. Mais pour certains peintres, ce choix, plus que plastique, est surtout éthique.

Les Nazaréens

Johann Friedrich Overbeck est à l'origine des différentes écoles de Nazaréens en Europe[288]. Il fonde en Allemagne la « Lukasbund » en 1809, aux côtés de Franz Pforr et de cinq autres peintres, dont d'Eberhard Wächter, disciple de Regnault, qui avait travaillé à Rome. Ils se détachent de l'enseignement académique, et établissent des règles picturales qui leur sont propres, fondant ainsi la première association de peintres des Temps modernes. Leurs maîtres sont les peintres italiens du « Trecento » et du « Quattrocento » : Cimabue, Giotto, Pérugin, Raphaël, mais aussi Fra Angelico, et ils partent ainsi s'installer à Rome, cultiver leur art, dans le couvent San Isidro. Pour les Nazaréens, la religion n'est pas un prétexte pictural, bien au contraire, c'est la peinture qui est au service de la parole divine, comme l'illustre par exemple le titre de l'œuvre

---

[287] Asunción Alejos Morán, « *La pintura religiosa de los Benlliure* », *in* Salvador Aldana (coord.), *Pintura valenciana del siglo XIX*, Valencia, éd. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2001, p. 211.

[288] L'école d'Oxford en Angleterre, ou encore Emile Signol en France par exemple.

Le triomphe de la religion dans les arts d'Overbeck : « Non seulement l'art y est entièrement sacrifié à la religion, mais le peintre a pris soin de s'effacer lui-même au point de rendre son individualité entièrement méconnaissable »[289].

Le triomphe de la religion dans les arts, Johann Friedrich Overbeck
1831-1840, huile sur toile, 392 x 392
musée Städel, Francfort, Allemagne

Quelques peintres espagnols ont été fortement influencés par les préceptes de la « Lukasbund » : d'une part, ceux qui obtenaient la prestigieuse bourse de Rome, et qui se joignaient au groupe du couvent de San Isidro (comme Pau Milà i Fontanals[290], Pelegrí Clavé i Roqué ou encore Claudi Lorenzale i Sugranyes) et d'autre part, ceux qui

[289] Charles Perrier, *Etudes sur les Beaux-Arts en France et à l'étranger*, Paris, éd. Librairie de L. Hachette et Cie, 1863, p. 247-248.

[290] Il était d'ailleurs surnommé le Ruskin catalan, en référence à John Ruskin (1819-1900), célèbre pour ses théories prônant la nécessité d'un art chrétien authentique, à l'origine du mouvement préraphaélite anglais.

suivaient l'enseignement du peintre Joseph Flaugier[291], directeur de l'école d'art et de dessin La Llotja à Barcelone (1809-1913). L'un des principaux représentants du groupe Nazaréen espagnol est Joaquín Espalter i Rull, et son tableau le plus connu est *La era cristiana*, qui illustre bien à quel point l'art est assujetti au dessein qu'il sert. En effet,

> les sources de lumière qu'il utilise sont complètement arbitraires, car l'idée qu'il veut donner est que le christianisme porte la vérité ; ainsi, des personnages sont situés dans des zones plus lumineuses, et d'autres dans des zones plus sombres, en fonction de leur intérêt dans le projet de l'auteur. En tant que nazaréen, on voit clairement son intention de réaliser une œuvre de contenu moral, qui serve d'exemple éthique, civil ou religieux.[292]

La era cristiana, Joaquín Espalter i Rull
1871, huile sur toile, 275 x 400
musée d'art, Gérone, Espagne

Les peintures des Nazaréens ont souvent été critiquées pour leur rigueur plastique excessive, et la prédominance de l'idée sur la réalisation. C'est pourquoi ils sont traditionnellement marginalisés dans les exposés diachroniques d'histoire de l'art,

---

[291] Peintre français, installé en Espagne (1757-1813). Disciple de David et adepte de Mengs qui séjourna également en Espagne par deux fois (1761-1769 et 1773-1777) où il diffusa l'estétique néo-classique.

[292] Traduit du catalan, Isabel Coll i Mirabent, « Un pintor sitgetà a Madrid : Joaquim Espalter », *in Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelone, éd. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 161.

car la majorité des peintres, loin de se fixer dans un rigorisme technique et éthique comme le font les Nazaréens, laissent libre cours à une profusion d'expressions nouvelles du sacré.

3.2 Premières mutations

En effet, la peinture officielle ou d'inspiration traditionnelle est loin d'être la seule à rendre compte du signe sacré. De nouvelles formes d'expression picturale émergent au cours du XIXe siècle qui, elles aussi, mais de façon inédite, rendent compte de la vitalité du sacré. Nous envisagerons un courant de peinture caractéristique de ces mutations, puis nous analyserons l'évolution picturale d'un motif, celui de la procession, par le truchement de quatre tableau représentant ce type de scène.

« El costumbrismo »

Le terme de « costumbrismo » s'entend généralement pour ce courant littéraire initié dans les années 1830, dont la visée était de décrire – sans juger – les us et coutumes de la société. En Espagne, les auteurs « costumbristas » les plus connus sont Ramón Mesonero Romanos et Mariano José de Larra.

Ce courant eut une traduction picturale, puisqu'il existe une peinture « costumbrista » qui, de même, prête une attention tout particulière aux traditions nationales et les met en images dans des « scènes de genre ». Ces dernières ont un véritable succès aussi bien en Espagne qu'en France. Les frères Goncourt ont témoigné de cet engouement pour la peinture de genre, en le jugeant excessif et perverti par les règles du marché : « il reste aux peintres du XIXe siècle la peinture de genre … régnante partout, honorée, cultivée, pratiquée comme un gagne pain par tous les talents de notre temps »[293]. Si la peinture de genre se développe comme un marché lucratif, il faut pourtant souligner que « l'inspiration religieuse trouve […] dans [la peinture de] genre une nouvelle vitalité, à moins que ce ne soit l'inverse »[294]. Plus qu'une « nouvelle vitalité », nous y voyons la marque naissante d'une transformation profonde du sacré, une véritable révolution esthétique en œuvre. C'est ainsi que l'originalité insigne du « costumbrismo » peut être présentée comme :

---

[293] Edmond et Jules Goncourt, « La peinture à l'Exposition de 1855 » *in Etudes d'art*, Paris, 1893, p. 176 cités par Bruno Foucart, *op. cit*., p. 277.

[294] Bruno Foucart*, op. cit*., p. 279.

> 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. Néanmoins l'interprétation historique du divin varie et révèle à son tour les diverses natures des sacrés sécularisés.[295]

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, les Saints …) mais bel et bien la dévotion elle-même en train d'être célébrée. Ce déplacement de la focalisation du peintre va induire de profonds bouleversements dans les modes de représentation du sacré. Envisageons quelques exemples.

Le tableau *Misa en la ermita* représente l'intérieur d'un ermitage, quelques personnes sont assises sur des bancs et prient. La focalisation est extrêmement originale, puisque tout se passe comme si nous nous trouvions en lieu et place du prêtre chargé de célébrer la messe : tous les orants nous font face. C'est-à-dire que le peintre tourne le dos à l'autel et à la célébration, pour se concentrer exclusivement sur ceux qui y assistent.

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

[295] Nella Arambasin, *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914, op. cit*, p. 379.

La composition est elle aussi originale, car certains objets ou personnages sortent du cadre. Au fond, on aperçoit un décor de céramiques jaunes et bleues, à motif floral, typiques de la région. En haut, au centre, le cadre inférieur d'une fenêtre dépasse, à sa droite, un crucifix, sans Christ crucifié. A gauche, apparaît le fragment d'une peinture religieuse « classique », coupée à la moitié ; nous ne voyons que le buste d'une figure sainte, sans doute Jésus étant donné le geste caractéristique des mains : une bénédiction avec deux doigts levés pour symboliser la double essence de l'homme (à la fois humaine et divine) et les trois autres joints, image de la Trinité. Mais le plus important, dans ce tableau mis en abyme dans la toile de Benlliure, c'est que le Christ n'a pas de visage. Aussi bien sur le crucifix que sur ce tableau la représentation du Christ est exclue. Seuls les fidèles ont un visage. Parmi eux, il n'y a que des hommes, de tous âges. Ils se dressent comme des figures hiératiques, calmes et sereins pour cette célébration. Ils portent des vêtements et des chapeaux typiques, fidèlement reproduits par le peintre « costumbrista ». Devant, au centre, entre un homme d'un certain âge et un enfant, il reste une place, est c'est précisément à cet endroit que l'artiste a choisi de signer sa toile, sur le banc, comme si sa signature suffisait à cristalliser sa présence parmi ces fidèles. L'âme authentique de la religiosité populaire est tangible dans cette œuvre.

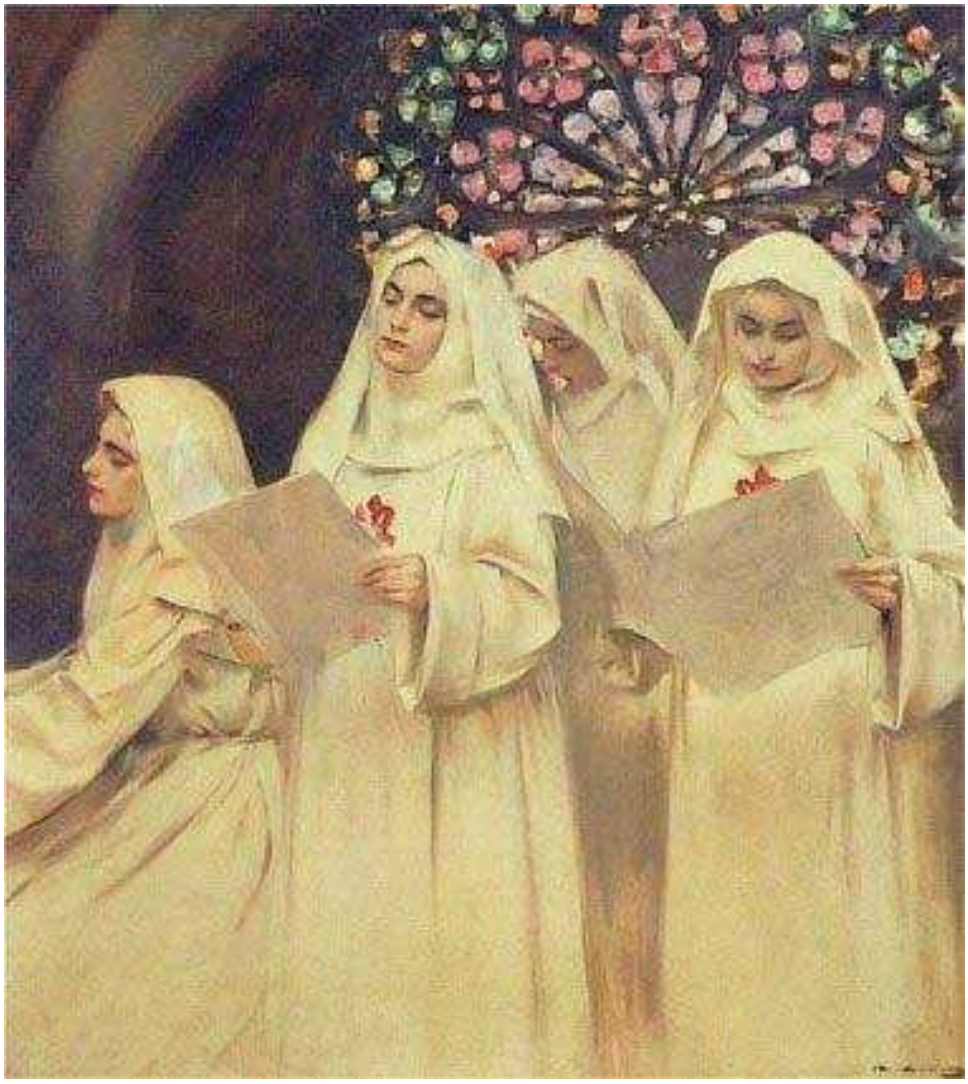
La prière peut être collective, comme dans cet ermitage de Benlliure Gil, mais elle peut aussi être individuelle, célébrée dans l'intimité du foyer. C'est ce qu'a représenté Ramón Casas i Carbó avec *La Viuda*.

Le tableau s'érige en verticalités successives, de gauche à droite : le pied et le dossier de la chaise, le rideau blanc du fond, la forme noire hiératique de la veuve, la poutre soulignant l'encadrement de la porte, le drapé de la nappe recouvrant le petit autel, et finalement le crucifix. Toutes ces verticales scindent le tableau en unités qui se succèdent, abolissant quelque peu la triple dimension habituelle, pour ne plus la réduire qu'à cette structure répétitive. C'est sans doute le procédé technique mis en œuvre par l'artiste pour suggérer davantage encore l'austérité. En effet, c'est l'austérité qui règne dans cette peinture, où la palette chromatique est réduite (à l'exception des fleurs de l'autel, seuls le blanc et le noir occupent l'espace de la toile). La figure de la veuve est particulièrement ascétique : de son ample robe de deuil n'émerge que son visage, ceint d'un voile noir lui aussi. Un unique détail notable dans sa tenue : le chapelet de bois qu'elle tient à la main, et dont la croix repose sur ses genoux.

La Viuda, Ramón Casas i Carbó
1890, huile sur toile, 186 x 115
bibliothèque musée Victor Balaguer, Villanueva y Geltrú, Espagne

Finalement, la scène tout entière est comme un instantané de cette prière de la veuve, sans artifice ni mise en scène, livré au regard du spectateur dans son dépouillement austère.

Les artistes qui privilégiaient la thématique religieuse dans les scènes de genre peignirent non seulement les fidèles en prière, mais aussi des membres du clergé. Les femmes étaient leur sujet de prédilection. On peut observer ce *Cor de monjas*, de Ramón Casas i Carbó qui représente un groupe de religieuses en plein chant.



Cor de monjas, Ramón Casas i Carbó
1901-1902, huiel sur toile
collection Cercle du Liceu, Barcelone

La scène se passe à l'intérieur d'une église, car derrière elles on aperçoit une rosace, on peut donc même imaginer qu'elles se trouvent en hauteur – les rosaces se situant toujours à quelque distance du sol – aux côtés de l'organiste, celle qui est assise à gauche a les bras tendus vers l'avant, comme si elle touchait un clavier. La religieuse de gauche est donc en train d'interpréter un air, tandis que les trois autres, debout derrière elle, lisent les paroles qu'elles doivent chanter. Les quatre ont un visage jeune et paisible, abîmé dans l'intensité du chant religieux qu'elles entonnent. Elles ont toutes

les yeux baissés et semblent très concentrées. La focalisation choisie par l'artiste renforce cette impression car la scène n'offre quasi pas de recul, cernant de près le groupe des quatre religieuses, la lumière rosée des vitraux étant le seul élément du décor.

Bien que le motif soit identique, il n'en va pas de même avec le tableau *Monjas en oración*, d'Antonio Muñoz Degrain.

Monjas en oración, Antonio Muñoz Degrain
1871, huile sur toile, 97,5 x 147
dépôt musée du Prado, Madrid

Cette fois, le peintre a pris du recul, et le décor prend une grande importance dans cette toile. La scène a lieu également dans un lieu de prière. La taille du tableau accroché au mur de gauche, laisse supposer que les moniales se trouvent dans une haute chapelle, dans laquelle un autel (que l'on distingue au fond au milieu) a été dressé. Mais les sœurs ne sont pas tournées vers cet autel, elles prient en direction de l'autel principal auquel la chapelle est consacrée séparé du reste, comme c'est souvent le cas, par une haute grille forgée. La dizaine de religieuses est agenouillée, exceptée l'une d'elles assise sur une chaise, sans doute en raison de son âge. On ne perçoit pas les traits de leur visage non seulement parce qu'elles ont la tête baissée, mais de surcroît la scène est plongée dans une demi obscurité. Un faisceau lumineux éclaire le mur du fond, faisant ressortir le bénitier qui y est accroché. Ainsi donc, comme dans le tableau de Casas i

Carbó, les religieuses sont représentées en pleine action de grâce, que ce soit par le chant ou la prière. Si le premier tableau se concentre uniquement sur les figures moniales, le second accorde davantage de place au « décor », c'est-à-dire le lieu de prière des religieuses.

« **El monaguillismo** »

Parmi les scènes de genre il existe « escenas anecdóticas protagonizadas por distintos personajes, entre ellos, los acólitos o monaguillos »[296]. Le terme « monaguillismo » a été créé, pour désigner ce dernier type de scènes, par des historiens de l'art qui ne le considéraient pas avec bienveillance. En effet, il a été « calificado con el término despectivo de "monaguillismo", [y] ha merecido duras críticas, calificándolo como uno de los fenómenos "más deleznables"[297] de la pintura de finales de siglo y como mejor testimonio de la crisis de la pintura religiosa del XIX »[298]. Mais cette condamnation du « monaguillismo » est sévère, car ce courant mérite qu'on l'analyse avec soin:

> No podemos dejar impune esta afirmación, que considera banal el tema, puesto que si bien es cierto que está lejos de la expresión de la fe entendida como "contacto vivo y total con las realidades sobrenaturales"[299], no lo es menos que la sociología de la religión se enmarca también en el hecho religioso. Lo cotidiano, en estos "temas de sacristía" intenta trascender lo pasajero con un criterio esencialmente realista .[300]

L'analyse d'un exemple de tableau appartenant à ce genre du « monaguillismo » va éclairer en quoi ces scènes peuvent « transcender ce qui est passager ».

En effet, la dimension symbolique de l'œuvre est assez claire. La fraîcheur et l'innocence des deux jeunes enfants suffisent en elles-mêmes à exprimer la vitalité d'une religion en mouvement. Loin des portraits conventionnels de cardinaux ou archidiacres engoncés dans leurs vêtements d'apparat, tels que nous les évoquions dans le premier chapitre, on savoure ici la gaieté simple des deux jeunes enfants de chœur.

---

[296] Asunción Alejos Morán, *op. cit.*, p. 190.

[297] Asunción Alejos Morán cite ici José Alvar Lopera, *op. cit*., p. 99.

[298] Ibid.

[299] Asunción Alejos Morán cite ici Francisco Pérez Gutiérrez, *La indignidad en el arte sagrado*, Madrid, 1961, p. 124.

[300] *Ibid*.

Monaguillos, José Benlliure Gil
1871, huile sur toile, 108 x 105
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Sans doute est-ce une image d'un retour sincère à des croyances séculaires malmenées par les vicissitudes du siècle : la jeunesse de l'enfant pourrait alors symboliser cette nouvelle genèse spirituelle, un appel aux sources originelles, semblable à celui que nous percevions par exemple à travers le personnage de Benina, dans *Misericordia*, incarnant un retour à un christianisme authentique.

Les processions

Le phénomène des processions a déjà été évoqué précédemment, car il a été encouragé par l'Église en vue de mobiliser ses fidèles et de ranimer leur foi. La rue (civile) envahie par la procession (religieuse) est une immixtion à petite échelle du

spirituel sur le temporel, une tentative (grimée sous les riches atours de la procession) d'évangélisation. A l'instar des orants, les processions sont un autre thème privilégié de la peinture de genre, ce qui une fois encore montre bien le déplacement de sacré. C'est l'exercice en soi de la ferveur chrétienne qui est l'objet du tableau. En tant qu'illustration des premiers changements qui s'opèrent dans la représentation du sacré, le thème des processions doit être considéré avec une attention toute particulière, non seulement parce que, d'un côté, les scènes de processions sont la manifestation d'une métamorphose du signe sacré, mais de plus, d'un autre côté, la représentation des processions elle-même change, évoluant avec les courants esthétiques en vogue de la fin du XIXe au début du XXe siècle.

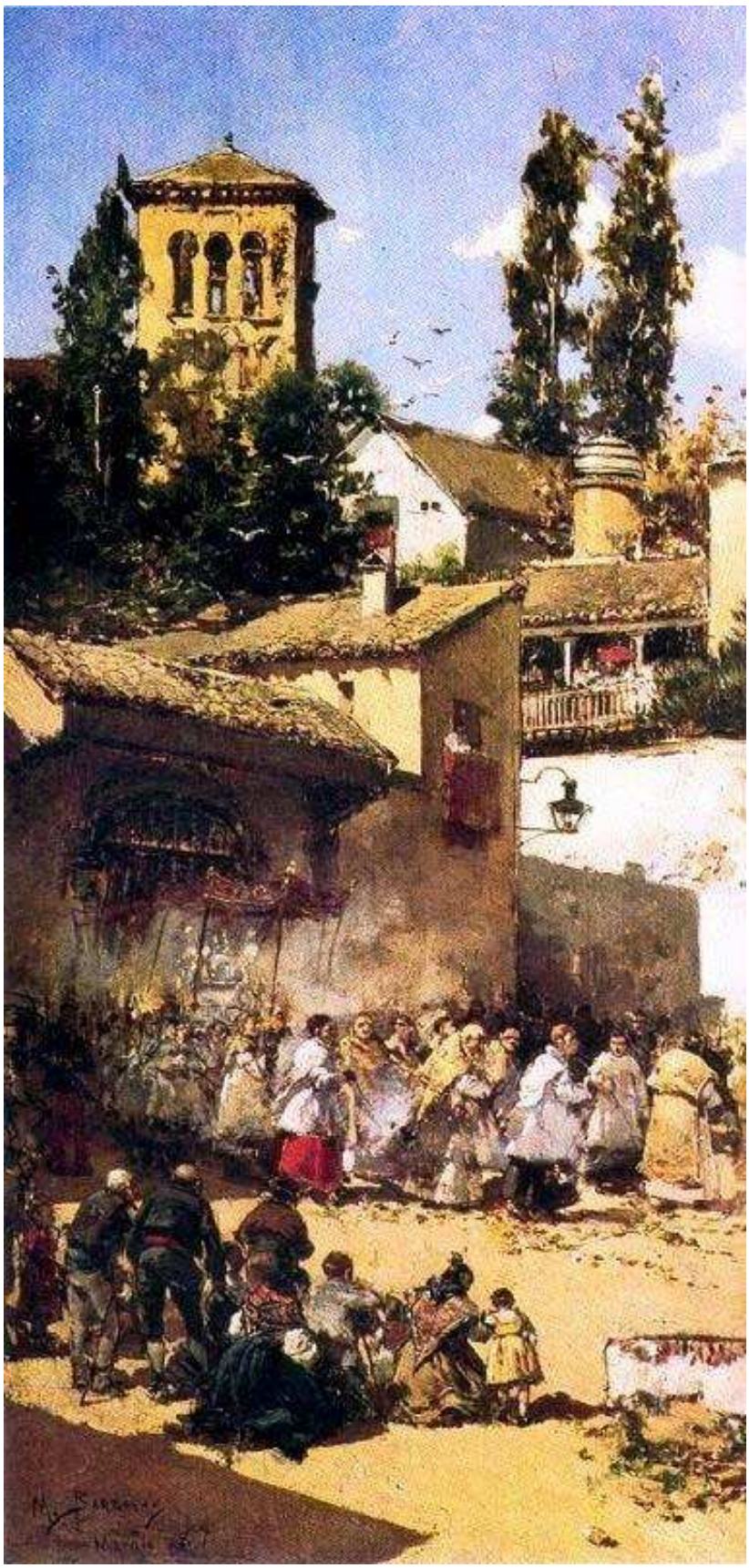
Procesión a final de misa, Arcadio Mas y Fondevila
huile sur toile, 71 x 45
collection particulière

Le premier exemple analysé appartient plutôt au registre réaliste. Le peintre ayant longtemps séjourné à Rome pour parfaire sa technique, on note son souci du détail et sa dextérité. En effet, le tableau se compose de trois éléments : le premier, au centre, est la procession à proprement parler. Des enfants de chœur et des membres du clergé, portant tous les attributs de la procession, s'avancent en files en direction de la sortie de l'église, action qui justifie le titre du tableau. Le second élément est le décor : la scène ayant lieu à la fin d'une messe, le départ de la procession a lieu à l'intérieur même d'une église, représentée au fond et à droite de l'œuvre. A l'arrière plan, on distingue donc le maître-autel, richement décoré, rehaussé d'un somptueux retable, lui-même encadré de riches colonnades dorées. Richesses et dorures ornent également la droite du tableau, qui représente un luxueux triforium[301], habillé de nombreuses sculptures décoratives, allant jusqu'à la surcharge. Dernier détail sur l'intérieur de cette église : à l'occasion de la procession, le sol est jonché de fleurs, pour rendre hommage au Sacrement ou à la statue exhibés pendant la procession. Enfin, le troisième élément du tableau est constitué par la foule des fidèles. Ils sont inégalement répartis dans l'organisation du tableau, car on ne distingue que le dos de deux personnes à gauche (dont une tient encore à la main un panier qui contenait les fleurs éparpillées sur le sol), tandis que les autres fidèles sont peints à droite, tous dans une attitude de profond recueillement, certains même agenouillés. Ils forment ainsi comme une allée, laissant le passage au cortège.

Le deuxième exemple s'intitule *La procesión del Santo Sacramento.* Dans l'économie générale du tableau, la procession en soi occupe peu d'espace, à peine un quart de la peinture. Les trois quarts inférieurs sont fortement marqués par l'horizontalité (s'étageant en quatre bandes successives : les fidèles, puis au dessus le cortège, puis des bâtiments, et enfin une dernière ligne de bâtiments). Il n'y a que le quart supérieur du tableau qui s'étire vers le haut, la verticalité étant soulignée par le clocher et les cyprès. La forme rectangulaire et allongée de la composition accentue par contraste l'horizontalité de l'ensemble du tableau, créant ainsi l'impression que la scène a été subrepticement entrevue, comme entre deux rues. Un contraste chromatique distingue nettement le groupe du cortège, essentiellement vêtu de blanc, du groupe de fidèles, assistant à la cérémonie, habillés de couleurs sombres.

---

[301] Le triforium est cette galerie, généralement ouverte, qui surplombe les bas-côtés de la nef principale d'une grande église.



La procesión del Santo Sacramento, Mariano Barbasan
1887, huile sur bois, 41 x 21
collection particulière

Quant au style du peintre, on note qu'il s'éloigne quelque peu du Réalisme du précédent tableau. La touche est légèrement plus enlevée, les détails moins minutieux. Cette caractéristique sera encore plus évidente avec les deux tableaux suivants.

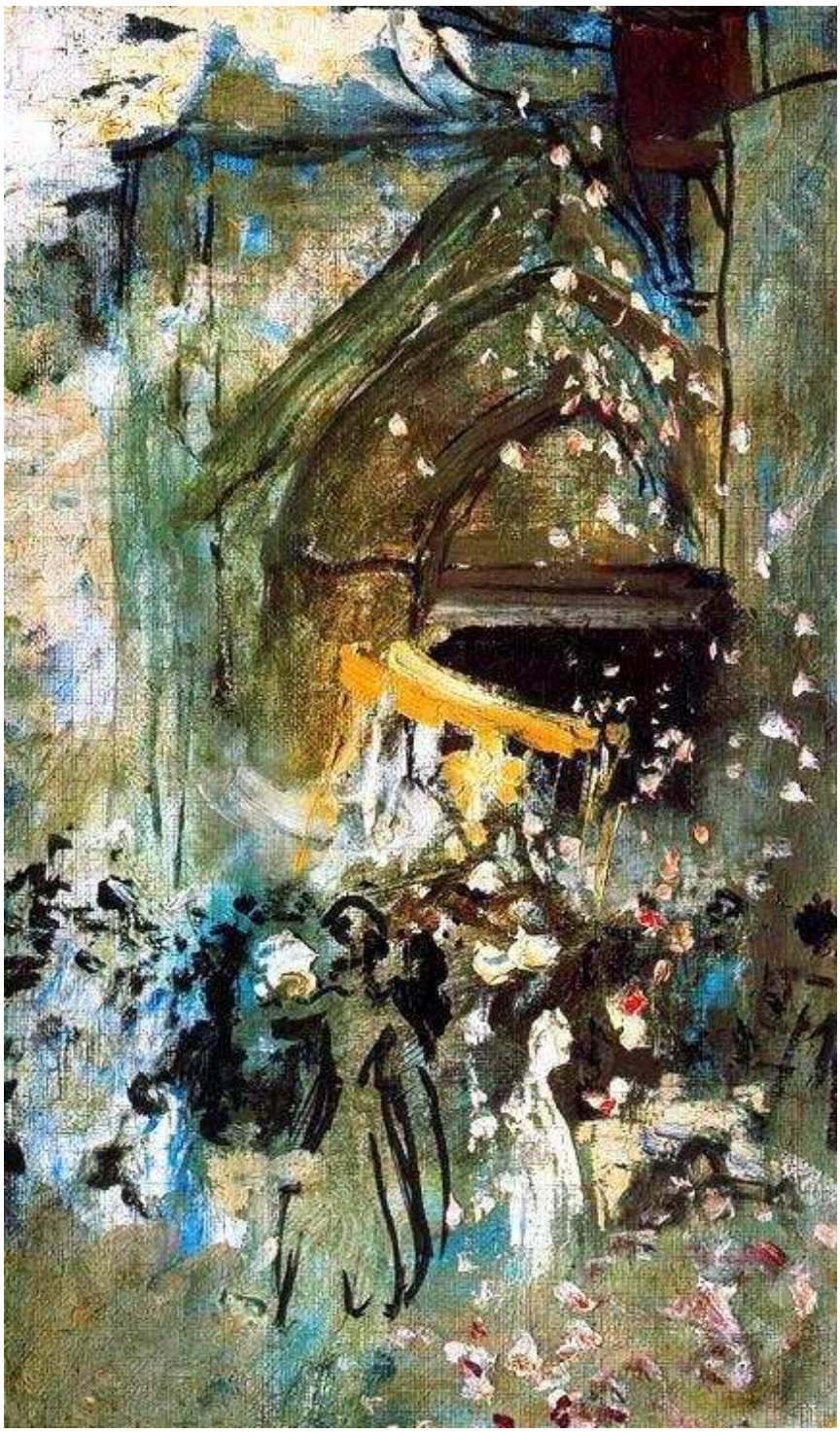
Ignacio Pinazo Camarlench, issu d'un milieu modeste, n'était pas destiné à devenir peintre. Pourtant, à force de ténacité, il a accompli sa vie d'artiste et sera reconnu en son temps, non seulement pour ses œuvres avant-gardistes, mais aussi pour ses écrits théoriques qui prêchent pour la Modernité. Cette innovation on la retrouve dans deux scènes de genre mettant en scène des processions.

Procesión del Corpus en Godella, Ignacio Pinazo Camarlench
1888, huile sur bois
collection Rafael Garcia Brun, Valence, Espagne

Dans ce premier tableau, le peintre opère déjà un léger détournement puisque la peinture ne représente pas exactement la procession du Corpus, mais plutôt sa préparation. Le cortège est épars : les enfants de chœur sont regroupés sur le parvis, au fond à gauche, le prêtre se tient au centre du tableau, seul, faisant face à d'autres personnes qui viennent se joindre à la procession dans un désordre apparent, des enfants courent, certains gagnent l'église, d'autres semblent affairés à régler leurs tenues. Mais plus que le décalage entre le titre et le sujet, c'est bien sûr le style qui est ici novateur. Pinazo s'engage résolument vers Modernité, en utilisant une touche très enlevée, suggérant par de simples taches de couleur certains détails (comme le rouge des enfants

de chœur), ou se servant du mouvement du pinceau pour rendre le dynamisme (les petites filles qui courent).

Avec *Procesión del Corpus*, qui est pourtant antérieur au tableau précédant, le peintre va plus loin encore dans la Modernité du style.



Procesión del Corpus, Ignacio Pinazo Camarlench
1885, huile sur toile, 41 x 21,5
maison musée de Godella, Espagne

Plus aucun personnage n'est clairement identifiable, quelques formes sont suggérées avec des traits noirs, mais ces formes restent vides. Les tonalités sont plutôt neutres ou sombres, dominées par des tons ocres qui sont ici et là relevées par des touches de couleur bleue. Dans cette unité chromatique, on distingue nettement la forme typique du Corpus, porté par des fidèles au dessus du cortège. L'église est elle-même ébauchée à grands traits, on aperçoit son portail, sans ornement. Ce qui prime dans cette œuvre c'est le mouvement, le dynamisme et l'allégresse. Des pétales de fleurs s'envolent autour de la procession, et le vent lui-même semble rendre grâce au Corpus.

Mesurons le chemin parcouru depuis *Procesión a final misa*, le premier exemple envisagé, jusqu'à cette dernière *Procesión del Corpus*. Si les styles picturaux ont évolué, le dessein de l'artiste a également mûri. A l'origine, le « costumbrismo » veut témoigner des coutumes de la population. Les processions peintes sont donc plastiquement fidèles à ce que les fidèles pouvaient voir. Mais peu à peu, ce n'est pas tant la procession que la célébration qui va être mise en image comme instant de vie singulier, exprimé par un tableau. Les frontières entre la célébration religieuse et la fête populaire sont peu à peu brouillées, c'est ce que souligne Alain Cabantours dans *Entre fêtes et clochers : profane et sacré dans l'Europe moderne XVIIe et XVIIIe* en notant la fréquence très importante des processions :

> Urbaines ou rurales, régulières ou exceptionnelles, paroissiales ou pèlerines, organisées autour de l'église du terroir ou sur une plus longue distance, les processions pouvaient revêtir une fonction protectrice, propitiatoire, pénitentielle ou gratulatoire. Mais quel que fût leur objectif, elles possédaient une dimension festive essentiellement vécue comme telle […] Si donc la fête, et tout spécialement la fête processionnaire, entretient le lien et la confusion entre profane et sacré, c'est à la fois en raison de l'intention de la démarche, de la structure même des cortèges et des prolongements qu'elle suscite (jeux, feux d'artifice, courses, danses) considérés comme un tout pour l'ensemble des participants.[302]

Cette citation nous permet de synthétiser, deux caractéristiques des processions. D'un point de vue historique, elle souligne que l'Église n'était pas étrangère à la théâtralisation croissante de celles-ci, étendant par là même sa présence. Mais d'un point de vue esthétique, cette fête de plus en plus populaire, c'est-à-dire sécularisée, est également perceptible : dans notre premier exemple, les éléments liturgiques sont bien visibles et occupent le centre du tableau, tandis que dans le dernier tableau, si ce n'était l'ébauche de l'arc brisé à l'entrée de l'église, nous aurions peine à

---

[302] Alain Cabantours, *Entre fêtes et clochers : profane et sacré dans l'Europe moderne XVIIe et XVIIIe*, *op. cit.*, p. 39.

identifier une procession religieuse. Ici la fête, rendue par les couleurs, le mouvement, la touche enlevée, prime sur le religieux.

Le « costumbrismo » pictural a parfois été décrié, accusé de fixer un folklore désuet. Tout au contraire, nous y voyons une expression moderne, une marque incontestable d'une mutation en œuvre, à tel point que cette analyse de Luc Ferry dans *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*, caractérise cette inédite représentation d'un sacré vivant :

> l'avenir de l'art contemporain ne réside plus, cela au moins est certain, dans la répétition vide et morne du geste de la rupture avec la tradition en tant que telle, mais peut-être dans la recherche d'une expression des nouveaux visages du sacré à visage humain, de cette « transcendance dans l'immanence […].[303]

En conclusion de ce deuxième chapitre, la sécularisation de la société – étudiée dans le précédent chapitre – est un phénomène lent et progressif, ainsi, pour radicales que soient les réformes entreprises par les progressistes lorsqu'ils accèdent au pouvoir[304], l'instabilité politique ne leur permet pas d'asseoir leur idéologie dans le temps, et non seulement les traditionnalistes engagent des projets contraires[305], mais surtout le peuple reste attaché à certaines pratiques[306] héritées de l'hégémonie séculaire du catholicisme en Espagne. Romans et tableaux se font l'écho d'un signe sacré survivant, à la fois grâce à des motifs communs, comme par exemple les processions, mais aussi de manières distinctes.

En littérature, les univers fictionnels dans lesquels évoluent les personnages sont empreints d'un fond de culture religieuse. Dans *Camino de perfección*, par exemple, au cours de son voyage-pèlerinage, le protagoniste rencontre diverses manifestations de dévotion populaire, comme par exemple une procession[307], dans *Misericordia*, Benina incarne un idéal de charité, inspiré d'un christianisme authentique, dans *Tristana*, Galdós essaime son roman, par le biais du style indirect libre d'expressions aux

---

[303] Luc Ferry, *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1998, p. 187.

[304] Les désamortisations de 1836 et 1855 ou la « ley del Candado » de 1910 par exemple.

[305] Le Concordat de 1851 notamment.

[306] Comme les fêtes et processions du calendrier chrétien.

[307] Ce passage est reproduit en Annexes. et analysé au début de la Troisème Partie.

connotations religieuses. En un mot, les auteurs rendent compte d'une société dans laquelle croyances et pratiques chrétiennes font partie du quotidien.

En peinture, nous retiendrons deux aspects du sacré survivant. D'une part, certains peintres restent attachés à une représentation traditionnelle d'un sacré-religieux, que ce soit par fidélité envers l'école officielle, comme Madrazo ou Saenz, par inclination pour les sources hagiographiques, tels Barbasan, ou encore par conviction religieuse, comme les Nazaréens. D'autre part, émerge une représentation nouvelle d'un sacré-quotidien, que l'on peut apparenter aux objectifs du Réalisme littéraire (même s'il ne s'agit pas toujours de tableaux de l'école picturale réaliste à proprement parler) ; ce sont les scènes du « costumbrismo », et notamment les processions. Tout se passe comme si l'on passait, comme l'écrit Alphonse Dupront dans sa lecture anthropologique de l'évolution de l'image religieuse, « d'une religion du mystère manifesté […] à une religion du mystère incarné ou du moins représenté et lentement enfoui dans les apparences mêmes de la vie ; du progressif rétrécissement d'une religion du cosmique à un anthropomorphisme souverain »[308]. Toutefois, nous ne parlerions pas d'un « rétrécissement », car passer d'une iconographie théocentrique à une iconographie anthropocentrique n'est pas synonyme, selon nous, d'un quelconque resserrement. Bien au contraire, au XIXe siècle la peinture dite « religieuse » atteint un certain essoufflement de ses images archétypales figées par des siècles de tradition, et tend à se renouveler en cherchant de « nouveaux » codes, soit vers une tradition épurée, soit vers des pistes inédites. Chronologiquement, c'est ce deuxième aspect qui tendra à s'affirmer au début du XXe siècle, la représentation traditionnelle étant peu à peu marginalisée. C'est-à-dire, comme nous le soulignions précédemment que le sacré s'est déplacé du religieux vers le quotidien, qu'il ne trouve plus tant sa source dans les Ecritures que dans le vécu et la pratique des fidèles.

La prégnance du religieux, sensible dans la société de l'entre-deux siècles, influence nécessairement les artistes dans leurs œuvres. Même si la vision qu'ils en offrent est plus ou moins filtrée par leurs convictions, ce fond de culture religieuse émaille leurs créations.

---

[308] Alphonse Dupront, *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages, op. cit.*, p. 207.

Pour conclure cette première partie de notre étude, « Absences(s) et présence(s) du sacré », nous retiendrons tout d'abord cette synthèse de Brigitte Waché :

> La sécularisation n'entraîne pas la disparition de la religion ni dans les sociétés ni dans les États. Elle provoque un nouveau mode de présence du religieux qui tend à se déplacer du terrain institutionnel à celui de la conscience des croyants. En effet, les références religieuses perdent leur dimension officielle, mais elles restent présentes comme éléments d'inspiration.[309]

L'exposé dichotomique que nous proposons (absence/présence) tend évidemment à dépasser une simple juxtaposition, et veut bien au contraire insister sur l'inédit dynamisme dialectique de ce signe sacré, si fécond au cours de la période envisagée, car il est le point d'orgue de la construction identitaire des Espagnols qui s'élabore alors. Le « nouveau mode de présence du religieux » dont parle Brigitte Waché est révélateur de ces mutations. Cette première partie aura mis en évidence qu'au cours de la période 1868-1923, la notion de sacré apparaît tout à fait paradoxale. D'une part, tout porte à croire que l'Église, et le sacré avec elle, finit par péricliter sous l'influence du phénomène général de la sécularisation (émergence de nouveaux courants de pensée, montée du libéralisme …). Pour autant, il n'en est rien, et le sacré est bel et bien toujours puissant dans les œuvres littéraires et picturales. Comme il a été précisé en introduction, ce n'est pas uniquement du religieux qu'il est question ici, mais de l'étude des manifestations d'un rapport à la sacralité, et dans ce sens, le signe sacré à la fin du XIXe siècle se présente comme dialectique : sécularisation et Restauration catholique se côtoient et leur alternance, voire concomitance, donne lieu à des situations complexes, et parfois confuses. Ainsi, par exemple la pièce de théâtre *Electra* est souvent prise comme archétype de l'œuvre littéraire anticléricale, condamnant à grands cris les abus de l'Église. Mais, paradoxalement, il n'en est rien.

> [Galdós] s'est lui-même souvent étonné d'être pris pour un anticlérical furibond. Lors du succès d'Electra (1901) il s'est senti incontestablement dépassé par la signification donnée à son œuvre. Malgré des opinions laïques, et bien qu'il ait assumé ensuite les conséquences politiques de ses créations, on peut faire l'hypothèse que don Benito est d'une certaine façon devenu après 1901 le porte drapeau de l'anticléricalisme militant un peu malgré lui.[310]

Le paradoxe né du concept même de religion : Galdós a condamné sans détours les pratiques de l'Église qui se révélaient être sclérosantes, arbitraires, abusives ou despotiques. En revanche, il a toujours cru en une certaine foi religieuse, authentique,

---

[309] Brigitte Waché, *op. cit.*, p. 205.

[310] Donald W. Bleznick et Mario E. Ruiz, *op. cit.*, p. 485.

qui anime par exemple *Misericordia*, ou encore est exprimée par le biais d'un personnage de *Gloria* :

> Yo creo que la fe religiosa, tal como la han entendidio nuestros padres, pierde terreno día en día… Yo creo que los hombres buenos y caritativos pueden salvarse y se salvarán fácilmente, cualquiera que sea su religión... Creo que los cultos subsistirán mejor si volviera a la sencillez primitiva... Creo que la conciliación entre la filosofía y la fe es posible.[311]

Galdós n'est pas le seul à souligner cette confusion qui lui impose parfois une étiquette d'anticlérical tout à fait incongrue. Ainsi, Clarín ironise-t-il: « *¿Yo anticatólico? ¿Por qué? A mí no me gusta el conejo, ¿por eso me he de llamar anti-conejista?*»[312]. En peinture, on retrouve le même amalgame qui induit le même paradoxe. C'est pourquoi Bruno Foucart écrit : « La peinture religieuse est morte ; on n'en a jamais vu ni commandé autant ! Ces deux réflexions courent depuis 1820 toute la critique »[313].

Ces équivoques s'entendent sans nul doute en considérant les tensions exacerbées en Espagne par le contexte historique de la fin de siècle. L'épisode du Désastre va en effet aggraver bien des conflits, chacun radicalisant ses positions. Ainsi, d'une part l'Église condamnera le Désastre comme un châtiment dû à l'irréligion croissante, mais d'autre part, elle sera elle-même accusée d'avoir encouragé le conflit, en vue de garantir ses possessions aux Philippines, ce qui sera à l'origine d'un profond anticléricalisme populaire, comme le souligne Julio de la Cueva Merino :

> Ya en pleno desarollo de las guerras coloniales, se había señalado a la Iglesia – y más concretamente a las órdenes religiosas – como máxima responsable de la sublevación tagala, dado su papel de virtual administradora de las Islas Filipinas. Ahora [en 1900] se la declaraba causa, o al menos concausa, del declive general de España.[314]

C'est pourquoi cette première approche civilisationniste est primordiale : l'analyse de l'expression du sacré n'a de sens que dans un contexte donné. Nous citons de nouveau cette formule évoquée en introduction : « c'est l'homme, et l'homme seulement, qui est la mesure de la sacralité des êtres et des choses, parce qu'il est l'agent de leur sacralisation »[315]. Nous avons ainsi appréhendé les circonstances

---

[311] *Gloria, in Obras Completas*, éd. Aguilar, Madrid, 1960, t. IV, p. 617.

[312] Extrait de Jean-François Botrel, *Preludio de Clarín*, Oviedo, 1972, XXI, cité dans la note 16 de l'édition Cátedra du roman *La Regenta* (1987), p. 144.

[313] Bruno Foucart, *op. cit.,* p. 75.

[314] Julio de la Cueva Merino, *op. cit*., p. 103.

[315] Michel Meslin, *L'expérience humaine du divin, op. cit*., p. 95.

historiques particulières de l'époque que nous envisageons, et dégagé en peinture et dans les romans un certain regard porté par les artistes sur la sécularisation et la résistance d'une forme de culture religieuse. Ainsi, pour synthétiser, dans ces deux expressions artistiques nous retrouvons d'une part la critique d'une Église sclérosée (les religieux avachis et assoupis de *Sermón soporífero* et de *La Regenta*), et d'autre part non seulement une religiosité toujours ardente (les scènes de processions de Mas y Fondevila, Barbasan, Pinazo Camarlench, et l'héroïne éponyme de *Pepita Jiménez*) mais aussi l'aspiration à un christianisme authentique (les enfants du « monaguillismo » et la figure christique de Benina dans *Misericordia*).

Mais les deux regards, romanesque et pictural, ne se confondent pas et ce pour trois raisons : l'engagement politique est plus net chez la plupart des romanciers, contrairement aux peintres ; le support et les techniques, naturellement, diffèrent ; mais surtout la sensibilité et le rapport au sacré se distinguent. En effet, l'« indépendance » des peintres vis-à-vis de leur principal mécène qu'a été l'Église pendant des siècles est encore récente. La férule de Luc l'évangéliste pèse encore sur les peintres[316]. C'est ce qui explique en partie que l'on trouve peu de traductions picturales de la sécularisation, mais aussi que la seconde moitié du XIXe siècle reste encore fortement marquée par un certain traditionalisme formel qui, peu à peu, va voler en éclats.

Cette première approche civilisationniste va nous permettre à présent d'interroger plus précisément les modalités d'expression du sacré : en quoi la période envisagée est-elle caractéristique d'un changement, et comment celui-ci s'opère-t-il ?

[316] Peu de peintres avant la seconde moitié du XIXe siècle ont su faire montre d'un art affranchi du canon catholique. Au début de ce même siècle, Francisco de Goya (1746-1828) fait figure d'exception par exemple.

DEUXIEME PARTIE :

- Approche esthétique -

La rénovation du sacré

El toque de la oración, Modest Urgell
1871, huile sur toile
Musée national d'Arts de Catalogne, Barcelone

L'enjeu de cette deuxième partie sera double : mettre en lumière dans quelle mesure le signe sacré s'est profondément rénové dans l'art espagnol au cours des années 1868-1923, et proposer une typologie qui permette de sérier la polymorphie de ce signe sacré inédit. En effet, dans la partie précédente, nous avons établi que le mode de présence du sacré, dans la société et dans les arts, est à la fois original et dialectique : sa négation et son affirmation se côtoient, rendant son expression aussi riche que complexe. Ce constat d'une existence duelle du sacré posé, il reste à envisager dans un premier temps (Chapitre 1 : « De nouvelles modalités ») les origines de ce sacré inédit, ainsi que ses conséquences, non seulement sur l'art en soi, mais également sur l'analyse que nous pouvons en faire. Dans un second temps, nous proposerons une typologie, qui tentera de distinguer les différentes expressions rénovées du sacré qui voient le jour au tournant du XXe siècle.

CH.1 : « De nouvelles modalités »

A la fin du XIXe siècle, comme nous le démontrerons, le sacré est au cœur des révolutions esthétiques. Nous étudierons tout d'abord les deux causes principales qui sont à l'origine de son insigne importance : la première est l'avènement de la Modernité, c'est-à-dire, non seulement une progressive révolution esthétique dans toutes les formes artistiques, mais aussi un bouleversement socioculturel du statut de l'artiste. En effet, si l'on considère traditionnellement que les artistes acquièrent à l'aube du XXe siècle une indépendance inédite, nous verrons dans quelles conditions celle-ci advient, de quel joug les artistes se dégagent, mais aussi dans quelle nouvelle sujétion ils se trouvent. La seconde cause des modalités inédites de cette rénovation du sacré est la quête, récurrente chez les créateurs, d'une nouvelle spiritualité, liée au discrédit dont souffre l'Église, trop proche du pouvoir : « chez les "modernes" autant ou presque que chez les conservateurs, on assista à une multitude d'entreprises hantées par l'ancienne figure de la religion et tentant de la reconstituer autrement, en dehors du

christianisme »[317]. Certains chercheront du côté d'un christianisme primitif, d'autres vers des syncrétismes divers, d'autres enfin vers des religions séculières. Puis, nous en dégagerons deux conséquences, d'une part l'expression du sacré en soi apparaît comme « diluée », et d'autre part le caractère novateur de ce sacré original induit des analyses et des niveaux de lecture particuliers qu'il importera de bien définir en vue d'établir la typologie du chapitre suivant.

1. Un contexte inédit : l'avènement de la Modernité

La notion de « Modernité » est communément envisagée sous le signe d'une crise, ainsi dans l'ouvrage *La Crise de la Modernité européenne*, cet extrait évoque les bouleversements esthétiques de cette période :

> La « Belle Epoque » fut avant tout un moment de crises. Les mutations rapides dans les domaines des techniques et des modes de vie qui nous apparaissent aujourd'hui comme les principales caractéristiques du tournant du siècle ont induit des bouleversements qui se sont traduits, sur le plan culturel, par les manifestations d'un malaise qui portait sur la vision d'ensemble que les esprits de ce temps-là se faisaient de la civilisation européenne. Les expressions de l'enthousiasme hédonique que nous rencontrons dans certaines formes de divertissements ou dans l'exaltation de la Modernité sont contrecarrées par un sentiment de désarroi diffus et d'inquiétude qui habite de nombreuses œuvres artistiques. [318]

En effet, nous le démontrerons tant en littérature qu'en peinture, enthousiasme et angoisse se retrouvent tour à tour dans les oeuvres, mais toujours en lien avec une profonde réflexion ontologique, à l'échelle individuelle ou collective On peut penser par exemple au personnage de Fernando Ossorio, dans *Camino de perfección* : au cours de son voyage initiatique, de sa quête identitaire, les périodes de désarroi et d'exaltation se succèdent. Ainsi, à Madrid, au chapitre huit, est-il en proie à une profonde détresse : « sentía una gran opresión en la columna vertebral, y vértigos zumbidos, y la tierra le parecía como si estuviera algodonada »[319], puis, à Tolède, au chapitre vingt-cinq : « se sentía más excitado que en Madrid. En él influían de un modo profundo las vibraciones largas de las campanas»[320].

---

[317] Françoise Champion, « La religion n'est plus ce qu'elle était », MAUSS n°22, « Qu'est-ce que le religieux ? », 2e semestre 2003, p. 173.

[318] Jacques Dugast, « 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, p. 427.

[319] Pío Baroja, *Camino de perfección*, *op. cit*, p. 55.

[320] *Ibid*., p. 131.

Les artistes eux-mêmes ont une conscience plus ou moins nette de cette crise, d'où leur quête spirituelle obstinée et insatiable, à la recherche d'un renouveau authentique. Cette aspiration vers un au-delà mystique, inspiré et visionnaire se retrouve dans la majorité des créations artistiques à l'aube du XXe siècle. Ainsi, dans l'ouvrage déjà cité de Bruno Foucart*, Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, l'auteur souligne que la principale caractéristique de l'art de la Modernité est son engouement pour le spirituel. Il intitule son introduction : « Du spirituel dans l'art au XIXe siècle »[321], et utilise à plusieurs reprises l'expression d'une « spiritualité diffuse » en arts pour désigner cet état d'esprit commun à bien des artistes. Une dernière citation illustrera le propos de cette introduction du premier chapitre :

> Du progrès à la décadence et de la décadence à la Modernité, la dialectique qui régit la conscience historique au tournant du XIXe et XXe siècles est celle qui commande aussi la conscience religieuse, entre vide et plénitude, matérialisme et idéalisme, selon un rapport d'inclusion et non comme une incompatibilité. Cette dialectique est le cadran temporel sur lequel s'opèrent les conversions. […] Collectives ou privées, salutaires ou désespérées, esthétiques ou idéologiques, [les croyances] ne se réfèrent pas à une seule conception du sacré. Car l'époque ne se convertit pas à une « autre » religion, mais passe par de nouvelles définitions du sacré que la culture façonne. Aussi, la dialectique qui régit la conscience religieuse au tournant du siècle, commande aussi la conscience artistique, qui dans le creux de la société, annonce dans un foisonnement de mouvements contraires, ses plus profonds désirs d'altérités.[322]

L'alternance du « vide » et de la « plénitude » soulignée ici répond au balancement entre « désarroi diffus » et « enthousiasme hédonique » de la citation de l'ouvrage *La Crise de la Modernité européenne* illustré avec l'exemple de Fernando Ossorio dans *Camino de perfección*. Par ailleurs, nous démontrerons, par le biais des œuvres artistiques, que « [les croyances] ne se réfèrent pas à une seule conception du sacré », bien au contraire, puisque le sacré, comme nous le posions en introduction générale, n'est ni une notion ni un concept, mais bel et bien un processus, sans cesse redéfini. Les « désirs d'altérité », nous le verrons, s'exprimeront de manières très diverses.

---

[321] Titre inspiré de l'essai de Vassili Kandinsky *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* publié en 1911 et sur lequel nous reviendrons plus en détail dans la troisième partie de cette thèse. Introduction de Bruno Foucart, *Renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860, op. cit.,* p. 1-11.

[322] Nella Arambasin, *op. cit*, p. 34.

1.1 Chronologie

Le nouveau statut du sacré

Le concept même du sacré est en pleine redéfinition, due à une longue évolution des modes de pensée. Jean-Pierre Sironneau envisage l'histoire des rapports de la croyance et de la rationalité dans *Métamorphoses du mythe et de la croyance* ; il explique que si dans l'Antiquité, les hommes croyaient aux mythes, avec l'ère chrétienne leur foi se reporte sur une Révélation. Puis, à l'aube du XXe siècle, au sein de la société sécularisée, Jean-Pierre Sironneau distingue deux types de croyances : celles en des idéaux politiques, et celles qui se confondent dans un syncrétisme qu'il qualifie de « mystico-scientifique »[323].

La catégorie du sacré a donc profondément évolué, non seulement d'un point de vue conceptuel mais également d'un point de vue institutionnel : l'Église a vu redéfinir son rôle social et politique dans la société. D'un point de vue artistique, nous avons analysé quelques exemples précédemment qui montrent à quel point les romanciers ou les peintres envisagent à présent le sacré avec une certaine distance. Enfin, quant à l'évolution des mentalités, elle est, elle aussi, marquée par cette prise de recul vis-à-vis du sacré. Les références au sacré dans le quotidien se font de moins en moins nombreuses, mais aussi de plus en plus pauvres. La mise au ban du religieux induit en effet un appauvrissement progressif d'une culture singulière. Ainsi, le public, qu'il s'agisse de lecteurs ou d'amateurs d'art, peut appréhender un univers sacré toujours plus restreint ; c'est ainsi que bon nombre d'épisodes de l'Ancien mais aussi du Nouveau Testament tombent en désuétude, le public n'ayant plus la culture religieuse nécessaire pour leur bonne intelligence.

La chronologie permet donc de souligner que l'époque envisagée est celle de profonds changements quant au concept du sacré. Son mode de présence duel, à la fois sans cesse affaibli ou réaffirmé, est le résultat d'une évolution à long terme, qui débouche sur l'ère nouvelle de la Modernité. Mais ces mutations conceptuelles vont de pair avec une évolution socioculturelle du statut même de l'artiste en général, et surtout de celui du peintre en particulier.

---

[323] Jean-Pierre Sironneau, *Métamorphoses du mythe et de la croyance*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p. 134.

Le nouveau statut de l'artiste

Le monde artistique voit sa place au sein de la société considérablement évoluer dès le milieu du XIXe siècle[324], l' « Ateneo Científico, Literario y Artístico »[325] ainsi que le « Liceo Artístico y Literario »[326] sont deux associations officielles d'artistes, témoins de ces mutations : « Recogen las profundas transformaciones operadas en los viejos mecanismos de creación y de difusión de la cultura y la espontánea asunción de los intelectuales de sus nuevos condicionamientos y funciones »[327]. Les transformations les plus importantes sont sans nul doute celles qui concernent les peintres, car ils vont s'affranchir de deux carcans. Le premier est celui du système des Académies et des Salons officiels, catégoriquement misonéistes. Quelques précisions sont nécessaires ici, pour bien comprendre cette volonté des peintres de briser le joug de l'académisme.

En 1663, sous le règne de Louis XIV, la France inaugure son Académie Royale de Peinture et Sculpture. En Espagne, Philippe III et Philippe IV vont eux aussi promouvoir l'émergence d'une institution royale afin d'organiser, réglementer et dynamiser un art espagnol officiel. En mars 1744, une école-« tertulia » fondée par Juan Domingo Olivieri édicte les règles d'une Académie de Sculpture, Peinture et Architecture. Un décret royal approuve ces règles un mois plus tard, mais il faudra attendre encore huit ans pour l'inauguration de cette Académie, en avril 1752. Un protecteur et quatre maîtres-directeurs étaient nommés pour chaque art, quant à la direction générale, elle était assumée par six académiciens et un directeur, le premier d'entre eux fut Juan Domingo Olivieri. L'Académie espagnole, conjointement avec le « Liceo Artístico y Literario », organisait des expositions, toujours dans le but d'asseoir un style espagnol et de concurrencer la grande influence de l'école française. C'est en ce sens que, sous le règne d'Isabelle II en 1854, un décret royal inaugura le cycle des

---

[324] Cf. Ernst Kris et Otto Kurz, Legend, Myth and Magic in the image of the artist: an historical experiment, Londres, éd. New Haven, 1979 et Paul Oskar Kristeller, Le système moderne des arts: étude d'histoire de l'esthétique, Nîmes, éd. J. Chambon, 1999.

[325] Créé le 31 octobre 1835, dans le palais du Duc de Rivas, sous l'impulsion de celui-ci, ainsi que de Salustiano Olózaga, Mesonero Romanos, Alcalá Galiano, Juan Miguel de los Ríos, Francisco Fabra et Francisco López Olavarrieta.

[326] Inauguré le 22 mai 1837, au domicile de son fondateur José Fernández de la Vega, défenseur du Romantisme.

[327] Francisco Villacorta Baños, *Burguesía y cultura española en la sociedad liberal, 1808-1931*, Madrid, éd. Siglo Veintiuno, 1980, p. 28.

Expositions Nationales organisées dans les galeries de l'ancien ministère de Travaux Publics[328].

Mais le système des Académies et des Expositions nationales, en tant qu'institutions créées et promues par l'État, pose problème en soi. En effet, trois critiques ou contradictions majeures peuvent être soulevées :

> 1. que l'art pourrait s'enseigner,
>
> 2. qu'il existerait un idéal artistique à satisfaire et à conserver,
>
> 3. qu'une institution de l'État serait en mesure, dans une société, de préserver le goût général et de le promouvoir.
>
> Dès le XVIIIe siècle, des critiques d'art qui, pour une grande partie, appartenaient eux-mêmes à l'académie, s'insurgèrent contre ces principes.[329]

C'est pourquoi, les artistes vont chercher à s'affranchir de ce premier carcan. Le second est celui qui assure l'existence économique des peintres : le système des commandes. Peu à peu, les artistes refusent de s'assujettir au mécénat traditionnel, de Cour ou ecclésiastique, et revendique une production spontanée, autonome et surtout libérée d'exigences précises (certaines commandes imposaient non seulement le thème, mais aussi la composition, les couleurs, les dimensions, etc.). Mais l'autonomie qu'acquièrent alors les artistes est toute relative puisqu'il leur faut gagner leur vie, c'est-à-dire vendre leurs œuvres, donc celles-ci doivent plaire à des clients qui, à l'aube du XXe siècle, sont essentiellement des bourgeois, même si quelques familles nobles se distinguent (les Alba, Osuna, don José de Salamanca, don Nazario Carraquini). C'est l'époque de l'émergence d'un véritable marché de l'art, dans lequel s'impose la figure du marchand.

Ces nouvelles conditions de vie, mais surtout de travail, ont une influence considérable sur la production artistique. Les artistes, libérés de ces carcans, vont alors chercher à insuffler dans leurs œuvres une dimension nouvelle, qui va tout d'abord se manifester par la quête d'un au-delà esthétique.

---

[328] Cf. Bernardo Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, éd. Garci-Rama, 1980.

[329] Thomas W. Gaehtgens, « De la fin du modèle académique dans les beaux-arts en Allemagne », *in* Jean-Paul Barbe et Jackie Pigeaud (dir.), *Les académies (Antiquité-XIXe siècle)*, éd. Les Presses de l'Université de Laval, 2005, p. 171.

1.2 La rénovation spirituelle

Définition et caractéristiques

L'expression « rénovation spirituelle » est empruntée à Manuel Revuelta González. Nous partirons de ses analyses théoriques pour développer ensuite un exemple extrait de notre corpus pictural. L'auteur caractérise ainsi le XIXe siècle, situant l'Espagne dans un contexte plus général :

> Tan importante o más que [las] manifestaciones del fenómeno religioso en la vida política es el ambiente de apasionamiento que le acompaña. Es un fenómeno no exclusivamente español. Paradójicamente el siglo XIX, tan denostado por muchos eclesiásticos como época de apostasía e incredulidad, es un momento de extraordinaria renovación espiritual [...]. En España este apasionamiento religioso aflora en cada momento con un énfasis que hoy nos produce sensación.[330]

Il fait le constat d'une exceptionnelle vigueur de cette « rénovation ». Le terme employé est d'importance, car il permet de mettre en avant à la fois le dynamisme de ce mouvement, ainsi que sa nouveauté. De fait, il importe de souligner les aspects neufs de cette spiritualité. Dans un autre ouvrage, cet auteur définit de la façon suivante cet engouement de la fin du XIXe siècle :

> Notamos […] una evolución en la espiritualidad y en el apostolado [...]. En las formas de espiritualidad no desaparecen los usos, devociones y recursos expresivos heredados del pasado. Más que una sustitución radical de éstos, observamos la diferente importación que cobran al paso del tiempo, y su progresivo enriquecimiento con nuevas formas de piedad o nuevos modelos de apostolado sobre la base del patrimonio espiritual antiguo. [...] Lentamente, y a partir de la desarticulación de [la] Iglesia, irán superponiéndose a la espiritualidad tradicional, nuevas técnicas y soluciones, suscitadas por las nuevas corrientes espirituales y por el reto que la nueva problemática religiosa plantea a la Iglesia.[331]

La spiritualité ambiante ne se contente donc pas de recouvrer son importance « traditionnelle », elle revêt de nouvelles formes, puisque l'auteur parle de « nuevas técnicas y soluciones ». Deux caractéristiques nouvelles peuvent être relevées.

La première est celle d'une nette intensification voire d'une exaltation spirituelle :

> Como contraste frente a la presencia de brotes irreligiosos o secularizantes, la vivencia de lo religioso gana en intensidad lo que ha perdido en extensión. Y en ese sentido podemos hablar también de una exaltación espontánea, nada estertónea, pero auténtica y profunda del sentimiento religioso. Los hombres del siglo XIX vibraron ante la idea religiosa con más intensidad tal vez que los de épocas pasadas.[332]

Manuel Revuelta González voit dans cette intensification un retour à un certain équilibre, assuré non plus par l'hégémonie spirituelle de la religion, mais par la vivacité

---

[330] Manuel Revuelta González, *in Perspectivas de la España contemporánea, op. cit*., p. 145.

[331] Manuel Revuelta González, *in Historia de España, op. cit*., p. 269.

[332] *Ibid*., p. 221.

de l'expression du religieux, cette compensation qualitative venant pallier en quelque sorte les pertes quantitatives. La seconde caractéristique est l'individualisation de la spiritualité:

> A lo largo del siglo XIX se produce un movimiento de progresiva interiorización de la fe. La devoción y la piedad están poderosamente condicionadas por una serie de factores ambientales. Es una espiritualidad que paga tributo, como dijimos, al individualismo romántico. Las devociones tradicionales se individualizan y son acogidas con calor intimista y en los mismos actos litúrgicos lo personal ensombrece a lo comunitario. [...] Espiritualidad polifacética, sencilla y asequible, que tenía también el peligro de quedarse en la corteza de la vida espiritual.[333]

Trouvant sans doute son origine dans le mouvement Romantique (porté à exalter le « Je » singulier), l'individualisation de la spiritualité va de pair avec l'exaltation évoquée précédemment ; mais l'auteur insiste ici sur les limites précisément personnelles de cette seconde caractéristique. Cette individualisation de la spiritualité peut également être interprétée comme une conséquence indirecte de la sécularisation : « los procesos de secularización no abar[can] exclusivamente la menor fuerza de la religión en la sociedad [...]. Además de ello, y con no menor importancia, la secularización incluye una creciente racionalización e individualización de las conciencas »[334] La désacralisation du monde conduit les fidèles à davantage intérioriser leur foi, et par conséquent la spiritualité est vécue de façon plus personnelle.

Synthèse et exemple pictural

L'avènement de la Modernité est donc une période cruciale, synonyme de transformations durables et notables du sacré. Chronologiquement, elle est l'aboutissement de l'évolution des modes de représentation du sacré. Elle voit l'émergence d'une nouvelle spiritualité, empreinte de tradition mais riche de nouvelles caractéristiques. Le tableau *Arrepentimiento,* de Cecilio Pla Gallardo, permet de synthétiser ces réflexions au sujet de l'incidence de la Modernité sur le signe sacré ; de fait, il est représentatif de cette époque, tout en mettant en scène une spiritualité qui illustre les caractéristiques évoquées précédemment.

---

[333] *Ibid*., p. 295-296.

[334] José Ramón Montero, « Las dimensiones de la secularización : religiosidad y preferencias políticas en España », *in Religión y sociedad en España, op. cit*., p. 178-179.

D'une part, on peut relever de nombreux indices de la Modernité de cette œuvre : sa technique tout d'abord. Il s'agit d'une gouache, qui est un type de peinture qui se développe notamment à la fin du XIXe siècle, très appréciée pour les peintures dites

Arrepentimiento, Cecilio Pla Gallardo
1896, gouache sur bristol, 50,5 x 38
collection artistique ABC

« de plein air », étant donné sa rapidité de séchage et sa capacité à rendre la luminosité. Le support du papier bristol est lui aussi peu conventionnel. Quant à l'exécution de la peinture, elle est également moderne, en ce sens que le peintre choisit de laisser comme inachevées les extrémités, laissant apparent le mouvement de brosse du pinceau. De même, le choix des couleurs n'est pas traditionnel, car la vraisemblance n'est pas de mise ici : l'artiste préfère restreindre sa palette à deux teintes, le noir et le bleu. Enfin, la partie supérieure de la gouache évoque des divertissements mondains contemporains de l'époque du peintre, le costume et le haut-de-forme du personnage de gauche reproduisant une mode vestimentaire d'alors.

Mais d'autre part, Cecilio Pla Gallardo peint ici une expression typique du sacré tel que nous venons de la définir : à la fois traditionnel, exalté et individuel. Premièrement, il est traditionnel, car la jeune femme adopte une attitude de prière tout à fait conventionnelle : agenouillée sur un prie-Dieu, tenant un livre d'Ecritures, un chapelet passé autour du bras. La scène ressemble en tous points au tableau de Domingo Marqués analysé précédemment: *Santa Clara*, qui donne son titre à la toile de 1869, et semble le parfait reflet (inversé par leur orientation opposée) de cette jeune femme. Mais deuxièmement, en regard du tableau de Domingo Marqués, on note combien celui de Pla Gallardo s'éloigne de la vine traditionnelle, en inscrivant cette prière dans une actualité envahissante. En effet, ce sacré est exalté car le titre du tableau traduit à quel point cette croyante est prise de remords, après les débordements d'une soirée qui occupent encore son esprit. L'organisation de l'œuvre participe de cette exaltation : les dévoiements esquissés de couleurs claires et estompées par endroits, sont écrasés par la figure massive de la jeune femme en oraison. Enfin, le sacré représenté ici est individuel puisque cette figure semble surgir d'un fond sans aucun décor, le prie-Dieu étant le seul élément accompagnant la jeune femme. Sa solitude en prières est complète.

Une formule de Charles Baudelaire reprend ces éléments, et avance ceux qui seront développés dans les réflexions suivantes. Il définit la Modernité comme : « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini »[335]. L' « intimité » renvoie bien à l'intériorisation, et la « spiritualité » à cet engouement général. Quant au terme de « couleur » il évoque une sensualité que nous développerons plus avant, enfin, l'« aspiration vers l'infini » est un synonyme de la quête spirituelle que nous analyserons également.

---

[335] Charles Baudelaire, *Salons de 1846*, *in Œuvres Complètes*, Paris, éd. Gallimard, 1975, t.2, p. 421.

Envisageons donc à présent dans quelle mesure cet engouement pour une « rénovation spirituelle » s'inscrit dans une démarche volontaire de changement(s), qui va notamment se traduire par la recherche active d'une spiritualité inédite.

2. La quête d'une nouvelle spiritualité

2.1 Caractéristiques

Origines de cette quête

Nous allons établir que cette quête est avant tout personnelle et sensuelle. Mais nous nous interrogerons tout d'abord sur ses origines. Cette question nous renvoie, là encore, au mouvement romantique. Analysant la genèse de cette quête, Brigitte Waché écrit :

> En effet, [le Romantisme] oppose le doute et l'inquiétude aux certitudes de la raison et de la société. Il développe la quête du surnaturel face à l'élimination de la religion. Il crée ainsi une atmosphère favorable au christianisme, tout en suscitant un véritable foisonnement qui débouche sur différentes formes de dilution du sacré.[336]

Le goût pour cette « quête du surnaturel » nourrit de nombreuses passions mystiques, à tel point que Brigitte Waché parle de « foisonnement ». En effet, cette nouvelle spiritualité, exaltée, individuelle, en quête de rénovation voit se multiplier des expressions très variées, chacune se distinguant des autres.

L'individualisation du sacré

Une première caractéristique est donc celle de la multiplication à l'envi des quêtes personnelles. Eliane Lavaud-Fage parle même de « route spirituelle à la carte » : « La perte d'emprise des religions traditionnelles sur la société n'implique pas le tarissement du sentiment religieux et de la quête spirituelle. On assiste à une individualisation du religieux ; c'est-à-dire que chacun va chercher de son côté son chemin vers Dieu »[337]. Cette intériorisation correspond à un double besoin : non seulement l'urgence d'exprimer une spiritualité personnelle et unique, mais aussi la nécessité de se retrouver seul face au Divin. C'est ce qu'a tenté de rechercher par exemple Pío Baroja lorsqu'il écrit

---

[336] Brigitte Waché, *op. cit.*, p. 9.

[337] Eliane Lavaud-Fage ; « Valle-Inclán et "les métamorphoses de Dieu" », *in* Emmanuel Larraz (dir.), *Le XXe siècle a-t-il été religieux* ?, *op. cit.*, p. 9.

> ¡Oh, Toledo! Mística ciudad de los sueños de un poeta, ¡reina de los cuidados! En tus iglesias y en tus plazas solitarias he creído yo encontrar, por un momento, la vieja fe de los antepasados! [338]

On notera qu'ici, la « nouvelle » spiritualité est en réalité une spiritualité originelle, recherchée dans un héritage culturel et cultuel, l'auteur ne trouvant pas au sein de son époque une foi qui le satisfasse. Chacun oriente où bon lui semble sa quête personnelle de spiritualité.

La sensualité du sacré

La seconde caractéristique de ces quêtes est leur sensualité. Françoise Champion, dans un article de la revue MAUSS, souligne que la fin de l'immixtion totale de l'Église dans la société espagnole a induit une individualisation de la pratique religieuse marquée par la place prépondérante de l'affectivité :

> Ce mouvement de recul de la vie sociale [de l'Église] s'est accompagné d'une intensification de l'intériorisation religieuse : la place et le rôle des sentiments personnels sont devenus plus importants. Ils le deviendront toujours davantage : ce sera la grande ligne de l'approfondissement de la religion dans la Modernité.[339]

En effet, si l'on cherche des expressions littéraires de ces quêtes, on note que de nombreux personnages de romans, à l'heure où leur âme est exaltée d'un sentiment religieux, sont particulièrement attentifs aux sensations qui les entourent. A moins que ce ne soit l'inverse, que l'envoûtement des sens ne glisse à fébrilité de l'âme, alors toute réceptive à la religiosité. Dans le cadre d'un article paru dans *El Solfeo* et consacré à la messe de minuit, « misa del gallo »[340], Clarín décrit l'ambiance de la célébration, qu'il dénomme « espectáculo » ou encore « orgía mística », qui est si grisante que même les esprits les plus laïcs qui se trouvent là finissent par être gagnés par la ferveur à l'entour : « ¡Loor a la Misa del Gallo, punto de contacto entre los católicos y los materialistas, entre el establo de Belén y los establos de Epicuro ! ». Joan Oleza établit un lien entre cet article et le roman *La Regenta*, en soulignant l'importance du leitmotiv de la sensualité dans ces deux écrits :

> Uno de los núcleos temáticos de mayor relieve de la novela es, sin lugar a dudas, el de la sensualidad, que como un pulpo desmesurado extiende ventosas en múltiples direcciones : la sensualidad y el amor, la sensualidad y la Iglesia, la sensualidad y la

---

[338] Pío Baroja, « Domingo en Toledo », *in Electra*, n°2, 23 II 1901, p. 54.

[339] Françoise Champion, *op. cit.*

[340] *El Solfeo*, 28 décembre 1875, cité par Joan Oleza, « *La Regenta* y el mundo del joven Clarín », *in* Antonio Vilanova (dir.), *Clarín y su obra en el Centenario de La Regenta,* Barcelona, éd. Departamento de Literatura Española, 1985, p. 167-168.

> familia, la sensualidad y el erotismo, la sensualidad y la música… Pero tal vez el más espectacular de los ejes del complejo tema de la sensualidad sea el que reúne y contrapone a un tiempo la aspiración mística y la voluptuosidad.[341]

Nous analyserons une scène de ravissement de ce roman. Ainsi, alors qu'elle assiste à un office, la protagoniste de *La Regenta* est profondément sensible aux sons et aux odeurs :

> No había allí barreras, en aquel momento, entre el templo y el mundo; la naturaleza entraba a borbotones por la puerta de la iglesia; en la música del órgano había recuerdos del verano, de las romerías alegres del campo, de los cánticos de los marineros a la orilla del mar; y había olor a tomillo y a madreselva, y olor a la playa, y olor arisco del monte, y dominándolos a todos olor místico, de poesía inefable ... que arrancaba lágrimas [...] Apenas pensaba ya, no hacía más que sentir.[342]

L'élan mystique d'Ana, qui se réfugie à ce moment du roman dans la dévotion, va de pair avec son extrême sensibilité à la nature, qui se mêle et se confond avec son appel du Divin. De façon plus nette encore, Clarín écrit plus loin :

> Conocía que en la nueva piedad que buscaba debían tomar parte importante los sentidos. Buscó el olor del incienso, los resplandores del altar y de las casullas, el aleteo de la oración común, el susurro del *ora pro nobis* de las *masas católicas*, la fuerza misteriosa de la oración colectiva, la parsimonia sistemática del ceremonial, la gravedad del sacerdote en funciones, la misteriosa vaguedad del cántico sagrado que, bajando del coro nada más, parece desciende de las nubes; las melodías del órgano que hacían recordar en un solo momento todas las emociones dulces y calientes de la piedad antigua, de la fe inmaculada.[343]

Tout comme Pío Baroja dans la citation précédente, Ana, personnage de fiction, semble elle aussi se tourner vers une spiritualité originelle (« la vieja fe de los antepasados pour l'un et « la piedad antigua de fe inmaculada » pour l'autre). Ce parallèle entre Pío Baroja et le personnage de Clarín doit être souligné : le leitmotiv de la quête s'inscrit aussi bien au niveau du parcours personnel des artistes, qu'au sein même d'une diégèse. Pour autant, on remarquera qu'Ana, elle, fuit la solitude et préfère s'immerger dans la dévotion commune, la ferveur des croyants stimulant en quelque sorte la sienne. Un autre personnage de fiction, Fernando Ossorio, protagoniste de *Camino de perfección,* expérimente lui aussi cette sensualité spirituelle :

> En la iglesia, en algunos momentos, sentía que se le llenaban los ojos de lágrimas ; en otros seguía murmurando por lo bajo, con el pueblo, la sarta de latines de una letanía o las oraciones de la misa.
>
> El no creía ni dejaba de creer. El hubiese querido que aquella religión tan grandiosa, tan artística, hubiera ocultado sus dogmas, sus creencias y no se hubiera manifestado en el lenguaje vulgar y frío de los hombres, sino en perfumes de

---

[341] *Ibid*.

[342] Leopoldo Alas Clarín , *La Regenta*, t.2, p. 142.

[343] *Ibid*., t.2, p. 402-403.

> incienso, en murmullos del órgano, en soledad, en poesía, en silencio. Y así, los hombres, que no pueden comprender la divinidad, la sentirían en su alma, vaga, lejana, dulce, sin amenazas, brisa ligera de la tarde que refresca el día ardoroso y cálido.
>
> Y después pensaba que quizá esta idea era de un gran sensualismo y que en el fondo de una religión así, como él la señalaba, no había más que el culto de los sentidos. Pero ¿ por qué los sentidos habían de considerarse como algo bajo, siendo fuentes de la idea, medios de comunicación del alma del hombre con el alma del mundo ? Muchas veces, al estar en la iglesia, le entraban grandes ganas de llorar, y lloraba.
>
> –¡Oh! Ya estoy purificado de mis dudas – se decía a sí mismo –. Ha venido la fe a mi alma.[344]

Il faut souligner ici les nombreux parallèles entre les deux évocations. A l'instar d'Ana, Fernando Ossorio est sensible aux sons : tous deux relèvent la musique pénétrante de l'orgue et sont comme enivrés par l'odeur de l'encens. Ils cristallisent la confusion de leurs sens et de leurs émotions par le mot « poésie », qui seul semble pouvoir exprimer cette osmose sensible. Pour eux deux, cette poésie est « douce » et « chaude » (« caliente » et « cálido »). Enfin, Ana comme Fernando succombent à ce débordement des sens et pleurent d'émotion. Yasuko Eshima analyse ainsi cette exaspération des sens : « une certaine forme de sensibilité se reconnaît et même s'exaspère dans l'émotion religieuse. Le religieux devient d'une certaine manière, le lieu d'une hyperesthésie, un art exacerbé du sentir. »[345] Mais précisément, si les sens des fidèles sont à ce point touchés au cours des célébrations, si une telle osmose est ressentie, est-ce à dire que ces impressions sont le fruit du hasard ? Ne faut-il pas y voir plutôt si ce n'est un artifice tout du moins un moyen pour l'Église de convaincre et séduire les fidèles ? En effet, transportés par l'ambiance olfactive et musicale des cérémonies Ana et Fernando expriment une foi sans borne.

Or cette exaltation des sens liée à la quête spirituelle a une contre partie : elle est bien souvent éphémère, et le sentiment religieux s'estompe au fur et à mesure que les sensations s'amenuisent. Ainsi, dans l'exemple précédent extrait de *Camino de Perfección*, Pío Baroja consacre les trois paragraphes cités à la description des sens enthousiastes et exaltés de Fernando qui l'amènent à communier avec la nature et avec Dieu, puis, d'une phrase lapidaire, il brise cette envolée lyrique et spirituelle par cette

---

[344] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 131-132.

[345] Yasuko Eshima, *Le Christ fin de siècle*, Tusson, éd. Du Lérot, 2002, p. 9.

formule : « Pero al salir de la iglesia a la calle se encontraba sin un átomo de fe en la cabeza ». Cette quête spirituelle est donc particulièrement sujette à revirements, voire abandon ! Baroja développe en établissant une comparaison entre la musique et la religion : « La religión producía en él el mismo efecto que la música : le hacía llorar, le emocionaba »[346]. Tout se passe comme si, pour Fernando, ferveur religieuse et passion musicale le touchaient au même titre, puis s'estompaient. Engagement éthique et goût esthétique s'apparentent au même registre et ne sont qu'éphémères, l'un comme l'autre. Sans doute doit-on voir dans cet exemple symptomatique la modalité duelle du sacré évoquée en première partie : à la fois présent et absent. Absent et oublié, dans une société peu à peu laïcisée, présent et vibrant lors des célébrations ponctuelles.

2.2 Une quête nécessaire

La quête de spiritualité n'est pas bien sûr l'apanage des artistes espagnols. En France, on pourrait citer par exemple le roman phare de Huysmans *A rebours*, dans lequel Des Esseintes incarne l'archétype de l'homme attiré sans relâche vers un idéal qu'il n'atteint jamais. Mais nous nous attacherons à déceler une quête spirituelle originale en Espagne, en lien étroit avec sa situation sociale et politique. En effet, les quêtes individuelles participent des tâtonnements identitaires de la nation toute entière. Et pour les individus comme pour la nation, cette recherche est urgente et impérative. Comment cette nécessité de la quête spirituelle s'exprime-t-elle chez les auteurs espagnols ? Nous étudierons trois exemples.

Benito Pérez Galdós

Arnold M. Penuel, dans son ouvrage *Psychology, religion and ethic in Galdós'novels*, dont le sous-titre est : « The Quest for Authenticity », s'est attaché à définir cette thématique de la quête dans les romans de Galdós. Dans le chapitre deux, « The quest for one religion », il détaille par exemple tout ce que rejette le roman *Gloria*, c'est-à-dire ce à quoi la quête personnelle du protagoniste tourne le dos :

> The novel continues the siege against the ultraconservative *neocatólicos*. It militates against the hypocrisies, inconsistencies, and irreliogiosity of Spanish Catholics. It rejects rites as divisive and productive of a self-righteousness inimical to

[346] *Op. cit.*, p. 132.

> the practice of true charity […]. It exposes the self-aggrandizement witch often masquerades as religious devotion.[347]

Là encore, par contraste, on note que Daniel Morton, le protagoniste, tend vers une spiritualité « authentique » (pour reprendre le sous-titre du livre de Arnold M. Penuel), c'est-à-dire libérée des pesants rites et normes dictés par la société en matière de religion, qui finissent par la détourner de sa véritable nature et fonction. C'est en ce sens que Frédéric Lenoir souligne dans *Les métamorphoses de Dieu* que : « La religiosité […] a plus à voir avec des préoccupations spirituelles individuelles qu'avec la conformité à une tradition collective. La thématique de la "quête spirituelle" l'emporte ainsi progressivement sur celle de l'observance religieuse »[348]. Cette analyse complète la précédente, car Daniel lutte (« *it militates* » écrit Arnold M. Penuel) même véritablement contre l'observance qui pour lui n'est qu'un carcan stérile, entravant une pratique sincère et authentique (incarnée par exemple par Benina dans *Misericordia*). Dans l'exemple de *Gloria*, ce que recherche Daniel c'est une spiritualité débarrassée de ses préjugés qui compromettent son amour pour Gloria

Miguel de Unamuno

Unamuno a lui aussi éprouvé cette urgence à découvrir une nouvelle spiritualité. Son parcours, en tant qu'auteur et philosophe, est placé sous le signe de l'investigation et du doute. Il définit sa quête personnelle dans l'essai *Mi religión* (1907) : « Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva ; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio »[349]. Unamuno emploie sans équivoque le verbe « *buscar* », qu'il complète dans la deuxième partie de sa phrase par celui de « *luchar* ». Comme pour Daniel Morton, cette quête est un combat, dans le sens où elle n'est ni aisée, ni sans conséquences (s'ils s'opposent à l'observance religieuse, ils doivent s'attendre à un certain opprobre). Fidèle à son système de pensée dialectique, Unamuno déclare chercher la vérité dans la vie et réciproquement. Le dessein de cette quête est à la fois idéaliste et ontologique. La tâche est donc ardue, et il le souligne en utilisant le doublet d'adverbes « incesante e incansablemente ». Sa quête semble donc bel et bien

---

[347] Arnold M. Penuel, *Psychology, religion and ethic in Galdós'novels*, Boston, éd. University Press of America, 1987, p. 31.

[348] Frédéric Lenoir, *Les métamorphoses de Dieu*, Paris, éd. Plon, 2004, p. 8.

[349] Miguel de Unamuno, *Mi religión y otros ensayos*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1978, p. 10.

nécessaire, et concentre une partie de son énergie, pourtant, il sait qu'elle n'atteindra jamais son but, et qu'il mourra sans avoir trouvé les réponses à ses doutes.

L'essai *Mi religión* date de 1907, c'est-à-dire qu'il a été rédigé dix ans après la crise intellectuelle (et religieuse) qu'expérimente Unamuno en 1897. Analysant ce qu'il nomme « la filosofía madura unamuniana », Cirilo Flórez Miguel évoque l'évolution du philosophe en ces termes, et souligne l'importance constante de sa quête :

> Unamuno [pasó] de su primera filosofía a la nueva filosofía que cristalizará en su filosofía madura […] a través de un proceso de conversión del hombre viejo (intelectualismo racionalista de la modernidad) en el hombre nuevo de la fe. Pero no una fe dogmática, sino una fe escéptica en el sentido etimológico de la palabra escepticismo; es decir, una fe buscadora o investigadora constante de la verdad al estilo de la figura de Nicodemo; que es la figura que desde un punto de vista filosófico-literario sintetiza en [*Nicodemo el Fariseo*].[350]

L'étymologie du scepticisme dont parle Cirilo Flórez Miguel renvoie à l'attitude de l'éternel « observateur » (« scepticus » ou « σκεπτικός ») qui réfléchit au monde qui l'entoure à la recherche de la vérité. La notion de quête est mise en évidence ici par l'expression « una fe buscadora o investigadora », quant à sa nécessité elle est suggérée par l'adjectif « constante ».

Leopoldo Alas Clarín

Deux protagonistes de Clarín incarnent eux aussi cette quête d'une nouvelle spiritualité. Il s'agit premièrement du personnage du fils, dans la nouvelle *Viaje redondo*, qui à l'instar d'Unamuno est présenté comme un sceptique à la recherche d'une spiritualité inexpugnable :

> Su espíritu entraba y salía en la piedad ortodoxa ... Leía, estudiaba [...]; su absoluta sinceridad de pensamiento le obligaba a vacilar, a no afirmar nada con la fuerza que él hubiera sabido consagrar al objeto digno de una adhesión amorosa definitiva, inquebrantable. Padecía en tal estado, consumía en luchas internas la energía de una

---

[350] Cirilo Flórez Miguel, « *Autobiografía, Filosofía y Escritura : el caso Unamuno* », article publié sur Internet [en ligne]. Disponible sur < http://www.bu.edu/wcp/Papers/Lite/LiteMigu.htm > (consulté en juin 2007). Le texte *Nicodemo el Fariseo* est en quelque sorte une version publique de l'essai intimiste *Diario intimo*. Il s'agit d'une conférence, prononcée par Unamuno en janvier 1899 à l'Ateneo de Madrid, qui reprend les idées développées dans *Diario intimo*. Cirilo Flórez Miguel écrit: « es un relato en el que Unamuno habla de sí mismo a través de la figura de Nicodemo, que podemos interpretar como una ficción del Unamuno de la última década del siglo XIX […]. Nicodemo estaría ficcionando la peculiar vuelta a la fe de Unamuno como consecuencia de sus primeros años en Salamanca en los que va a consolidar su vocación de escritor. […] Los dos tipos de problemas que preocupan fundamentalmente a su espíritu son los económicos y los religiosos. A su llegada a Salamanca Unamuno se ha afiliado al partido socialista y ha llevado una intensa "campaña política" a través de sus escritos en *La lucha de clases*. La crisis del 97 supone un giro de los problemas económicos a los religiosos, de la preocupación por la humanidad a la preocupación por el individuo concreto Miguel de Unamuno ».

> juventud generosa; pero por lo pronto sólo amaba el amor, sólo creía en la fe, sin saber cuál; tenía la religión de querer tenerla.[351]

Ses doutes sont ici traduits par le verbe « vacilar », la vigueur de sa quête par l'expression « consumía en luchas internas la energía de una juventud generosa », et sa nécessité par le verbe « le obligaba a ». Le dessein de cette recherche reste flou (« sólo creía en la fe, sin saber cuál »), mais cela n'entame en rien l'enthousiasme du jeune homme.

De même, deuxièmement, Ana Ozores illustre cette quête de spiritualité. Joan Oleza en charge de l'édition Cátedra (1987), s'interroge en notes du roman : « [¿Es La Regenta] novela de la búsqueda fracasada de Dios ? »[352]. Il explique que l'on retrouve chez Ana :

> un inalienable anhelo de trascendencia de sí misma, de buscar a Dios de acogerse a la protección de su idea. Y esta búsqueda es desesperada, nerviosa, patética [...] La novela constata como respuesta a esta búsqueda el silencio de Dios, la evidencia que ese anhelo está condenado a quedar insatisfecho, la inaccesibilidad misma de lo divino, de lo sobrenatural, de la religión más allá de la Iglesia[353].

Là encore, le but de la quête est voué à n'être jamais atteint, le divin se situant « au-delà de l'Église ». Joan Oleza précise que cette conception d'un Dieu inaccessible, à la perfection ineffable, naît de l'influence du Positivisme sur Clarín. Le romancier, comme Unamuno, sera en prise avec une crise spirituelle[354], au cours de laquelle il est tiraillé entre une douloureuse incrédulité et une nécessaire foi en Dieu (qui justifie sa propre existence).

L'avènement de la Modernité et la quête récurrente d'une spiritualité nouvelle sont les fondements des inédites modalités du sacré dans l'art espagnol des années 1868-1923. Hérités du Romantisme, ils façonnent une conception neuve du sacré, qui se présente comme exalté, personnel, omniprésent, mais surtout polymorphe. Quelles sont les conséquences d'une telle conception du sacré, non seulement sur l'art, mais sur la lecture que nous pouvons en faire ? Pour le savoir, il nous faudra comprendre d'une part

---

[351] Leopoldo Alas Clarín, « *Viaje redondo* », *in Le coq de Socrate et autres contes*, Paris, édition bilingue, éd. Ibériques, José Corti, 1992, p. 264.

[352] Leopoldo Alas Clarín , *La Regenta*, note 27, p. 172.

[353] *Ibid*.

[354] Cf. Yvan Lissorgues, *op. cit*., p. 331 et Francisco Caudet, *El parto de la modernidad*, Madrid, éd. de la Torre, 2002, p. 95-96.

comment se manifeste « la dilution »[355] du sacré, puis d'autre part s'interroger sur les niveaux de lecture(s) désormais possibles, car de fait, l'extraordinaire polymorphie du sacré induit une richesse d'interprétations nouvelles des œuvres qui voient alors le jour. Le lecteur d'un roman, ou l'admirateur d'un tableau, doit être sensible à des signes, voire des symboles, qui (re)présentent ce sacré. Nous en donnerons des clefs de lecture et d'interprétation.

3. La dilution du sacré

L'expression d'une « dilution » du sacré veut rendre compte du caractère excessivement polymorphe de celui-ci. En effet, la notion même de sacré est omniprésente et, on l'a vu, à l'ère de la Modernité toujours très personnelle. Dans ces conditions, les limites de son acception deviennent de plus en plus floues, car chacun définit le sacré selon ses critères et attentes. A tel point que le sacré rejaillit même sous des formes inattendues. On distinguera premièrement une dilution des origines du sacré, qui n'est plus exclusivement religieux, puis nous envisagerons des champs d'application du sacré qui dépassent le cadre de l'Église, enfin, nous nous interrogerons sur le phénomène de la sacralisation du profane.

3.1 Une dilution en amont

La nation sacrée

A l'aube du XIXe siècle, le sacré n'est plus l'apanage du religieux. En effet, la religion n'est plus la seule à être revêtue de l'aura singulière du sacré, celui-ci puise par exemple sa force dans un nouveau « dogme », crucial s'il en est en cette fin de XIXe siècle, la patrie. René Rémond rend compte de cette nouvelle origine patriote du sacré :

> De fondement de l'unité qu'elle était dans les âges antérieurs, voilà que la religion est dorénavant réduite à n'être plus qu'une des nombreuses variables qui différencient les sujets ou les citoyens. Il y a désormais plus dans la nation que dans la confession : elle seule rassemble la totalité des individus que séparent leurs convictions religieuses. La nation se substitue à l'Église comme société globale. Elle se suffit à elle-même : elle n'a plus besoin de se référer à un principe transcendant. Emancipée de toute dépendance à l'égard de la religion, elle devient une réalité séculière.
>
> […] La nation devient religion à son tour, religion séculière : elle se mue en absolu et le sentiment du sacré qui délaisse la religion se reporte sur la nation. On lui dévoue

[355] Expression de Brigitte Waché, *Religion et Culture en Occident au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 9.

> sa vie, on Meurt pour elle, on lui dédie toutes ses pensées, on combat pour sa liberté ou sa grandeur.[356]

La dimension supranationale de l'autorité du Saint-Siège jusqu'alors n'a pas préparé l'Église espagnole à défendre l'idée d'identité nationale. Bien au contraire, William A. Christian souligne que

> Entre la Iglesia romana, aliada con las órdenes religiosas que fomentaban devociones a figuras incluyentes y universales, y las iglesias locales, identificadas con la nación, la ciudad o el pueblo y que tendían a concretar una devoción y hacerla exclusiva y local, existió una tensión constante.[357]

Le concept de nation apparaît donc comme générateur d'une nouvelle forme de sacré, qui se distingue (tout en le dépassant !) du sacré « traditionnel » dévolu à la religion. Mais il existe des situations dans lesquelles l'origine religieuse et l'origine politique du sacré se confondent sans s'affronter. C'est le cas par exemple quand se forment des Ligues catholiques et patriotiques. Ainsi, est fondée une « Liga Católica » à Orihuela, en 1903, afin de présenter des candidats chrétiens aux élections. Leur acte de fondation précise qu'ils s'unissent « para la defensa de los intereses de la Religión y de la patria en el terreno político y social »[358].

On retrouve le même mélange de sacré à la fois religieux et politique dans la figure des « apôtres anarchistes » : la juxtaposition des deux termes cristallise bien ici l'interdépendance des deux registres. Santiago Fernández Patón trouve une explication à cette expression de par l'origine modeste du public auquel s'adressent alors les anarchistes :

> El anarquismo no ve en el sistema político la solución a los males sociales, sino precisamente el origen de los mismos. Y es fácil de entender que penetrara en las capas más humildes de la sociedad. Estamos hablando de una época en la que republicanos, exaltados, moderados, o como quiera que se fueran denominando los diferentes partidos que las más de las veces tomaban el poder a golpe de pucherazo para ser relevados por otro, mantenían las cosas en ese mismo estado inamovible que tanto sorprendía a los viajeros extranjeros.
>
> El anarquismo era la palabra divina porque atañía directamente a los desheredados, gente sin instrucción, muchos analfabetos, míseros, explotados o

---

[356] Réné Rémond, *Religion et Société en Europe : la sécularisation aux XIXe et XXe siècles, op. cit.*, p. 162-163.

[357] William A. Christian, L*as Visitaciones de Ezkioga : la segunda república y el reino de Cristo*, Barcelona, éd. Ariel, 1997, p. 20, cité par Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen : símbolos, mitos y nación*, Madrid, éd. Taurus, 1999, p. 61.

[358] Cité par Alicia Mira Abad et Mónica Moreno Seco, dans leur article « Alicante en el cambio del siglo XIX al XX: secularización y modernidad », publié sur Internet [en ligne]. Disponible sur < http://hipanianova.rediris.es/Articulos/03_007.htm > cf. § 2.2.1 (consulté en juillet 2007).

> directamente esclavos, como era el espeluznante caso del campo andaluz. El anarquismo, a todos ellos, les hablaba de redención.[359]

José Luis Gutiérrez Molina a consacré un livre à l'analyse de l'une des figures de l'anarchisme espagnol : *José Sánchez Rosa, maestro y anarquista andaluz*. Il intitule un chapitre consacré à l'activité syndicale et anarchiste de José Sánchez Rosa : *«* El apóstol en el ostracismo »[360]. Auteur et traducteur de nombreux textes de la littérature ouvrière, il prend part à la « Mano Negra » en 1883, ainsi qu'à l'insurrection de Jérez en 1892[361]. Il est également le leader de l'entreprise pédagogique anarchiste, non seulement théorique mais également pratique puisqu'il a créé des écoles notamment à Tanger et Gibraltar[362]. Par ailleurs, un collectif s'est intéressé à la figure de Fermin Salvochea, leader du Cantonalisme à Cadix, que Jacques Maurice nomme « l'apôtre de l'anarchisme andalou »[363]. Carlos Serrano a établi un parallèle entre la figure mythique de Salvochea et le personnage de fiction Salvatierra, qui apparaît dans le roman *La Bodega* de Vicente Blasco Ibáñez (1905). Il définit Salvatierra (au patronyme programmatique !) comme « anarchiste et prédicateur » et précise que

> le mot n'est pas une simple métaphore. En effet, le personnage de Salvatierra est tout entier mis sous le signe du religieux. Ses gestes ont quelque chose de sacerdotal (1312)[364], on l'écoute "avec un respect presque religieux" (1262) ; au bagne il répartit ses maigres subsistances entre les autres prisonniers (1216).[365]

Le sacré trouve donc un nouveau fondement dans la politique, ce qui ne signifie pas la disparition de la terminologie traditionnelle du sacré, puisqu'au contraire le sacré patriote emprunte au sacré religieux son vocabulaire, magnifiant ainsi l'essence supérieure de la politique. On retrouve les mêmes emprunts en peinture. En effet,

---

[359] Santiago Fernández Patón, « Los apóstoles de la idea o la llegada del anarquismo a España », *in Revista de Nueva Literatura*, n° 46, 2003, p. 50.

[360] José Luis Gutiérrez Molina, *José Sánchez Rosa, maestro y anarquista andaluz*, Madrid, éd. Treveris, 2005, p. 84-105.

[361] Cf. Jean-Michel Desvois, *Prensa, impresos, lectura en el mundo Hispánico Contemporáneo*, éd. PILAR, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2005, p. 434 et Demetrio Castro Alfin, *Hambre en Andalucía. Antecedentes y circunstancias de la Mano Negra*, Cordoue, éd. Ayuntamiento de Córdoba, 1986.

[362] Juan Maestre Alfonso, *Colectivismo en España*, 19 mai 1973, p. 21.

[363] Gérard Brey, Jean-Louis Guereña, Jacques Maurice, *Fermín Salochea, un anarchiste entre la légende et l'histoire*, Vincennes, éd. Presses Universitaires, 1987, p. 15.

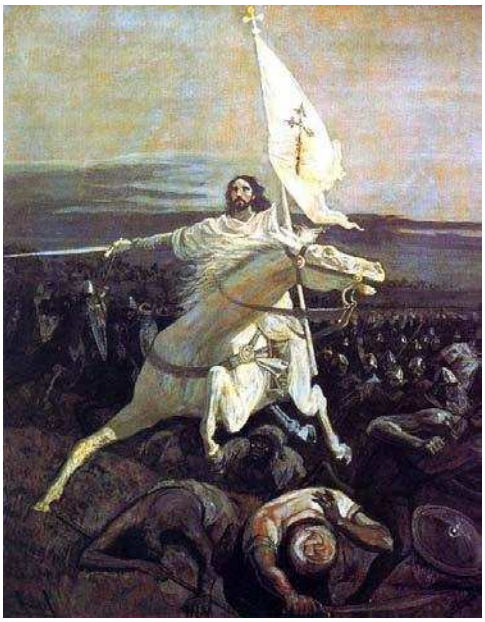
[364] Les références de Carlos Serrano sont celles de *Obras Completas de Blasco Ibáñez*, Madrid, éd. Aguilar, 1978.

[365] Gérard Brey, Jean-Louis Guereña, Jacques Maurice, *Fermín Salochea, un anarchiste entre la légende et l'histoire, op. cit*., p. 107.

certains tableaux sont peints à la gloire de la patrie, puisant leur style dans un habile mélange de représentation hagiographique et de peinture équestre traditionnelle.

Exemples picturaux

C'est le cas avec deux représentations de Santiago Matamoros. La valeureuse figure de l'apôtre Saint Jacques le Majeur, immortalisé selon la légende par l'apparition qu'il fit durant la bataille de Clavijo de 844 (qui opposait le roi des Asturies Ramiro Ier et l'émir de Cordoue Abd el Rahman II). Dans les deux tableaux, il est peint suivant le modèle consacré par l'hagiographie, il chevauche une monture blanche, l'épée à la main, arborant sur un étendard blanc ce qui deviendra l'emblème de l'Ordre militaire : une épée rouge à poignée de lys en forme de croix. On retrouve également la posture triomphale du cavalier, tels que sont représentés dans l'art équestre les rois ou les nobles dans des poses convenues.



Santiago en Clavijo, Manuel Angel Alvarez, 1897, grisaille[366] sur carton, 39,5 x 31,7 musée de Pontevedra, Espagne

Santiago Apóstol, Josep Cusachs i Cusachs 1898, huile sur toile, 150 x 119 Académie de cavalerie de Valladolid, Espagne

Mais le sacré exalté ici a moins à voir avec la religion qu'avec la politique. Cette image archétypale de Santiago Matamoros réapparaît sous le pinceau des deux peintres

[366] Technique picturale qui consiste à n'utiliser qu'un camaïeu de gris. On note ici toutefois quelques touches d'ocre.

espagnols à un an d'écart : en 1897 et en 1898, date clé de cette période. En effet, sous le poids de l'imminent Désastre, ce n'est pas tant la figure de Saint Jacques que l'incarnation du combat patriotique qui est glorifié ici. Le motif premier de ces deux tableaux est bel et bien de clamer le célèbre « ¡Santiago, cierra España ! », qui rallie les Espagnols. Le caractère sacré de ces toiles, en 1897 et 1898, prend sa source dans l'histoire nationale, avant de puiser dans l'héritage culturel de l'Église.

Si la patrie peut, en amont, générer un sacré d'un nouvel ordre, on trouvera aussi, en aval, des champs d'application inattendus de celui-ci, loin de l'Église ou du culte religieux.

3.2 Une dilution en aval

Etant donné le caractère polymorphe du sacré, il ne s'applique bien évidemment plus qu'aux stricts référents orthodoxes. La « spiritualité diffuse » en quête de nouveauté(s) se tourne parfois, comme on l'a vu, vers un sacré originel, idéalisé avec nostalgie. Mais la sacralité exprimée dans les arts va réhabiliter avec vigueur les mythes : notamment mythes de l'Antiquité en peinture, et mythes littéraires dans les romans.

Les mythes de l'Antiquité

De fait, une forme de sacré mythologique est remise au goût du jour en peinture. Cette thématique, qui avait été majoritairement utilisée jusqu'à la Renaissance, avait cédé le pas à la peinture religieuse, et réapparaît donc sur les toiles comme phénomène majeur à la fin du XIXe siècle. José Benlliure nous offre un premier exemple avec son tableau. Charon est le « nocher des Enfers », fils d'Erèbe (les Ténèbres) et de Nyx (la Nuit). C'est lui qui permet aux âmes défuntes de traverser le Styx (ou Achéron) pour rejoindre le séjour des morts au royaume d'Hadès. Mais lui seul choisit les âmes élues qu'il fera monter dans sa barque, à condition qu'elles aient de quoi payer. Celles qui n'avaient pas d'argent étaient condamnées à errer pendant cent ans.

Le « portrait » de Charon peint par Benlliure reprend assez fidèlement un des textes majeurs qui décrit ce personnage mythologique : l'*Enéide* de Virgile.

> Là, le chemin du Tartare conduit aux flots de l'Achéron. La fange bouillonne, en un vaste tourbillon, au fond d'un gouffre agité crachant tout son limon dans le Cocyte. C'est un passeur redoutable qui surveille ces eaux et ces fleuves : d'une saleté effrayante, c'est Charon ! Une très longue barbe sans soin lui pend au menton, une flamme immobile occupe ses yeux, un vêtement malpropre est retenu sur ses épaules par un noeud. Il pousse lui-même l'esquif à la gaffe, manoeuvre les voiles, transporte

> les corps dans la barque de fer. Il est déjà assez vieux, mais de la vieillesse encore vive et verte d'un dieu.[367]

La barca de Caronte, José Benlliure
1919, huile sur toile, 103 x 176
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Le fleuve, tout d'abord, a bien cet aspect bouillonnant et fangeux, il traduit par sa couleur sombre le mouvement du courant qui se profile à la surface. Charon lui-même, par ailleurs, illustre tout à fait ce « passeur redoutable » dont parle Virgile, on reconnaît sa « longue barbe sans soin » ainsi que son « vêtement malpropre ». Benlliure a peint un grand vieillard efflanqué mais robuste « encore vi[f] », qui darde un regard sans pitié sur les âmes errantes du Styx. Enfin, le peintre a symbolisé les âmes élues qui gagnent le territoire d'Hadès, en une foule de corps vaporeux, représentés à petite échelle, et qui se dirigent vivement vers la droite. Un animal symbolique va permettre de faire le lien avec le second tableau. En effet, à la poupe du bateau, juché sur l'épaule d'un défunt, on devine une chouette dont la noirceur se confond presque avec l'obscurité de l'arrière-plan. La chouette est symbole de surnaturel et de spiritualité. Sa présence ici, tout en noir aux côtés de Charon, s'ajoute au réseau symbolique d'une sacralité mythologique.

On retrouve cet animal dans la seconde peinture, *Ninfa* réalisée par Alexandre de Riquer.

---

[367] Virgile, *Enéide*, VI, 295-304.

Ninfa, Alexandre de Riquer
huile sur toile

La chouette a ici un aspect moins menaçant : elle est peinte de couleurs claires, de très petite taille elle est perchée sur la main de la nymphe. C'est dans la mythologie grecque qu'abondent les nymphes ; ces jeunes filles, divinités de la nature, ne sont pas des déesses, mais des mortelles qui vivent des milliers d'années et qui sont souvent représentées en pleine nature, et en train de chanter. La jeune personne peinte par Alexandre de Riquer appartient sans doute aux nymphes célestes (pléiades, hyades, héliades, et alcyonides), car l'univers qui l'entoure semble être uniquement composé de nuages. Aucun élément naturel de décor n'apparaît. Tout se passe comme si la nymphe émergeait elle-même d'un nuage, les pans légers de sa robe voletant autour d'elle et se mêlant aux volutes des nuées. Fidèle aux images traditionnelles de ces créatures, le peintre représente une gracieuse jeune femme, coiffée d'une couronne de feuilles. La sacralité mythologique est rendue ici par l'univers surnaturel et nébuleux de la scène, qui atteste qu'il ne peut s'agir d'un portrait ordinaire.

Tels sont les deux exemples picturaux choisis pour illustrer ce sacré mythologique. On soulignera que tous deux offrent l'image d'un monde irréel et vaporeux, cadre propice à l'évocation d'une forme inhabituelle de spiritualité, qui renvoie aux croyances de l'Antiquité. Qu'en est-il à présent des mythes littéraires ?

Les mythes littéraires

Dans le roman *Tristana*, l'étude du personnage de don Lope révèle un double intratexte, qui se réfère à deux figures mythiques majeures de la littérature espagnole : don Quichotte et don Juan. Premièrement, on a pu établir de nombreux parallèles entre les premiers mots de *Tristana*[368] et ceux de *Don Quijote de la Mancha*[369]. Plusieurs expressions peuvent être rapprochées. Au sujet de don Lope, le lecteur apprend que « vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa », ce qui répond à la phrase de Cervantès « no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero ». Physiquement, le premier est décrit comme ayant « [una] cara enjuta », tandis que le second est « seco de carnes, enjuto de rostro ». Pour révéler son identité, Galdós utilise la formule « Don Lope de Sosa […] nombrábanle así sus amigos », qui fait écho à celle de don Quichotte : « Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada" ». Enfin, on peut lire que don Lope « sin ninguna ocupación profesional […] se pasaba la vida en ociosas y placenteras tertulias », rappelant ainsi l'inactivté de don Quichotte : « los ratos que tenía libre –que eran los más del año [...] ». Par ailleurs, dans les premières pages de *Don Quijote de la Mancha*, Cervantès note que le chevalier vivait avec « una sobrina que no tenía veinte años ». Cette jeune fille évoque pour le lecteur de *Tristana* la venue imminente, dans la maison de Garrido, de Tristana que l'on fait passer au début pour sa nièce : « en un lapso de dos o tres mese se creyó [en el vecindario] que la señorita era sobrina del señorón » [370].

Le second mythe littéraire dans lequel le personnage de don Lope trouve ses racines, est celui du séducteur don Juan. Tout comme ce dernier, Garrido séduit impunément. Au même titre que don Juan, don Lope commet les pires exactions en séduisant des femmes (il ira jusqu'à débaucher des religieuses ou des femmes pieuses[371]). Pourtant, le destin des deux héros est sensiblement différent, puisque d'une part dans la pièce *El burlador de Sevilla*, publiée pour la première fois en 1630, Tirso de Molina réserve une fin tragique, puisque don Juan paye de sa vie le mal qu'il a commis,

---

[368] Benito Pérez Galdós, *Tristana,* p. 1543-1547.

[369] Miguel de Cervantes Saavedra, *Primera Parte del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, éd. Akal, 1991, p. 69.

[370] p. 1442.

[371] p. 1564.

tandis que d'autre part, don Lope finit par épouser Tristana, dont il a en quelque sorte ruiné l'existence.

Pérez Galdós façonne donc le personnage de don Lope en l'ancrant dans une profonde intratextualité littéraire, fortement marquée. Par ricochet métonymique, don Lope se couvre d'un vernis mythique, qui fait de lui un être atemporel, déphasé, surgi d'une appropriation personnelle faite par Galdós de deux grands mythes de la littérature espagnole.

La nation prise comme entité sacrée et la récurrence d'un sacré mythologique – antique et littéraire – sont donc deux manifestations distinctes de la dilution du sacré, à la fois en amont et en aval : « l'invocation de l'archaïque, des archétypes immémoriaux »[372] offre au sacré une nouvelle dimension. Il existe une troisième forme de cette dilution, à laquelle les artistes de la fin du XIXe siècle feront la part belle : il s'agira pour eux de tisser – de manière plus ou moins patente – des correspondances étroites entre des scènes profanes (romanesques ou picturales) et tout un réseau de références religieuses.

3.3 La sacralisation du profane

Dans son analyse du sacré, Jean-Jacques Wunenburger décrit ce phénomène comme une « recomposition inédite de fragments de sacré antérieur »[373]. Il faut souligner ici l'adjectif « inédi[t] », car cette nouvelle modalité du sacré est véritablement neuve et en passe de se généraliser en art. François Bœspflug souligne que cette innovation esthétique correspond au passage du XIXe au XXe siècle : « [cette] ouverture d'un horizon, apparue dans l'art à la fin du XIXe [a] rendu possibles des « approches profanes » et autres « reprises sécularisées » de thèmes et motifs traditionnels de l'art chrétien »[374]. Deux romans de Galdós et une peinture de Francisco Pons Arnau vont éclairer le propos.

---

[372] Philippe Descola, « L'ombre de la croix », *Traces du sacré, Visitations*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2008, p. 70.

[373] Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit*., p. 114.

[374] François Bœspflug, « La crucifixion déportée : sur la "sécularisation" en Occident d'un thème majeur de l'art chrétien », *in Religions et Modernité*, Buc, éd. SCEREM CRDP de l'Académie de Versailles, 2004, p. 141.

Exemples romanesques

Tout d'abord, à l'échelle de l'économie générale d'un roman, cette modalité singulière du sacré est relevée par Joaquín Casalduero dans son ouvrage *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. La « dilution » de nombreuses références sacrées au sein de la trame narrative – profane – est qualifiée de « transposition », ou encore de « parallélisme recherché ». Il évoque l'exemple du protagoniste Nazarín, dont toutes les péripéties semblent calquées sur le parcours du Christ :

> La vida de Nazarín en cuanto abandona Madrid hasta que vuelve para entrar en la cárcel, es un compendio de vida de Cristo, especialmente desde la Oración en el Huerto hasta que es llevado ante Poncio Pilatos, con episodios como los del buen ladrón.
>
> Este buscado paralelismo puede parecer innecesario e ingenuo en extremo. [...] sin embargo, esta transposición no se debe a motivos frívolos; hemos de ver en ella un reflejo de ese afán finisecular por renovar los temas religiosos, dando a la imaginería cristiana una apariencia actual.[375]

Casalduero parle d'un véritable « engouement de fin de siècle », suggérant ainsi qu'il s'agit d'un phénomène qui est loin d'être circonscrit au seul roman de *Nazarín*. En effet, analysons à présent à l'échelle d'un court extrait, cette dilution. Par exemple, la rencontre de Tristana et d'Horacio est d'emblée placée sous le signe de cette sacralisation du profane, préfigurant la future relation mystique des deux amants :

> Hablando están. ¿ Qué dijo a Tristana el sujeto aquel ? No se sabe. Sólo consta que Tristana le contestó a todo que sí, ¡ sí, sí !, cada vez más alto, como persona que, avasallada por un sentimiento más fuerte que su voluntad, pierde en absoluto el sentido de las conveniencias. Fué su situación semejante a la del que se está ahogando y ve un madero y a él se agarra, creyendo encontrar en él su salvación.[376]

Le premier détail à signaler est l'utilisation dans ce contexte du substantif *salvación*. Le choix de ce mot, riche de plusieurs acceptions, est loin d'être anodin, il est au contraire tout à fait révélateur des intentions de l'auteur, nourries par la suite de son propos. Le premier sens de « salvación » fonctionne parfaitement avec la métaphore filée avancée par Pérez Galdós pour suggérer le fait que Tristana se serait « accrochée » à Horacio comme s'il s'agissait de sa dernière bouée de sauvetage (« salvar » ou « salvarse » renvoient à l'idée de secours). Pourtant, tout porte à croire qu'il ne faille pas en rester à ce premier sens. Bien au contraire, le passage tout entier amène à penser qu'un second sens de « salvación » – en tant que « salut », et non plus uniquement « secours » – est également parfaitement opérant ici. Comment ne pas y voir un signe

---

[375] Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, éd. Gredos, 1974, p. 125-126.

[376] Benito Pérez Galdós, *Tristana,* p. 1555.

de la passion mystique et dévorante qui va consumer les deux jeunes amants ? Cette rencontre est alors bel et bien un salut, au sens religieux du terme. Cette acception se trouve confortée par les propos qui viennent immédiatement après: «Voces hondas del instinto de salvación eran las breves y categóricas respuestas de la niña de don Lope, aquel sí pronunciado tres veces con creciente intensidad de tono, grito de socorro de un alma desesperada »[377].

La seconde occurrence du substantif « salvación » dans ce court passage est tout de suite suivie de l'évocation d'une scène, mais en négatif, qui n'est pas sans faire appel à notre culture biblique. Écho inversé, les *oui*, prononcés trois fois avec une intensité de ton croissante » évoquent aisément les trois *non*, arrachés à Saint Pierre avant que le coq ne chante. Les mots de Tristana sont tout d'abord simplement retranscrits « le contestó a todo que sí, ¡ sí, sí ! », mais l'auteur prend le soin de rappeler dans une formule sans équivoque, mimétique des Évangiles, cette triple affirmation, répondant parfaitement à la triple négation de Saint Pierre. L'Evangile de Saint Luc nous en livre ce récit :

> Une servante, voyant [Pierre] assis à la lumière du feu, le fixa du regard et dit : « Celui-là aussi était avec lui. » Mais il nia : « Femme, dit-il, je ne le connais pas. » Peu après, un autre dit en le voyant : « Toi aussi, tu es des leurs. » Pierre répondit : « Je n'en suis pas. » Environ une heure plus tard, un autre insistait : « C'est sûr, disait-il, celui-là était avec lui ; et puis il est Galiléen. » Pierre répondit : « Je ne sais pas ce que tu veux dire. » Et aussitôt, comme il parlait encore, un coq chanta. Le Seigneur, se retournant, posa son regard sur Pierre ; et Pierre se rappela la parole du Seigneur[378] qui lui avait dit : « Avant que le coq chante aujourd'hui, tu m'auras renié trois fois. » Il sortit et pleura amèrement. [379]

Cette amertume de Saint Pierre est sans doute causée par son regret ne n'avoir su contenir sa peur panique de mourir, plus forte que sa volonté d'apôtre, lui faisant alors perdre le souvenir de ses engagements, ce qui constituerait un nouvel écho à la citation de Tristana : il aurait agi « como persona que, avasallada por un sentimiento más fuerte que su voluntad, pierde en absoluto el sentido de las conveniencias », convenances religieuses ici.

Ces similitudes laissent à penser que la connotation biblique est, dans cette première rencontre des jeunes gens, pertinemment mais secrètement suggérée, inscrivant alors l'engagement amoureux de Tristana dans la continuité (inversée) du

---

[377] *Ibid*.

[378] Lc, 22, 33-34 : Pierre lui dit : « Seigneur, avec toi, je suis prêt à aller même en prison, même à la mort. » Jésus dit : « Je te le déclare, Pierre, le coq ne chantera pas aujourd'hui, que tu n'aies par trois fois nié me connaître ».

[379] Lc, 22, 56-62.

non-engagement spirituel de Pierre. Comment cette dilution du sacré s'opère-t-elle à présent en peinture ?

Exemple pictural

Une œuvre de Francisco Pons Arnau, *Comiendo fruta,* va permettre d'illustrer un phénomène similaire en peinture.

Comiendo fruta, Francisco Pons Arnau
huile sur toile, 60 x 51
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Le titre du tableau, confirme ce que l'image suggère sans beaucoup de détours. L'œuvre est un véritable paradoxe pictural : il présente en surface une allégorie de l'innocence, tandis que, sous-jacente, se devine sans peine une symbolique de l'éclosion du péché et de la transgression originels.

La jeune fille dont le peintre réalise le portrait porte un panier d'osier qui regorge de fruits gonflés de sucre et de soleil, leur perfection est telle qu'ils semblent tout droit cueillis du jardin d'Eden. Le feuillage des arbres donne l'impression de glisser, de s'enrouler autour des épaules de la jeune fille, telle une métaphore sylvestre du serpent tentateur, et sans nul doute entend-t-elle dans le bruissement du vent sur les feuilles : « Dieu a dit : Vous ne mangerez pas de [cet] arbre du jardin ? Car Dieu sait qu'au jour où vous en mangerez vos yeux seront ouverts, et vous serez comme Dieu, connaissant le bien et le mal »[380]. En effet, l'arbre occulté par le corps de la jeune fille pourrait être « l'arbre du milieu », dont Dieu avait défendu à Adam et Ève qu'ils ne

cueillent les fruits : « Et l'Éternel Dieu commanda à l'homme, disant : Tu mangeras librement de tout arbre du jardin ; mais de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, tu n'en mangeras pas ; car, au jour que tu en mangeras, tu mourras certainement »[381]. Par ailleurs, le fruit que la jeune fille croque, dans les jeux d'ombres du feuillage, ressemble à s'y méprendre à une pomme, fruit qui est tenu, communément, pour être le fuit défendu. Dans le panier, on remarquera également les grappes de raisins, qui préfigurent le vin de « l'Alliance nouvelle et éternelle », célébré au cours de l'Eucharistie. Enfin, le regard à la fois effronté et grave de la femme-enfant laisse à penser qu'elle a la connaissance du bien et du mal, que le péché originel est donc consommé.

Trois modalités de « dilution » du sacré ont donc été étudiées. Que l'objet sacré ne soit pas d'origine divine (comme la nation), que l'aura sacrée soit portée en dehors de champs d'applications orthodoxes (essor de la peinture mythologique, récurrence des mythes littéraires intratextuels), ou bien encore que les artistes se prêtent à une sacralisation inédite du profane, la polymorphie de la sacralité nouvelle est évidente. Car, cela nous ramène à l'introduction de ce chapitre, le concept du sacré pose question.

---

[380] Récit du péché originel Genèse 3, 1-24.

[381] Gn 2,16.

Cité par Bruno Foucart, Désiré Laverdant, critique d'art français de la seconde moitié du XIXe siècle, exprime la difficulté de définir quels sont les tableaux « véritablement » religieux :

> J'ai confondu dans les rangs religieux tout ouvrage qui contient une impression quelconque de justice, de miséricorde, de paix, et jusqu'à des scènes où la piété monte vers Dieu sous l'invocation de Mahomet et d'Esculape ; il y a plus, j'ai poussé la complaisance jusque-là de ranger parmi les sujets chrétiens tout paysage sur lequel la vue d'un clocher rappelle l'idée de piété.[382]

François Bœspflug parlait plus haut d'une « ouverture d'horizon »[383]. C'est bel et bien ce à quoi consent Désiré Laverdant en incluant dans la catégorie d'art religieux tout d'abord des tableaux à la thématique plus ou moins vaguement sacrée, puis en faisant preuve d'œcuménisme. Bruno Foucart commente cette « ouverture » :

> Cet apparent laxisme du statisticien correspond en fait à une tendance profonde du siècle, éclectique en ses goûts, son style et sa philosophie. Laverdant rappelle que l'orthodoxie stricte n'est pas la meilleure manière de comprendre l'époque et que la peinture religieuse doit prendre en compte toutes les intentions spiritualistes dans tous les genres.[384]

Cette « tendance profonde du siècle», on l'a vu, concerne non seulement les peintres mais aussi les romanciers, et s'il nous faut envisager « toutes les intentions spiritualistes », il faut aussi s'interroger sur la lecture alors induite des œuvres dans lesquelles les artistes ont « dilué » le sacré. En effet, le « caractère multiforme »[385] de la sacralité nouvelle a pour conséquence une multiplication des niveaux de lecture(s) possibles.

4. Niveaux de lectures et d'analyses

Dans les œuvres littéraires et picturales, le sacré se manifeste par le truchement de symboles, qui renvoient immédiatement le destinataire à la matrice culturelle religieuse. Les artistes qui s'y réfèrent font donc appel à une interprétation symbolique de leur

---

[382] Désiré Laverdant, *Appel aux artistes contre le Sphinx et Satan pour le Christ, la Madone et le Paradis, Bilan des Salons français, 1699-1864*, Paris, éd. Hetzel, 1864, p. 89.

[383] François Bœspflug, « La crucifixion déportée : sur la "sécularisation" en Occident d'un thème majeur de l'art chrétien », *in Religions et Modernité, op. cit.*

[384] Bruno Foucart, *Renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860, op. cit*., p. 75.

[385] Expression de Brigitte Waché, *Religion et Culture en Occident au XIXe siècle, op. cit*, p..161.

création. Jean-Jacques Wunenburger détaille le langage spécifique qu'ils doivent utiliser pour manifester cette esthétique du sacré, en ayant recours notamment aux hiérophanies, qui sont des « signes du divin », c'est-à-dire des « manifestations objectivement externes, de forces et de puissances […] qui deviennent des signes révélateurs de l'Invisible »[386].

> La sphère des représentations et des comportements propres au sacré se constitue par l'intermédiaire de l'imagination symbolique. Par elle, l'homme ne se rapporte plus aux réalités physiques qui l'environnent en fonction de leurs seules propriétés sensibles et de leur utilité concrète, mais est aussi amené à leur conférer des significations et des fonctions analogiques en rapport avec le monde invisible supra-sensible. En visant la réalité, symboliquement l'esprit s'émancipe des seules données immédiates de la perception et découvre derrière le sens propre des objets un sens second, figuré qui les leste d'une profondeur nouvelle.
>
> Une forme symbolique peut donc devenir hiérophanique par ce qu'elle est, en même temps, point de départ d'une quête de significations latentes (trajet herméneutique ou anamnèse) et point d'arrivée d'une manifestation de l'Invisible dans une forme visible définie (trajet épiphanique). Par le rapport symbolique, constitutif du sacré, le plan transcendant du divin accède à une présence-absence, à une figuration de l'infigurable, qui définit le mystère même du religieux.[387]

En d'autres termes, si le lecteur ou le spectateur d'une œuvre suggérant une forme de sacré est tenu, dans un premier temps, de considérer les « réalités physiques qui l'environnent » (à savoir l'argument général du roman, ou la vision première qu'offre un tableau), il doit dépasser cette première lecture et découvrir dans cette œuvre « un sens second, figuré qui [la] leste d'une profondeur nouvelle », grâce à l'intralecture qui révèle alors la « figuration de l'infigurable ». La richesse du langage symbolique, « constitutif du sacré », invite donc à distinguer – mais non à séparer – différents niveaux de lectures dans les œuvres qui invoquent la sacralité.

4.1 En littérature

L'intralecture à laquelle nous nous référons a été nommée sous l'expression de *subtexto* par Francisco García Sarriá dans *Estudios de novela española moderna. Texto y Subtexto de Galdós a Guelbenzu*[388]. Il distingue deux niveaux de lecture dans un roman : d'une part il y a le texte de l'auteur « tacite », qui appartient au plan réaliste, d'autre part on trouve le « subtexto » de l'auteur « exprimé », qui relève davantage d'un

---

[386] Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit*., p..13.

[387] *Ibid.,* p. 20-21.

[388] Francisco García Sarriá , *Estudios de novela española moderna. Texto y Subtexto de Galdós a Guelbenzu*, Madrid, éd. Playor, 1987.

plan poétique. Dans le prologue de son livre, Francisco García Sarriá développe ce concept en précisant :

> No se trata de la pluralidad de lecturas posibles de una obra (que puede ocurrir tanto en el plano del texto como en el del subtexto), cosa que admitimos plenamente (cada uno sólo puede responder de sí), sino de una red de referencias internas en la obra misma que lleva a otro plano de significación, a un subtexto que, en cuanto tal, es un texto también. Aunque añade profundidad y complejidad a la obra, la presencia de un subtexto no lleva aparejada de necesidad un juicio valorativo favorable[389].

Il ne s'agit donc pas de superposer ou de juxtaposer des niveaux d'interprétations, mais véritablement de trouver au cœur du récit un faisceau d'indices qui constitue, en soi, une (intra)lecture d'une dimension nouvelle. Francisco García Sarriá propose, entre autres, l'exemple du roman de Clarín *Su único hijo*, dans lequel l'auteur essaime un « Symbolisme transcendantal » sous la forme suivante : « se descubre o redescubre por la experiencia humana, personal, del protagonista. […] Es la revelación de lo supernatural en lo natural »[390]. Selon Francisco García Sarriá, certaines caractéristiques du roman ne peuvent se comprendre qu'à la lumière de ce « Symbolisme transcendantal », suggérant une sacralité originale.

Si cette théorie du « subtexto », ou intratexte, est particulièrement vraie pour la période envisagée, c'est grâce à l'évolution de la technique narrative à la fin du XIXe siècle qui l'a rendue probante. En effet, Bernard Capdupuy note que les années 1900 voient l'épanouissement d'une véritable « rénovation littéraire » qui, de par son originalité, permet une intralecture. Envisageant les exemples de *Camino de perfección, Amor y pedagogía, La Voluntad* et *Sonata de otoño*, Bernard Capdupuy distingue diverses caractéristiques comme l'abandon d'une trame romanesque unique au profit d'un éclatement d'unités juxtaposées, la prédominance de la vie intérieure du protagoniste sur ses actions, et une écriture « plastique » qui laisse la part belle aux sensations. Mais l'aspect que nous soulignerons ici est celui du dessein des romanciers quant à la focalisation : « ce n'est plus la reproduction de la réalité qui est recherchée mais son reflet dans une conscience tamisée par la subjectivité »[391]. Or précisément, la conscience des protagonistes (et des romanciers) étant habitée par la spiritualité diffuse qui caractérise cette époque, celle-là rejaillit nécessairement dans les œuvres de fiction.

---

[389] *Ibid*., p. 10-11.

[390] *Op. cit*., p. 41.

[391] Bernard Capdupuy, *Le roman espagnol de 1870 au début du XXe siècle*, *op. cit*., p. 71.

Et c'est donc sous cette coloration sacrée que « l'auteur ne cherche plus à imiter la réalité, à reproduire le monde, mais à créer un univers propre à l'œuvre d'art »[392]. Cet univers s'élabore à partir du réseau de significations de l'intratexte. Ainsi donc, en littérature, c'est le langage symbolique utilisé par les romanciers qui convoque à l'intérieur même du récit tout un faisceau de significations « d'une profondeur nouvelle »[393], façonnant par là même un intratexte teinté de sacralité. Qu'en est-il à présent en peinture ?

4.2 En peinture

Ces innovations esthétiques, qui viennent d'être envisagées pour la littérature, voient le jour grâce à l'avènement de la Modernité, comme nous l'avons signalé auparavant. La peinture, naturellement, sera sensible aux mêmes évolutions – quoique avec un langage plastique et non plus scripturaire – puisque, comme le remarque François Bœspflug : « l'art religieux d'Occident n'est pas une île, et l'on voit mal comment il aurait pu rester durablement à l'abri de toute confrontation à la Modernité »[394]. Comme dans les romans, on peut dégager dans certains tableaux une intralecture qui met en avant une dimension sacrée du tableau, comme c'est le cas avec *Y aún dicen que el pescado es caro*, peint par Joaquín Sorolla. Avant d'être mondialement reconnu pour ses scènes lumineuses de bords de mer, Sorolla a exploré les nombreuses possibilités d'expression qu'offre la peinture. Ainsi, en 1894, il peint cette toile de grande dimension, afin de la présenter à l'Exposition Nationale de 1895 où elle reçut la Médaille de Première Classe. Considéré comme une « œuvre de jeunesse », parmi les premières à établir la notoriété du peintre, il a souvent été dit de ce tableau qu'il répondait à des exigences de mode picturale. En effet, Sorolla a eu recours au Réalisme social en vogue à l'époque, pour s'assurer un franc succès (académique, mais surtout économique !). Et c'est presque toujours sous cet angle que le tableau est interprété. Partons de cette hypothèse dans un premier temps.

Le Réalisme, certes, est indéniable dans ce tableau, le peintre reproduit avec une exacte fidélité les conditions matérielles des pêcheurs ; des nombreux détails s'accumulent pour rendre avec authenticité l'intérieur de la cale de ce petit navire de

---

[392] *Ibid.,* p. 90

[393] Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit*., p. 20.

[394] François Bœspflug, « La crucifixion déportée : sur la "sécularisation" en Occident d'un thème majeur de l'art chrétien », *in Religions et Modernité, op. cit., ibid.*

pêche : au premier plan seau et bassine, sur la gauche, une lanterne dont le mouvement indique (et c'est là le seul indice de mouvement dynamique du tableau) que le bateau est sans doute en train de tanguer, dans le fond, à droite des cordages, un vaste tonneau, et enfin à gauche, des poissons maculés de sang. L'ensemble est peint dans des tonalités qui, elles, rappellent le Ténébrisme du Baroque italien : un mélange d'ocres et de marrons, rehaussé çà et là par des touches soit claires soit verdâtres. La clarté provient d'une source de lumière placée derrière l'homme de gauche, sans doute une autre lanterne, à moins qu'il ne s'agisse de l'ouverture de la cale.

Y aún dicen que el pescado es caro, Joaquín Sorolla
1894, huile sur toile, 153 x 204
musée du Prado, Madrid

Quant à la revendication sociale, elle s'exprime dans le drame mis en scène sur la toile : le plus jeune des pêcheurs, sans doute inexpérimenté et trop audacieux, est blessé : ses compagnons de travail lui portent secours tant bien que mal, en soignant grossièrement sa blessure. Leurs conditions d'exercice sont plus que déplorables, et périlleuses. D'où le titre du tableau, qui pourrait être les mots grommelés par l'un des deux hommes : « *Y aún dicen que el pescado es caro* ».

Pourtant, on ne saurait se contenter de cette seule interprétation sociale, car tout concourt dans la toile à laisser deviner, par le biais d'une intralecture, une analogie avec une scène inédite de *Descente de croix*.

Partons d'une analyse du centre de la toile, en élargissant peu à peu le champ de vision. Le trio de personnages est tout d'abord frappant, car les deux hommes accroupis évoquent sans peine l'attitude de Nicomède et Joseph d'Arimathée[395] qui prirent soin de la dépouille du Christ après sa crucifixion. Les Synoptiques évoquent uniquement la présence de Joseph d'Arimatie, et seul l'Évangile selon Jean précise que non pas un mais deux hommes détachèrent le corps du Christ pour le mener au tombeau :

> Après ces événements, Joseph d'Arimathée, qui était un disciple de Jésus mais s'en cachait par crainte des Juifs, demanda à Pilate l'autorisation d'enlever le corps de Jésus. Pilate acquieça et Joseph vint enlever le corps. Nicomède vint aussi, lui qui naguère était allé trouver Jésus au cours de la nuit […] ils prirent donc le corps de Jésus et l'entourèrent de bandelettes, avec des aromates, suivant la manière d'ensevelir des Juifs[396].

Ainsi, les deux pêcheurs que Sorolla a pris le soin de peindre semblables à ceux de sa terre natale, pourraient tout à fait endosser le rôle de Nicomède et de Joseph d'Arimathée. Ils sont penchés sur le corps inanimé, l'un deux tient un linge qui pourrait être une « bandelette », comme dans l'Evangile de Jean. Leur recueillement et leur silence sont teintés de révérence sacrée. En outre, tant la restriction à trois personnages, que l'atmosphère confinée, étroite du cadre augmentent l'intimité, mais surtout le drame de la scène.

Quant au pêcheur blessé, il repose torse nu à même le sol, son bras gauche semble sans vie, posé à terre, ses mains et ses poignets sont rouges ; sans doute est-ce le sang des poissons, à moins qu'il ne s'agisse de stigmates ? Par ailleurs, il semble beaucoup plus jeune que ses compagnons, tout comme le Christ l'est traditionnellement aux côtés de Nicomède et Joseph d'Arimatie. Un détail toutefois est à souligner : ce n'est pas au côté droit, mais au gauche que le jeune homme est blessé, ce qui le distingue des blessures du Christ.

Le fond participe également de ce mimétisme biblique en filigrane. Le bois du navire envahit l'arrière plan, mais une ligne de force se dégage : dans la complexe

---

[395] Arimathée ou Arimatie selon les traductions, village situé au nord-ouest de Jérusalem.

[396] Jn 19, 38-40.

composition de la toile apparaît nettement, entre les trois têtes des hommes, un assemblage de planches ou de pieux qui dessinent sans équivoque une croix, flottant presque, par le jeu des plans successifs, au-dessus du blessé.

Il n'est pas jusqu'à certains détails symboliques qui ne retracent cet épisode biblique et n'affirment la souffrance christique. En effet, la lampe éteinte, ballottée par le mouvement des eaux, rappelle les circonstances de la mort de Jésus, puisque les ténèbres envahirent toute la terre[397]. Le détail criant la souffrance christique est celui des poissons morts, tachés de sang, jonchant le plancher à l'arrière plan. Depuis l'époque des premiers chrétiens, le poisson est le symbole du Christ, puisque les lettres formées par le mot « poisson » en grec (« ιχθυς » retranscrit *ICHTHYS* avec l'alphabet latin) étaient un code pour désigner Jésus :

I	Iessou	Jésus
CH	CHristos	Christ
TH	THeou	Dieu
Y	hYios	Fils
S	Soter	Sauveur

Ainsi, les moindres détails, à demi voilés par la pénombre de la scène, participent eux aussi à renforcer l'hypothèse d'un tableau dans le tableau, ou d'une intralecture possible. Le génie, la délicatesse et la finesse de l'art de Sorolla y concourent.

Dans ce premier chapitre, on a vu combien l'avènement de la Modernité a contribué à déterminer l'émergence d'une sacralité neuve à l'aube du XXe siècle. En effet, le sacré se définit dès lors comme essentiellement personnel, exalté et surtout polymorphe. Les artistes eux-mêmes participent à cette diversité du sacré, puisqu'ils sont en quête d'une sacralité originale. C'est pourquoi on retrouve des formes « diluées » du sacré, s'inspirant de sources laïques, s'appliquant à des références non chrétiennes, ou sacralisant le profane. Enfin, cette « dilution » est parfois extrême, puisque des artistes choisissent d'ourdir leurs œuvres de symboles sacrés en filigrane. On perçoit d'emblée combien ces intralectures ne s'effectuent pas aisément. Si les

[397] Mc 15, 33 et Lc 23, 44.

artistes sont en quête de sacré inédit, le lecteur et le passionné de peinture, quant à eux, doivent être en quête de ces indices laissés par les créateurs. Le destinataire lui-même doit alors effectuer une véritable quête pour débusquer ces intratextes ou ces intratableaux. La tâche est ardue, car chaque artiste choisit de « diluer » le sacré à son gré, puisque rappelons que ce qui caractérise la sacralité de cette époque, c'est que « loin de s'articuler fortement autour de valeurs et d'axes repérables, [elle] se donn[e] dans l'éclatement, le multiple, l'ambigu »[398]. C'est pourquoi nous proposons, dans le chapitre suivant, une typologie qui permettra de hiérarchiser la polymorphie inhérente au sacré moderne, en en incluant même des expressions parfois inconscientes, mais tangibles, tant les artistes de l'époque sont pénétrés de culture chrétienne.

[398] Yasuko Eshima, Le Christ fin de siècle, ibid.

CH.2 : « Expressions rénovées du sacré : essai de typologie »

La typologie que nous proposons dans ce chapitre est un premier aboutissement synthétique de nos investigations. En effet, après avoir évoqué l'ambigu mode de présence du sacré dans les années 1868-1923 – à la fois présent et absent, c'est-à-dire soutenu et réfuté – et après avoir défini les modalités d'expression de ce sacré « moderne », il convient à présent d'établir des catégories claires, qui permettront de saisir la polymorphie de la sacralité moderne dans son ensemble. Si dans les analyses précédentes la chronologie et le contexte socio-historique de la sacralité ont été pris en compte, dans ce chapitre la réflexion s'appuiera essentiellement sur les aspects esthétiques du sacré, envisageant sous quelles formes les artistes ont choisi de le traduire.

Le critère retenu pour cette typologie sera celui de « la dilution du sacré », puisqu'elle envisagera les différentes expressions de la sacralité depuis ses traductions les plus éclatantes jusqu'aux plus latentes. Ainsi, analyserons-nous tout d'abord des formes manifestes du sacré, puis ses expressions diluées, et finalement il nous faudra rendre compte d'un sacré enthousiaste, au sens étymologique du terme, à savoir « inspiré par la divinité ».

1. Des expressions manifestes

Cette première catégorie regroupe des extraits de romans et des tableaux dans lesquels le sacré est univoque, dès la première lecture ou le premier regard. On distinguera premièrement les œuvres qui traduisent une communion authentique, puis celles mettant en scène un sacré torturé, enfin nous verrons comment certains artistes créent un Dieu singulier, voire fantasque, au gré de leur inspiration.

1.1 Une communion authentique

C'est bien de communion qu'il est question ici, et non de sacralité, car les œuvres envisagées sont toutes empreintes d'un respect chrétien. Trois éléments les

caractérisent : leur humble sincérité, leur culte du passé, et leur mise en scène du quotidien des fidèles.

La sincérité

Cette notion est fondamentale à l'heure de définir une communion authentique. Considérons tout d'abord le cas des romanciers. Si de nombreux intellectuels de la fin du XIXe siècle ont décrié la religion, ce n'était pas dans le but de la condamner unilatéralement, mais plutôt afin d'en dénoncer les hypocrisies et les abus. Là où bien souvent on n'a retenu que les critiques véhémentes de certains auteurs (comme Galdós ou Clarín par exemple) faites à l'encontre de la religion institutionnelle, il faut prêter attention à l'alternative religieuse proposée. C'est pourquoi, remarque Yvan Lissorgues, certains ont prêché « l'idée d'une religiosité authentique opposée à la religion imposée et routinière »[399], il illustre cette réflexion avec le cas de Clarín pour qui « la conception de l'État catholique est une atteinte à la justice et au droit de la personne et, qui plus est, c'est une aberration religieuse »[400]. Il met alors en avant la défense d'une foi individuelle fondée et réelle.

De même, Galdós a nettement distingué d'une part la religion instaurée (notamment par la Restauration), connotée négativement, et d'autre part la possibilité d'une religion sincère. C'est l'hypothèse développée par José Luis Mora García dans *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana. 1888-1905*. Dans son prologue, il reprend la question du critique galdosien Hensley C. Woodbridge qui se demandait : « ¿Es Galdós un escritor religioso ? »[401], et à laquelle José Luis Mora García répond par l'affirmative. De fait, il est nécessaire dans les romans de Galdós de ne pas s'arrêter uniquement à la critique de la religion officielle, car ce serait négliger ce qu'il nomme « l'alternative galdosienne »[402], empreinte de spiritualité, de mysticisme et de convictions.

Pourtant, cette prise de position de Galdós en faveur d'une « religiosité authentique » n'a pas toujours été évidente ; et si l'on peut affirmer avec D. L. Shaw

---

[399] Yvan Lissorgues, *La pensée philosophique de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901), op. cit*., p. 56.

[400] *Op. cit*., p. 55.

[401] José Luis Mora García, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana. 1888-1905*, Salamanca, éd. Universidad de Salamanca, 1981, p. 7.

[402] *Op. cit*., p. 131.

que « durante toda su vida Galdós estuvo obsesivamente interesado por la religión »[403], il convient de souligner l'évolution de sa pensée à ce sujet : « la personal posición religiosa de Galdós, a pesar de dos investigaciones muy completas de Scatori y Corea, es todavía materia de discusión y, en cualquier caso, al igual que su visión político-social, fue evolucionando a medida que su obra progresaba »[404]. C'est ainsi que ce n'est véritablement qu'à partir des années 1880 que l'auteur compose des romans qui seront qualifiés de « spiritualistes », comme *Misericordia* dans lequel le personnage de Benina incarne cette authenticité pieuse.

La question de la sincérité se pose aussi avec certains peintres, mais sous un aspect différent. Si les romanciers que nous venons d'évoquer critiquent la religion institutionnelle pour prôner un regain d'engagement individuel solide, il n'en n'est pas de même avec les peintres. En effet, certains d'entre eux choisissent de représenter le sacré par conviction religieuse. Le but de leur manifestation esthétique est donc de transmettre le divin. Là aussi la sincérité est complète, non plus dans le sens d'une alternative à une religion décriée, mais plutôt dans celui d'un engagement fidèle et véritable.

C'est ainsi que peut se définir la position esthétique des Nazaréens, déjà évoquée précédemment. Mais davantage encore que les Nazaréens, le groupe de Saint Luc[405] confère une absolue importance à la portée religieuse des œuvres qu'ils peignent. La sincérité confessionnelle de leur art est donc la première caractéristique que l'on peut dégager. Ainsi, pour les définir, Juan Plazaola écrit : « fue el primer movimiento que podía prometerse la restauración del auténtico arte religioso »[406]. Une des grandes figures et un des fondateurs du groupe illustre cet engagement : Joan Llimona i Bruguera, car en plus de ses créations artistiques (comme par exemple une chapelle dédiée à la Vierge dans l'abbaye de Montserrat, ou encore les plafonds de l'église de Sainte Marie du Pi, dans le quartier gothique de Barcelone), il milite pour la foi catholique, en participant à une ligue pour le développement de la piété catalane. A ses

---

[403] D. L. Shaw, Historia de la literatura, *op. cit*., p. 215.

[404] *Ibid*.

[405] Saint Luc, qui rédigea le troisième Evangile, fut considéré comme l'auteur des premières icônes représentant la Vierge. C'est ainsi qu'il devint le peintre par antonomase, puis à partir du XVe siècle saint patron de la profession.

[406] Juan Plazaola, *El arte sacro actual*, Madrid, éd. Católica, 1965.

côtés, la figure de l'évêque de la cathédrale de Vich, Torras i Bages, doit aussi être soulignée. En 1892, il publie *La tradición catalana*, qui expose les valeurs éthiques du régionalisme catalan. Figure majeure de la culture catalane, il fonde la Ligue Spirituelle de Notre Dame de Montserrat, et intègre l'Académie des Belles Lettres de Barcelone. Actif théoricien et défenseur de l'esthétique du Cercle de Saint Luc, il analyse la mission du peintre dans *Ofici espiritual de l'Art*[407]. En guise d'introduction[408], il propose ce qu'il nomme une « confession autobiographique » : la Bible et la nature fondent « l'élément esthétique de la mission pastorale », et en ce sens « l'Art concorde avec tout exercice spirituel » :

> Car dans la Bible et la nature [mon âme] voit concentré cet esprit qui, s'échappant du monde, ouvre les potentialités de l'artiste, et féconde son âme qui, alors, conçoit de hautes, de lumineuses, d'harmonieuses idées, et les incarne dans la matière, en produisant des œuvres qui sont le délice et la consolation de notre lignée, nostalgiques d'une perfection d'un autre monde.[409]

Selon Torres i Bages, les tableaux créés par les artistes qui appartiennent au Cercle sont porteurs d'un message chrétien. En ce sens, la peinture est vue comme un véritable apostolat, permettant d'atteindre Dieu par le biais de la Vérité, de la Beauté, de la Sainteté et de l'Art, quatre attributs que se doivent de respecter les peintres du Cercle. La sincérité confessionnelle de l'artiste est donc bel et bien une condition préalable de cette esthétique. Une deuxième caractéristique du Cercle va nous permettre d'établir un nouveau lien avec la littérature.

Le culte du passé

En effet, en plus de leur fidélité au dogme chrétien, les peintres du groupe de Saint Luc affichaient leur goût pour un retour à des normes esthétiques oubliées. Juan Plazaola l'explique en ces termes :

> Al alzarse los primeros templos modernos, la reacción más común propia de gentes taradas de romanticismo, fue la de correr a refugiarse bajo los pórticos de las catedrales góticas y esperar allí a que pasara el chubasco moderno; reacción perfectamente explicable en generaciones cuyo gusto y cuya piedad se habían formado bajo el signo del sentimentalismo religioso del siglo XIX.[410]

---

[407] Texte fondateur, transcription d'un discours lu par Torras i Bages lors de l'inauguration du premier Congrès d'Art Chrétien en Catalogne, célébré au Palais des Beaux-Arts de Barcelone, en 1913.

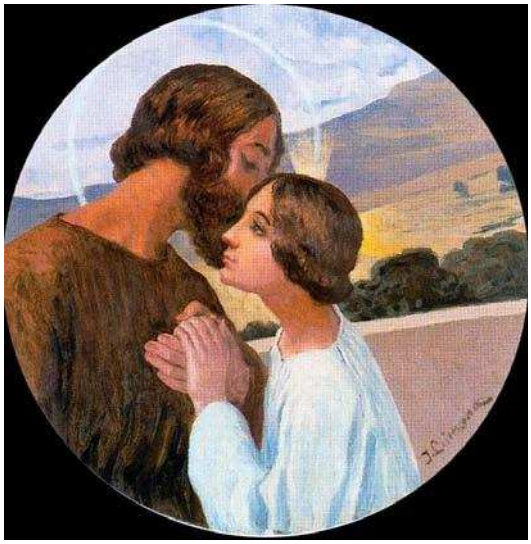
[408] Josep Torres i Bages, *Ofici espiritual de l'Art*, *in Obres Completes*, Barcelone, éd. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1936, p. 373.

[409] *Ibid*.

[410] *Op. cit*., p. 374.

C'est pourquoi le style du Cercle a parfois été critiqué comme archaïque, vis-à-vis de l'émergence des autres courants picturaux. En effet, lorsque l'on considère ces détails peints par Joan Llimona pour l'abbaye de Montserrat, on remarque tout de suite qu'à la date où ils ont été réalisés, certains peintres avaient déjà exploré des techniques très innovantes : les années vingt voient par exemple la fin du mouvement cubiste, ou encore l'émergence de la vague dadaïste.

Virgen con Niño, Joan Llimona
1920, huile sur toile, 61 cm de diamètre
musée de Montserrat, Espagne



San José con Jesús, Joan Llimona
1920, huile sur toile, 61 cm de diamètre
musée de Montserrat, Espagne

Or, l'innovation n'est pas de mise ici, puisqu'au contraire ces artistes s'efforcent de rendre vivant un christianisme authentique, c'est-à-dire selon eux originel, et l'on retrouve ici les canons picturaux de l'époque post-tridentine. Ainsi, ils peignent leurs œuvres, comme ici, avec un maximum de simplicité, en respectant des jeux de couleurs vraisemblables ainsi que les conventions picturales de l'art religieux des siècles passés.

Par exemple, on peut souligner à quel point le tableau de la *Vierge à l'Enfant* est exécuté selon une tradition iconographique strictement respectée. La figure de Marie est peinte dans la tunique bleue qui la caractérise ; l'enfant Jésus se tourne solennellement vers le spectateur, avec un regard qui n'a rien d'enfantin, tel que le peignait par exemple Masaccio au milieu du XVe siècle.

détail d'une *Vierge à l'Enfant*, Masaccio
1424, tempera[411] sur panneau
galerie des offices, Florence, Italie

Dans ce culte du passé, il faut même remarquer le détail archaïsant de l'auréole. En effet, avant la Renaissance, les peintres représentaient les auréoles telles qu'elles apparaissaient dans les icônes byzantines, c'est-à-dire sous la forme d'un large rond plein (le plus souvent doré), tout autour du personnage sacré, que celui-ci soit de face ou de profil, comme c'est le cas sur l'œuvre de Masaccio. Or, à partir du XVIe siècle, suivant la maîtrise de la perspective, les artistes abandonnèrent progressivement cette auréole « plaquée » en deux dimensions, pour choisir de peindre uniquement le contour d'un cercle représenté en trois dimensions au-dessus de la tête, comme par exemple au-dessus de cette Vierge de Raphaël.

détail de la *Vierge au Chardonnet*, Raphaël
1507, tempera sur panneau, 77 x 107
galerie des offices, Florence, Italie

[411] La tempera est une technique picturale employée durant tout le Moyen Age. Il s'agit d'une détrempe, c'est-à-dire d'une peinture dans laquelle les pigments sont mélangés à de l'eau ainsi qu'à un médium qui servait à les lier. Ordinairement il s'agissait de colle, de miel ou encore de gomme végétale. La tempera sur bois a recours au jaune d'œuf comme médium (le blanc étant réservé aux enluminures).

C'est donc un véritable parti pris esthétique, lorsqu'en 1920 Joan Llimona choisit de peindre des auréoles rondes et plates, en deux dimensions, ceignant la tête de Joseph et de Marie.

On retrouve en littérature un tel culte du passé. Cette nostalgie concerne une époque plus ou moins éloignée. Ainsi, tout d'abord, l'évocation d'un sacré authentique peut surgir liée à un souvenir d'enfance, les premières années de la vie étant alors comme nimbées d'une aura auguste, synonyme d'une félicité révolue, d'un temps où l'enfant innocent croyait sans s'interroger sur sa foi. *Amor y pedagogía* offre un exemple probant de cette persistance de la mémoire du sacré. Unamuno y dresse le portrait de Apolodoro, jeune homme élevé selon les préceptes philosophiques, hygiénistes et laïcs de son père. Toutefois, sa mère – en cachette – lui enseigne quelques rudiments de religion, qui restent soigneusement enfouis dans sa mémoire sous toutes les connaissances que son père l'oblige à assimiler. Quelle n'est donc pas sa surprise lorsque, des années plus tard, une prière surgit de sa mémoire sans même qu'il n'ait la volonté de la réciter !

> Esta noche sorpréndese Apolodoro con que las oraciones que de niño anidara en su memoria la madre le revolotean en torno a la cabeza, rozándole los labios a las veces con sus tenues alas. Y tras un « ¡Pobre padre! » susurrado mentalmente, encuéntrase con el padrenuestro en la boca.[412]

L'enfance est ainsi irrémédiablement marquée par la religion, même chez Apolodoro qui a pourtant reçu une solide éducation laïque. Mais si l'irruption de la religion de l'enfance ne provoque que de la surprise dans le cas d'Apolodoro – surprise tout de même teintée d'un effet de fascination fantastique, avec l'image des prières ailées – elle réveille bien d'autres sentiments chez le jeune homme protagoniste d'une nouvelle écrite par Clarín, *Viaje Redondo* :

> Los olores del templo aldeano, su frescura, su sencillez, el silencio místico, aquella atmósfera de reminiscencias voluptuosas de la niñez creyente y soñadora le embriagaban suavemente; y sin hipocresía, [el hijo] se humilliaba, oraba, sentía a Jesús, y repasaba con la idea las grandezas de diecinueve siglos de victorias cristianas. El era carne de aquella carne, descendiente de aquellos mártires y de aquellos guerreros de la cruz.[413]

Cette citation présente un triple intérêt. Premièrement, elle tisse un nouveau lien avec l'esthétique du Cercle de Saint Luc, de par l'évocation sensible d'un univers

---

[412] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía,* p. 126.

[413] Leopoldo Alas Clarín, « Viaje redondo », *in Le coq de Socrate et autres contes,* p. 264.

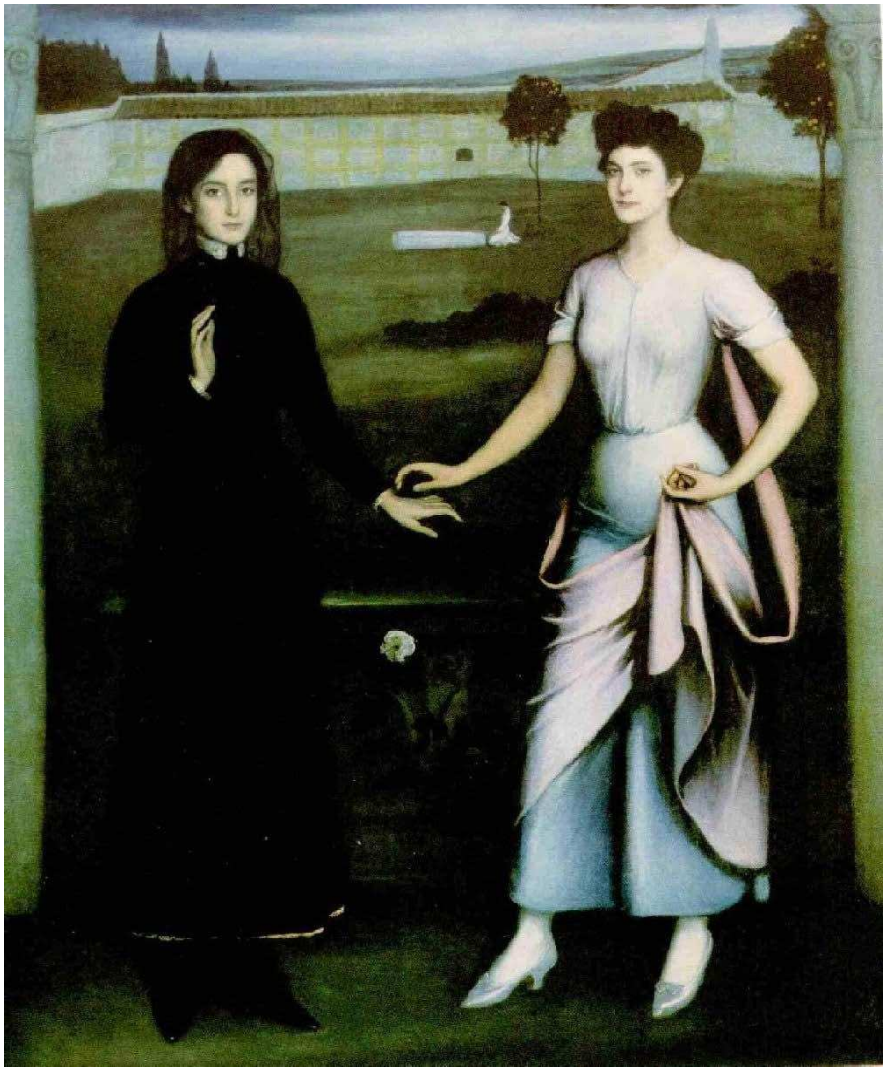
simple et dépuré (« sencillez », « silencio ») nécessaire à une foi authentique. Ensuite, elle s'inscrit bien dans cette démarche réflexive, qui pousse à rechercher dans le passé cette excellence du sacré, puisque ici le protagoniste établit un lien fort entre ses souvenirs d'enfant et le vibrant engagement spirituel qui l'animait alors. Il faut d'ailleurs souligner que cette nostalgie n'est pas vaine, car le souvenir réveille et ranime chez le jeune homme cette foi de l'enfance, qu'il expérimente alors dans toute sa puissance. Enfin, ce passage nous amène à considérer que le culte du passé peut concerner non seulement l'époque peu éloignée des premières années de la vie, mais aussi renvoyer à des temps plus lointains. Ainsi, le jeune homme glisse-t-il imperceptiblement de son enfance aux dix-neuf siècles qui ont fait la grandeur de la chrétienté, et dont il se sent alors partie intégrante : « era carne de aquella carne, descendiente de aquellos mártires ». Il s'agit alors du culte d'un passé glorieux, mais surtout mythifié.

Ce culte d'un passé religieux mythique peut s'apparenter à une véritable palingénésie, dans la mesure où la vénération et la réhabilitation de l'époque révolue de la grandeur du christianisme est vue comme perfectionnement de l'ère actuelle. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une culture d'un « aoriste mythique »[414], car l'aoriste, dans la conjugaison grecque notamment, renvoie à une action passée dont la durée n'est pas déterminée, présentée dans son intégralité. C'est ce que célèbre par exemple Valle-Inclán en décrivant le tableau *El amor sagrado y el Amor profano* de Julio Romero de Torres. Ses commentaires sont à lire en regard de l'œuvre du Titien, exécutée au XVIe siècle, qui a inspiré Romero de Torres :

> Entre los cuadros que expone Julio Romero de Torres, hay uno que me produce emoción hondísima, aquel que lleva por título *El Amor Sagrado y el Amor Profano*. Las dos figuras, estilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno, que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella, para triunfar del tiempo. Porque eso que solemos decir arcaico, no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo, y que no debe suponerse accidente del momento histórico en que se desenvuelve informando toda la pintura de una época. Es la condición de esencia, que antes de haber aparecido en la pintura con existencia real, tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética. La obra de arte que ha perdurado mil años, es la que tiene más probabilidades de perdurar otros mil. Lo que fue actual durante siglos, es lo que seguirá siéndolo en lo porvenir, con esa fuerza augusta, desdeñosa de las modas que sólo tienen la actualidad de un día. ¡Las

[414] Expression de Giovanni Allegra, « Las ideas prerrafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista », *in Anales de Literatura española*, Alicante, éd. Universidad de Alicante, n°1, 1982, p. 296.

Amour sacré et Amour profane, Le Titien
1514, huile sur toile
musée de la galerie Borghèse, Rome



El amor sagrado y el Amor profano
Julio Romero de Torres
1908, huile sur toile, 168 x 139
collection Cajasur

> modas que otra moda entierra, sin que alcancen jamás el noble prestigio de la tradición![415]

La peinture de 1908 possède ce que Valle-Inclán nomme paradoxalement « un encanto arcaico y moderno ». Les deux adjectifs semblent inconciliables, mais l'auteur précise ce que signifie pour lui l'adjectif « archaïque » : « no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo, y que no debe suponerse accidente del momento histórico ». L'adjectif est donc laudatif, car en ce sens il « cristallise » l'essence pérenne de l'œuvre, qui nous parvient à travers les âges, chargée de la richesse d'un héritage considérable. Ainsi, la peinture s'affranchit de sa contingence terrestre, car elle recèle comme une préexistence métaphysique et découle d'une « loi esthétique suprême ». Les dernières lignes de la citation louent moins l'art de Romero de Torres qu'elles ne vilipendent la valse des modes, particulièrement éphémères dans ces années 1900. Valle-Inclán défend donc le style sobre, classique et palingénésique du peintre, qui n'avait pas la faveur de tous les critiques, loin s'en faut[416], puisqu'il écrit : « Lo que fue actual durante siglos, es lo que seguirá siéndolo en lo porvenir, con esa fuerza augusta, desdeñosa de las modas ».

Mais Valle-Inclán a lui-même mis en application ce précepte dans son roman *Flor de santidad*, dans lequel nous lisons de nombreuses occurrences louant un passé mythique, glorifié, qui convoque dans le cas de ce roman l'époque d'un christianisme authentique, celui d'une religion originelle et révolue. Ainsi, dès le premier paragraphe : « Aquel mendicante desgreñado y bizantino, con su esclavina adornada de conchas, y el bordón de los caminantes en la diestra, parecía rescucitar la devoción penitente del tiempo antiguo, cuando toda la Cristiandad creyó ver en la celeste altura el Camino de Santiago »[417]. Ce culte du passé est la garantie d'une œuvre dont la beauté perdurera, pour reprendre la perspective de Valle-Inclán : « la cristalización de algo que está fuera

---

[415] Commentaires publiés dans un article, « Un pintor », paru dans *El Mundo*, 3 mai 1908. [en ligne] Disponible sur http://www.elpasajero.com/vipromero1.htm_ (consulté en juin 2007).

[416] Alonso Cano rapporte ces critiques faites au peintre « mal compris » dans « El arte cristiano del siglo XIX en España : Romanticismo y Decadencia », *in Revista andaluza de arte*, n°6, 2nd trimestre, 2005, revue publiée sur Internet, [en ligne] Disponible sur < http://www.alonsocano.tk > (consulté en septembre 2008).

[417] Ramón del Valle-Inclán, *Flor de Santidad,* p. 15.

del tiempo ». Nous étudierons à présent la dernière caractéristique de cette communion authentique.

La mise en scène du quotidien liturgique

De nombreux romans mettent en scène la ferveur sincère des Espagnols, à tous les niveaux de l'écriture comme cela a déjà été démontré[418]. De même, en peinture, le mouvement « costumbrista », évoqué précédemment[419], a pour thème de prédilection le quotidien du peuple espagnol, et dans ce quotidien la religion a une place à part entière. C'est l'analyse que propose Patricia Pérez Dorado :

> [Los pintores] tuvieron especial predilección por reflejar la sociedad de su época a través de las celebraciones, fiestas y entretenimientos, ya que manifestaban la idiosincrasia del pueblo español. Se ocuparon no sólo de las celebraciones que contaron con una amplia proyección a nivel nacional, como fueron las corridas de toros, sino también de las manifestaciones religiosas (procesiones, romerías...) y de las fiestas peculiares de cada región (juergas flamencas, carnavales, etc.), contando todas ellas con una larga tradición dentro de la cultura española.[420]

> En el ámbito de la devoción popular las numerosas manifestaciones religiosas que se celebraban fueron uno de los temas escogidos por muchos pintores costumbristas para contribuir a la definición de esa identidad diferenciada.[421]

Cependant les « costumbristas » ne furent pas les seuls à reproduire à l'envi ce motif de la « dévotion populaire ». Ainsi, un artiste d'avant-garde comme Joaquim Mir a lui aussi peint cette communion authentique, en effectuant par exemple ce portrait de deux pénitentes dans une église. L'approche de Joaquim Mir est sensiblement différente des scènes typiquement « costumbristas ».

En effet, il ne choisit pas une manifestation populaire et festive, mais le recueillement de deux femmes, vêtues de couleurs sombres. Si le titre du tableau est bien *La iglesia de l'Aleixar*, pour autant on ne distingue pas beaucoup cette église. On en aperçoit l'autel, nappé de blanc, le chœur et ses ornements, ainsi qu'un pilier sur la droite. En réalité, le principal sujet du tableau ce sont les deux orantes. Bien plus que l'architecture, c'est la fonction liturgique de l'église qui est représentée ici, comme lieu de prières. Par ailleurs, la gamme chromatique employée par l'artiste n'est pas chamarrée comme celle des peintres « costumbristas ». De fait, il a recours à un

---

[418] Cf. Première Partie, CH.2, 2.1 et 2.2

[419] Cf. Première Partie, CH.2, 3.2

[420] Patricia Pérez Dorado, introduction au catalogue de l'exposition « *La mirada complacida y la mirada inquieta* », *op. cit*., p. 91.

[421] *Op. cit*., p. 98.

camaïeu original de tons ocres et rouges, qui distingue son style dans les années 1913-1919[422].

La iglesia de l'Aleixar, Joaquim Mir
huile sur toile, 169 x 110
collection F. Torelló, Barcelone

Ainsi donc, cette première modalité du sacré, de la catégorie des expressions manifestes, s'axe autour des trois caractéristiques qui viennent d'être définies : sa sincérité, son culte du passé, ainsi que la mise en scène de la ferveur des Espagnols.

[422] Selon Marc Montijano et Susana Hermoso-Espinosa, co-auteurs de l'article « Joaquim Mir i Trinxet. El fauno de la pintura catalana », publié sur Internet [en ligne]. Disponible sur < http://www.homines.com/arte/mir_art/index.htm > (consulté le 23 octobre 2008).

1.2 Le sacré torturé

L'adjectif « torturé » a été choisi pour rendre compte d'une forme de sacralité mise à mal, traduite par des artistes chez qui la question du sacré se pose douloureusement, car en effet, l'avènement de la Modernité n'a pas uniquement éveillé des quêtes spirituelles, elle a aussi profondément troublé certaines consciences, ce qui se traduisit en arts par des représentations et des questionnements inédits.

C'est le constat que dresse François Bœspflug qui analyse l'évolution de la mise en image moderne de la figure christique : « Comme jamais auparavant, le Christ a été [au XXe siècle] illustré, déconstruit et moqué, transposé, décliné et malmené, sous toutes les formes envisageables, de mille et une manières »[423]. On distinguera deux traductions picturales principales de ce sacré torturé : l'expression d'une inquiétude aiguë, et la représentation dramatisée du sacré. Mais avant tout, nous analyserons un exemple littéraire des origines de cette « torture ».

Des questionnements viscéraux

Miguel de Unamuno illustre ces doutes poignants quand il s'interroge sur le sens de la vie et l'existence de Dieu. Ainsi, José Carlos Mainer reproduit une lettre que Unamuno adresse à un ami peu de temps avant le début de la rédaction de *Amor y pedagogía* (la lettre est datée du 8 avril 1900, le roman sera publié deux ans plus tard) :

> Aquí me tiene usted en cierto cristianismo vago, evangélico, convencido de que Dios no es una necesidad racional, de que no le necesitamos como explicación teórica del universo, sino como un imperativo cordial [...]. A nadie admiro acaso más que a Goethe, cuya comprensión del Universo fue tan vasta que no le cupo en sistema alguno y pudo decir que era a la vez deísta, panteísta, politeísta y ateo.[424]

L'auteur affirme sans détours son adhésion au christianisme, seulement il souligne que celle-ci est vague car pour lui, Dieu ne peut être le Créateur de l'univers, tel qu'il est présenté dans les Ecritures. Aimant lui-même ne pas être réduit à une seule pensée ou à un seul courant, il admire Goethe entre autres pour son (non) positionnement quant à la religion, puisqu'il le présente comme « déiste, panthéiste, polythéiste et athée » tout à la fois. C'est également vers cette position que tend Unamuno, s'interrogeant sans cesse dans ses romans ou ses essais sur le sens et la place

---

[423] Introduction de « L'image du Christ », *in Le Monde de la Bible, op. cit*., p. 5.

[424] José Carlos Mainer, *La Edad de plata 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural, op. cit.*, p. 42.

du religieux. Ces questionnements, ne sont pas aisés, et conduisent l'auteur à une véritable crise :

> La crisis religiosa que Unamuno sufre en 1897 ha roto su inicial entusiasmo positivista y *Amor y pedagogía* no es sino la exposición en clave humorística de un problema personal que contribuye a explicar tanto la lancinante immadurez espiritual del escritor como el más hondo problema de su decepción ante el socialismo[425].

Autour de la notion de la religion se cristallisent donc bien des affres pour Unamuno: José Carlos Mainer parle tout d'abord d'un « problème personnel » (mort de son troisième enfant, Raimundo, en 1896) , puis évoque une « lancinante immaturité spirituelle », qui ont engendré la crise. Unamuno choisit de rendre avec humour ses inquiétudes (par le biais du personnage caricatural d'Avito Carrascal et de l'échec de son entreprise pédagogique sur son propre fils). Mais d'autres artistes ont choisi des modes d'expression qui mettent au contraire en valeur l'angoisse de leurs questionnements.

Inquiétudes mystiques

Le peintre Sebastià Junyent a particulièrement exprimé ses doutes viscéraux quant à l'existence de Dieu à travers ses toiles.

L'exemple de son tableau *Ave María*, réalisé en 1902, est probant car la toile toute entière est problématique en raison de l'originale figure de l'Ange. La facture de cet *Ave M*aría est résolument moderne, car les touches employées évoquent un style postimpressionniste maîtrisé, mais l'interprétation personnelle de la scène est, elle aussi, moderne, dans le sens d'originale et transgressive. En effet, d'une part l'Ange arbore une flamboyante chevelure rousse, couleur qui est traditionnellement assimilée à celle du Diable dans l'art sacré, d'autre part nous remarquons d'emblée que, non seulement du point de vue des conventions iconographiques, mais aussi selon les simples bonnes convenances, l'Ange est beaucoup trop proche de Marie. Leur promiscuité est très ambiguë. C'est ce que souligne Eliseo Trenc, dans « Les Annonciation dans l'art moderniste catalan, de l'orthodoxie au détournement », avant de qualifier cette œuvre d'une :

> étonnante maturité, symboliste, mettant en scène les thèmes fondamentaux de la Création, de la séduction, de la solitude, de la femme et de la mort. D'une sensibilité manichéenne et spiritualiste, elle ne propose pas de solution mais souligne au contraire les paradoxes dont la vie est faite. Peinture psychologique et sentimentale,

[425] *Ibid*., p. 44.

elle est une illustration d'un idéalisme religieux tourmenté et d'un doute profond sur le caractère bénéfique du message de l'Annonciation.[426]

Ave Maria, Sebastià Junyent
1902, huile sur toile, 100 x 73
collection Junyent, Barcelone

On retiendra donc que ce sacré torturé « ne propose pas de solution », puisque bien au contraire le génie de l'artiste consiste à offrir aux yeux du spectateur ses doutes et ses inquiétudes mystiques. Sebastià Junyent sera véritablement hanté par ses pensées, qui le conduiront à la dépression et à une mort prématurée.

---

[426] Eliseo Trenc, « Les Annonciation dans l'art moderniste catalan, de l'orthodoxie au détournement », *in Images et divinités, Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, éd. Université Lumière-Lyon 2, 2001, p. 250.

D'autres artistes ont choisi d'avoir recours non pas à l'expression de leurs doutes, sans doute trop angoissante, mais à une dramatisation à l'extrême du signe sacré.

La représentation dramatisée du sacré

Deux peintres de renom ont utilisé ce procédé pour mettre en scène, de façon quasi systématique, leur vision tourmentée du sacré espagnol. Leur peinture est traditionnellement associée au mouvement de la « génération de 98 »[427], ces artistes se rejoignant dans leurs interrogations tourmentées de l'idiosyncrasie espagnole. Chronologiquement, le premier de ces deux peintres est Ignacio Zuloaga, qui a traduit par son style très personnel la quête identitaire de l'Espagne au début du XXe siècle, et sa singularité religieuse. C'est ce que souligne son biographe, et historien de l'art, Enrique Lafuente Ferrari : « Conv[ierte] en el objetivo fundamental de su pintura el "carácter" primer paso en su evolución de un pintoresquismo más o menos moderno a una nueva forma de sentir " lo típico" como algo espiritual, como la base de una mitología sobre lo español »[428]. De fait, on retrouve cette thématique dans de nombreuses œuvres comme *Un Peregrino* (1907), *Las Brujas de San Millán* (1907) ou encore *Los flagelantes* (1908), qui représente une scène de procession religieuse qui avait beaucoup marqué l'esprit du peintre lors de voyages en Navarre.

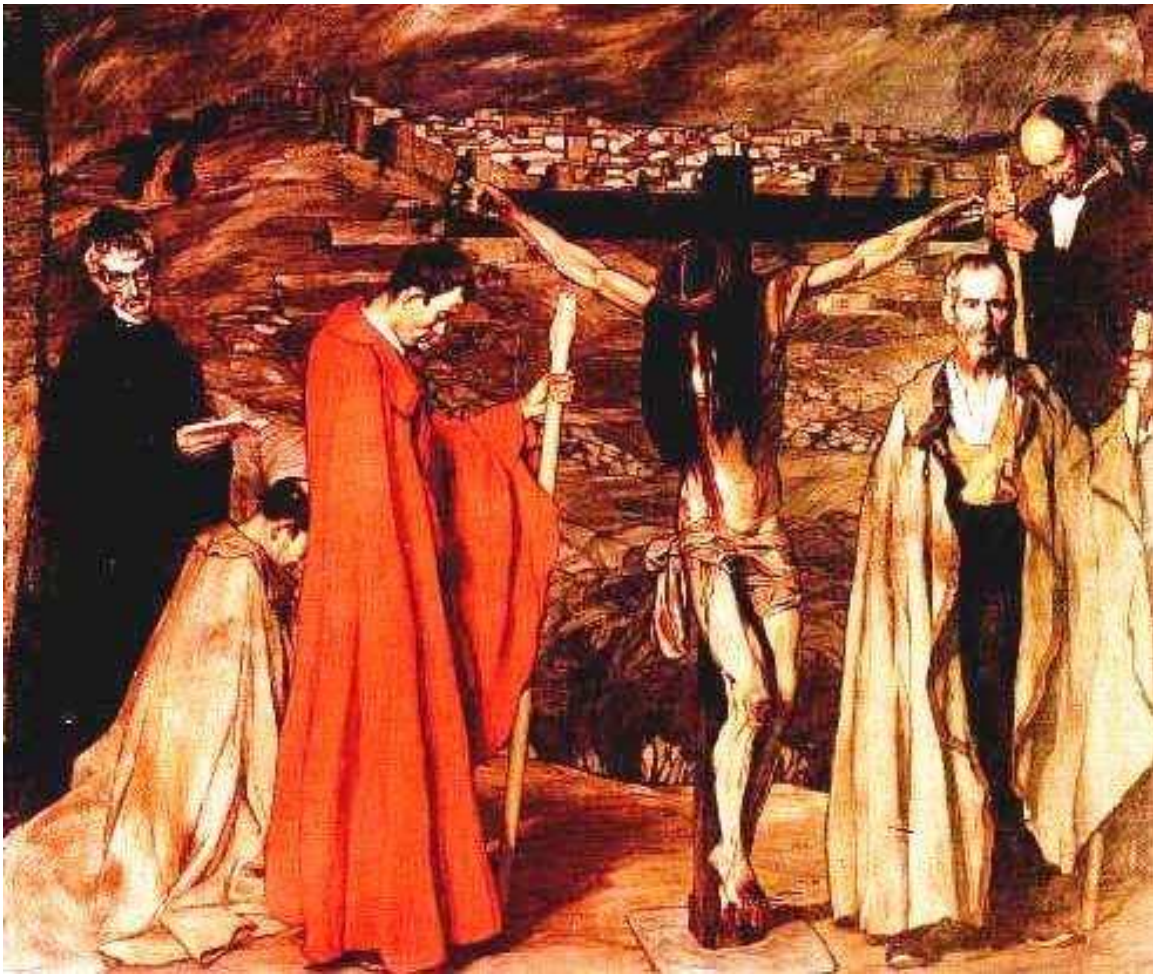
Son originalité, Zuloaga l'a traduite par une exacerbation de la ferveur populaire qui, par sa mise en scène et ses choix chromatiques, s'apparente alors à un véritable drame. Considérons une de ses œuvre les plus connues : *ElCristo de la Sangre*. L'image du « Christ du sang » est une des figures de la Passion du Christ (comme le Christ aux outrages, ou l'*Ecce homo*). Le peintre ne reproduit pas ici un des leitmotivs atemporels de l'iconographie chrétienne : il s'agit au contraire pour lui de rendre compte d'une procession réelle, qui s'inscrit dans un décor particulier, en effet, à l'arrière plan on distingue la ville d'Avila[429].

---

[427] L'expression consacrée « génération de 98 », pour commode qu'elle soit, reste difficile à définir voire polémique. Cf. Cecilio Alonso, *et. alt*., *El camino hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*, Madrid, éd. Biblioteca fililógica hispana, 1998, ou encore les Actes du congrès « La crisis española de fin de siglo y la generación del 98 », coord. Antonio Vilanova et Adolfo Sotelo Vázquez, éd. Universitat de Barcelona, 1999.

[428] Enrique Lafuente Ferrari, *Vida y arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, éd. Planeta, 1990.

[429] Identifiée comme telle dans Carlos Cid Priego, « Pintura y Generación del 98, imágenes literarias pictóricas de una crisis », *in* Carlos Cid Priego (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, éd. Universidad de Oviedo, 1996, p. 59.



El Cristo de la Sangre, Ignacio Zuloaga
1911, huile sur toile, 248 x 302
musée Reine Sophie, Madrid

Au premier plan, cinq personnages qui font partie d'une procession de la Semaine Sainte, ainsi qu'une représentation du Christ crucifié, une statue grandeur nature, sortie de la chapelle où elle doit être exposée pour être adorée ce jour là en plein air. D'emblée, le tableau se caractérise par ses couleurs sombres : un rouge et de l'ocre très âpres qui accentuent le pathos de la scène. Un seul visage est tourné vers le spectateur, celui d'un homme, placide, comme figé dans son rôle au cours de cette procession, tous les autres personnages pointent leurs regards vers le sol, dans une attitude de recueillement et d'affliction. Le visage du Christ est caché par ses cheveux. Hormis la tache rouge écarlate et sanglante du drapé au premier plan, les couleurs semblent circuler dans la composition, unies par un camaïeu d'ocre qui ne reproduit pas les nuances « réelles » du paysage ou des personnages, mais participe à la création d'une ambiance subjective. De fait, Zuloaga écrivait : « No quiero copiar la naturaleza

tal como es, busco carácter, penetración, psicología de una raza, busco la línea, el arabesco, la visión personal »[430]. Sa « vision personnelle » est très perceptible ici : la silhouette décharnée et couverte de sang du Christ étend ses bras, comme s'il voulait rassembler contre lui les pénitents abîmés en prières. Le mysticisme et la ferveur sont cristallisés dans ce mouvement, mais dans un univers sombre, agressé et agressif. Unamuno soulignait la singularité de cette œuvre :

> es uno de esos tan típicos Cristos españoles lívidos, de largas melenas, de expresión tétrica, exangüe y sanguinolentos […]. Ese Cristo de la Sangre es de una estupenda verdad íntima, es profundamente revelador. No diré que de lo más común de nuestra España, pero acaso de lo más profundo de lo eterno de ella.[431]

José Gutiérrez Solana met lui aussi en scène un sacré torturé. Tout comme Zuloaga, il se distingue par un style très personnel qui est souvent défini comme « expressionisme sinistre », cette formule permettant de synthétiser d'une part le style pictural angoissé, déformé et très subjectif de l'artiste, et d'autre part sa coloration majoritairement sombre, au sens propre comme au sens figuré. Son œuvre est habituellement comparée à une période de celle de Francisco Goya, en raison de la vision singulière que les deux artistes offrent du peuple espagnol, mis en scène dans des tableaux aux ambiances crues et inquiétantes. Autour des thèmes de la religion, du peuple et de la mort, José Gutiérrez Solana cristallise comme un paroxysme de la vision d'avant-garde de Goya, dont il transcende l'aspect fantastique en une interprétation délirante et personnelle. Peintre, mais aussi écrivain, il publie en 1921 *La España negra*, qui fait écho évidemment à l'ouvrage de Darío de Regoyos et Emile Verhaeren de 1899. Solana y expose sa propre vision de l'Espagne, vingt ans plus tard, plus sombre et pessimiste que ne l'était la précédente. Mais dans les deux œuvres, alliant peintures et littérature, une vision sensiblement semblable de l'Espagne est dressée :

> En ambos libros, pintura y escritura se asocian para forjar esa imagen de una España trágica, sórdida, dominada por la presencia macabra de la muerte, y tal vez sea esta asociación la que haya conferido a « la España negra » tanta fuerza estética, hasta hacer de ella un verdadero mito, otra intrahistoria.[432]

---

[430] Valeriano Bozal, *Exposición y homenaje a Ignacio Zuloaga*, éd. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976, p. 234.

[431] Article publié dans *La Nación* de Buenos Aires, 8 août 1912, reproduit dans *Obras Completas, op. cit.*, p.758-760.

[432] Brigitte Magnien, « Ciudad y campo », *in* Carlos Serrano y Serge Salaün (coord.), *Los felices años veinte : España, crisis y modernidad*, Madrid, éd. Marcial Pons, 2006, p. 137.

Nous choisissons, à titre d'exemple, une œuvre de Solana qui, bien qu'elle dépasse le cadre chronologique de cette étude, illustre tout à fait la vision « tragique, sordide [et] […] macabre » évoquée par la citation précédente. Il s'agit de *El fin del mundo*. Le titre est programmatique, et plonge d'emblée le spectateur dans un univers de désastre, de désolation et de mort.

El fin del mundo, José Gutiérrez Solana
1932, huile sur toile, 232 x 148
collection Banco Santander

Au premier plan, on voit toute une foule de squelettes grimaçants entraîner avec eux quelques humains : une femme dénudée (symbole de la luxure ?), un homme serrant dans ses mains des sacs qui semblent remplis de pièces (symbole de l'avarice ?), des enfants jetés dans un sac, des hommes luttant âprement pour se dégager de l'étreinte des squelettes. A l'arrière plan, le spectacle est tout aussi tragique : au centre, trois navires sont en train de sombrer au milieu d'une tempête déchaînée, à gauche, un véhicule attelé est renversé, sous lequel des personnes semblent écrasées, l'un des chevaux gît à terre, enfin, à droite des squelettes transportent un cadavre et une multitude de crânes. Les couleurs du tableau nous évoquent celles de Zuloaga, par cette dominante d'ocre, mais ici l'ambiance est encore plus sombre, envahie par un noir omniprésent. Cette impression lugubre est renforcée par le fait qu'il n'y a aucune source lumineuse dans le tableau, l'horizon lui-même est bouché par l'obscurité.

Les influences picturales de Solana sont nombreuses ; si l'on peut penser à l'univers angoissé des *Désastres de la guerre* de Goya, nous évoquerons ici une œuvre du XVIe siècle, car les deux tableaux présentent diverses similitudes.

El triunfo de la muerte, Pieter Brueghel l'ancien
1562, huile sur bois, 117 x 162
musée du Prado, Madrid

La composition et le décor sont quasiment semblables : au premier plan une armée de squelettes entraîne des humains, tandis qu'à l'arrière plan des navires sombrent dans la mer. Brueghel donne davantage de profondeur à son œuvre en ajoutant un espace supplémentaire entre le premier et le dernier plan : un paysage dévasté de collines arides, parsemées d'arbres calcinés et de ruines. Cet espace n'apparaît pas dans le tableau de Solana, qui n'en est que plus oppressant, la scène étant comme comprimée, bouchée par cette absence de profondeur. De plus, nous retrouvons certains détails identiques dans les deux tableaux : les squelettes enlaçant des humains pour les entraîner vers la mort, des cercueils ouverts, des carcasses d'animaux, ou encore des piles de crânes. Mais à la différence de l'œuvre de Brueghel, aucune croix ne figure dans celle de Solana, et par ailleurs, les personnages du premier plan sont représentés de

très près (la perspective chez Brueghel est plus ample), ce qui confère à l'ensemble un pathos beaucoup plus anthropocentrique.

Tels sont les motifs et les expressions, très personnelles, qui illustrent cette forme singulière d'un sacré manifeste, rendant compte d'une interrogation angoissée des artistes face à l'au-delà. Qu'en est-il à présent de la dernière modalité de ce sacré patent ?

1.3 « le Dieu de sa fantaisie »

Il s'agit ici d'évoquer une traduction du sacré qui, pour manifeste qu'elle soit, n'en reste pas moins très originale. L'expression « le Dieu de sa fantaisie » est empruntée à Charles Baudelaire, dans un article consacré à « Mme Bovary par Gustave Flaubert »[433] :

> Cependant [Emma] s'enivrait délicieusement de la couleur des vitraux, des teintes orientales que les longues fenêtres ouvragées jetaient sur son paroissien de pensionnaire ; elle se gorgeait de la musique solennelle des vêpres, et, par un paradoxe dont tout l'honneur appartient aux nerfs, elle substituait dans son âme au Dieu véritable le Dieu de sa fantaisie, le Dieu de l'avenir et du hasard, un Dieu de vignette, avec éperons et moustaches ; - voilà le poète hystérique.

Cette formule renvoie donc à un mysticisme vague, en lien direct avec une expérience concrète du sacré, mais qui loin d'éveiller une ferveur religieuse orthodoxe, suscite davantage un élan mystique vers le divin, le spirituel ou l'inaccessible. Cette vision « fantaisiste » du religieux peut être illustrée par un phénomène, le motif littéraire récurrent de l'amour divin n'ayant plus pour objet Dieu mais un être humain.

Amour profane et amour sacré

Ce titre a déjà été cité, à propos d'une œuvre de Romero de Torres analysée par Valle-Inclán. Celui-ci souligne « l'origine commune de ces deux amours »[434], car bien qu'elles s'adressent à des objets distincts, elles relèvent d'un même « pouvoir religieux et fascinant ». Avant d'envisager des exemples littéraires de ces amours mystiques, il convient d'en saisir la portée, et c'est ce qu'analyse Sadi Lakhdari à partir du roman *Angel Guerra*, de Galdós. Soulignant « le vocabulaire systématiquement religieux employé par l'auteur » pour décrire la passion des protagonistes, il explique que :

---

[433] Publié dans la revue *L'artiste*, 18 octobre 1857.

[434] Extrait traduit de l'article de Valle-Inclán « *Un pintor* », *in El Mundo, op. cit.*

> La religion est une illusion, mais l'amour aussi dans la mesure où l'objet d'amour n'est jamais celui qui est visé intentionnellement, ce qu'exprime le terme espagnol d'ilusión. L'objet d'amour doit donc toujours être paradoxalement décevant, illusoire et donc imparfait.[435]

Dans l'exemple précédent d'Emma Bovary, « le Dieu de sa fantaisie » est un Dieu qu'elle imagine au gré de sa fantaisie. Toutefois, il conserve cette référence au Créateur. Mais il n'en va pas de même chez certains protagonistes, qui assimilent véritablement l'objet de leur amour à un objet divin, dans cette « ilusión » dont parle Sadi Lakhdari, tendu vers l'ineffable. Ainsi, de nombreux auteurs empruntent le lexique du sacré pour mettre en scène des amours profanes. Quatre romans illustreront la confusion que la passion induit entre l'objet humain de l'amour et Dieu dans des contextes à chaque fois différents.

Exemples littéraires

Tout d'abord, *La Regenta*, de Clarín, met en évidence le « glissement » inévitable qui se produit entre Ana et El Magistral, leur relation évoluant d'une amitié chaste à une véritable passion qui s'empare peu à peu du personnage de El Magistral :

> Estaban solos. Tácitamente habían convenido en que aquellas expansiones de la amistad eran inocentes. Ellos eran dos ángeles puros que no tenían cuerpo. Ana estaba tan segura de que para nada entraba en aquella amistad la carne, que ella era la que se proponía, la que daba primero cada paso nuevo en el terreno resbaladizo de la intimidad entre varón y hembra.[436]

D'emblée, tout en insistant sur le caractère « amical » de leurs rencontres, Clarín évoque le danger de leur intimité. Et très vite, les personnages se troublent : « De Pas ya no sabía dónde iba a parar aquello. Ana le admiraba, le cuidaba, estaba por decir que le adoraba, de tal suerte, que el peligro cada día era mayor »[437]. L'ambiguïté des sentiments qui s'installent entre eux est tout de suite placée sous le signe du sacré avec le verbe *adorar*, provenant du latin « adorare » : « adresser des paroles de vénération, de prière » ou « rendre un culte à, se prosterner devant ». Lorsque Ana découvre que El Magistral s'est épris d'elle, elle distingue très lucidement l'homme idéal et divin qu'elle s'était imaginé qu'il pouvait être, et l'homme en chair et en os qu'il est, en réalité :

> ¡Aquel señor canónigo estaba enamorado de ella! Sí, enamorado como un hombre, no con el amor místico, ideal, seráfico que ella se había figurado. Tenía celos, moría

---

[435] Sadi Lakhdari, *Angel Guerra, de Benito Pérez Galdós, une étude psychanalytique*, Paris, éd. L'Harmattan, 1996, p. 56.

[436] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta,* t.2, p. 291.

[437] *Ibid*., t.2, p. 293.

> de celos... El Magistral no era el hermano mayor del alma, era un hombre que debajo de la sotana ocultaba pasiones, amor, celos, ira... ¡La amaba un canónigo![438]

On soulignera le parallèle entre les deux énumérations distinctes qui qualifient de Pas : la première est une suite de trois adjectifs qui renvoient à la relation platonique et spirituelle que Ana pensait entretenir, la seconde l'emporte numériquement et symboliquement puisqu'il s'agit de quatre substantifs définissant le comportement amoureux de l'homme, qui a définitivement effacé le prêtre. Dans ces exemples, les protagonistes, tour à tour, sont conscients de la différence qui sépare le sacré du profane. Mais celle-ci s'estompe dans le roman suivant que nous analyserons.

En effet, dans *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, on retrouve une situation semblable : don Luis, promis à la prêtrise s'éprend – et c'est réciproque – de Pepita. Tiraillé entre sa fidélité envers ses engagements spirituels et la passion charnelle qui le dévore, le jeune homme sent que peu à peu l'image de Pepita gagne en puissance. Au début du roman, il reste avant tout attaché à Dieu :

> No me obceco, con todo. Veo claro, distingo, no me alucino. Por cima de esta inclinación espiritual que me arrastra hacia Pepita, está el amor de lo infinito y de lo eterno. Aunque yo me represente a Pepita como una idea, como una poesía, no deja de ser la idea, la poesía de algo finito, limitado, concreto, mientras que el amor de Dios y el concepto de Dios todo lo abarcan.[439]

Dès cet instant don Luis note cependant que la représentation qu'il se fait de Pepita a tendance à se superposer à celle du divin au cours même de ses dévotions : « Entre el Crucifijo y yo se interpone [la imagen de esta mujer], entre la imagen de la devotísima Virgen y yo se interpone, sobre la página del libro espiritual que leo viene también a interponerse »[440]. Il explique que si l'idée de Pepita n'est que le reflet d'une finitude, celle-ci est tout de même beaucoup plus séduisante que le concept abstrait de Dieu :

> Es vago, es oscuro, es indescriptible, es como tiniebla profunda el más alto concepto, blanco de mi amor; mientras que ella se me representa con determinados contornos, clara, evidente, luminosa, con la luz velada que resisten los ojos del espíritu, no luminosa, con la otra intensísima que para los ojos del espíritu son como tinieblas.[441]

---

[438] *Ibid*., t.2, p. 391.

[439] Juan Valera, Pepita Jiménez, p. 128.

[440] *Ibid*., p. 129.

[441] *Ibid*.

Comme précédemment, la réflexion de don Luis s'élabore selon une dualité irréconciliable, renforcée par le marqueur logique « mientras que ». Il utilise ici la métaphore de la lumière, pour traduire combien la beauté de la jeune femme l'illumine, voire l'aveugle, tandis que le Beau divin reste une notion obscure dans son esprit. Puis, très vite l'amour profane l'emporte sur l'amour sacré :

> Al mirarnos así, hasta de Dios me olvido. La imagen de ella se levanta en el fondo de mi espíritu, vencedora de todo. Su hermosura resplandece sobre toda hermosura; los deleites del cielo me parecen inferiores a su cariño; una eternidad de penas creo que no paga la bienaventuranza infinita que vierte sobre mí en un momento con una de estas miradas que pasan cual relámpago.[442]

Si l'on retrouve l'évocation du doublet fini/infini du début du roman, le rapport est inversé puisque c'est maintenant vers la finitude de Pepita que Don Luis tend définitivement, en dépit du fait qu'il ait bien conscience que cet amour et ces impressions sont éphémères. Il faut souligner enfin l'image de la « victoire » de Pepita, qui marque l'échec du combat que don Luis s'était promis de mener au début du roman : « No creo, sin embargo, que estoy herido de lo que llaman amor en el siglo. Y aunque lo estuviera, yo lucharía y vencería »[443] Sa volonté réduite à néant, c'est son amour pour Pepita qui triomphe alors.

Pío Baroja propose lui aussi un portrait alliant amour profane et amour sacré dans son roman *Camino de perfección*, dont le sous-titre *Pasión mística*, convoque d'emblée ce mélange. Le protagoniste effectue un véritable pèlerinage afin de trouver une paix spirituelle à laquelle il aspire en vain. Pourtant, lorsqu'il rencontre, et finalement épouse, Dolores, il semble avoir enfin conquis cette quiétude. Pío Baroja la décrit dans un passage où profane et sacré s'entremêlent :

> Fernando sentía amplio y fuerte, como la corriente de un río caudaloso y sereno, el deseo de amor, de su espíritu y de su cuerpo.
>
> Algunas veces, la misma placidez y tranquilidad de su alma le inducía a analizarse, y al ocurrírsele que el origen de aquella corriente de su vida y amor se perdía en la inconsciencia, pensaba que él era como un surtidor de la Naturaleza que se reflejaba en sí mismo y Dolores el gran río adonde afluía él. Sí; ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte; Fernando comprendía entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba; el Dios incierto y doloroso, que hace nacer semillas y remueve eternamente la materia con estrecimientos de vida.

---

[442] *Ibid.* p. 137.

[443] *Ibid*., p. 129.

> Llegaba a sentir respeto por Dolores como ante un misterio sagrado; en su alma y en su cuerpo, en su seno y en sus brazos redondos, creía Fernando que había más ciencia de la vida que en todos los libros, y en el corazón cándido y sano de su mujer sentía latir los sentimientos grandes y vagos: Dios, la fe, el sacrificio, todo.[444]

L'image de la femme est ici chargée d'une forte valeur symbolique, elle est « mujer-angélica símbolo de un erotismo espiritual »[445]. Car l'amour se présente comme une « relación espritual entre las almas antes y después de la vida terrenal »[446]. C'est-à-dire que la passion élève les protagonistes à des relations supraterrestres, qui leur permettent de nouer des liens métaphysiques, suggérés ici par la métaphore du courant (l'homme) et du fleuve (la femme). Par ailleurs, Francisco García Sarriá a souligné combien l'image de l'eau dans *Camino de perfección* était symboliquement liée à la vitalité spirituelle[447]. Dolores a donc une double valeur ici : elle est non seulement l'objet vénéré par le biais duquel Fernando atteint enfin une osmose physique et spirituelle avec le monde, mais elle est aussi la vivante incarnation d'une instance dynamique et souveraine, triomphant de tous les doutes antérieurs du protagoniste. Cette charge symbolique immense confère alors à Dolores un « mystère sacré » que Fernando respecte par dessus tout. La dernière image de ce passage*, «* en su alma y en su cuerpo, en su seno y en sus brazos redondos, creía Fernando que había más ciencia de la vida que en todos los libros, y en el corazón cándido y sano de su mujer sentía latir los sentimientos grandes y vagos: Dios, la fe, el sacrificio, todo *»*, mélange l'évocation profane de la femme (son corps, ses seins, ses bras, son cœur) et l'élan sacré que ce corps féminin suscite chez Fernando.

L'harmonie spirituelle ainsi atteinte grâce à l'amour profane a été analysée comme l'ultime étape mystique (la voie unificatrice) du cheminement de Fernando. Ainsi, Flint Weston conclut-il un article sur la mystique de *Camino de perfección* en commentant le passage qui vient d'être cité. Il note :

> Finalmente Fernando alcanza *la unión transformante* o *el matrimonio espiritual* donde no hay más visiones extáticas, sino sólo serenidad y quietud. [...] La felicidad

---

[444] Pío Baroja, *Camino de perfección,* p. 261-262.

[445] Expression de Montserrat Escartín Gual, « El prerrafaelismo y los autores del 98 », *in El papel de la literatura en el siglo XIX*, *Actas del primer congreso nacional de Literatura y Sociedad*, La Corogne, éd. Université de La Corogne, 2000, p. 130.

[446] *Ibid*.

[447] Francisco García Sarriá, *Estudios de novela española moderna. Texto y Subtexto de Galdós a Guelbenzu, op. cit*., p. 41.

> de Ossorio y de su esposa no era una felicidad sofocante; [ya] no era una pasión llena de inquietudes y zozobras.[448]

Enfin, le roman *Tristana*, de Benito Pérez Galdós, établit un complexe champ de correspondances entre l'amour éperdu (que se vouent Horacio et Tristana) et la ferveur religieuse. Comment s'élabore ce double culte, à la fois amoureux et sacral ? Les relations qui lient Horacio et Tristana font naître une passion débordante, dans laquelle s'entremêlent confusément une rhétorique amoureuse et un lexique du sacré, conférant alors à cette passion une dimension singulière. Plus que de simples occurrences stylistiques, il s'agit bien d'indices permettant d'affirmer que leurs amours tendent vers une dimension mystique. De fait, toutes les relations des jeunes amants sont tissées d'analogies sacrales. Dans leurs échanges, on retrouve trois éléments caractéristiques du culte religieux, relevés dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le roman, ce qui permettra de mettre en lumière la progression d'une sacralité dévorante.

Le premier de ces éléments est l'allusion à l'éternité. Mis en avant depuis toujours par l'Église, le salut éternel est promis au pieux fidèle ; dans la religion catholique, la notion d'éternité est fondamentale, en tant que visée ultime des croyants. Les deux amants abordent cette notion, dans une perspective plus qu'éclectique :

> Querían explicar lo inexplicable, descifrar el profundo misterio, y al fin paraban en lo de siempre : en exigirse y prometerse más amor ; en desafiar la eternidad, dándose garantías de fe inalterable en vidas sucesivas, en los cercos nebulosos de la inmortalidad, allá donde habitaba la perfección y se sacuden las almas el polvo de los mundos en que penaron.[449]

D'emblée la notion d'éternité est évoquée sous l'angle de la transgression : au-delà intangible, révéré, par les fidèles, pour les deux amants il est question de « défier l'éternité ». De plus, ils prétendent résoudre le Mystère qui les entoure : « expliquer l'inexplicable ». Quels sont les moyens qu'ils se donnent pour y parvenir ? Ils accordent toute confiance à leur « foi inaltérable ». Chaque terme (« éternité », « l'inexplicable », « foi ») est choisi avec minutie dans cette évocation d'une passion que l'on pourrait qualifier de sacrale. Toutefois, ces références à des concepts clefs du christianisme sont

---

[448] Flint Weston « Mística barojiana », *in* Alan M. Gordon et Evelyn Rugg (coord.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, p. 254. Article publié sur Internet par le *Centro Virtual Cervantes* [en ligne]. Disponible sur < http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_065.pdf > (consulté le 03 mars 2009).

[449] Benito Pérez Galdós, *Tristana*, p.1563

accompagnées d'allusions à des croyances d'autres religions (comme par exemple la réincarnation avec « vidas sucesivas » ou « el polvo de los mundos en que penaron »).

Le second élément caractéristique d'une certaine forme de culte, est la référence à un exercice laborieux mais libérateur : la confession. En effet, peu à peu les amants se mettent à jour, se révèlent leur passé parfois douloureux, parfois refoulé jusqu'alors :

> Por sus pasos contados vinieron las confidencias difíciles, abriéronse las páginas biográficas que más se resisten a la revelación, porque afectan a la conciencia y al amor propio. Es ley de amor el inquirir, y lo es también el revelar. La confesión procede del amor, y por él son más dolorosas las aperturas de la conciencia.[450]

Une fois encore, il est peu probable que le terme de « confession » soit employé de manière anodine, de par le réseau de correspondances dans lequel il s'inscrit. De fait, avant d'employer ce mot, Pérez Galdós utilise celui de « confidences », beaucoup plus neutre, qui aurait pu être conservé. Mais très vite le ton glisse, ou plutôt s'élève, vers une dimension spirituelle : « La confesión procede del amor ». Il ne s'agit plus de « confidences », car le terme est cette fois connoté, orienté sans équivoque vers un rituel religieux. Les frontières entre la relation passionnelle et la relation sacrale s'estompent alors davantage, plaçant les deux protagonistes dans une aura mystique tout à la fois fondatrice et génératrice de leur amour[451].

Par ailleurs, dans ces quelques lignes, Pérez Galdós introduit également la notion de « révélation » (sous une double forme : substantivée et infinitive), qui ne peut qu'intensifier alors cette coloration sacrale que prennent les relations de Tristana et Horacio. En effet, au même titre que l'éternité ou la confession, le concept de « révélation » est fondamental, notamment dans le Nouveau Testament où il a deux sens essentiels[452], dont l'un d'eux est opérant pour les amours des deux jeunes gens.

Le premier sens sert à désigner l'apparition glorieuse du Christ lors de son avènement (comme par exemple : « Il ne vous manque aucun don, à vous qui attendez la révélation de notre Seigneur Jésus Christ »[453]) ; dans un sens voisin, « se révéler » est

---

[450] *Op. cit.,* p. 1563.

[451] Dans le même registre, on pourra se reporter au tableau de Vicente Palmaroli González *Confesión*, qui lui aussi emprunte au lexique religieux alors que la scène représentée n'a rien à voir avec l'Église : deux jeunes amants sont en pleines confidences, en bord de mer. Le « confessionnal » est en réalité un riche fauteuil avec dais en osier tressé, et le « confesseur », vêtu de noir il est vrai, est un jeune homme en costume. On trouve ici une utilisation, ou un détournement, similaire du terme « confesión », dans le tableau et dans *Tristana*.

[452] Exposés en fin d'ouvrage dans *La Bible, Nouveau Testament*, éd. Livre de poche, Paris, 1996, p. 441-442. Ces indications émanent de la *Société Biblique Française*, éd. du Cerf, 1978.

[453] Première épître de Paul aux Corinthiens

alors synonyme de « se manifester, se démasquer » (ainsi : « Et maintenant vous savez ce qui le retient pour qu'il ne soit révélé qu'en son temps »[454]). Cette acception fonctionne dans le contexte du roman, car il fait écho à l'expression « abriéronse las páginas biográficas » : peu à peu les amants dévoilent les aspects les plus sombres de leur existence. Ainsi, quelques lignes plus loin, Tristana lâche ce terrible aveu, qui va profondément troubler Horacio, car il pensait que Tristana était mariée à don Lope : « Te estoy engañando, y no debo ni quiero engañarte. La verdad se me sale. No estoy casada con mi marido…, digo con mi papá…, digo con ese hombre… […] Soy una mujer deshonrada, pero soy libre »[455]. L'amour a induit la confession, qui a alors cédé le pas à la révélation.

Le troisième élément vient s'ajouter aux précédents, et les complète logiquement. Tout se passe comme si les jeunes amants jetaient progressivement les bases de leur culte amoureux: ils en fixent tout d'abord les horizons inaccessibles (l'éternité et l'immortalité), puis les rituels (la confession amenant la révélation). Restait à définir la motivation ultime et concrète: le besoin de purification:

> No se hizo de rogar la niña para referir a grandes rasgos el cómo y el cuándo de su deshonra. Lágrimas sin fin derramó aquella tarde; pero nada omitió su sinceridad, su noble afán de confesión como medio seguro de purificarse.[456]

On ressent le poids étouffant Tristana, car peu à peu elle a réalisé la terrible situation dans laquelle elle était compromise, et dont elle n'était pas consciente au début de ses troubles relations avec don Lope. Le concept de pureté, de purification est bien présent dans la religion catholique, mais il trouve ses racines dans des systèmes de pensées antérieurs. Pour l'essentiel, cette notion peut être définie ainsi [457]:

> La pureté est un concept courant dans toutes les religions : c'est la disposition requise pour pouvoir s'approcher des choses sacrées. Selon la conception primitive, la purification s'obtient à l'aide de rites ; en revanche la pureté se perd par le contact avec certaines choses matérielles. Dans la Bible, la notion de pureté se fait intérieure et morale.
>
> La philosophie grecque insiste sur la purification en vue de la theoria (contemplation) : seul le pur peut atteindre le Pur, dit Platon dans un aphorisme accepté par tous [458][…] Ce thème est repris par les Pères mais dans un contexte plus

---

[454] Deuxième épître de Paul aux Thessaloniciens.

[455] p. 1564.

[456] *Ibid*.

[457] *In Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, dirigé par Angelo Di Bernardino, éd. du Cerf, Paris, 1990, vol. II, p. 2144.

[458] Il s'agit d'un discours tenu dans le *Phédon* (66b-67b) dans lequel Platon exhorte les « philosophes véritables » à se détacher de leur corps en vue d'atteindre la pureté : « Et tout le temps que nous vivons,

> large. Ceux-ci présentent la perfection comme une apokatastasis, c'est-à-dire comme un rétablissement de l'état primitif. Dans ce contexte, la perfection et la katharsis (purification) coïncident.

Divers aspects de cette définition viennent éclairer la portée de la notion de purification au sein des amours de Tristana et Horacio. Il s'agit tout d'abord d'une « disposition requise pour pouvoir s'approcher des choses sacrées ». Les amants parent leurs relation d'une aura mystique, c'est pourquoi la purification y trouve tout naturellement sa place : Tristana ressent le besoin d'être pure pour vivre pleinement son amour débordant. Malheureusement, elle ne pourra y parvenir au sens où l'entendaient les Pères (« c'est-à-dire comme un rétablissement de l'état primitif »), car son déshonneur ne peut être effacé. En outre, par le biais de la remarque « perfection et *katharsis* (purification) coïncident », on voit là un écho à la citation évoquée précédemment, puisqu'il était question[459], d'un « allá donde habitaba la perfección ».

Une progression est bien notable dans cette élaboration d'amours sacrales. Les fondements sont établis en premier lieu, puis un rituel de confession est mis en place, son objectif de révélation est précisé. Enfin, toute cette mystique amoureuse est tendue par une nécessaire purification. Ces préceptes sont énoncés en quelques pages, peu de temps après la rencontre des amants, ce qui laisse entendre combien leur exaltation passionnelle est proportionnelle à leur ascension mystique. À tel point qu'ils finiront par ne plus pouvoir délimiter les frontières entre, ce que l'on a nommé, leur culte amoureux et leur culte sacral : « Recorrieron toda la esfera, desde lo humano a lo divino, sin poder determinar fácilmente la divisoria entre uno y otro, pues lo humano les parecía divino y lo divino revestíase a sus ojos de carne mortal »[460]. Cette heureuse confusion est appelée par Pérez Galdós « alegre embriaguez », « alegre » introduisant sans aucun doute la notion sous-jacente d'allégresse ainsi que l'image de l'Eden.

De façon progressive, ces quatre romans illustrent donc jusqu'à quel point les romanciers pouvaient allier amours profanes et amour sacré. On conclura cette évocation par une double image, à la fois poétique et picturale, avec ces quelques vers

---

nous nous approcherons au plus près du savoir lorsque, autant qu'il est possible, nous n'aurons ni commerce ni association avec le corps, sauf en cas d'absolue nécessité ; lorsque nous ne nous laisserons pas contaminer par sa nature, mais que nous nous en serons purifiés, jusqu'à ce que le dieu lui-même nous ait déliés. Alors, oui, nous serons purs, étant séparés de cette chose insensée qu'est le corps […] Car ne pas être pur et se saisir du pur, il faut craindre que ce ne soit pas là chose permise. »

[459] Benito Pérez Galdós, *Tristana*, p. 1562.

[460] *Op. cit.*, p. 1569.

de Miguel de Unamuno qui décrivent parfaitement cette toile de Joan Llimona *En la terraza* :

En la terraza, Joan Llimona
1891, huile sur toile

Frente a mí, en su silla,
ella cose y teniendo un tato fijos
mis ojos de sus ojos en la gloria
digiero los secretos de la historia,
y en la paz santa que mi casa cierra,
al tranquilo compás de un quieto aliento,
ora en mí como un manso buey la tierra
el dulce silencioso pensamiento. [461]

Communion authentique, sacré torturé, « Dieu de sa fantaisie », telles sont les trois traductions de cette première modalité d'un sacré manifeste. La seconde catégorie proposée dans notre typologie traite à présent des expressions ambiguës du sacré, dans lesquelles celui-ci est davantage suggéré.

2. Des expressions diluées

Dans les œuvres qui vont être proposées à présent, le sacré est rendu de façon parfois « équivoque », par opposition aux expressions manifestes précédentes, c'est-à-dire que le sacré ne sera pas toujours patent à la première lecture ou au premier regard, il faudra donc être attentif aux indices laissés par les artistes. En peinture, cette ambiguïté se traduira clairement par l'abandon des représentations anthropomorphiques de Dieu. De même, en littérature le divin sera moins nommé directement, mais plutôt

[461] Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Madrid, éd. Alianza, 1987, p. 331.

par analogies ou symboles. Giovanni Allegra dresse le portait suivant des artistes qui utilisent ces procédés :

> Son artistas que por primera vez […] echan una mirada hacia la región de lo onírico, de lo oculto, de lo divino lindando con lo demoníaco. [...] Se expresan como poseídos por un profetismo, por un sentido apocalíptico y palingenésico a la vez que abren un mirador nuevo a la aventura artística.[462]

Nous dégagerons trois caractéristiques de ces expressions diluées: elles sont tout d'abord convoquées dans des œuvres qui mettent en scène tout un univers mystique, puis nous verrons qu'elles coïncident avec des introspections spirituelles, enfin nous analyserons l'aspect fondamentalement syncrétique de ces expressions.

2.1 L'univers mystique

Les fondements

Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand écrit que « la religion chrétienne, étant d'une nature spirituelle et mystique, [elle] fournit à [l'art] un *beau idéal*, plus parfait et plus divin que celui qui naît d'un culte matériel »[463]. En ce sens, la référence au religieux confère à l'œuvre d'art une idéalisation supranaturelle, une aura supérieure. Ce beau idéal dont parle Chateaubriand est rendu possible grâce aux hiérophanies.

Mircea Eliade a défini dans son livre *Le sacré et le profane* ce concept de hiérophanie. Il s'agit de « quelque chose de sacré [qui] se montre à nous »[464]. L'indéfini « quelque chose » rend bien compte d'emblée du caractère équivoque de ce sacré. Mircea Eliade explique que la hiérophanie est une manifestation du sacré, de la plus simple (comme une pierre) à la plus suprême (comme l'incarnation de Dieu dans Jésus Christ). Mais paradoxalement, souligne-t-il, « en manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant »[465]. Appliquée à l'échelle non plus de l'objet mais de l'espace cette notion s'appelle une théophanie : elle désigne un lieu sacré impliquant une hiérophanie, « l'irruption du sacré le détache du territoire cosmique

---

[462] Giovanni Allegra, « Las ideas prerrafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista », *in Anales de Literatura española, op. cit.,* p. 285.

[463] François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, éd. Garnier Flammarion, 2004, p. 393.

[464] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane,* Paris, éd. Gallimard, 1965, p. 15.

[465] *Op. cit*., p. 16.

environnant et le rend qualitativement différent »[466]. De nombreux artistes ont cherché à rendre compte du divin par le biais du paysage théophanique : il s'agit pour eux de peindre l'*imago mundi*, d'exprimer l'âme du monde présente dans l'inconscient collectif. Parmi les plus célèbres, on trouve les scènes du romantique allemand Caspar David Friedrich, mais les Espagnols ont également peint des paysages semblables, comme par exemple ce *Crepúsculo en Algorta*, ou encore *El Toque de la oración.*.

Crepúsculo en Algorta, Dario de Regoyos
1909, huile sur toile, 31,5 x 47
collection particulière

El toque de la oración, Modest Urgell,
1871, huile sur toile
Musée national d'Arts de Catalogne, Barcelone

Le tableau de Modest Urgell, *El toque de la oración*, ne représente pas une théophanie uniquement en raison de la présence de la croix sur la façade de l'édifice. D'autres indices laissent à penser que cette toile est une invitation à la prière. En effet, l'artiste a su cristalliser une atmosphère de quiétude et de contemplation. Au milieu de la solitude, la petite église se dresse, ses formes se découpent à contre jour. Elle semble auréolée par les rayons du soleil, dont les reflets rosés sont mêlés d'étincelles dorées et célestes. Un tel spectacle majestueux est idoine pour les méditations métaphysiques. On remarque qu'aucun être humain n'est présent, ce qui renforce l'impression de calme et de silence : le paysage et l'architecture sont les seuls protagonistes du tableau. La composition elle-même participe à cette ambiance immobile et contemplative : la structure triangulaire qui se profile est une technique permettant d'asseoir une certaine stabilité. Enfin, le titre de l'œuvre nous invite à établir une correspondance, comme le faisait Baudelaire, entre ce qui est vu et ce qui est entendu ici, puisque *El toque de la*

[466] *Op. cit.*, p. 25.

oración convoque dans un « miracle sonore »[467] ce bruit de cloches qui s'ajoute à autant d'éléments hiérophaniques.

En dernier lieu, concernant les fondements de ces univers mystiques, il faut souligner combien peinture et littérature sont étroitement liées sur ce thème. En effet, on peut y voir comme une manifestation dérivée de l'esthétique impressionniste. Amado Alonso remarque dans *El impresionismo en el lenguaje* :

> « un relato impresionista » no es tanto un encadenamiento de hechos cuanto la sucesión coherente de las reacciones emocionales provocadas por los hechos en el autor o en sus personajes. [...] Todo se ve a través de un temperamento; hasta los objetos no son presentados directamente, sino como vistos y sentidos por un testigo ocular[468].

A cette vision impressionniste personnelle du monde s'ajoute un autre attribut. Menant une étude focalisée sur les paysages, María Antonia Salgado précise que « otra característica del impresionismo […] es el empleo del " animismo". Este recurso artístico se define como la atribución de personalidad a cosas inanimadas »[469]. Nous noterons que cet animisme se vérifie dans les théophanies des romans que nous allons analyser.

Paysages littéraires

Dans le cadre de cette analyse des expressions « diluées » du sacré, il faut signaler combien les paysages hiérophaniques sont nombreux dans les romans, induisant de manière subtile un univers mystique dans lequel les protagonistes évoluent. Nous relèverons des exemples dans une nouvelle et deux romans.

Clarín, dans *Viaje Redondo*, instaure un tel décor dès les premières lignes de la nouvelle :

> La madre y el hijo entraron en la iglesia. Era en el campo, a media ladera de una verde colina, desde cuya meseta, coronada de encinas y pinares, se veía el Cantábrico cercano. El templo ocupaba un vericueto, como una atalaya, oculto entre grandes castaños; el campanario vetusto, de tres huecos – para sendas campanas oscuras, venerables con la pátina del óxido místico de su vejez de munís o estilitas, siempre al aire libre, sujetas a su destino – se vislumbraba entre los penachos blancos del fruto venidero y los verdores de las hojas lustrosas y gárrulas, movidas por la brisa, bayaderas encantadas en incesante baile de ritmo santo, solemne. Del templo rústico,

---

[467] Expression de Jean-Claude Yon employée au sujet du tableau de Millet, *L'angélus* (1857-1859), lors de sa conférence « Art et religion en Europe au XIXe siècle », à l'Alliance française, 16 janvier 2002.

[468] Amado Alonso, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, éd. Instituto de Filología Hispánica, 1956, p. 138-139.

[469] María Antonia Salgado, « El paisaje animado en *Camino de perfección* », *in Hispania*, vol. 49, n°3, septembre 1966, p. 404.

> noble y venerable en patriarcal sencillez, parecía salir, como un perfume, una santidad ambiente que convertía las cercanías en bosque sagrado. Reinaba un silencio de naturaleza religiosa, consagrada. Allí vivía Dios.[470]

Tout concourt à brosser un cadre propice à la méditation. Ce lieu est majestueux, Clarín en souligne l'étendue à la fois horizontale, avec la colline et la plaine, et la verticalité, évoquée par la tour de guet, les grands châtaigniers et le clocher. Il est luxuriant, les arbres y sont hauts, touffus et portent des fruits, la longue période oratoire de la troisième phrase participe à cette impression d'abondance sylvestre. Tous les sens sont comblés dans cette description qui mêle de savantes juxtapositions de couleurs (« verde, campanas oscuras, penachos blancos, los verdores, bayaderas »), des sons doux à l'oreille (le bruissement de la brise), et un parfum (non pas une odeur) singulier. Mais dans ce paysage, déjà fort accueillant, Clarín ajoute des notes de sacralité. Ainsi, la patine oxydée des cloches est « mystique », celles-ci sont alors personnifiées et deviennent des stylites retirées pour méditer ; la brise agite la frondaison d'un rythme « saint, solennel » ; enfin, le parfum qui émane de l'église n'est autre que celui d'une « sainteté ambiante », qui a tôt fait d'envahir les arbres alentour, les métamorphosant alors en « bois sacré ». La symbiose entre la nature et la sainteté est totale, et tel est l'univers mystique dans lequel « la mère et le fils » vont évoluer.

Le roman *Flor de santidad* (1905), de Valle-Inclán, offre de nombreux exemples de ces paysages mystiques, comme à la fin du chapitre deux de la première « estancia » :

> Llena de fe ingenua, [Adega] sentíase embargada por piadoso recogimiento. La soledad profunda del paraje, el resplendor fantástico del ocaso anubarrado y con luna, la negra, desmelenada y penitente sombra del peregrino, le infundían aquella devoción que se experimentaba a deshora en la paz de las iglesias, ante los retablos poblados de santas imágenes : bultos sin contorno ni faz, que a la luz temblona de las lámparas se columbran en el dorado misterio de las hornacinas, lejanos, solemnes, milagrosos.[471]

Le procédé n'est pas le même que dans l'extrait précédent. Tandis que Clarín place l'église au milieu d'un cadre bucolique, et qu'il utilise des métaphores qui peu à peu sacralisent la nature, Valle-Inclán établit un parallèle entre le paysage que Adega a sous les yeux et l'ambiance d'églises qu'elle se remémore. La nature appartient à la réalité fictionnelle, alors que le sentiment religieux relève des impressions du

---

[470] Leopoldo Alas Clarín, « Viaje Redondo », *in Le coq de Socrates et autres contes,* p. 256.

[471] Ramón del Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, *op.cit*., p. 16-17.

personnage, est pour lui comme un cadre de référence. Des échos se répondent entre l'espace du paysage et l'idée des ambiances feutrées d'églises : « el ocaso anubarrado » répond à « la luz temblona », « el resplendor fantástico » à « el dorado misterio », et la triple adjectivation de la silhouette du pèlerin « negra, desmelenada y penitente » trouve son pendant dans les formes des retables « lejanos, solemnes, milagrosos ».

Enfin, Pío Baroja a lui aussi multiplié les théophanies dans *Camino de perfección*. Au fur et à mesure de son voyage – qui s'apparente à un véritable pèlerinage – Fernando est de plus en plus sensible aux paysages qui l'entourent, et sa sensibilité exacerbée lui permet alors une complète communion avec la nature. La première fois qu'il expérimente ce frisson tellurique, il se trouve recueilli dans une maison d'ouvriers agricoles et semble véritablement découvrir le printemps :

> ¡Oh qué primavera ! ¡Qué hermosa primavera ! Nunca he sentido como ahora el despertar profundo de todas mis energías, el latido fuerte y poderoso de la sangre en las arterias. Como si en mi alma hubiese un río interior detenido por una presa y al romperse el obstáculo corriera el agua alegremente, así mi espíritu, que ha roto el dique que le aprisionaba, dique de tristeza y de atonía, corre y se desliza cantando con júbilo su canción de gloria, su canción de vida; nota humilde, pero armónica en el gran coro de la Naturaleza Madre.[472]

La grande sensibilité de Fernando au monde lui permet de réaliser comme un transfert d'énergies. Tout se passe comme si le bouillonnement vital du printemps influençait directement non seulement son corps (« las arterias »), mais aussi et surtout son âme. Il se sent comme libéré de ses angoisses et de ses doutes, et vibre d'un enthousiasme encore inconnu. La nature est élevée au rang de divinité, avec ses majuscules et cette formule « Nature Mère ». Ce passage est fondamental, non seulement dans le parcours de Fernando, mais aussi dans la diégèse, puisqu'il marque le changement de focalisation. Flint Weston souligne : « Y es en este momento, como expresión de su nueva integración sana, cuando la voz narrativa cambia de la tercera persona a la primera, al yo. Sigue una unión extática con la Naturaleza »[473]. L'allégresse joyeuse de Fernando lui offre une harmonie avec la nature, qu'il perçoit avec davantage de finesse et d'attention qu'auparavant. C'est ainsi que, quelques pages plus loin, Pío Baroja décrit un coucher de soleil s'épanouissant dans une nature baignée de sacralité :

---

[472] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 228.

[473] Flint Weston « Mística barojiana », *in* Alan M. Gordon et Evelyn Rugg (coord.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, *op. cit.*

> Bajo las nubes fundidas se ocultaba el sol envuelto en rojas incandescencias, como un gran brasero que incendiara el cielo heroico en una hoguera radiante, en la gloria de una apotesis de luz y de colores. Absortos, contemplábamos el campo, la tarde que pasaba, los rojos resplandores del horizonte.
>
> Fue oscureciendo, sonaron a lo lejos las campanas del Angelus; últimos suspiros de la tarde. Hacia poniente quedó en el cielo una gran irradiación luminosa de un color verde, purísimo, de nácar...
>
> El cielo se llenaba lentamente de estrellas; envolvía la tierra en su cúpula azul oscura, como en manto regio cuajado de diamantes, y a medida que oscurecía, el mar iba teñiendose de negro.[474]

Dès la première phrase, la métaphore des lueurs du soleil couchant présentées comme « la gloire d'une apothéose de lumière et de couleurs » ébauche sans conteste un univers mystique. En effet, l'étymologie de « apothéose » renvoie directement à la divinisation, la sacralisation, de même que le mot « gloire », lui aussi connoté religieusement, puisqu'en latin chrétien il désignait la majesté de Dieu, la béatitude éternelle ; enfin le ciel est élevé au rang de demi-dieu avec l'adjectif « héroïque ». Dans le paragraphe suivant, c'est l'ambiance sonore qui convoque le sacré, l'Angélus étant assimilé aux « derniers soupirs du soir ». Pour les dernières lueurs du soleil Pío Baroja a recours à l'image de la nacre qui, dans la symbolique chrétienne, de par son aspect laiteux et irisé, évoque la protection de la Vierge, figure maternelle par antonomase. L'adjectif « purísimo » répond alors à cette évocation voilée de Marie.

Finalement la nuit s'installe, et là encore ce sont des images de la culture chrétienne qui sont employées : celle de la voûte céleste, domaine du divin, et celle du « manto regio » qui fait référence au vêtement qui couvre les épaules de la Vierge, souvent elle-même couronnée d'étoiles. Toute cette description de crépuscule est donc tissée de références religieuses, plus ou moins latentes, qui participent à plonger les protagonistes dans un univers mystique.

Que ce soit l'église à l'orée des bois de Clarín, les campagnes de Valle-Inclán, ou ce coucher de soleil de Pío Baroja, il est indéniable que les romanciers mettent tout leur talent en œuvre, dans le but de marquer l'imagination du lecteur et de l'entraîner dans ces lieux d'exception, cet espace singulier et fascinant qui, en plus d'être peint comme un « locus amoenus », est baigné de sacralité. Ces théophanies littéraires trouvent des échos frappants dans l'esthétique picturale préraphaélite.

---

[474] *Op. cit.*, p. 255.

Les Préraphaélites

Le mouvement préraphaélite naît en Angleterre en 1848, par la fondation d'une Confrérie. Elle regroupe des artistes et critiques d'art qui tiennent à se démarquer du style victorien, alors en vogue :

> Sus miembros se erigieron en sociedad secreta, la P-R B [Pre-Raphaelite Brotherhood] o Hermandad prerrafaelita, para acometer una cruzada en la que el artista era sacerdote de la religión del arte, con sus iniciados y mitología, frente al pragmatismo y masificación que conlleva el progreso.[475]

Ils revendiquent la pureté des primitifs italiens du « Quattrocento » et du « Trecento », c'est-à-dire la peinture telle qu'on la pratiquait avant Raphaël et les révolutions picturales de la Renaissance. En un mot, les Préraphaélites marquent une prédilection particulière pour un style épuré, des idées authentiques et sincères, un culte de la nature, une représentation du religieux et du mythique, et surtout la perfection formelle.

Une riche correspondance peut être établie entre ces préceptes picturaux et les univers mystiques littéraires qui viennent d'être analysés. En effet, commentant la description d'un paysage mystique dans *Camino de perfección*, José Carlos Mainer souligne ce parallèle avec les peintres préraphaélites :

> ¿ No es una descripción deliberadamente infincionada de arte nuevo ? La gama de colores – recordemos: anaranjado, cobrizo, oro pálido, ópalo, azul violáceo – ¿ no parece tomada de un lienzo de Regoyos ? La evocación del « místico retablo » o del « viejo y concienzudo maestro » no es [...] un deliberado homenaje a la admiración prerrafaelista por la pintura medieval, emotiva y minuciosa ? La reiteracón de la pincelada inicial en la final con la alusión a un cielo connotado de color – azul – pero también de cualidades morales – pureza, falta de mácula, infinitud – ¿ no parece un recurso más lírico que impasiblemente enumerador ?[476]

Il relève la même analogie dans *Flor de santidad*, de Valle-Inclán :

> siervos y señores se encarnaban en nostalgias modernistas : en la estética prerrafaelista que preside esta resurrección del mundo medieval como contrapunto de lo moderno, en esa unción con que está tratado el material narrativo popular que sirve de referencia a *Flor de santidad,* la novela de 1905. Prerrafaelismo como estética del deliberado anacronismo, anticapitalismo como ideología y, por descontado, modernismo como fórmula expresiva [...].[477]

---

[475] Montserrat Escartín Gual, « El prerrafaelismo y los autores del 98 », *in El papel de la literatura en el siglo XIX, op. cit*., p. 119.

[476] José Carlos Mainer, *La Edad de plata 1902-1939, Ensayo de interpretación de un proceso cultural, op. cit*., p. 32-33.

[477] *Op. cit*., p. 46.

Dans une étude sur « El prerrafaelismo y los autores del 98 », Montserrat Escartín Gual met elle aussi en avant l'échange qu'entretiennent la peinture et la littérature au sein de cette esthétique :

> La interrelación pintura-literatura de los prerrafaelitas pretendía mostrar sinestéticamente lo sentido en la línea que retomará el Simbolismo. *The blessed damozel* de Rosetti es un poema y un cuadro; como *El Pati blau* de Rusiñol una obra teatral y un cuadro; en la tradición española es el caso del pintor Darío de Regoyos y el escritor belga Emile de Verhaeren en su obra conjunta de dibujos y textos *La España negra*.[478]

Elle remarque par ailleurs, et entre autres, une caractéristique picturale qui fait écho aux paysages mystiques analysés précédemment : « emana una estética basada en la contemplación y el quietismo »[479]. La contemplation du paysage est bien le moyen utilisé dans les extraits précédents pour rendre compte de la dimension sacrée de l'univers. Montserrat Escartín Gual cite Valle-Inclán qui écrit en ce sens : « El Alma Creadora está fuera del tiempo, de su misma esencia son los atributos, y uno es la Belleza. La lámpara que se enciende para conocerla es la misma que se enciende para conocer a Dios: la Contemplación »[480]. Ainsi, chez les Préraphaélites si la quiétude contemplative est le moyen, le but est le Beau nécessairement d'essence divine.

Il n'existe pas en Espagne d'école préraphaélite à proprement parler, en revanche la Confrérie anglaise a influencé certains artistes espagnols, chez qui les préceptes du groupe ont trouvé des traductions à la fois fidèles et particulières. Ainsi, dans cette toile intitulée *Tornant del tros* de Joan Llimona, les Préraphaélites anglais purent retrouver une partie des traits dominants de leur peinture.

Joan Llimona, on l'a déjà vu, appartenait au Cercle de Saint Luc, dont la conception de l'art rejoint sur certains points les idéaux préraphaélites. Elle nous évoque d'ailleurs le célèbre *Angélus* de Jean-François Millet (1857-1859, huile sur toile, 55 x 66, Musée d'Orsay, Paris), qui lui aussi fut inspiré par les Préraphaélites anglais. Ainsi, cette peinture est caractérisée par sa grande simplicité, elle est dépurée 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.

---

[478] Montserrat Escartín Gual, « El prerrafaelismo y los autores del 98 », *in El papel de la literatura en el siglo XIX, op. cit*., p. 129.

[479] *Ibid*.

[480] Ramón María del Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1995, p. 66.

Tornant del tros, Joan Llimona
1896, huile sur toile
musée d'art moderne, Barcelone

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, de la fertilité …) mais de surcroît les lacs jouent un rôle majeur, notamment dans le parcours du Christ (le Jourdain, le Tibériade …). Enfin, pour parfaire l'analyse de l'ambiance préraphaélite du tableau, on peut reprendre ici une description de théophanie de Valle-Inclán, dans *Flor de santidad*, 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.[481]

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, on repense ici à la caractéristique de l'animisme souligné par María Antonia Salgado pour *Camino de perfección*[482] ; mais aussi la convocation directe d'un élément religieux, venant renforcer l'impression générale de mysticisme, l'angélus chez Valle-Inclán est repris par les chapelets chez Llimona.

Pour conclure sur ces univers mystiques, qu'ils soient picturaux ou littéraires, nous citerons la définition que Frédéric Lenoir propose du « néo-paganisme » dans *Les métamorphoses de Dieu* :

> On n'a donc pas tort de parler de « retour du paganisme » – même si nous entendons ce terme dans un sens non péjoratif à l'inverse des ecclésiastiques qui l'utilisent – dans la mesure où de plus en plus d'individus cherchent le divin à travers ses manifestations cosmiques. Ce type de paganisme est très proche de l'animisme ou du chamanisme des religions premières. Il s'agit dans tous les cas de se relier à la Nature, au cosmos, et d'en ressentir les forces, les fluides, les énergies, les esprits qui l'animent.[483]

L'analyse des hiérophanies et des théophanies reprend bien cette recherche du « divin à travers ses manifestations cosmiques ». L'animisme est un moyen utilisé par les artistes qui sont en effet « de plus en plus » nombreux à chercher à « se relier à la Nature », en la mettant en scène dans leurs œuvres, traduisant par là « les forces » d'un univers mystique qui les inspire. Mais pour être menée à bien, cette communion avec la nature répond très souvent à une condition nécessaire (deuxième caractéristique de ces manifestations diluées du sacré): celle d'une profonde introspection initiale, ouvrant la voie ensuite à cette ouverture exceptionnelle au monde.

2.2 L'introspection spirituelle

Ce mouvement réflexif personnel est présenté comme une étape nécessaire pour parvenir à la pleine appréhension, sinon compréhension, de l'univers mystique. En effet, les expressions diluées du sacré induisent une relation plus ténue et sensible au divin,

---

[481] Ramón del Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, p. 78.

[482] María Antonia Salgado, « *El paisaje animado en* Camino de perfección », *in Hispania*, *op. cit*., p. 404.

[483] Frédéric Lenoir, *Les métamorphoses de Dieu, op. cit*., p. 346.

cette fragilité n'est perceptible qu'à la condition d'être disposé à la ressentir. Le protagoniste d'un roman et un tableau illustreront cette prédisposition à l'introspection qui conduit à la communion avec la nature théophanique.

Exemple littéraire

On trouve chez Clarín un exemple d'introspection spirituelle. Nous analyserons premièrement le sens du titre de la nouvelle *Viaje redondo*, puis la nature spécifique de la foi révélée par l'introspection, et enfin dans quelles conditions elle s'est effectuée. Le titre *Viaje redondo* est une métaphore qui fait directement allusion à ce travail d'introspection nécessaire pour entrer en intelligence avec l'harmonie du monde, et saisir la toute-puissance du Créateur. Clarín révèle ce sens dans les dernières lignes de la nouvelle : « [la madre] comprendía y agradecía el milagro. El hijo volvía a creer, había hecho el viaje redondo de la vida del pensamiento; no había más gastado la existencia [...] »[484]. Dans cette nouvelle l'introspection a donc valeur de palingénésie, car il s'agit bien d'un retour[485] au sens originel de la vie, c'est-à-dire ici un sens religieux. La conséquence immédiate de cette introspection, au plus grand soulagement de la mère qui se désespérait de l'impiété de son fils, est le retour de celui-ci à la foi *: « [*e]l hijo otra vez [volvía] en el regazo de la fe materna. Sí, creía otra vez »[486]. Pourtant, ce qu'ignore sa mère, c'est la nature profonde de cette foi retrouvée, que l'auteur révèle au lecteur quelques lignes auparavant :

> En una crisis del espíritu del hijo, las cosas empezaron a tener un doble fondo que antes no les conocía. Era un fondo, así como si dijera, musical. Mientras hablaban los hombres de ellas, ellas callaban; pero el *curioso* de la realidad, el creyente del misterio, que, a solas, se acercaba a espiar el silencio del mundo, oía que las cosas *mudas* cantaban a su modo. Vibraban, y esto era una música. Se quejaban de los nombres que tenían; cada nombre una calumnia. [...] Todo se iba aclarando al confundirse; se borraban los letreros en aquel *jardín botánico* del mundo, y aparecía la evidencia de la verdad sin nombre. [...] Volvía, de otra manera, la fe : los símbolos seguían venerables sin ser ídolos; había una dulce reconciliación sin escritura ni estipulaciones; era un tratado de paz en que las firmas estaban puestas debajo de lo inefable.
>
> Lo que no volvía era el entusiasmo ardiente, la inocencia graciosa en el creer; había un hogar para el alma, pero el ambiente, en torno, era de invierno. Los años no se arrepentían.

---

[484] Leopoldo Alas Clarín, « Viaje Redondo », *in Le coq de Socrates et autres contes,* p. 280.

[485] Jean-François Botrel et Yvan Lissorgues, qui ont traduit le recueil de Clarín dans la version bilingue qui est utilisée ici, ont recours précisément à l'expression de « Retour aux sources » pour rendre l'image du titre de la nouvelle *Viaje redondo.*

[486] *Ibid*.

Tout d'abord, la révélation de la foi nouvelle est présentée comme une véritable « crise de l'esprit » pour le fils, car elle ouvre dans son entendement une nouvelle perception « des choses » du monde, qui s'enrichissent alors d'un sens profond, inédit, occulté jusqu'à présent. L'auteur emploie une image musicale pour rendre compte de l'originalité de l'harmonie cosmique que le fils est alors en mesure d'entendre. Finalement, cette introspection consiste moins en de complexes raisonnements métaphysiques qu'en une simple « cur[iosité] » [487], convaincue du « mystère » de la réalité. Le fils entend alors « les choses muettes »[488], grâce à une sorte d'hyperacuité pour ce qu'il nomme « le jardin botanique du monde », ancrant ainsi profondément cette nouvelle cosmogonie dans un rapport étroit avec la nature.

Toutefois, cette foi retrouvée n'est pas exactement celle de son enfance (« la niñez creyente y soñadora »[489]), puisqu'un changement notable est souligné. En effet, nous lisons : « los símbolos seguían venerables sin ser ídolos ». C'est une foi lucide qui habite désormais le fils, car il a perdu avec le temps « la inocencia graciosa en el creer ». C'est pourquoi, tout en étant intense et pleine, sa foi ne brûle plus de « l'enthousiasme ardent » de sa jeunesse. Mais comment s'est effectué ce « retour aux sources » ?

Au début de la nouvelle, la mère et le fils pénètrent dans l'église de Lorezana – dans le cadre théophanique décrit précédemment – et tous deux se mettent à prier pour le salut du père décédé. Clarín emploie une comparaison picturale pour décrire la scène :

> En medio de la nave se arrodillaron. La madre volvió la cabeza hacia el hijo, con un signo familiar ; quería decir que empezaba el rezo; era por el alma del padre, del esposo perdido. Ella rezaba delante, el hijo representaba el coro y respondía con palabras que nada tenían que ver con las de la madre; era aquel diálogo místico algo semejante a los cuadros de ciertos pintores cristianos de Italia, de los primitivos, en los que los santos, las figuras asisten a una escena sin saber unos de otros, sin mirarse, todos juntos a solas con Dios.[490]

---

[487] Clarín insiste, par le jeu des italiques, sur l'adjectif *curioso*, qui semble être la condition pour parvenir au terme de cette introspection.

[488] L'expression « choses muettes » venait clore le dernier alexandrin du poème *Elévation* de Charles Baudelaire, dans lequel il louait l'agilité du poète qui parvient à sentir le « jardin botanique du monde ». Ce poème précède, et annonce en quelque sorte, celui des *Correspondances* : « Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins ; / Celui dont les pensers, comme des alouettes, / Vers les cieux le matin prennent un libre essor, / - Qui plane sur la vie et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes. », extrait de *Elévation, in Les Fleurs du Mal*, 1857.

[489] *Op. cit.*, p. 264.

[490] *Ibid.*, p. 262.

Au passage, une fois encore, on perçoit combien l'esthétique préraphaélite influence de nombreux artistes, et pas uniquement dans le cercle des peintres. Dans un premier temps, le fils feint une prière sincère aux côtés de sa mère, et c'est ainsi que débute son introspection :

> Entonces comenzó el milagro.
>
> Llegó el rezo a la meditación.[...]
>
> [...] Los dos, absortos, llegaron a olvidarse del tiempo, a salir de la sombra del péndulo que va y viene, en la cárcel del segundo que mide, eterno presidiario. Aquél fue el milagro.[491]

C'est donc la prière qui conduit le fils sur la voie de l'introspection, et celle-ci vers la révélation d'une foi palingénésique qui lui permet enfin une parfaite intelligence de l'harmonie du monde.

Cette introspection montre combien le lien au sacré est ténu et contingent, elle est une étape qui donne accès aux protagonistes à la foi en le mystère de l'univers. Le peintre Ramón Casas i Carbó a lui aussi illustré le rôle fondamental de cette méditation intérieure.

Exemple pictural : Ramón Casas i Carbó

Sa toile *Figura y claustro* met en scène l'introspection spirituelle d'une jeune femme, et l'on perçoit un réseau symbolique qui évoque sa communion avec la nature, voire son intégration à un paysage théophanique.

En effet, d'un premier regard à ce tableau nous ressentons aisément son ambiance méditative. Le cloître, signifié dès le titre de l'œuvre, clôture l'espace sur la gauche et au fond, car il est ceint de hauts murs, envahis par la végétation. Ce cloître, qui semble abandonné à la nature, est donc doublement connoté comme un lieu de silence : de par sa fonction première au sein d'un édifice religieux, mais aussi de par son abandon. Le silence qui plane sur le tableau est celui d'une quiétude méditative, puisque, comme le soulignait déjà au XIIIe siècle un traité de liturgie, « le cloître représente la contemplation dans laquelle l'âme se replie sur elle-même, et où elle se cache après s'être séparée de la foule des pensées charnelles, et où elle médite les seuls biens

[491] *Ibid*., p. 262-266.

célestes »[492]. Le lieu symbolique qui délimite l'espace de ce tableau est donc celui dans lequel a lieu, selon la tradition chrétienne, le repli sur soi de l'âme. L'expression « où elle se cache après s'être séparée de la foule des pensées charnelles » nous rappelle l'introspection de Fernando Ossorio qui prétend « descubrir lo que hay en el fondo del alma; debajo de las preocupaciones; debajo de los pensamientos; más allá del dominio de las ideas »[493]. Par ailleurs, la jeune femme, le menton appuyé sur sa main, adopte l'attitude typique du penseur, et semble confirmer la fonction du cloître de par son recueillement attentif.

Figura y caustro, Ramón Casas i Carbó
1923, huile sur toile

[492] Guillaume Durand, évêque de Mende (1287-1296), dont le livre faisait autorité concernant le rituel catholique au Moyen-Age. Citation extraite de *Rationale divinorum officiorum*, Naples, éd. V. d'Avino, 1859.

[493] Pío Baroja, *Camino de perfección,* p. 136.

Mais se profile alors une intralecture possible : la force symbolique du cloître colore la jeune femme d'une teinte sacrée. La nature envahissant l'espace clos évoque l'image du *hortus conclusus*[494], ou jardin clos, symbole traditionnel de la virginité de Marie[495]. La jeune femme, dans sa simple tunique immaculée, prend ainsi des allures de Vierge, et la scène pourrait alors être lue comme un prélude moderne à une Annonciation, car lors de la venue de l'ange Gabriel, la Vierge est traditionnellement représentée dans un jardin clos, semblable à celui-ci.

Ainsi donc, tout comme dans les exemples littéraires, c'est l'ambiance sacrée (suscitée par un livre pieux, un lieu de prières, ou un cloître) qui guide l'introspection. Celle-ci est directement liée, ou bien débouche à court terme, sur une symbiose entre la personne qui médite et la nature. De ces introspections naissent alors de dignes expressions d'une foi exaltée. En quoi consiste, à présent, le caractère fondamentalement syncrétique du sacré dilué ?

2.3 Le syncrétisme

Par définition, les expressions que nous envisageons dans cette catégorie du sacré sont « diluées », c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent au milieu d'autres références ou d'autres univers symboliques dont nous proposerons deux exemples : le fantastique et le profane.

Le fantastique

L'intrusion du surnaturel, un surnaturel austère et angoissant, dans un monde fictionnel vraisemblable peut caractériser la veine fantastique qui naît au XIXe siècle. Il s'agit d'une imagerie parfois terrifiante, car elle convoque démons, tourments, incarnations du Mal, souffrances et parfois folie. Le fantastique sera ici analysé selon deux traductions : la démonologie et les visions plus ou moins hallucinées.

Les démons, les sorcières et le Diable en personne hantent les romans comme les tableaux. Dans un article analysant la peinture religieuse de José Benlliure Gil,

---

[494] Ct 4, 12-16.

[495] Stefano Zuffi, *Le Nouveau Testament. Repères iconographiques*, Paris, éd. Hazan, 2003, p. 59.

Asunción Alejos Morán consacre plusieurs paragraphes à la veine fantastique du peintre :

> En gran medida este arte fantástico, poblado por demonios y brujas, sería la antítesis de lo auténtico religioso, aunque lo supone. ¿Se podría creer en los diablos y no en Dios? La pervivencia de un postromanticismo, el impacto de la literatura y de la música y la propia vena imaginativa de Benlliure, unida a una sensibilidad a veces un tanto morbosa, propiciaron la eclosión de su fantasía algo enfermiza. Ahí están para atestiguarlo el aguafuerte *Las brujas*, que reproduce una pintura de este título, o *Brujas preparando filtros*, o *La cueva de tía Casilda* [...].[496]

Un tableau d'Alexandre de Riquer met lui aussi en scène le fantastique en représentant *La tentación de San Antonio*.

La tentación de San Antonio, Alexandre de Riquer
huile sur toile

[496] Asunción Alejos Morán, « La pintura religiosa de los Benlliure », *in* Salvador Aldana (coord.), *Pintura valenciana del siglo XIX, op. cit*., p. 214.

L'espace tout entier de la toile est envahi par les démons, qui n'ont cependant rien de terrifiant puisqu'il s'agit ici d'une myriade de jeunes filles dénudées qui mettent à l'épreuve la chasteté du saint. Elles apparaissent, innombrables, comme dans une nuée vivante, et viennent le hanter durant la nuit, une lune complice dominant la scène. Le saint homme, replié dans l'angle inférieur droit du tableau, est peint dans une obscurité qui contraste – paradoxalement – avec la lumière qui émane des jeunes femmes. Antoine, arrimé à sa croix, tient sa tête entre ses mains, et tourne résolument le dos au spectacle de luxure qui s'offre à lui. Telle est la vision fantastique que propose Alexandre de Riquer, avec cette nuée de créatures tentatrices qui viennent hanter Saint Antoine.

Dans le roman de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, c'est le diable qui fait irruption au beau milieu d'une scène où un notable, El Corregidor, tente de toucher l'accorte aubergiste Frasquita alors même que son mari, Lucas, se trouve à côté, juché en hauteur pour cueillir des raisins grimpants. Frasquita repousse vivement El Corregidor qui en tombe de sa chaise :

> –¡Ave María Purísima ! – exclamó entonces la navarra, riéndose a más no poder – . Por lo visto, esa silla estaba rota ...
>
> –¿Qué pasa allí? – exclamó en esto el tío Lucas, asomando su feo rostro entre los pámpanos de la parra.
>
> El Corregidor estaba todavía en el suelo boca arriba, y miraba con un terror indecible a aquel hombre que aparecía en los aires boca abajo.
>
> Hubiérase dicho que su Señoría era el diablo, vencido, no por san Miguel, sino por otro demonio del Infierno.
>
> –¿Qué ha de pasar? – se apresuró a responder la seña Frasquita. –¡Que el señor Corregidor puso la silla en vago, fue a mecerse, y se ha caído!...
>
> –¡Jesús, María y José! – exclamó a su vez el Molinero. – ¿Y se ha hecho daño su Señoría? [...][497]

Cette situation, à la fois dangereuse et cocasse, est ponctuée d'images contrastées. Le passage s'ouvre et se referme sur des exclamations lexicalisées qui font référence à la religion catholique : c'est tout d'abord la femme, puis le mari qui s'expriment ainsi, plaçant leur discours et leur couple sous le sceau la religion. Mais entre ces deux invocations du Ciel, on trouve une image saugrenue : non seulement El

[497] Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 88.

Corregidor est comparé au diable – parce qu'il vient d'essayer de séduire Frasquita, bafouant le sacrement du mariage – mais Lucas s'apparente lui aussi à une figure démoniaque – non en raison de son comportement, mais à cause de son hideux visage et de la façon dont il surgit, comme suspendu en l'air, au milieu des vignes. La vigne est d'ailleurs un symbole riche de sens, puisqu'il renvoie aussi bien à l'hédonisme de Dionysos (ici la convoitise de El Corregidor) qu'aux liens étroits qui lient Jésus aux fidèles[498] (ici la solidité du couple Frasquita-Lucas). C'est donc encadrés de deux interjections chrétiennes, et au milieu du feuillage symbolique de la vigne que les deux figures de diables apparaissent, et Alarcón « adapte » même l'histoire biblique à sa narration pour que la comparaison qu'il établit soit juste : « Hubiérase dicho que […] era el diablo, vencido, no por san Miguel, sino por otro demonio del Infierno ».

Ces trois exemples illustrent la présence de la sorcellerie et du diable, au sein même d'évocations du sacré. Qu'en est-il des visions ?

Nous étudierons trois apparitions: deux romanesques et une picturale. Au cœur du récit de *Misericordia*, Almudena raconte une appartion qu'il a eue. Le narrateur annonce, avec précaution : « Un día estaba el hombre muy molesto […] cuando…, no es broma…, se le aparecieron dos ángeles »[499]. D'emblée le narrateur tient à se garder de tout mouvement dubitatif du lecteur puisqu'il ajoute en incise la remarque « no es broma ». Le récit d'Almudena doit donc être tenu pour véridique, d'autant que, pour comble, c'est un aveugle qui a cette vision ! Cette circonstance extraordinaire est expliquée ainsi : « Explicó que distinguía las masas de oscuridad en medio de la luz : esto por lo tocante a las cosas del mundo de acá. Pero en lo de los mundos misteriosos que se extienden encima y debajo, delante y detrás, fuera y dentro del nuestro, sus ojos veían claro »[500].

Commence alors le récit de l'apparition:

---

[498] Jésus dit : « Je suis la vigne véritable et mon Père est le vigneron. Tout sarment en moi qui ne porte pas de fruit, il l'enlève, et tout sarment qui porte du fruit, il l'émonde, pour qu'il porte encore plus de fruit. Déjà vous êtes purs grâce à la parole que je vous ai fait entendre. Demeurez en moi, comme moi en vous. De même que le sarment ne peut de lui-même porter du fruit s'il ne demeure pas sur la vigne, ainsi vous non plus, si vous ne demeurez pas en moi. Je suis la vigne ; vous, les sarments. Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruits ; car hors de moi vous ne pouvez rien faire. Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors comme le sarment et il se dessèche ; on les ramasse et on les jette au feu et ils brûlent. », Jn 15 1-6

[499] Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, p. 102.

[500] *Ibid*., p. 103.

> Se le aparecieron dos ángeles, y como no era cosa de aparecérsele para no decir nada, dijéronle que venían de parte de Rey de *baixo terra* con una embajada para él. Lo primerito que vio fue un par de perros, vino después un *arregimiento* de jinetes con mucho cantorio luego empezó a caer lluvia espesísima de arena y piedras, otro escuadrón de jinetes, siguió un diluvio de culebras y *alcranes* que caían silbando y enroscándose. Pero luego vinieron hombres y mujeres a pie, en pausada procesión, todos con blancas vestiduras, llevando en la mano canastillas y baetas de oro y pisando sobre flores, pues en rosas y azucenas se habían convertido mágicamente las serpientes y alacranes [...]. Apareció por fin el Rey, hermoso, con humana y divina hermosura, barba larga y negra, aretes en las orejas, corona de oro que parecía tener por pedrería el sol, la luna y las estrellas.[501]

Plusieurs caractéristiques peuvent être relevées pour analyser cette vision. Tout d'abord, on l'a vu, avant même de commencer, le narrateur insiste sur la véracité du récit qui, pour étrange qu'il paraisse, doit être cru, quand bien même il s'agit de la « vision » d'un aveugle ! On note ensuite une certaine forme d'humour, qui vient rompre en quelque sorte l'annonce solennelle de l'apparition, avec la remarque « no era cosa de aparecérsele para no decir nada ». On relève de nombreux symboles religieux tout au long du récit, mais ce qu'il faut également souligner, c'est l'utilisation de l'adverbe « mágicamente » pour expliquer la transformation des serpents en fleurs. L'auteur ne choisit pas d'écrire « miraculeusement », et introduit par là une dimension davantage fantastique et surnaturelle que purement religieuse.

On trouve également chez Pío Baroja une scène de vision, mais qui n'est ni religieuse ni surnaturelle, elle est simplement due à un excès de boisson. Fernando, le protagoniste de *Camino de perfección*, sous l'empire de l'alcool est victime d'une véritable hallucination dans laquelle une croix s'anime pour l'appeler à elle : « Sobre un monte, a la luz de la luna, se perfilaba escueta y siniestra la silueta de una cruz que Fernando creyó que le llamaba con sus largos brazos »[502]. Cette vision éphémère peut être interprétée comme le climax du séjour de Fernando à Tolède, puisqu'il y erre de déceptions en désillusions : l'hallucination de la croix vient en quelque sorte parachever ces situations décevantes et mensongères.

Si telles sont les illustrations de visions que nous pouvons lire dans ces deux romans, comment ce phénomène extraordinaire est-il traduit en peinture ?

Marià Vayreda i Vila, avec *Santa Rosalia,* représente l'apparition d'une sainte à une mère et son enfant, visiblement malade. En effet, Rosalie naquit à Palerme et, à

---

[501] *Ibid*., p. 103-104.

[502] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 148.

l'âge de quatorze ans à la suite d'une apparition de la Vierge, elle décida de se retirer du siècle, pour vivre en ermite dans une grotte proche de Palerme afin de préserver sa virginité. Elle y mourut à trente ans, en 1160. Les anges l'auraient couronnée de roses à sa mort. Ce n'est qu'en 1624 qu'un chasseur retrouva ses ossements, qui furent aussitôt conduits à la cathédrale de Palerme. Or, l'arrivée de ces reliques coïncida avec la fin d'une épidémie de peste qui ravageait la ville. Elle en devint la sainte patronne, et sa renommée en tant que protectrice de la peste traversa les Alpes, puisque des villes françaises organisèrent des processions pour appeler sa protection[503]. Ainsi, il n'est pas étonnant que le peintre espagnol Vayreda ait lui aussi eu connaissance de cette protection, et c'est ce qu'il met en scène dans sa toile.

Toute l'œuvre est construite pour accentuer la verticalité de l'apparition : le tableau est bien plus haut que large, et tous les éléments du décor se dressent vers le haut, que ce soit l'apparition elle-même, très étirée, ou l'arrière-plan avec le grand édifice, les croix ou le cyprès. L'argument de la toile est donc la maladie de l'enfant, atteint de la peste, que sa mère assise à même le sol tient sur ses genoux.

Elle invoque Sainte Rosalie pour qu'elle sauve sa fille, et la sainte leur apparaît. La scène peut être qualifiée de fantastique dans la mesure où l'ensemble du tableau représente un univers tout à fait vraisemblable – la mère, son enfant et le paysage sont peints avec une fidélité au réel – dans lequel un élément surnaturel – l'apparition – fait irruption. En effet, pour Sainte Rosalie le peintre a choisi un mode de représentation fantasmagorique. Ainsi, la sainte n'est pas figurée selon la même échelle que les deux autres personnages, elle apparaît beaucoup plus petite, comme si son enveloppe charnelle comptait moins que le miracle qu'elle accomplit. Elle est nue, sous un voile translucide. Ses cheveux défaits et sa maigreur attestent de sa vie d'ermite. Elle lève le bras droit au dessus de l'enfant et irradie sa protection. De fait, ce qui met la sainte en valeur dans la toile c'est la lumière intense qui émane de sa tunique et des faisceaux immaculés qui l'entourent comme si, telle une figure christique, elle était entourée d'une mandorle[504]. L'image de la mandorle est aussi suggérée par les faisceaux

---

[503] Ainsi, le village de Tourette-Levens, Côte d'Azur, a-t-il choisi lui aussi Sainte Rosalie comme sainte patronne, car celle-ci mit fin à une épidémie de peste en 1631. Le récit de ces miracles est présenté sur Internet [en ligne]. Disponible sur < http://www.agglo-nice.fr/culture-tourisme/tourrette-levens.htm > (consulté en août 2OO7).

[504] La mandorle est un élément de l'iconographie chrétienne. Son étymologie est italienne, « la mandorla » désigne l'amande, et de fait, dans l'art sacré une mandorle est une figure en forme d'ovale, ou d'amande, dans laquelle est représentée le plus souvent le Christ, mais aussi parfois la Vierge ou des saints.

lumineux qui irradient tout autour du corps de la sainte, et semblent en réalité être les branches en fleurs d'un amandier dont on aperçoit le tronc. L'enfant lève les yeux vers l'apparition, et tout porte à croire que la protection de Sainte Rosalie lui sauvera la vie.

Santa Rosalía (détail), Marià Vayreda i Vila
1901, huile sur toile, 185,5 x 78
musée régional de la Garrotxa, Olot, Espagne

Cette première analyse d'un sacré syncrétique rend donc compte d'une intrusion du fantastique, que ce soit sous la forme de figures diaboliques, ou bien à travers la mise en scène de visions, voire d'hallucinations. Le syncrétisme des expressions diluées du sacré sera étudié à présent avec l'univers du profane.

Le profane

Précédemment, nous avons évoqué l'ambivalence des amours à la fois profanes et sacrées de certains personnages. Mais d'une façon plus générale, on peut relever combien l'univers sacré et l'univers profane s'entremêlent savamment, pour donner lieu à des expressions ambiguës dans lesquelles l'un ou l'autre prédomine. En littérature, les romanciers ont parfois recours à ce que José Carlos Mainer nomme « la utilización profana de elementos religiosos »[505]. Il s'agit essentiellement d'employer un mot qui relève du registre du religieux et de l'appliquer à un objet ou à une personne non sacrée. On pourrait multiplier ici les exemples, nous en citerons deux. Le premier se trouve dans *Pepita Jiménez*. Don Luis, empreint de culture biblique, pour rendre compte de la beauté et de la majesté de Pepita, la compare à des figures féminines bibliques. Lorsqu'elle souffre elle est une véritable icône de *Mater Dolorosa* puisque don Luis la décrit par exemple en ces termes: « todo su rostro hermoso, pálido ya de una palidez traslúcida, se contrajo con una bellísima expresión de melancolía. Parecía la Madre de los dolores »[506]. Quand elle pleure, don Luis voit en elle une Madeleine: « Pepita se cubrió el rostro con entrambas manos y empezó a sollozar como una Magdalena »[507].

C'est le même procédé de contamination de l'univers sacré sur le profane que Valle-Inclán utilise dans *Flor de santidad* pour accentuer l'impression d'un mysticisme ambiant. Nous évoquerons un exemple pour chacune des cinq « estancias » du récit. Dans la première, dès la description du visage de la protagoniste nous lisons : « aquella zagala parecía la zagala de las leyendas piadosas : tenía la frente dorada como la miel y la sonrisa cándida. Las cejas eran rubias y delicadas, y los ojos, donde temblaba una violeta azul, místicos y ardientes como preces »[508]. Les premiers mots qui définissent Adega la placent d'emblée dans un univers de légendes pieuses. Au début de la seconde « estancia », Adega se réveille après sa nuit passée auprès du pèlerin : « Despértose Adega con el alba y creyó que una celeste albura circundaba la puerta del establo abierta […] El peregrino había desaparecido, y sólo quedaba el santo hoyo de su cuerpo en la

---

[505] José Carlos Mainer, *La Edad de plata 1902-1939, Ensayo de interpretación de un proceso cultural, op. cit.*, p. 46.

[506] Juan Valera, *Pepita Jiménez,* p. 147.

[507] *Ibid*., p. 161.

[508] Ramón María del Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, p. 15.

montaña de heno »[509]. Les adjectifs « céleste » et « saint », mais aussi le motif de l'étable, participent à cet univers sacré. Lorsque Adega retrouve le pèlerin à la troisième « estancia », sa joie est une véritable allégresse : « El alma de la pastora sumergíase en la fuente de la gracia, tibia como la leche de las ovejas, dulce como la miel de las colmenas, fragante como el heno de los establos. Sobre su frente batía como una paloma de blancas alas la oración ardiente de la vieja Cristianidad »[510]. Les trois termes qui complètent la triple adjectivation du front de Adega renvoient tous aux Ecritures : les brebis (par exemple « Je connais mes brebis et mes brebis me connaissent », Jn 10,14), le miel (associé dans l'Ancien Testament à la douceur et au plaisir), l'étable (déjà évoquée précédemment, lieu sacré de la naissance du Christ). Enfin, la colombe dans l'iconographie symbolise l'Esprit Saint. Dans la quatrième « estancia », alors que Adega évoque un conte populaire, le narrateur précise qu'elle murmure « como si repitiese una oración »[511]. Dans les dernières pages du récit, à la cinquième « estancia », nous retrouvons la description des yeux de Adega, mais un changement est notable par rapport à celle de la première « estancia » : « Las violetas de sus pupilas estaban llenas de rocío como las flores del campo, y la luz de la mañana que temblaba en ellas, parecía una oración »[512]. D'une part, la rosée dans l'Ancien Testament symbolise ce qui, de façon inaperçue, apporte bénédiction : « Ciel, prête l'oreille à mes Paroles, terre, écoute mes déclarations. Mes instructions ruissellent comme la pluie, et ma Parole coule ainsi que la Rosée, comme une fine pluie tombe sur la verdure ou comme des ondées sur l'herbe. Car je vais proclamer comment est l'Éternel » (Deutéronome, chapitre 32). Mais d'autre part, nous soulignons que la lueur qui anime les yeux de Adega n'est plus « mystique » mais semble à présent « une prière ». La frontière entre ces deux mots est mince mais d'importance. Tout se passe comme si l'aura de Adega était passée, au fil de la diégèse, d'une religiosité balbutiante à une sainteté palpitante. L'espace profane de l'univers dans lequel Adega se meut est peu à peu gagné par une sacralité qui finit par s'imposer tout à fait. Nous allons voir qu'un tel phénomène existe également en peinture.

---

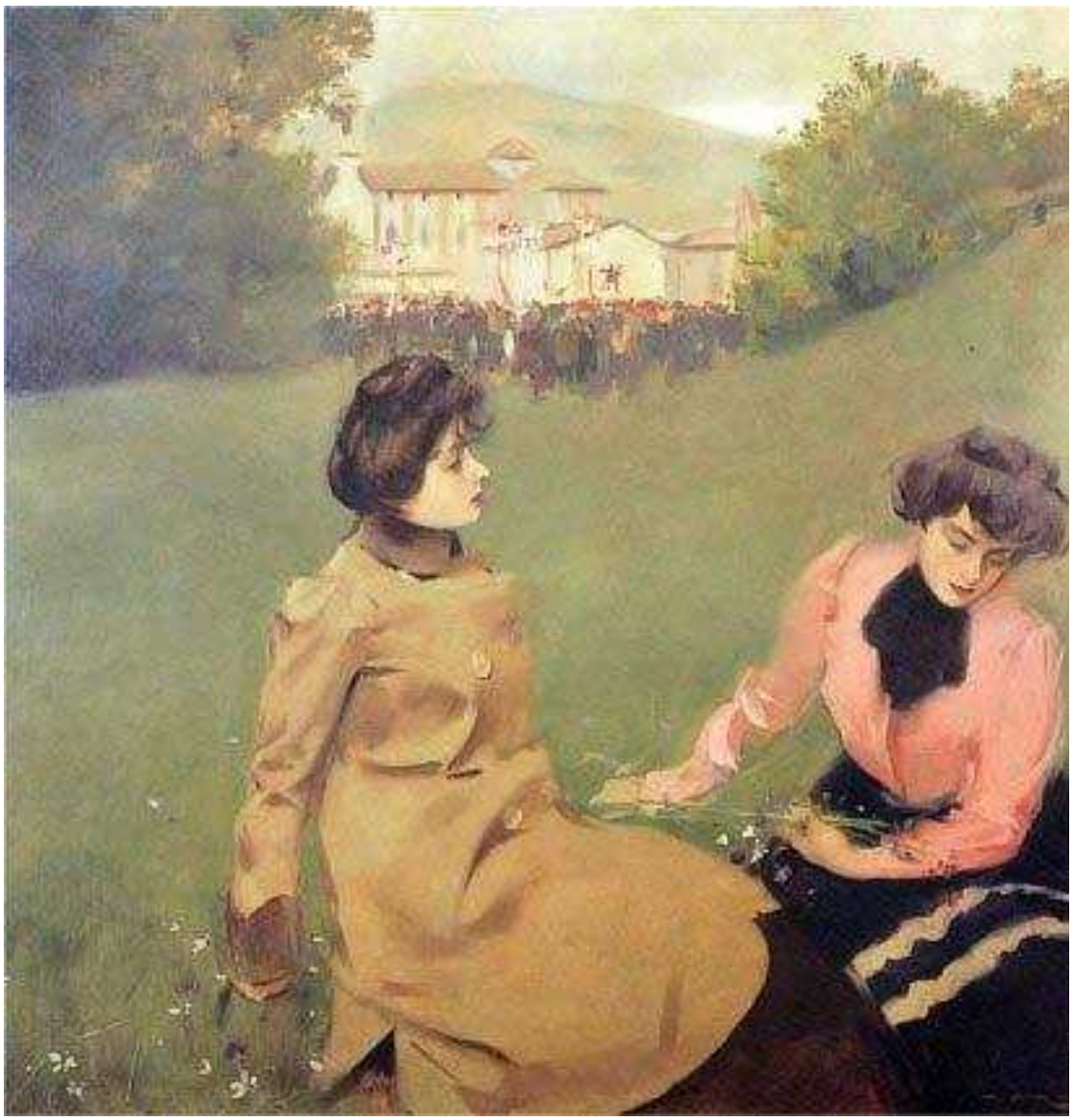
[509] *Ibid*., p. 29.

[510] *Ibid*., p. 48.

[511] p. 77.

[512] p. 98.

Dans le cas d'un tableau de Ramón Casas i Carbó ce sont aussi les mots qui vont imposer le sacré au cœur de l'univers profane.



Les Caramelles, Ramón Casas i Carbó
vers 1901, huile sur toile, 146x144,5
collection cercle dul Liceu, Barcelone

En effet, à première vue, si nous ignorons le titre de l'œuvre nous nous trouvons face à un portrait dans un cadre champêtre plutôt conventionnel : deux jeunes femmes se reposent à la campagne, goûtant le charme de la nature environnante. C'est aussi un prétexte pictural pour l'artiste qui fait montre ici de son talent et représente avec minutie leurs toilettes et coiffures à la mode.

Casas i Carbó aurait pu se contenter de ce portrait bucolique, qui occupe les trois quarts de la toile, mais il reste le quart supérieur et le titre : *Les Caramelles*. Si

nous observons cette partie du tableau avec soin, nous apercevons au dernier plan de la composition une foule, ébauchée à petites touches de pinceau, sans les contours nets et précis du premier plan. Et si nous prêtons encore davantage attention à cette partie supérieure du tableau, nous apercevons des étendards ainsi qu'une statue, éléments clefs de la procession qui a lieu à l'arrière plan.

De fait, le titre *Les Caramelles* ne concerne pas la majeure partie de l'œuvre (les jeunes femmes et le paysage), mais se réfère aux fêtes liturgiques et chansons populaires traditionnelles du moment de Pâques, elles sont l'expression d'un profond syncrétisme car elles associent fête juive, célébration chrétienne et culte païen. En effet, les « caramelles » étaient chantées à l'occasion de la première pâque, la pâque juive qui commémorait la sortie d'Egypte, la libération du peuple hébreu, mais qui avait pour origine la fête de l'agneau pascal, célébrée au printemps, et récupérant par là-même les cultes païens qui étaient rendus à l'arrivée de cette nouvelle saison. Jésus étant mort et ressuscité au moment de la Pâque juive, les chrétiens utilisent le terme de Pâques pour commémorer la mort et la résurrection du Christ. Les chansons des « caramelles » concentrent donc le culte païen rendu au printemps (on parle d'ailleurs de Pâques Fleuries), l'origine juive de la Pâque, ainsi que la célébration chrétienne. Et pourtant, dans le tableau, la procession est à peine perceptible à première vue. Les étendards, à peine ébauchés au pinceau, sont en réalité des petits paniers, attachés au bout de longues perches et ornés de fleurs et de rubans. La foule parcourt un chemin déterminé pour annoncer la résurrection du Christ ainsi celle de la nature. D'où, sans aucun doute, l'importance du paysage tant dans la composition du tableau que dans ses couleurs : son camaïeu de vert ou les touches colorées des fleurs au premier plan. Ainsi, la scène de l'arrière-plan, qui aurait presque pu passer inaperçue, révèle toute son importance grâce au titre de l'œuvre, et donne sens, après coup, à l'hommage pictural rendu à la nature aux premiers plans.

Le sacré et le profane sont ainsi étroitement liés, mais ce dernier est parfois dévié jusqu'à la profanation. C'est le cas par exemple, dans *La Regenta* lorsque Ana consciente de commettre un sacrilège se complaît pourtant à aduler don Alvaro :

> Ana también tenía su secreto. Su piedad era sincera, su deseo de salvarse firme, su propósito de ascender de morada en morada, como decía la santa de Avila, serio; pero

> la tentación cada día más formidable. Cuanto más horroroso le parecía el pecado de pensar en don Alvaro, más placer encontraba en él.[513]

Le syncrétisme est donc complexe entre ces deux notions, entremêlées à l'envi par les artistes, ce qui donne à chacune d'entre elles une résonance particulière et un effet singulier.

Pour conclure sur ces expressions diluées du sacré, nous rappellerons qu'elles apparaissent souvent dans les œuvres sous la forme de théophanies, que ces paysages sont toujours présentés sous l'angle d'un rapport intime entre le personnage (de fiction ou peint) et la nature, rendu possible grâce au travail d'introspection. Enfin, la caractéristique essentielle de ces expressions du sacré, de par leur dilution, est leur syncrétisme, car ces évocations d'une sacralité diluée sont étroitement liées à d'autres univers ou réseaux symboliques. Le sacré ne sort pas diminué de ce syncrétisme, puisqu'au contraire au contact d'autres notions, il acquiert une dimension nouvelle, certes plus hétérogène, mais aussi plus universelle.

On peut lire pourtant chez Juan Valera, dans *Pepita Jiménez*, un contre exemple, dans la mesure où ici seul un sacré « pur » est exalté, car don Luis, soucieux de l'intégrité de sa foi et de son amour pour Dieu rejette le syncrétisme qu'il juge fallacieux :

> Harto sé que no peco amando las cosas por el amor de Dios, lo cual es amarlas por ellas con rectitud ; porque, ¿qué son ellas más que la manifestación , la obra de Dios ? Y, sin embargo, no sé qué extraño temor, qué singular escrúpulo, qué apenas perceptible e indeterminado remordimiento me atormenta ahora, cuando tengo, como antes, como en otros días de mi juventud, como en la misma niñez, alguna efusión de ternura, algún rapto de entusiasmo, al penetrar en una enramada frondosa, al oír el canto del ruiseñor en el silencio de la noche, al escuchar el pío de las golondrinas, al sentir el arrullo enamorado de la tórtola, al ver las flores o al mirar las estrellas. Se me figura a veces que hay en todo esto algo de delectación sensual, algo que me hace olvidar, por un momento al menos, más altas aspiraciones. No quiero yo que en mí el espíritu peque contra la carne; pero no quiero tampoco que la hermosura de la materia, que sus deleites, aún los más delicados, sutiles y aéreos, aun los que más bien por el espíritu que por el cuerpo se perciben, como el silbo delgado del aire fresco cargado de aromas campesinos, como el canto de las aves, como el majestuoso y reposado silencio de las horas nocturnas, en estos jardines y huertas, me distraigan de la contemplación de la superior hermosura, y entibien ni por un momento mi amor hacia quien ha creado esta armoniosa fábrica del mundo. [...] Si amo la hermosura de las cosas terrenales tales como ellas son, y si la amo con exceso, es idolatría; debo amarla como signo, como representación de una hermosura oculta y divina, que vale mil veces más, que es incomparablemente superior en todo.[514]

---

[513] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta,* t.2, p. 312.

[514] Juan Valera, *Pepita Jiménez,* p. 88-89.

Don Luis analyse avec force détails le sacré dilué qu'il rejette, par opposition au sacré « pur » auquel il aspire. En effet, la réflexion s'élabore selon deux mouvements successifs, chacun comprenant une énumération de formes syncrétiques de la sacralité. Dans un premier temps, don Luis évoque « l'élan d'enthousiasme » qu'il ressentait dans sa jeunesse face à des manifestations de la Beauté du monde créé par Dieu, qu'il cite dans une liste dont la longueur est soulignée par la polysyndète des subordonnées de temps, chacune introduite par *al* suivi d'un infinitif : « al penetrar en una enramada frondosa […] o al mirar las estrellas ». Il reprend dans cette énumération des éléments que nous avons pu étudier lors de précédentes théophanies. Mais il souligne dans un deuxième temps que, à présent, ces manifestations du divin éveillent en lui un « scrupule », et avant d'en expliquer la teneur véritable il livre à son lecteur – son oncle à qui il écrit – une seconde liste des délices « subtiles et aériens » qu'il considère désormais avec circonspection. Là encore, on retrouve une polysyndète articulée autour de la triple répétition de « como ». Ce procédé utilisé à deux reprises en quelques lignes veut sans doute, par son caractère itératif, suggérer à quel point don Luis est sensible à tous ces éléments hiérophaniques, mais que pour autant il n'adhère pas à cet univers mystique. En effet, il explique que, pour lui, s'émerveiller devant la beauté de ce sacré syncrétique s'apparente à une idolâtrie, et que son amour doit se porter exclusivement sur le Beau « occulte et divin ». C'est très certainement celui qu'exprime la dernière catégorie du sacré que nous allons étudier à présent, celles des manifestations « enthousiastes ».

3. Des expressions enthousiastes

L'adjectif « enthousiaste » est entendu ici dans son sens premier et étymologique, celui d' « inspiré par la divinité ». Nous distinguerons deux traductions de cet enthousiasme, en étudiant d'une part des œuvres inspirées par la foi de leur créateur, des œuvres engagées spirituellement, réalisées par des artistes qui revendiquent par le biais de cette expression leur croyance, la création artistique étant alors un moyen de révéler au monde la « Splendor Veritatis » ; et d'autre part, nous nous interrogerons sur des formes de sacré qui ne se révèlent que par l'intralecture,

c'est-à-dire qu'il s'agira d'analyser des manifestations du sacré par le biais du langage symbolique, car seul celui-ci permet à l'esprit de transcender la représentation première qu'il se fait d'un objet pour découvrir « un sens second, figuré […] en rapport avec le monde invisible supra-sensible »[515]. Nous nommerons cette dernière catégorie « sacré subreptice », car cet épithète rend bien compte du caractère à la fois caché et soudain d'une forme tout à fait moderne et originale de sacré, qui surgit presque à l'insu du lecteur d'un roman ou de l'admirateur d'un tableau. D'où l'importance de bien définir cette intralecture que nous proposons pour révéler ce sacré subreptice.

3.1 Des artistes chrétiens

Une œuvre de foi

Les créateurs qui affichent leur foi en la religion catholique ne sont pas légion au tournant du XIXe et du XXe siècles. Pour autant, leur exception mérite d'être soulignée, car ils manifestent une certaine forme de sacré qui, si elle est ancrée dans une forte tradition artistique chrétienne, n'en reste pas moins toujours ardente à l'aube du XXe siècle. Nous distinguerons trois caractéristiques de ces œuvres de foi qui sont aussi des actes de foi, puis nous les illustrerons avec un tableau.

Tout d'abord, ce sont des créations qui s'offrent en tant que contemplation de la Beauté. Dans la *Somme Théologique*, Saint Thomas d'Aquin définit trois conditions pour atteindre cette Beauté : « D'abord l'intégrité ou perfection: les choses tronquées sont laides par là même. Puis les proportions voulues ou harmonie. Enfin l'éclat: des choses qui ont de brillantes couleurs, on dit volontiers qu'elles sont belles »[516]. Toutefois l'artiste chrétien ne doit pas tomber dans l'excès qui consisterait à laisser la part belle à l'aspect formel de son œuvre, au détriment du message qu'elle doit délivrer, sous peine d'en faire un objet d'idolâtrie blasphématoire.

En effet, la seconde caractéristique de l'œuvre de foi est d'avoir recours à l'art comme à l'époque de chrétiens primitifs, c'est-à-dire comme « Biblia Pauperum », truchement par lequel un catéchisme simple (pictural ou dans un récit édifiant) permet de s'instruire. Enfin, la dernière caractéristique de l'œuvre de foi est son opérativité en tant que catharsis[517], sa beauté doit transcender sa forme matérielle pour atteindre une

---

[515] Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit.*, p. 20.

[516] Saint Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, Ie Partie, question 39, article 8, conclusion.

[517] Dans *La Politique* d'Aristote, nous lisons cette présentation de la catharsis et de ses effets au sujet de la musique : « Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui

révélation supérieure. Ainsi, un fidèle contemplant un tableau de la Crucifixion ne se contente pas d'apprécier l'aspect esthétique de l'œuvre, mais compatit à la douleur du Christ et souffre avec lui.

Exemple pictural

Dans *El bon samarità,* de Pelegrí Clavé, nous retrouvons ces trois caractéristiques. Dans l'Evangile de Luc (10, 25-37), un légiste demande à Jésus de définir ce qu'est notre « prochain ». Jésus lui répond avec cette parabole :

> Un homme descendait de Jérusalem à Jericho et il tomba sur des bandits qui, l'ayant dépouillé et roué de coups, s'en allèrent, le laissant à moitié mort. Il se trouva qu'un prêtre descendait par ce chemin ; il vit l'homme et passa à bonne distance. Un lévite de même arriva en ce lieu ; il vit l'homme et passa à bonne distance. Mais un Samaritain qui était en voyage arriva près de l'homme : il le vit et fut prit de pitié pour lui. Il s'approcha, banda ses plaies en y versant de l'huile et du vin, le chargea sur sa propre monture et le conduisit à une auberge et prit soin de lui. Le lendemain, tirant deux pièces d'argent, il les donna à l'aubergiste et lui dit "prends soin de lui et si tu dépenses quelque chose de plus, c'est moi qui te rembourserai quand je repasserai."
>
> Jésus poursuivit : "Lequel des trois, à ton avis, s'est montré le prochain de l'homme qui était tombé sur les bandits ?
>
> Le légiste dit : "C'est celui qui a fait preuve de bonté envers lui"
>
> Jésus lui dit : "Va et toi aussi fais de même."

Le peintre, qui appartient au mouvement des Nazaréens, représente le moment où le Samaritain panse les plaies de l'homme étendu à terre au premier plan. Derrière eux, la monture est en train de paître, et à l'arrière plan on aperçoit la ville de Jéricho ainsi que deux personnages qui s'éloignent : le prêtre et le lévite (Juif, membre de la tribu de Lévi voué au service du Temple). La toile de Clavé respecte tout d'abord la Beauté, au sens défini par Saint Thomas d'Aquin, « les proportions » et « l'harmonie » sont garantis par une scrupuleuse étude anatomique, ainsi qu'une composition en triangle dans laquelle s'inscrivent les deux personnages principaux (le triangle passe par les angles suivants : le haut de la coiffe du Samaritain, le bras droit et le pied gauche de l'homme).

---

transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allégement accompagné de plaisir. Or, c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive. », 1341b32-1342a17.

El bon samarità, Pelegrí Clavé i Roqué
1838, huile sur toile, 187 x 241
Académie Royale de San Georges, Barcelone

De plus, l'œuvre remplit son rôle catéchistique en reproduisant fidèlement le récit de Saint Luc : tous les détails de l'Evangile sont représentés (la monture, Jéricho, les soins prodigués par le Samaritain, nous apercevons même le prêtre et le lévite). Enfin, pour le fidèle, la contemplation de ce tableau a également un effet cathartique, car résonne alors en lui la phrase du Christ : « Va et toi aussi fais de même », car précisément, cette parabole insiste sur le fait qu'il ne suffit pas de connaître la loi (juive en l'occurrence, comme peuvent la connaître le prêtre et le lévite), mais qu'il faut la mettre en pratique. Cette peinture, en représentant la parabole du bon Samaritain, exhorte donc le chrétien qui la regarde à aider son prochain.

Ainsi, telle est l'expression d'un sacré enthousiaste édifiant, œuvre d'un artiste qui par le biais de son art transmet la Parole divine. Nous allons envisager à présent la seconde forme de sacré enthousiaste, exaltant un sacré moins perceptible à première vue, puisqu'il s'agit de dire, comme l'exprime Don Luis dans *Pepita Jiménez* », le Beau « occulte et divin ».

3.2 Le sacré subreptice

Avant d'entreprendre l'intralecture de quelques exemples, il convient de bien définir le sacré en question ici, car sa nature est particulièrement complexe, non seulement dans son expression, mais aussi dans l'interprétation que nous pouvons en faire.

Un sacré dialectique

Cette dernière catégorie de sacré a été relevée par différents critiques chez des peintres français, symboles s'il en est de l'avant-garde. Nous retiendrons ici trois évocations : Cézanne, Gauguin et Millet. Dans *Le Christ et l'art divin*, Aïdan Nichols évoque cette modalité inédite du sacré en prenant l'exemple de deux d'entre eux. Ainsi, il écrit que Cézanne « pénétra dans les formes structurelles de la nature […]. Son art consiste à penser que le monde est un endroit dans lequel gît, implicitement, une sorte d'ordre transcendant et harmonieux appréhendé par le peintre ». Quant à Gauguin, « il fait une synthèse du dessin, de la couleur, de la forme et de l'image pour évoquer une poésie et un mystère qui se répandent partout »[518]. Manuel Jover, analysant *Cristo en el arte*, souligne lui aussi à propos de l'art de Gauguin :

> Los temas religiosos tienen una discreta presencia en la obra de Gauguin. En realidad, no se trata de una religiosidad católica; es más bien la evocación poética de una mística pagana acerca del mito de los orígenes, de aquella edad de oro en la que el hombre está unido a la naturaleza e ignora el pecado. Lo que Gauguin expresa aquí es el sentimiento del carácter sagrado de la existencia.[519]

Enfin, dans *L'image interdite*, Alain Besançon écrit : « le sentiment religieux de Millet sourd avec infiniment plus de profondeur dans ses peintures profanes, et peut-être justement parce qu'elles ne se voulaient pas expressément religieuses »[520].

Ces expressions exceptionnelles, que nous retrouverons chez des artistes espagnols, sont en quelque sorte la réponse logique à leur quête spirituelle menée à son paroxysme. Il ne s'agit plus ici de contempler des théophanies, mais bel et bien de saisir la traduction paradoxale d'un sacré qui est donné sans ses attributs traditionnels, c'est-à-

---

[518] Aïdan Nichols o.p, *Le Christ et l'art divin, Théologie de l'image dans la tradition chrétienne*, Paris, éd. Téqui, 1988, p. 20.

[519] Manuel Jover, *Cristo en el arte*, Barcelone, éd. Regina, 1995, p. 18.

[520] Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris, *op. cit.*, p. 479. Il cite le critique d'art Edmond About, dont les propos au sujet des *Glaneuses* sont rapportés dans la monographie d'André Fermigier sur le peintre Jean-François Millet : « Le tableau vous attire de loin par un air de grandeur et de sérénité. Je dirais presque qu'il s'annonce comme une peinture religieuse », cité par André Fermigier, *Millet*, Genève, Skira, 1987, p. 92.

dire sans être nommé en littérature et sans être figuré en peinture. Il faut donc résolument s'engager à débusquer un sacré non plus latent mais qui, au contraire, jouant sur le mode délicat de l'absence-présence tend à s'affirmer plus fort que jamais. C'est ce que Georges Didi-Huberman nomme « l'évitement du vide ». Il explique l'essence précieuse d'un sacré qui ne s'offre que dialectiquement : son absence affirme sa présence :

> L' « art » chrétien aura donc produit les images innombrables de tombeaux fantasmatiquement vidés de leur corps – et donc, en un sens, vidés de leur propre capacité évidante ou angoissante. Le modèle en reste, bien sûr, celui du Christ lui-même qui, par le simple fait (si l'on peut dire) qu'il déserte son tombeau, suscite et engage en sa totalité le processus même de la croyance. L'Evangile de Saint Jean nous en donne une formulation toute cristalline, […] lorsque le disciple […] arrive devant le tombeau, constate la pierre déplacée et regarde à l'intérieur … « Il vit, et il crut » (et vidit, et credidit) […]. Mais, lui, qu'est-ce qu'il a vu ? Rien justement. Et c'est ce rien – ou ce trois fois rien : quelques linges blancs dans la pénombre d'une cavité de pierre –, c'est ce vide de corps qui aura enclenché pour toujours la dialectique de la croyance. Une apparition de rien, une apparition minimale : quelques indices d'une disparition. Rien à voir, pour croire en tout.[521]

Ce symbole du tombeau vide, employé par Georges Didi-Huberman, illustre tout le mystère du sacré que nous tenterons d'analyser à présent. Carlos Luis Ribera y Fieve a peint précisément cet instant crucial des Evangiles dans son tableau *La Magdalena en la tumba vacía de Crist*, illustrant – et reprenant dans le phylactère qui cercle la scène – les mots de Saint Jean : « Cependant Marie [Madeleine] se tenait dehors près du sépulcre, et pleurait. Comme elle pleurait, elle se baissa pour regarder dans le sépulcre; et elle vit deux anges vêtus de blanc, assis à la place où avait été couché le corps de Jésus, l'un à la tête, l'autre aux pieds. Ils lui dirent: Femme, pourquoi pleures-tu? Elle leur répondit: Parce qu'ils ont enlevé mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont mis »[522].

C'est précisément le désarroi de Madeleine devant le vide du tombeau que le peintre a voulu traduire ici, car c'est ce vide, cette absence qui fonde l'énigme du sacré. Or, si celui-ci est particulièrement délicat à percevoir, l'interprétation que nous en faisons n'est pas chimérique, car les artistes laissent des clés dans leurs romans ou leurs tableaux pour de riches intralectures (réseaux symboliques, titre d'un tableau …) sans pour autant en dévoiler l'essence. Eux aussi, de façon mimétique, rendent cette absence-présence qui définit la dialectique sacrée.

---

[521] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éd. de Minuit, 1996, p. 22.

[522] Jn 20, 11-13.

La Magdalena en la tumba vacía de Cristo, Carlos Luis Ribera y Fieve
huile sur toile, 194 x 240
musée national de Saint Charles, México

Cette première analyse, avec le tableau *La Magdalena en la tumba vacía de Cristo,* permet de « mettre en image » la citation de Didi-Huberman et de saisir la notion d'« évitement du vide », elle nous invite à poursuivre cette démarche minutieuse et attentive, à laquelle Mircea Eliade songeait en écrivant : « Il faut donc appliquer une *démystification à rebours*. Freud et Marx nous ont appris à découvrir "le profane" dans le "sacré". […] [C]'est dans "le profane" que les critiques découvrent, implicite et camouflé, le sacré »[523]. Nous appliquerons à présent cette démarche, par le biais d'œuvres de deux romanciers et de trois peintres.

[523] Mircea Eliade, *Fragment d'un journal II*, t.I, p. 429, éd. 1964, cité par Christian Morzewski, *La lampe et la plaie : le mythe du guérisseur dans* Jean le bleu *de Giono*, Villeneuve d'Ascq, éd. Presses Universitaires du Setentrion, 1995, p. 16.

Le sacré intratextuel

William Hutchinson Shoemaker relève une forme de sacré tout à fait inhabituelle dans un roman de Benito Pérez Galdós :

> Certainly, *La Desheredada* is not a religious novel […]. However, religious currents run pervasively throughout, even when there is no clearly religious intention, perhaps as an expression of the inescapable religious expression habitual with the Spanish people – in 1881 as well as for centuries earlier and as in the several following decades and years.[524]

Le sacré peut donc surgir là où rien ne laisse à penser que l'auteur ait une « intention religieuse ». William Hutchinson Shoemaker présente ce phénomène comme une caractéristique de l'appréhension particulière que les Espagnols ont de la religion. L'étude d'un court extrait d'un roman, puis l'analyse dans un second roman d'un personnage et d'une notion, vont illustrer le propos.

Lorsque Pío Baroja évoque les errements de Fernando Ossorio au début de *Camino de perfección*, il écrit: « En su cerebro débil, todas las ideas locas mordían y se agarraban […] al mismo tiempo. Sentía una gran opresión en la columna vertebral, y vértigos y zumbidos, y la tierra le parecía como si estuviera algodonada »[525]. Puis, un élément déclencheur va changer le cours de la vie de Fernando:

> Un día que encontró a un antiguo condiscípulo suyo, le explicó lo que tenía y le preguntó después:
>
> – ¿Qué haría yo?
>
> – Sal de Madrid
>
> – ¿Adónde?
>
> – A cualquier parte. Por los caminos, a pie, por donde tengas que sufrir incomodidades, molestias...[526]

Cette rencontre va bouleverser l'avenir du protagoniste, et l'on perçoit ici la dialectique dont parle Georges Didi-Huberman. Aucun mot du lexique religieux n'est prononcé, pourtant sous l'égide sans doute du titre du roman, le sacré s'affirme dans ces lignes qui préfigurent non pas le chemin, mais véritablement le pèlerinage que Fernando va entreprendre en quête d'une foi vraie. En ce sens, le conseil pragmatique du

---

[524] William Hutchinson Shoemaker, *God's rol and his religion in Galdós'novels : 1876-1888*, Valencia, éd. Albatros Hispanofila, 1988, p. 25.

[525] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 148.

[526] *Ibid*.

condisciple (se confronter au réel, pour pénible qu'il soit) prend les couleurs d'une exhortation à souffrir durant ce parcours qui se présente alors bel et bien comme un chemin de croix. Les villes et villages que traversera Fernando sont alors semblables aux stations marquées par le Christ. Si le titre du roman guide ici l'intralecture du passage, ces quelques lignes, en soi, ne suggèrent nullement *a priori* celle-ci. Le sacré est opérant alors même qu'il n'est pas nommé.

Dans le roman *Tristana*, de Benito Pérez Galdós, l'étude du personnage de Tristana et de la notion de péché va mettre également en lumière une intralecture possible. En effet, premièrement, cette analyse repose sur la bivalence de la marque que constitue la jambe malade de la jeune femme. Là se mêlent explication biblique et connotations mythologiques. Dans un premier temps, la maladie de Tristana évoque la punition reçue par Jacob, marqué lui aussi par une infirmité, à la hanche.

Après avoir séjourné quatorze années chez Laban pour épouser ses filles, Jacob décide de retourner vers les terres de Canaan où vit son frère Ésaü. En chemin il va faire une expérience singulière :

> Cette même nuit, [Jacob] se leva, prit ses deux femmes, ses deux servantes, ses onze enfants et passa le gué du Yabboq. Il les prit et leur fit passer le torrent, et il fit passer aussi tout ce qu'il possédait. Et Jacob resta seul. Et un homme lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne maîtrisait pas Jacob, il le frappa à l'emboîture de la hanche, et la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui. Il dit : Lâche-moi, car l'aurore est levée, mais Jacob répondit : Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni. Il lui demanda : Quel est ton nom ? - Jacob, répondit-il. Il reprit : On ne t'appellera plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu et contre tous les hommes et tu l'as emporté. Jacob fit cette demande : Révèle-moi ton nom, je te prie, mais il répondit : Et pourquoi me demandes-tu mon nom ? et, là même, il le bénit. Jacob donna à cet endroit le nom de Penuel, car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve. Au lever du soleil, il avait passé Penuel et il boitait de la hanche.[527]

Tristana au même titre que Jacob boîte donc : ils sont tous deux marqués par Dieu. La blessure à la hanche relatée dans la Genèse est interprétée, dans la tradition chrétienne comme le stigmate du combat spirituel livré par l'homme contre le mystère divin : Jacob cherche à connaître, sinon l'identité, du moins le fondement de l'être sacré qu'il a affronté. Dans la même perspective, on pourrait penser que Tristana a été punie pour avoir voulu diviniser l'objet de son amour : l'être idéal qu'elle aimait devenait de jour en jour plus dieu qu'homme, son irrévérence eut un prix, celui de l'amputation de sa jambe malade :

---

[527] Gn 32, 23-33.

> Antes que la cloroformización fuera completa, entraron los otros dos sicarios, que así en su pensamiento los llamaba D. Lope, y en cuanto creyeron bien preparada a la paciente, colocáronla en un catre con colchoneta, dispuesta para el caso, y ganando no ya minutos, sino segundos, pusieron manos en la triste obra. […] Empezó luego el corte por el sitio llamado de elección; y cuando tallaban el colgajo, la piel que ha de servir para formar después el muñón; cuando a los primeros tajos del diligente bisturí vio D. Lope la primera sangre, su cobardía trocose en valor estoico […]. A la hora y cuarto de haber empezado a cloroformizar a la paciente, Saturna salía presurosa de la habitación con un objeto largo y estrecho envuelto en una sábana. Poco después, bien ligadas las arterias, cosida la piel del muñón, y hecha la cura antiséptica con esmero prolijo, empezó el despertar lento y triste de la señorita de Reluz, su nueva vida, después de aquel simulacro de muerte, su resurrección, dejándose un pie y dos tercios de la pierna en el seno de aquel sepulcro que a manzanas olía.[528]

Le récit de l'amputation, minutieusement documentée par Galdós, détaille toutes les étapes de l'opération. Mais la vision médico-scientifique du drame est bien rattrapée par une toute autre approche, puisque le réveil de Tristana est qualifié de « résurrection ».

Or si Jacob et Tristana, pour reprendre le parallèle que nous établissions, ont eu à souffrir physiquement de cette marque (Jacob en boitant, Tristana en étant amputée) cette marque n'en est pas pour autant purement négative. Il faut, au contraire, y voir un signe bivalent. D'une part il est infamant, car tous deux ont été châtiés de la sorte, mais d'autre part, il est la marque des élus : ils ont été distingués par Dieu.

Quant au personnage de Tristana, on perçoit combien l'intratexte biblique peut alors faire appel à d'autres images, d'origine païenne : le mysticisme polymorphe emprunte à d'autres imaginaires que l'héritage chrétien ici. En effet, marquée par ce signe bivalent, Tristana se rapproche alors tout à fait de la figure biface de Janus[529], dieu de la mythologie, et cette bivalence fondamentale est symbolique de l'état de Tristana à la fin du roman.

C'est donc tout un réseau symbolique qui vient nourrir la structure même de ce personnage : l'orthodoxie stricte vole en éclats. La dimension symbolique qui la constitue s'affranchit de ses atours bibliques et s'élève au-delà du christianisme. Le sacré universel qui en découle se construit sans que l'auteur ne l'ait expressément nommé.

---

[528] Benito Pérez Galdós, *Tristana*, p. 1597-1598.

[529] Janus est un des plus grands et des plus anciens dieux du Panthéon romain. Lorsqu'il s'établit dans le Latium, il recueille Saturne, dieu des Semailles et des Grains, chassé des dieux. Pour remercier Janus de son hospitalité, il lui offre le don de la double science, c'est-à-dire la maîtrise de la science du passé et de l'avenir ; d'où la représentation traditionnelle de Janus, dieu aux deux visages tournés dans des directions opposées.

Deuxièmement, au cœur du même roman, la notion de péché – jamais directement traitée par le narrateur – est primordiale car elle est à la fois le déclencheur et le nœud de l'intrigue ; plus qu'à la mauvaise conduite du séducteur, c'est à la faute de l'instance paternelle que l'on se réfère ici : en un mot, à l'inceste consommé entre don Lope et Tristana.

Il faut tout d'abord justifier l'utilisation du terme d'inceste pour définir les relations de Tristana et don Lope, et ce en ayant recours aux concepts psychanalytiques. Symboliquement, en recueillant une orpheline, don Lope est devenu son père car, selon Lacan, « le père n'est pas un objet réel, […] [il] est une métaphore. […] [C'est-à-dire] un signifiant qui vient à la place d'un autre signifiant […] Le père est un signifiant substitué à un autre signifiant »[530]. Commentant cette citation de Lacan, Joël Dor précise alors que « le développement de la dialectique œdipienne requiert assurément l'instance symbolique de la fonction paternelle sans exiger la présence nécessaire d'un Père réel »[531]. En ce sens, don Lope est le père symbolique de Tristana, et symboliquement encore, il s'agit donc, selon la distinction de l'anthropologue Françoise Héritier[532], d'un inceste de premier type.

Or, dans la culture judéo-chrétienne de Galdós, l'inceste est condamné. Certains textes de la Bible le déclarent nettement, ainsi, dans le Lévitique on peut lire : « Tu ne découvriras point la nudité de ton père, ni la nudité de ta mère »[533], et le chapitre XX de ce livre règle les châtiments à infliger. Par ailleurs, dans le Deutéronome, au chapitre XXVII, tous les crimes sexuels, dont l'inceste, sont définis et condamnés.

Mais c'est pourtant bel et bien une relation ambiguë qui s'installe entre Garrido et Tristana. La confusion qu'entraîne ce double statut, à la fois de fille et de femme pour l'une, de père et d'amant pour l'autre, donne lieu à de nombreuses hésitations des personnages lorsqu'ils doivent se nommer. Ainsi, don Lope appelle Tristana tantôt « hija mía » [534], tantôt « alma mía »[535] dans un élan de passion non-paternelle. Il se

---

[530] Jacques Lacan, *Les formations de l'inconscient*, Séminaire de 1957-58.

[531] Jöel Dor, *La fonction du père en psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, éd. Érès, 1998, p. 43.

[532] Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, éd. Odile Jacob, Paris, 1997.

[533] Lv 18,7.

[534] Benito Pérez Galdós, *Tristana*, p. 1566.

[535] p. 1596.

définit lui-même comme étant « su amante padre » [536], tandis que Tristana ne sait plus quel statut donner à Garrido, préférant en dernier recours un indéfini : « con mi marido …, digo con mi papá …, digo con ese hombre »[537]. C'est dire à quel point la relation incestueuse qui les lie brouille, voire efface jusqu'à leur identité.

On trouve des échos romanesques de ces interdits dans les pages de *Tristana*. La domestique Saturna est la première à oser avancer la notion d'une faute dont il faudra payer le prix (même si elle évoque de vagues raisons) lors d'une conversation avec don Lope : elle tente de lui faire accepter l'idée que Horacio pourrait rendre visite à la jeune alitée. Elle essaie maintes stratégies, puis finit par déclarer à don Lope :

> Si quiere que Dios le perdone todas sus barrabasadas y picardías, tanto engaño de mujeres y burla de maridos, hágase cargo de que los jóvenes son jóvenes, y de que el mundo y la vida y las cositas buenas son para los que empiezan a vivir, no para los que acaban.[538]

La faute de l'inceste est ici diluée dans les autres méfaits du séducteur (« mujeres » et « maridos »), mais les mots: « Si quiere que Dios le perdone » nous guident pour cette intralecture.

Tristana elle-même sent planer, bien présent au-dessus de sa tête, un châtiment imminent, qu'elle ne nomme pas toutefois selon la terminologie chrétienne : *« No he sido tan mala [...] ¿Qué crimen he cometido ?* » [539] Pourtant le châtiment, pour ce crime de l'inceste, en suspens ne tombera pas à la fin de *Tristana*, la jeune fille abusée deviendra infirme – mais il a été précisé combien cette infirmité même était un signe bivalent – et le vieux séducteur ne sera pas puni. Cherchant un coupable, celui-ci dans un premier mouvement de colère accuse la domestique présente lors de la première rencontre entre Tristana et Horacio : « Tú tienes la culpa »[540]. Puis, étrangement, Tristana s'en prend à sa jambe elle-même dans la lettre qu'elle adresse à son amant : « Me la cortan. ¡Pobrecita pierna! Pero ella tiene la culpa... ¿Para qué es mala? »[541]. Quelle interprétation le lecteur peut-il formuler sur cette absence de châtiment pour le principal coupable ? Il est malaisé d'en tirer une quelconque conclusion ; pourquoi Galdós laisse-t-il le crime impuni à la fin de son œuvre ? Y a-t-il eu crime ? Sans doute

---

[536] p. 1602.

[537] p. 1564.

[538] p. 1601.

[539] p. 1587.

[540] p.1595.

[541] p. 1596.

le récit de la médiocrité du quotidien du couple, dans les dernières lignes du roman, constitue en soi un jugement de l'auteur, qui abandonne dans l'indéfini, voire dans l'indifférence, ses personnages (les derniers mots du roman sont : « ¿Eran felices uno y otro ? … Tal vez »[542]). À moins que cette absence de punition, qui se transforme même en absolution par le truchement du mariage, n'ait été conçue par l'auteur uniquement pour renvoyer à la société le reflet de son propre rôle dans cette intrigue, la rendant coupable à son tour de n'être pas intervenue. Car pour Freud, dans *Totem et Tabou*, la société occidentale résorbe le schéma incestueux : il le rejette alors qu'il est une structure fondatrice (Ève n'est-elle pas née d'Adam ? Quelle place est la sienne dans le Jardin d'Eden ? Cette « aide » créée par Dieu, émanant d'Adam lui-même est-elle sa sœur, sa fille ?). Le paradoxe étonnant qui éclate à la fin de *Tristana*, est que précisément c'est la société – voulant garantir des apparences convenues – qui va légitimer l'inceste, et ce en ayant pleinement connaissance de la situation incestueuse.

L'analyse de William Hutchinson Shoemaker selon laquelle le sacré peut surgir là même où l'auteur n'a pas clairement exprimé « d'intention religieuse » est donc vérifiée dans les exemples de *Camino de perfección* et de *Tristana*. Comment l'intralecture d'une telle dialectique du sacré est-elle possible en peinture ?

Le sacré intrapictural

Tout comme en littérature, il nous faut à présent découvrir par le truchement de l'intralecture la révélation d'un sacré à la fois absent et présent. Nous avons tout d'abord cité William Hutchinson Shoemaker qui définissait d'une manière générale cette dialectique du sacré dans *La Desheredada*, de même, pour la peinture, nous proposerons en premier lieu cette réflexion de Azorín, au sujet de l'art de Zuloaga : « No ha necesitado Zuloaga llevar a sus lienzos asuntos místicos ; toda su obra, aun la que parece más lejana del ascetismo, rezuma aspiración a lo Infinito »[543]. Là aussi, la modalité originale d'un sacré à la fois absent et présent s'impose. Nous évoquerons tout d'abord des œuvres de Goya, bien qu'elles n'appartiennent ni au cadre chronologique de cette étude, ni au support étudié (il s'agit d'eaux-fortes et non de peintures), elles permettent toutefois une première approche de ce sacré subreptice ; puis nous étudierons un tableau qui permettra de nouer un lien direct avec les romans, puisque son titre

[542] p.1612.

[543] Azorín, « Zuloaga » *in Memorias, Obras Selectas*, Madrid, éd. Biblioteca Nueva, 1943, p. 1487.

reprend tout à fait un passage de *Camino de perfección* ; enfin, nous analyserons deux œuvres qui manifestent de façon différente un sacré subreptice.

Dans un article intitulé « Transformations de la peinture religieuse du XIXe siècle », Oscar Bätschmann inclut dans les œuvres qu'il analyse la série *Desastres de la Guerra*, réalisée entre 1810 et 1825 par Goya, et publiée en 1863. D'emblée, le lecteur de cet article peut s'interroger : pourquoi évoquer des œuvres dont le titre indique qu'elles traitent d'un thème historique (la guerre) dans un article étudiant la peinture religieuse ? Dans la première planche des *Desastres de la Guerra,* intitulée « Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer », Oscar Bätschmann voit « une prise de possession de la tradition espagnole du Christ au jardin de Gethsémani ». En effet, l'analogie entre cette eau-forte et, par exemple, *Le Christ au jardin des oliviers* peint par Goya (1819, huile sur toile, 47 x 35, église Colegio de Escolapios de San Antón, Madrid) est évidente.

Les protagonistes des deux œuvres – une victime anonyme dans la première, le Christ dans la seconde – sont agenouillées, vêtus d'habits déchirés, les bras tendus, et le regard tourné vers le Ciel, implorant. Le décor, lui aussi, est identique : le personnage central est cerné par une obscurité angoissante, seuls quelques éléments apparaissent au premier plan.

La différence majeure entre les deux œuvres, c'est la présence de l'ange dans la peinture, telle que la décrit Luc dans son évangile :

> Après être sorti, il alla, selon sa coutume, à la montagne des Oliviers. Ses disciples le suivirent. Lorsqu'il fut arrivé dans ce lieu, il leur dit : Priez, afin que vous ne tombiez pas en tentation.
>
> Puis il s'éloigna d'eux à la distance d'environ un jet de pierre, et, s'étant mis à genoux, il pria, disant : Père, si tu voulais éloigner de moi cette coupe ! Toutefois, que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne.
>
> Alors un ange lui apparut du ciel, pour le fortifier.
>
> Étant en agonie, il priait plus instamment, et sa sueur devint comme des grumeaux de sang, qui tombaient à terre.[544]

L'ange ne répond pas à la prière que semble lui adresser le personnage de l'eau-forte : « il dirige le regard vers le haut, tout comme le faisait le Christ avant qu'il ne

[544] Lc, 22, 39-44.

subisse sa terrible passion, mais le ciel est d'une noirceur insondable ; aucune lueur prometteuse de consolation ne transparaît »[545].

« Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer » série *Desastres de la Guerra,,*
Francisco de Goya
1810-1825
musée des Gravures, Fuendetodos, Espagne

Le Christ au jardin des oliviers
Francisco de Goya
1819, huile sur toile, 47 x 35
église collège de piaristes de Saint Antoine, Madrid

Pour Oscar Bätschmann, l'homme agenouillé, par ce parallèle avec le Christ au jardin de Gethsémani, devient une véritable allégorie du martyr : « l'homme torturé prend la place du Dieu supplicié, ce qui rend possible une compréhension mutuelle entre les créatures martyrisées »[546]. Si cette contamination symbolique, mise en avant par Oscar Bätschmann, est indéniable, nous pourrions également insister sur la différence entre les deux œuvres : si les Ecritures offrent l'espoir d'une rédemption, l'Histoire n'en donne aucune, autrement dit dans les affres de l'agonie, l'évangéliste laisse entrevoir le

[545] Oscar Bätschmann, « Transformations de la peinture religieuse du XIXe siècle », *in Mort de Dieu. Fin de l'art ?*, Daniel Payot (dir.), *op. cit*., p. 74.

[546] *Ibid*.

Salut, tandis que le peintre, témoin des atrocités de la guerre, noyé sous la barbarie humaine, enferme son personnage dans un univers clos, sombre, sans espoir.[547]

L'œuvre que nous analyserons à présent appartient bien à notre corpus, et nous permettra de relier peinture et littérature. Alexandre de Riquer a choisi d'intituler *Panteismo* cette œuvre a priori plutôt énigmatique, dans laquelle nous voyons, au premier plan, un corps de femme nue allongée sur le dos dans l'herbe, aux jambes relevées, dont la tête est tournée vers le second plan : une étendue d'eau, mer, fleuve ou lac, bordée de légères collines ou dunes. Mais les deux tiers supérieurs du tableau sont surtout occupés par un ciel splendide, où les jeux d'ombre et de lumière se multiplient pour rendre l'atmosphère de ce soleil couchant qui se reflète dans l'eau. C'est le titre du tableau qui nous oriente vers une intralecture de cette œuvre comme expression enthousiaste du sacré, et nous pouvons le contempler en regard de cet extrait de *Camino de perfección* :

> Supongo o creo que hay en todas las cosas, en esa hierba, […] en ese monte, en el cielo, algo invariable, inmutable, que no se puede cambiar, que no se puede aniquilar... No... En lo íntimo creo que todo es fijo e inmutable. Y esto que es fijo, llámesele sustancia, espíritu, materia, cualquier cosa, Cristo, que a nuestros ojos, por lo menos a los míos, es infinito.[548]

Panteismo, Alexandre de Riquer,
huile sur toile

[547] Oscar Bätschmann développe dans la suite de son article l'analyse d'un sacré que nous nommons subreptice, en voyant dans le tableau d'Edouard Manet *Un bar aux Folies-Bergère* un archétype de Christ aux outrages. Nous reproduisons son propos en Annexes.

[548] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 211.

Dans les deux œuvres nous trouvons des éléments communs : l'évocation des « choses » du monde (l'herbe, la montagne ou la mer, le ciel) ; la présence du couple (le « nous » de Fernando, et la femme offerte au pinceau du peintre) ; mais aussi l'affirmation de la pérennité d'un je ne sais quoi difficile à cerner, défini avant tout par son caractère infini par Fernando, et rendu par l'étrange circulation des couleurs passant du corps à l'eau puis au ciel dans le tableau. Le titre du tableau évoque le panthéisme, que Pío Baroja utilisait lui-même pour caractériser le style d'un autre peintre : « Regoyos era un panteísta, un admirador ingenuo de la Naturaleza […] En Regoyos se veía la espiritualidad por encima de la técnica »[549]. Mais plutôt que de panthéisme, comme l'affirme le titre de la toile, nous voyons ici deux traductions de l'influence du Krausisme et du panenthéisme, selon lequel « tout [n']est pas Dieu » (panthéisme) mais « Dieu est dans tout », puisque dans le tableau comme dans le texte tous les éléments semblent habités par Dieu. C'est cette traduction qui permet d'affirmer que ces deux exemples sont enthousiastes.

Le tableau suivant illustre le caractère bivalent du sacré souligné par Georges Didi-Huberman, grâce à tout un réseau de symboles hétéroclites. Parmi les nombreuses œuvres de Joaquín Sorolla, les mieux connues du grand public sont celles des bords de la Méditerranée, et notamment des jeunes enfants jouant ou nageant dans l'eau. Or, c'est sur fond de ce paysage qu'il affectionne tant, que Sorolla a peint, non sans génie, des mères tenant leur petit enfant dans leurs bras, dans lesquelles une intralecture attentive mettra en évidence des échos irréfutables avec l'iconographie traditionnelle de la Vierge à l'enfant. Une de ces toiles n'a pu être conservée intégralement, car l'œuvre originale a disparu dans l'incendie du Yacky Club de Buenos Aires, en 1953. Toutefois, une étude de la partie centrale de l'œuvre est actuellement exposée au musée Sorolla de Madrid et s'intitule *El baño*. Dans la scène entière, sur le tableau original, on est en train d'étendre une grande couverture blanche sur le sable. Ici, seul reste le détail de la mère et de son enfant, à l'ombre éphémère de la couverture tendue au vent avant d'être mise à terre.

Eu égard à la figure maternelle, si l'on songe aux *Vierges à l'enfant* traditionnelles, on notera que cette jeune femme a une attitude semblable à celle des Vierges : elle tient son enfant dans ses bras, leurs deux têtes sont appuyées l'une sur

[549] Pío Baroja, prologue de l'œuvre de Verhaeren et de Regoyos, *La España Negra*, Barcelone, ed. J. J. De Glañeta, 1983, p. 22.

l'autre. L'attitude de recueillement est également similaire, rendue ici par la tête baissée de la jeune mère. En outre, elle est vêtue d'une jupe bleue, qui est la couleur symbolique de Marie habituellement peinte avec un manteau bleu et très souvent une robe rouge (comme la célèbre *Vierge à l'enfant* du Titien, de 1508); certes, la jeune femme du tableau de Sorolla ne porte pas de vêtements rouges, mais le haut de sa tenue est violet, et on pourrait avancer l'hypothèse que c'est la mer elle-même qui sert à couvrir les épaules de la jeune femme, à l'instar d'une Vierge couverte de son manteau bleu, et que partant (l'osmose étant telle entre la jeune mère et la mer) le rouge du haut de sa tenue, gagné par le bleu envahissant de la mer, a pu glisser vers un violet marin.

étude pour *El baño,* Joaquín Sorolla y Bastida,
1899, 72 x 66,5,
musée Sorolla, Madrid

Quant à l'enfant, il est en grande partie nu, comme l'est l'Enfant Jésus aux côtés de sa mère dans l'iconographie traditionnelle. Il se laisse porter par sa mère, et vers lui semblent converger toutes les couleurs du paysage environnant : le rose de sa peau et celui de sa mère se confondent, le blanc de la couverture et de l'écume marine éclate sur le pan de vêtement qui le couvre, enfin, le bleu de la jupe de sa mère et de l'eau glisse imperceptiblement sur ses jambes. Tout se passe comme s'il était doué d'une force centripète attirant à lui les couleurs et les forces du monde.

Dans cette *Mère à l'enfant*, de nombreux échos des *Maternités* se retrouvent. Rien n'est laissé au hasard, et le fait même de privilégier une étude pour cette figure peut indiquer l'importance et le soin qui vont lui être accordés. Les réminiscences d'art sacré nourrissent, en toile de fond, ce portrait apparemment profane et l'on perçoit nettement ici combien le sacré peut être à la fois absent (si l'on s'arrête à une première lecture superficielle du tableau) et présent (lorsque l'on observe la minutie avec laquelle le peintre choisit ses couleurs, les postures des personnages, et prend également soin de n'esquisser qu'à peine leur visage, laissant au spectateur la liberté d'imaginer ces traits).

Enfin, dans l'œuvre de Jaime Morera y Galicia, seul le titre du tableau nous donne la clé de l'intralecture, c'est pourquoi nous en proposerons une première analyse formelle sans révéler celui-ci. Le sujet principal de ce tableau, au premier plan, est un petit berceau, posé au milieu d'une allée de jardin, dans lequel sommeille à l'ombre un très jeune enfant, le visage tourné vers le spectateur, il est vêtu de linge blanc, une couverture rouge recouvre ses jambes. Le reste du tableau représente l'allée ombragée du jardin, bordée à gauche d'un petit muret de pierres et à droite de buissons. Au fond, la perspective se termine par un haut mur blanc frappé par la lumière du soleil, et légèrement sur la droite on aperçoit une silhouette qui se tient debout devant une porte orange et semble tourner son visage, à peine visible, vers le berceau. On distingue que cette silhouette porte comme un voile. L'harmonie chromatique du tableau est dominée par les couleurs chaudes (l'ocre du sol, le rouge de la couverture, l'orange de la porte du fond, les taches jaunes de lumière au fond du jardin) auxquelles s'ajoutent quelques touches froides de bleu sur l'ombre de la végétation. Quant à la lumière, le peintre a utilisé comme une césure visuelle, en jouant sur l'ombre et la lumière. De fait, on distingue très nettement d'un côté le tiers supérieur du tableau, baigné d'une lumière

éclatante accentuée par la blancheur des murs, et d'un autre côté les deux tiers inférieurs : l'allée ombragée.

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

Pour autant, l'enfant n'est pas plongé dans la pénombre, car le feuillage laisse filtrer une douce lumière. Pour harmonieuse et délicate qu'elle soit, cette toile resterait énigmatique quant à son sens sans la clé que livre le titre. En effet, que fait cet enfant seul au milieu d'une allée ? Que représente la silhouette du fond ? Quel est le rapport entre eux deux ? Le titre du tableau va permettre de répondre, en partie, à ces questions.

Cette œuvre s'intitule *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.

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 célèbre

retable d'Issenheim peint par Matthias Grünewald (détail de l'*Annonciation*, 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.

Ainsi donc, telles sont les modalités d'expression de ce sacré subreptice intratextuel ou intrapictural, qui surgit là où il semble n'être pas convoqué, mais cette absence ne fait que clamer sa présence, de manière encore plus forte que s'il était simplement mis en mots ou en images. L'intralecture que nous proposons est une véritable vision « en rapport avec le monde invisible supra-sensible »[550] puisque, comme l'affirme Georges Didi-Huberman « l'homme de la croyance verra toujours quelque chose d'autre au-delà de ce qu'il voit […] une grande construction fantasmatique et consolatrice depuis son regard »[551].

Dans la typologie de ce second chapitre, nous avons donc proposé une hiérarchie possible de différents modes d'expression du sacré. Nous avons choisi de les classer de la plus perceptible (comme par exemple la manifestation d'une communion authentique dans *Misericorida* ou *Flor de santidad*) à la moins transparente (comme dans le dernier tableau que nous venons d'analyser, dont seul le titre révèle la dimension sacrée), en passant par des expressions que nous avons nommées « diluées » (empreintes de mysticisme et conçues dans un absolu syncrétisme de croyances diverses (songeons par exemple aux Préraphaélites). Cette gradation vers une forme de sacré de plus en plus occultée volontairement par les artistes (à l'exception des œuvres de sacré enthousiaste chrétien), répond non seulement à une exigence logique, mais doit également permettre

[550] Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit*., p. 20.

[551] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit*., p. 23.

d'appréhender progressivement des expressions moins palpables, car elles s'inscrivent dans un jeu, une interaction indéniable entre l'auteur et son public.

Pour conclure cette deuxième partie sur « La rénovation du sacré », la typologie que nous élaborons dans le deuxième chapitre rend compte des « nouvelles modalités » d'expression du sacré exposées dans le premier chapitre. En effet, à l'aube du XXe siècle, non seulement les artistes vivent une période de profonds bouleversements sociopolitiques – présentés en première partie – mais de plus, les changements qui s'opèrent au sein même de leurs conditions de travail leur permettent d'accéder à des formes d'expression inédites. Parmi ces révolutions esthétiques, celle du sacré est de taille, car il tend à se manifester sous des aspects de plus en plus « modernes ». Au sujet de la peinture, Nella Arambasin écrit par exemple :

> S'intéresser aux débuts de la peinture contemporaine, c'est justement s'intéresser au déploiement du sacré dans un monde qui n'a plus forcément de repères religieux ; le regard critique apprend alors que le sacré, énigmatique mais avec évidence, continue d'œuvrer dans la peinture.[552]

Ce sacré inédit s'exprime non seulement en peinture, mais aussi dans les autres formes d'art. Ainsi, en 1925, José Ortega y Gasset note une « solidarité » entre les arts :

> Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos.[553]

En effet, la sensibilité artistique émane du vécu des créateurs dans la société à laquelle ils appartiennent, mais si cette correspondance de l'inspiration artistique, sous différentes formes, se retrouve, comme le souligne Ortega y Gasset, à de nombreuses époques, elle prend un tour particulier à partir du XIXe siècle, et ce pour trois raisons principales, qui se présentent comme trois ruptures conséquentes. La première, pour reprendre la terminologie foucaldienne, est le passage à l'épistémè moderne, c'est-à-dire temporelle, invisible et surtout verticale[554]. En ce sens, la Modernité s'inscrit dans une profondeur[555], dont nous avons trouvé des échos dans l'analyse du questionnement du

---

[552] Nella Arambasin, *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, *op. cit.*, p. 13.

[553] José Ortega y Gasset, *La deshumanzación del arte*, *in Obras Completas*, Madrid, éd. Revista del Occidente, 1962, t.3, p. 354.

[554] A l'inverse de l'épistémè classique spatiale, visible et horizontale. Cf Jocelyne Le Blanc, *L'archéologie du savoir de Michel Foucault pour penser le corps sexué autrement*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 43.

[555] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 263.

sacré : les peintres, dans leur grande majorité, sont passés à un mode de représentation du sacré qui ne le nomme plus de manière catégorique, qui ne peut plus être classé selon les canons établis. Au contraire, le sacré pictural tend paradoxalement à se donner à voir dans l'invisible. En littérature, si certains romanciers construisent un sacré semblable, résolument dialectique (comme dans l'image du pèlerinage dans *Camino de perfección*, ou le sédiment symbolique à la foi judéo-chrétien et mythologique qui sous-tend *Tristana*), d'autres choisissent de s'interroger sur les fondements mêmes de ce changement, dans une quête qui semble ne jamais devoir s'arrêter, car précisément, tout se passe comme si leur soif d'interrogations l'emportait sur la raison même de leurs questionnements, qu'ils soient ontologiques ou idiosyncratiques. C'est la démarche mise en évidence par cette phrase de Unamuno citée précédemment, extraite de son essai *Mi religión* (1907) : « Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva ; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio »[556].

La seconde rupture concerne l'inspiration des artistes qui expriment le sacré. Traditionnellement, selon l'interprétation paulinienne[557], « l'homme spirituel » accède à des connaissances inconnues des autres hommes, à une véritable révélation, ce qu'il connaît alors « ce sont des choses que l'œil n'a point vues, que l'oreille n'a point entendues, et qui ne sont point montées au cœur de l'homme, des choses que Dieu a préparées pour ceux qui l'aiment. Dieu nous les a révélées par l'Esprit. Car l'Esprit sonde tout, même les profondeurs de Dieu ». C'est dans cette perspectives que les artistes Nazaréens créent des œuvres, ou encore les membres du « Cercle de San Lluc », tel que l'expose Torras i Bages dans le discours que nous avons évoqué. Mais cette notion d'« homme spirituel », de pneumâtikos, est peu à peu concurrencée par celle d'« ingenium » qui, si elle était développée depuis l'Antiquité, revêt au XIXe siècle une force particulière. En effet, les artistes revendiquent leurs œuvres, et le terme d'« ingenium » renvoie bien à ce rapport de créateur à création, puisque son étymologie vient d'un verbe latin signifiant « engendrer ». Cette revendication de reconnaissance, d'autonomie, s'exprime par exemple dans l'éclatement progressif des « écoles » ; peu à peu les artistes se forgent un style qui leur est propre, et même au sein de regroupements esthétiques, autour de manifestes, non seulement les identités individuelles restent

[556] Miguel de Unamuno, *Mi religión y otros ensayos, op. cit.*

[557] Première Epître aux Corinthiens, chapitre 2

fortes, mais ces réunions ne durent généralement pas très longtemps, comme ce fut le cas par exemple pour « el Grupo de los Tres », qui réunissait Azorín (à l'époque José Martínez Ruiz), Maeztu et Baroja. En décembre 1901, ils publient dans le numéro onze de la revue *Juventud* un manifeste qui définit leurs ambitieux objectifs regénérationnistes. Mais le groupe se dissout moins de deux ans plus tard, n'ayant réalisé aucun des buts fixés, et les trois auteurs prennent des voies résolument divergentes. Dans un article intitulé « Crise de la conscience individuelle dans l'Espagne du XXe siècle », Candido Cimadevilla souligne cette individualité marquée des intellectuels, il note que Unamuno et ses contemporains n'ont pas le sentiment d'appartenir à une génération – terme largement contesté d'ailleurs –, bien au contraire, ils perçoivent le monde intellectuel et artistique espagnol comme « une constellation de personnalités uniques, anarchiques et sans descendance »[558].

Enfin, la troisième rupture que nous mettons en évidence, est celle de la fin du cloisonnement entre les différentes formes d'art. Plus qu'une correspondance ou une « solidarité », pour reprendre le mot de Ortega y Gasset, c'est une véritable interaction qui se noue entre les artistes, et notamment entre les écrivains et les peintres. Nous avons déjà évoqué le travail conjoint de Darío de Regoyos et de Emile Verhaeren, dans le recueil *España Negra* en 1898, mais au-delà de cette collaboration ponctuelle, nous avons également signalé des univers et des questionnements communs, comme dans l'esthétique préraphaélite. De plus, les auteurs peuvent aussi aider les peintres avant-gardistes à vulgariser leurs innovations, par le biais de la presse notamment. Ainsi, « l'autonomie de la littérature prend appui sur les avancées de la recherche picturale et celle-ci demande l'intervention des écrivains pour être relayée vers le public »[559]. Enfin, la littérature peut être une source d'inspiration, comme par exemple pour Aureliano Beruete qui s'inspira de la ville Orbajosa, décrite par Galdós dans *Doña Perfecta*, pour réaliser un paysage[560]. Pourtant, cette riche interdépendance entre les arts, pour féconde qu'elle soit, ne doit pas occulter l'originalité des structures sémiologiques propres à chaque forme d'expression, comme le soulignaient les phrases de Pascal Quignard mises en exergue de notre introduction, et que nous complétons par la suite de son

---

[558] Candido Cimadevilla,, *in Analyse de l'Espagne*, Les Cahiers de la Revue La Table Ronde, éd. SEPAL, 1968, p. 53.

[559] Claudette Sarlet, *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, éd. Labor, 1992, p. 19.

[560] Cf. J. J. Alfieri, « El arte pictórico en las novelas de Galdós », *in Anales galdosianos*, año III, 1968, p. 74-79.

raisonnement développé dans un texte clairement intitulé : « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas » :

> [Littérature et image] ne peuvent pas être juxtaposées. Jamais elles ne sont appréhendées ensemble quelque rêve que nourrisse celui qui se saisit de ce genre de livre. Quand l'un est lisible, l'autre n'est pas vu. Quand l'un est visible, l'autre n'est pas lu. A quelque contigüité qu'on s'efforce, ces deux media demeurent parallèles, et il faut dire que, pour l'éternité, ces mondes sont impénétrables l'un à l'autre.[561]

Dans le cadre de notre étude du sacré dans la peinture et les romans à l'aube du XXe siècle, il nous semble que la fin du cloisonnement des expressions artistiques n'est synonyme ni d'une superposition, ni d'une confusion de celles-ci. En revanche, si la matérialité de chaque art (ses outils) est unique[562], si ses codes sémiotiques le sont aussi (la peinture montre voire suggère, tandis que l'écriture ne montre pas, elle signifie[563]), certains enjeux artistiques non seulement s'expriment à la fois dans les romans et les tableaux, mais aussi se répondent et s'enrichissent mutuellement. Pour reprendre la terminologie mathématique de Paul Quignard, nous synthétiserons les relations des romans et des peintures au sacré en trois orientations : parallèle, sécante et coplanaire.

« Ces deux *média* demeurent parallèles » en tant que leurs structures sémiotiques sont distinctes. En effet, comme nous venons de le rappeler, d'une part l'écriture fait disparaître la matérialité de l'objet qu'elle désigne, et par le truchement du mot, elle le signifie, d'autre part, tout au contraire, la peinture – figurative tout du moins – montre l'objet qu'elle désigne. De cette distinction irréfutable naissent des richesses propres à l'écriture, que la peinture ne peut dire, et inversement.

Par exemple, pour détaillé, chatoyant et rythmée qu'il soit, le tableau *La procesión del Santo Sacramento*, analysé dans la première partie de notre étude, ne rend qu'une sensation visuelle de la célébration, même si le peintre suggère l'ambiance sonore, avec la foule réunie et le cortège processionnel, ainsi que l'ambiance olfactive, avec les volutes d'encens qui se développent ; il ne peut désigner que l'univers chromatique, sans nuancer par exemple les différents parfums qui s'exhalent, ou les chants entonnés.

---

[561] Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 153.

[562] Nous pouvons toutefois penser aux travaux de François Cheng sur la calligraphie chinoise, comme par exemple *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, éd. Seuil, 1979, livre dans lequel il étudie le pinceau, instrument de dessin mais aussi d'écriture.

[563] « L'écriture cherche l'intransposable, et les signes sont là, par fonction, pour suppléer l'objet qu'ils ont cessé de montrer et qui a disparu. Le propre des signes écrits est de ne pas montrer ce qu'ils désignent, ils signifient ; ils règnent dans l'inmontrable », Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 150.

La procesión del Santo Sacramento, Mariano Barbasan
1887, huile sur bois, 41 x 21
collection particulière

Alors que, dans cet extrait de *La Regenta* déjà cité, Clarín offre une description particulièrement sensuelle d'un instant de recueillement d'Ana dans une église :

> Conocía que en la nueva piedad que buscaba debían tomar parte importante los sentidos. Buscó el olor del incienso, los resplandores del altar y de las casullas, el aleteo de la oración común, el susurro del *ora pro nobis* de las *masas católicas*, la fuerza misteriosa de la oración colectiva, la parsimonia sistemática del ceremonial, la gravedad del sacerdote en funciones, la misteriosa vaguedad del cántico sagrado que, bajando del coro nada más, parece desciende de las nubes; las melodías del órgano que hacían recordar en un solo momento todas las emociones dulces y calientes de la piedad antigua, de la fe inmaculada.[564]

Mais à l'inverse, pour rendre compte d'un paysage théophanique, le romancier doit faire preuve de trésors d'ingéniosité, soit en ayant recours à une prose épurée, minimaliste et extrêmement suggestive, comme dans cet extrait de *Flor de santidad* :

[564] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta,* t.2, p. 402-403.

« Comenzó a rayar el día, y el viento llevó por sotos y castañares la voz de los viejos campanarios, como salutación de una vida aldeana, devota y feliz que parecía ungirse con el rocío y los aromas de las eras »[565]. Soit, en détaillant à l'envi le paysage, en le personnifiant, en précisant toutes les nuances de ses couleurs, ses jeux de lumière, etc., comme dans cet extrait déjà analysé de *Camino de perfección* :

> Bajo las nubes fundidas se ocultaba el sol envuelto en rojas incandescencias, como un gran brasero que incendiara el cielo heroico en una hoguera radiante, en la gloria de una apotesis de luz y de colores. Absortos, contemplábamos el campo, la tarde que pasaba, los rojos resplandores del horizonte.
>
> Fue oscureciendo, sonaron a lo lejos las campanas del Angelus; últimos suspiros de la tarde. Hacia poniente quedó en el cielo una gran irradiación luminosa de un color verde, purísimo, de nácar...
>
> El cielo se llenaba lentamente de estrellas; envolvía la tierra en su cúpula azul oscura, como en manto regio cuajado de diamantes, y a medida que oscurecía, el mar iba teñiendose de negro.[566]

Tandis que le peintre désignera la théophanie plastiquement et directement, sans passer par le truchement des mots.

La tentación de San Antonio, Alexandre de Riquer
huile sur toile

Nous aurions beau (d)écrire le tableau d'Alexandre de Riquer *La tentación de San Antonio*, nous ne pourrions parvenir à saisir par l'écriture l'arabesque tentatrice

[565] Ramón del Valle-Inclán, *Flor de Santidad,* p. 97.

[566] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 255.

décrite par tous ces corps nus qui se penchent vers Saint Antoine, ni rendre l'ambiance sacro-fantastique de l'œuvre, tant il est vrai, comme l'écrit Pascal Quignard qu'« un mode d'expression ne se transpose en un autre qu'à la condition de sa perte »[567]. Mais sans jamais prétendre « transposer » peinture et littérature, ne pouvons-nous dégager des points d'intersection entre ces deux arts ?

En effet, si l'on considère à présent l'écriture romanesque et l'image comme sécantes, on relèvera non seulement des motifs récurrents, mais aussi une démarche semblable. Tout d'abord, dans la première et la deuxième partie de cette étude, nous avons « illustré » notre propos avec des exemples romanesques et picturaux. Ainsi, pour rendre compte d'un réenchantement du monde dans les arts, nous avons proposé le motif des processions, avec l'analyse de quatre tableaux : *Procesión a final de misa* de Arcadio Mas y Fondevila, *La procesión del Santo Sacramento* de Mariano Barbasan, et *Procesión del Corpus en Godella* ainsi que *Procesión del Corpus*, toutes deux de Ignacio Pinazo Camarlench. Dans les romans, nous avons évoqué, au cours de différentes analyses, une procession dans *Camino de perfección*, le pèlerinage final de *Flor de santidad*, les fêtes liturgiques de *Pepita Jiménez*, mais nous pouvons penser aussi à la procession de la Semaine Sainte dans *La Regenta*, au cours de laquelle Ana fait sensation. La récurrence de ce motif ne peut être une simple coïncidence, mais doit être interprétée au contraire comme un signe itératif révélateur d'une réalité que peintres et romanciers veulent traduire dans leurs créations. Et l'exemple des processions n'est pas une exception puisque, autant que faire se peut, nous avons proposé des manifestations tant picturales que romanesques pour nos analyses (la sacralisation du profane, la nostalgie d'un passé originel, le sacré torturé, les paysages mystiques, etc.). Mais par ailleurs, une démarche commune aux peintres et aux romanciers peut contester l'idée de « deux mondes […] impénétrables » : celle de la quête opiniâtre d'une spiritualité nouvelle. De fait, nous avons mis en évidence combien, en littérature, une aspiration commune d'une Altérité inédite parcourait de nombreux romans, sous différentes formes (l'exaltation d'un « aoriste mythique »[568], dans *Flor de santidad*, ou la personnification de personnages christiques, dans *Misericordia*). De même, les peintres cherchent eux aussi un renouveau spirituel en se tournant soit vers une tradition

---

[567] Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 154.

[568] Expression empruntée à Giovanni Allegra, « Las ideas prerrafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista », *in Anales de Literatura española*, *op. cit.*

épurée (les Nazaréens), soit vers une louange picturale du quotidien liturgique (le « costumbrismo »), ou encore vers un syncrétisme polymorphe. Ainsi donc, il est indéniable que de tels motifs et une telle démarche se retrouvent dans les deux formes d'expression artistique.

Enfin, sous l'angle du sacré, nous pouvons définir les relations de l'écriture romanesque et de la peinture comme coplanaires. En mathématiques, deux droites d'un espace sont dites coplanaires si et seulement s'il existe un plan les contenant toutes les deux. Cette dernière définition introduit la notion d'espace, géométrique, dimension que nous interpréterons en tant que profondeur dans les arts. En effet, tableaux et romans s'inscrivent dans un même plan, dans un univers d'interrelations, mais surtout acquièrent par là une profondeur inédite. C'est l'idée, ébauchée en introduction, et postulée dans la dernière catégorie de notre typologie, d'un sacré subreptice, qui ne se révèle que dans une béance inédite inscrite au cœur même de l'œuvre, dans une « profondeur étrangère »[569] résolument moderne. Il s'agit par exemple dans *La Desheredada* de la prégnance d'une religiosité précisément où n'apparaît aucune « intention » de l'auteur,[570] ou encore de l'exhortation à suivre un véritable chemin de Passion, qui n'est pas nommé ainsi, au début de *Camino de perfección*, ou bien de l'intratexte à la fois mythologique et chrétien dans *Tristana*. En peinture, nous avons évoqué la résurgence d'un Christ au Mont des Oliviers au cœur d'une eau-forte qui se présente comme témoignage de l'Histoire, et la découverte, sous des traits ordinaires de deux images de la Vierge à l'Enfant extraordinaires. Cette nouvelle profondeur des œuvres d'art est un dynamisme en puissance, qui n'existe que par le biais du regard ou de la lecture de leurs destinataires. C'est en ce sens que, Gilbert Durand écrit dans *Beaux-arts et archétypes, La religion de l'art :*

> Toute création artistique est une main tendue qui donne à voir, à entendre, à aimer l'œuvre, mais réciproquement main qui se tend pour recevoir, accueillir, recueillir les multiples messages et enrichissements qui viennent de l'autre, qui viennent du large et inépuisable Océan régénérateur.[571]

---

[569] Georges Bataille, *Manet, op. cit.*

[570] Nous citions William Hutchinson Shoemaker, *God's rol and his religion in Galdós'novels : 1876-1888*, *op. cit.*, p.25, « Certainly, *La Desheredada* is not a religious novel […]. However, religious currents run pervasively throughout, even when there is no clearly religious intention […] ».

[571] Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes, La religion de l'art*, Paris, 1998, éd. PUF, p. 18.

Dans la troisième partie de notre étude, nous allons interroger les modalités de ce sacré subreptice, en analysant un phénomène de renversement qui s'opère au sein même des œuvres d'art. Nous envisagerons alors deux dernières formes de sacralité : celle de l'artiste et celle de son œuvre.

TROISIEME PARTIE :

- Approche heuristique -

Le sacré mis en œuvre(s)

L'Annonciation, Alexandre de Riquer
1893, huile sur toile, 78 x 137,5
collection particulière Calaf

Dans cette dernière partie, nous dresserons une synthèse de nos recherches sous deux angles distincts qui envisageront successivement le sacré en tant qu'objet d'étude, dans le premier chapitre, puis en tant que sujet opérant, dans le second. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les diverses analyses et travaux qui ont pu être menés sur le sacré dans des champs scientifiques variés : comme nous l'avons démontré en introduction, le questionnement du sacré est impérativement pluridisciplinaire, et c'est pourquoi nous emprunterons à la sociologie religieuse, à l'anthropologie, à la philosophie (et l'esthétique), mais aussi à la psychanalyse les concepts qui ont été forgés autour de cette question.

Ainsi, le premier chapitre s'articulera en trois points qui, conjointement, synthétiseront en quoi le sacré est un riche objet d'étude. Tout d'abord, nous interrogerons le statut du sacré dans les créations artistiques : comment la sociologie de l'art le caractérise-t-elle, sous quelles formes sémiologiques et dans quelle visée esthétique les artistes expriment-ils le sacré, et enfin quelle est la place du créateur entre une œuvre qui dit le sacré et son public ? Ensuite, nous reviendrons sur le motif du sacré dans les principaux courants artistiques de la période envisagée, pour tenter de dégager des expressions, des manifestations, des tonalités propres à chaque sensibilité. Enfin, nous déterminerons combien le sacré ne peut que s'imposer à nous en tant qu'objet d'étude, combien il nous fascine, nous étreint et nous taraude pour finalement se dérober au moment même où nous pensions le ceindre étroitement : impérieux, ubiquiste, évanescent, tels sont ses attributs, avec lesquels nous devrons composer.

CH. 1 : « Le sacré comme objet d'étude »

1. « La sociedad presente como materia [artística] »

Nous reprenons ici le titre du discours d'entrée de Benito Pérez Galdós à la « Real Academia », en février 1897 : « La sociedad presente como materia novelable »[572]. Nous modifions l'épithète pour interroger ce postulat de l'écrivain en le confrontant aux productions romanesques et picturales de son époque. En introduction, nous avons posé la question de l'adéquation (ou non) entre la réalité fictionnelle, créée par l'artiste, et la réalité historique. Tous ces romans et peintures qui mettent en scène le sacré, sous des formes parfois peu visibles, sont autant de « témoignages » d'une conception du sacré en perpétuelle évolution, mais pour autant, il faut se garder de leur accorder le même statut que d'autres sources utilisées par l'historien. L'image du sacré que nous renvoie tel roman ou telle peinture est exceptionnelle, irréductible et surtout personnelle : elle est le résultat d'une création humaine, le sacré exprimé ne doit être entendu que filtré par le prisme de l'artiste.

C'est ainsi que dans la première partie de cette thèse nous avons pu apporter de nombreux « témoignages » d'une forme de sécularisation, mais aussi de la survie du sacré ; toutefois, en conclusion de cette première étape, nous avions déjà souligné un premier écart d'expression entre les romans et les peintures, celles-ci n'offrant que de rares images d'une Église sclérosée, alors que les romanciers multiplient les recours pour dénoncer un christianisme figé, obscurantiste, synonyme de traditions ataviques plus que sincères. Ainsi, dans la première partie, nous avons établi que sécularisation et « réenchantement du monde » ne sont pas contradictoires, non seulement parce qu'ils sont concomitants, mais surtout parce que chaque « preuve » artistique n'est valable que dans l'univers esthétique dans lequel elle est créée. Une œuvre peut servir à illustrer la manifestation d'un phénomène, mais elle ne peut le justifier historiquement. D'autre part, sous l'angle de l'esthétique, nous avons montré que les romans et les tableaux offrent des facettes sensiblement différentes du sacré. Est-ce à dire qu'en fonction de l'expression artistique qu'il emploie (dans le cadre de notre étude, roman ou peinture),

[572] Reproduit en Annexes.

l'artiste ne rend pas la même version du sacré ? Cet écart n'est-il dû qu'à la forme artistique choisie ? Mais si tel est le cas, y a-t-il un sacré qui soit propre à chaque art ? Pour répondre à ces questions, nous reviendrons tout d'abord sur les relations qu'entretiennent l'art et la société, en interrogeant la sociologie de l'art, et nous développerons le postulat affiché par Galdós en nous appuyant sur son discours mentionné précédemment. Puis nous analyserons les relations qui se tissent entre l'auteur, au sens de créateur, la société et son œuvre. Pour neutre qu'il soit, l'artiste est partie prenante de sa création, mais à quel point est-il investi dans celle-ci ? Nous reviendrons sur la notion de subjectivité, ainsi que sur la définition de la fonction-auteur.

1.1 L'art et la société

La sociologie de l'art

L'intention de Galdós, en tant qu'auteur de romans, est double, comme le montre cet extrait de son discours :

> Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad : todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.[573]

En effet, s'il n'omet pas, à la fin de cette citation, de souligner l'importance de la beauté formelle de l'écriture romanesque, il développe surtout, par un jeu de polysyndète (avec la redondance de la conjonction de coordination) la nécessité d'une écriture totale, globalisante, qui ne néglige aucun aspect de la société dans laquelle la diégèse est située. Tout doit participer à l'« exactitude » de la « reproduction » : depuis le spirituel jusqu'au type vestimentaire, en passant par une transcription du langage. En ce sens, Galdós rejoint celui que l'on considère comme le fondateur de la sociologie de l'art, Pierre Francastel, quand il écrit : « ce n'est pas l'imagination individuelle des artistes qui oriente le style, c'est l'imagination collective ».[574] Le romancier reprend cette idée, un peu plus loin dans son discours en définissant la société comme « materia

---

[573] Discours d'entrée de Benito Pérez Galdós à la « Real Academia », en février 1897 : « La sociedad presente como materia novelable ». Le roman réaliste se présentait comme une véritable peinture de la société, et surtout de la classe moyenne. [en ligne] Disponible sur < http://www.analitica.com/BITBLIO/galdos/sociedad_presente.asp > (consulté en juin 2009).

[574] Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, Paris, éd. Gallimard, 1977, p. 305.

prima » qui façonne jusqu'au langage même du roman. Si ces perspectives valent pour la représentation de la société en général, qu'en est-il de l'image du sacré en particulier ?

C'est la question que pose l'anthropologue Alphonse Dupront. Il s'interroge sur les choix opérés dans les différentes sociétés quant aux codes de représentation (voire de non représentation) du sacré. Cette approche, selon lui, est fondamentale :

> Etait-il possible d'appréhender les fondements anthropologiques de la vie de religion du monde occidental, sans tenir compte du langage des images qui en demeurent le support, l'enseignement, à tout le moins le cadre ? Dans l'expérience religieuse collective, le besoin, l'utilisation ou le refus de l'image représentent des choix existentiels fondamentaux. […] L'image donc, racine d'un exister religieux collectif est, comme telle, signe des voies de l'énergétique imaginaire de celui-ci.[575]

C'est précisément ce que met en évidence l'évolution de l'évocation du sacré dans les œuvres présentées dans la première et la deuxième parties. En nous gardant de tout systématisme réducteur, nous pouvons dégager deux tendances majeures que l'on peut distinguer chronologiquement ; en effet, si l'on considère les romans et les tableaux du début de la période étudiée, de 1868 à 1895 environ, suivant l'expression d'Alphonse Dupront, les représentations du sacré proposées sont les « racine[s] d'un exister religieux collectif », signifiant « [l]es voies de l'énergétique imaginaire de celui-ci » : dans ces œuvres, c'est essentiellement un sacré-religieux dont les artistes rendent compte, dont nous pouvons distinguer deux aspects. Le premier est celui d'un sacré-religieux ancré dans la tradition, que ce soit en tant que source d'inspiration – ce sont par exemple des scènes du Pentateuque de Alejandrino Irureta Artola, *La muerte de Abel,* et Mariano Barabasan, *José hijo de Jacob en la cárcel* –, ou encore en tant que représentation des pratiques rituelles pérennes du peuple espagnol, dans les descriptions de *La Regenta* ou de *Tristana*. Mais dans ces visions s'amorce également une deuxième forme de sacré-religieux qui se dégage de cette tradition, et partant, en dénonce les traits sclérosants. C'est par exemple la critique d'hommes d'Église (l'orgueil de El Magistral dans *La Regenta*, la caricature de « el señor Penitenciario » face à Pepe Rey au début de *Doña Perfecta*, la dénonciation de la simonie le tableau avec *La antesala de su Eminencia,* de José Villegas Cordero), mais aussi la présentation d'habitudes rituelles vides de foi et souvent perpétuées pour les apparences (le portrait de la Marquesa par exemple dans *La Regenta*, ou l'attitude de Tristana à la fin du roman : « las horas de la

[575] Alphonse Dupront, *op. cit.*, p. 100-101.

tarde pasábalas en la iglesia de las Siervas en un banco que por fijeza y constancia con que lo ocupaba, parecía pertenecerle »[576], ou encore « hízose popular entre los que asiduamente asistían a los oficios mañana y tarde y los acólitos la consideraban ya como parte integrante del edificio y aun de la institución »[577]).

A l'aube du XXe siècle, cette forme de sacré-religieux critique va s'amplifier dans les romans, pour finalement laisser place, en littérature comme en peinture, à un sacré moderne, polymorphe et syncrétique. Nous retrouvons la dénonciation des pratiques hypocrites (dans *Nazarín* par exemple, incarnées par le fiancé de Abelarda : « uno de los chicos más católicos de la generación presente aunque más de pico que de obra, como suele suceder »[578], mais aussi par le maire lorsqu'il enjoint Nazarín de renoncer à un catholicisme des origines, pur, ardent, charitable et sincère : « ¡ Por Dios, padre Zaharín, echarse a una vida de vagadundo […] ! Y no lo digo por la religión mismamente, que todos, el que más el que menos, si decimos que creemos es por el buen parecer por el respeto a lo establecido »[579]) ou superstitieuses (la femme de Avito dans *Amor y pedagogía* qui ingère littéralement une petite image sainte pour prévenir les douleurs de son accouchement[580], la belle-mère de Fernando Ossorio dans *Camino de perfección* qui dans les dernières pages du roman coud une page des Evangiles sur un des vêtements du nouveau-né), mais la recherche d'une spiritualité authentique va l'emporter sur les critiques. Ainsi, *Misericordia* offre l'incarnation d'un modèle de bonté, l'exaltation d'une religion originelle et diligente, que l'on retrouve dans les tableaux « costumbristas », ou encore dans la quête du personnage de la nouvelle *Viaje redondo*. Enfin, dans *Camino de perfección* et *Flor de santidad*, s'élaborent des univers sacro-profanes, mêlant forces telluriques et puissance divine dans une osmose mystique, qui font écho à certains paysages préraphaélites.

Le motif du sacré, dans son évolution, donne à voir « l'énergétique imaginaire » d'un « exister religieux collectif », et ce, comme le définit à son tour Julia Kristeva, en influençant directement les structures sémiologiques de l'art. Ainsi, la

---

[576] Benito Pérez Galdós, *Tristana,* p. 1610.

[577] *Op. cit*., p. 1611.

[578] Benito Pérez Galdós, *Nazarín, in Obras Completas*, Madrid, éd. Aguilar, 1965, p. 1618.

[579] *Op. cit*., p.1749

[580] « Trágase a hurtadillas una citita de papel, hecha rollo, cintita en que está impresa una jaculatoria en dístico latino, y luego otro papelito en que hay una imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Son su cloroformo », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía,* p. 75.

« détranscendantalisation du monde occidental » ainsi que « l'immanentisation des différences symboliques »[581] ont toutes deux influencé l'imaginaire artistique, au point d'en modifier les codes sémiologiques. L'œuvre d'art est façonnée par l'univers de l'artiste, et le contexte particulier du tournant entre le XIXe et le XXe siècle est propice à de profonds changements que « l'image de religion », au sens large de représentation du sacré ici, rend particulièrement sensibles ; de fait, son étude permet de

> tramer un triple lien de chair entre la réalité sensible de l'objet représenté, la puissance métaphysique du signe et la sensibilité collective et individuelle des hommes pour qui l'image a été faite, existe, et auxquels, dans son humilité de dépendance, elle sert. Il n'y a pas d'autre sens peut-être à l'imaginaire anthropomorphe de la religion chrétienne, où homme, nature et Dieu en une harmonie de correspondances établissent jusque dans l'exister le plus quotidien, leur commerce d'éternel.[582]

La distinction chronologique que nous proposions plus haut peut être envisagée au travers de ce triple lien. Dans un premiers temps, jusqu'en 1895 environ, « la réalité sensible de l'objet » renvoie à un sacré-religieux ancré dans la tradition, sa « puissance métaphysique » établit une ouverture privilégiée : le divin se donne à voir, par le biais d'une création humaine guidée par le « pneuma ». « La sensibilité collective et individuelle des hommes » s'inscrit alors dans une conception théocentrique du monde. Or, à l'aube du XXe siècle, cette « sensibilité » est bouleversée par des changements socioéconomiques majeurs, et la « puissance métaphysique » du signe sacré semble alors inversée : à présent c'est l'artiste qui ouvre le champ du divin, non plus en réinterprétant des modèles créés par un « pneumâtikos », mais en se lançant, de manière résolue, dans une quête de spiritualité. « La réalité sensible de l'objet » en est alors modifiée, puisque les artistes abandonnent progressivement une représentation qui désigne un sacré traditionnel, mais vont plutôt chercher à signifier une quête de sacralité syncrétique, voire à manifester une béance, ultime alternative pour nommer l'innommable.

Ainsi, nous pouvons interpréter ces œuvres dans leur dimension sociologique, comme l'écrivait José Manuel Cuenca Torribio au sujet des romans de Galdós :

> ¿Qué tratado, así, más completo y, en especial, más agudo de sociología religiosa que el que puede encontrarse en novelas tales como Gloria, Angel Guerra o Nazarín ? […] En pos de metas primordialmente artísticas, de crear un universo ficcional

---

[581] Mélanie Gleize, *Julia Kristeva au carrefour du littéraire et du théorique, op. cit*., p. 13.

[582] Alphonse Dupront*, op. cit*., p. 109-110.

> cargado de simbolismo y trascendido de mensajes, Galdós llevará a cabo, por medio de la literatura, la historia de su siglo.[583]

Galdós, et ses contemporains, sont conscients de ce rôle et peuvent être envisagés comme de véritables témoins.

Le témoignage des œuvres d'art

Dans *La invención de España*, Inman Fox souligne l'orientation volontairement sociologique des auteurs de cette époque, il associe d'ailleurs romans et tableaux dans cette volonté de témoignage : « todas [las obras] comparten como principio fundamental la idea de que en la lengua, la literatura y el arte se expresan configuraciones del mundo que definen el espíritu del pueblo »[584], et aujourd'hui encore cette dimension leur est reconnue : « tanto entre críticos del arte como entre críticos literarios hay común acuerdo en que la novela y el cuadro son dos maneras artísticas compatibles de expresar el carácter nacional »[585].

Dans son discours d'entrée à la « Real Academia », non seulement Benito Pérez Galdós est conscient de ce rôle, lorsqu'il écrit « imagen de la vida es la Novela », mais de surcroît, il approfondit son analyse des changements de la société dans laquelle il vit, et dont il perçoit déjà les conséquences esthétiques induites :

> Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a que pertenecemos, es la relajación de todo principio de unidad. Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron [...]
>
> La falta de unidades es tal, que hasta en la vida política, constituida por naturaleza en agrupaciones disciplinadas, se determina claramente la disolución de aquellas grandes familias formadas por el entusiasmo de la acción constituyente, por afinidades tradicionales, por principios más o menos deslumbradores. Para que todo falte, desaparece también el fanatismo, que ligaba en estrecho haz enormes masas de personas, uniformando los sentimientos, la conducta y hasta las fisonomías, de lo cual resultaban caracteres genéricos de fácil recurso para el Arte, que supo utilizarlos durante largo tiempo.

Rappelant tout d'abord que la société est la matrice de l'œuvre littéraire, il met en avant une caractéristique flagrante : celui du démembrement, de la perte de cohésion qu'il analyse comme sociale, politique, mais aussi idéologique. Se profile alors une conséquence qui s'annonce comme féconde : la fin de l'uniformisation de la pensée, des « sentiments, de la conduite, et même des physionomies ». Cette standardisation des

---

[583] José Manuel Cuenca Torribio, *Historia y literatura*, Madrid, éd. Actas, 2004, p. 19.

[584] Inman Fox, *La invención de España*, Madrid, éd. Cátedra, 1998, p. 12.

[585] *Ibid.*, p. 171.

individus, reprise facilement sous forme de stéréotypes en art, conduisait à un académisme monotone : « cuando las ideas y sentimientos de una sociedad se manifiestan en categorías muy determinadas, parece que los caracteres vienen ya a la región del Arte tocados de cierto amaneramiento o convencionalismo». Galdós interprète alors cette individualisation comme une richesse inépuisable pour l'art :

> Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable. [...] Es que, al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social. Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande, y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes, por ceñidos que sean.[586]

La conséquence esthétique de cet abandon des archétypes est un art résolument anthropocentrique. Selon Galdós, le personnage de fiction doit avoir une vie humaine plus que sociale, c'est-à-dire qu'il s'agit de traduire au mieux toutes les facettes de l'individu en tant que tel. Il souligne la difficulté de cet exercice par une comparaison avec la technique picturale : il est aussi difficile de peindre l'anatomie humaine, au lieu de couvrir un drapé, que de décrire un individu, au lieu d'invoquer un stéréotype.

Or, en plus de cette volonté de créer un art témoin, qui rend alors compte de l'évolution du sacré, les artiste de cette période, inconsciemment parfois, réhabilitent dans leurs œuvres des motifs majeurs de leur culture judéo-chrétienne, et c'est en ce sens que Philippe Descola écrit : « On ne s'étonnera guère que les artistes européens du XXe siècle, témoins et acteurs du désenchantement du monde, aient à quelques rares exceptions près donné corps à des élans numineux[587] en s'appuyant sur ce qui leur était le plus familier […]»[588], thèmes familiers qu'il énonce au nombre de quatre et dont nous allons retrouver des échos dans notre corpus. Le premier motif est celui de « la transcendance et la Chute », que nous avons décelé dans le tableau de Francisco Pons Arnau, *Comiendo fruta.* En effet, dans ce portrait d'une jeune fille croquant un fruit,

---

[586] Nous nous référons au texte cité en Annexes, consultable en ligne.

[587] Le « numineux » renvoie à un concept de Rudolf Otto, dans *Le Sacré*, *op. cit.*. L'expérience numineuse est celle qui permet, affectivement, de saisir le sacré.

[588] Philippe Descola, *op. cit.*, p. 81.

nous avons vu combien de signes peuvent étayer l'interprétation de l'œuvre comme une traduction moderne du troisième chapitre de la Genèse.

Comiendo fruta, Francisco Pons Arnau
huile sur toile, 60x 51
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Le second motif proposé par Philippe Descola est celui de « l'absolu divin et la finitude de l'homme », que le personnage de don Fulgencio, un philosophe, rappelle au protagoniste de *Amor y pedagogía*. Dans cet exemple, ce n'est pas l'auteur, Unamuno, mais le personnage qui se meut inconsciemment dans un monde régi par la Providence :

> Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que una acción; recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconsciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia; el Apuntador nos guía; el gran tramoyista maquina todo esto [...][589]

Reprenant le thème du grand théâtre du monde, le philosophe explique à son ami combien l'homme se croit maître de sa destinée alors qu'il n'est que l'acteur de son « rôle ». Dans cette perspective, c'est « le grand machiniste » qui incarne « l'absolu divin ».

Le troisième motif qui sous-tend les œuvres est celui de « la désertion et [du] blasphème ». Nous avons relevé dans notre corpus deux attitudes sacrilèges : la

[589] Miguel de Unamuno, *Amor y Pedagogía*, p. 87.

première, patente, de Fernando Ossorio, dans *Camino de perfección*, qui s'éprend d'une religieuse et projette de s'enfuir avec elle :

> Todos los días Ossorio iba dispuesto a entregarle una carta rabiosa, proponiéndola escaparse de allá con él, que estaba dispuesto a todo.
>
> Se sentía a veces con fuerza para hacer un disparate muy grande; otras, se sentía débil como un niño.
>
> Le indignaba pensar que aquella mujer, en cuyos ojos se leía el orgullo, la pasión, tuviera que vivir encerrada entre viejas imbéciles, sufriendo el despotismo de la superiora, atormentada por pensamientos de amor, sin ver el cielo azul.

Le « despotisme » qui navre les projets de Fernando n'est pas tant celui de la Supérieure en charge du couvent, que le lien unique, transcendant et exclusif noué entre la jeune religieuse et Dieu par ses vœux. En ce sens l'indignation et le projet d'enlèvement du protagoniste sont bel et bien sacrilèges car celui-ci prétend anéantir l'union sacrée qui attache la religieuse à Dieu. La seconde attitude sacrilège précédemment évoquée, est celle, latente, jamais directement nommée mais consommée, du crime de l'inceste entre Tristana et Garrido. Enfin, le quatrième motif souligné par Philippe Descola est celui de « la solitude des temps nouveaux et la nostalgie de la Cité divine », telle qu'on peut la percevoir par exemple dans le tableau *Figura y claustro* de Ramón Casas i Carbó, que nous avons interprété comme un possible *hortus conclusus*, dans lequel la jeune femme est isolée, et semble rêver de cette « Cité divine ».

Figura y caustro, Ramón Casas i Carbó
1923, huile sur toile

Si telle peut être la dimension sociologique, consciente ou inconsciente, des œuvres, quelle place l'auteur trouve-t-il entre sa création et son public ? Et dans quelle mesure filtre-t-il la vision qu'il offre de la société ? Nous analyserons tout d'abord la vision de l'auteur grâce à divers exemples, car pour neutre qu'il se prétende, il est nécessairement un truchement, dont la sensibilité influe sur son œuvre. Puis, d'une façon plus théorique, nous interrogerons le statut de l'auteur, qui évolue clairement à l'aube du XXe siècle, en analysant la distance que mettent certains écrivains entre leur fiction et eux, mais aussi la distance, fictionnelle, qui émerge entre l'instance créatrice (l'auteur) et l'instance narratrice.

1.2 L'auteur et la société

Le regard de l'artiste

La question du regard que l'artiste porte sur le monde, et donc traduit dans ses œuvres est cruciale. C'est ainsi qu'en peinture, une exposition à La Corogne sur la peinture dite « fin de siècle », qui correspond quasiment à la période 1868-1923, a été intitulé « La mirada complacida y la mirada inquieta »[590]. On voit bien, dès le titre de cette exposition, que des perspectives radicalement opposées seront montrées. Si l'on choisit d'analyser le motif du sacré il en est de même : chaque artiste traduit à sa façon une vision personnelle, le titre de l'exposition répète d'ailleurs à dessein deux fois le mot « regard ».

Francisco Pérez Gutiérrez s'interroge lui aussi sur le délicat statut de « témoignage » d'une œuvre, à partir de la vision anticléricale que proposent certains passages de Pío Baroja et Leopoldo Alas Clarín. Le titre de son article « Contenu et intention religieuse dans deux romans de Baroja et Clarín », porte l'accent d'emblée sur la notion d'« intention », c'est-à-dire de message transmis par le roman :

> C'est ainsi qu'ils ont vu la réalité sociale du catholicisme de leur époque et du clergé. Ils ont décrit loyalement ce qu'ils voyaient. Les choses étaient-elles réellement ainsi ? […] Il est évident que les deux romanciers croyaient voir ainsi la réalité et l'interprétaient en projetant sur elle leurs idées d'origine anarchiste et nietzschéenne. Mais il se trouve que leur vision et leur interprétation de la réalité recouvraient une protestation douloureuse et vive : le catholicisme, la vie religieuse de l'époque n'étaient selon eux ni authentiques ni vivants. La religion, le christianisme devaient

[590] « La mirada complacida y la mirada inquieta », Musée des Beaux-Arts de La Corogne, 1999.

> être autre chose. Malheureusement, le christianisme qu'ils avaient en face d'eux ne leur permettait pas d'identifier les virtualités d'une religion vraie.[591]

Francisco Pérez Gutiérrez distingue d'une part nettement la réalité fictionnelle – qui est nécessairement subjective – et la réalité historique. Si les deux peuvent se rejoindre, il appartient au lecteur de s'en assurer en consultant des sources historiques, car l'auteur ne fait qu'exprimer ce qu'il pense voir comme étant la réalité, celle-ci pouvant être biaisée par son interprétation ou encore ses influences. C'est en tout cas celle qu'il fonde comme réalité fictionnelle, le roman devenant alors ce « miroir qu'on promène le long d'un chemin, » évoqué par Stendhal[592]. Mais, d'autre part, Francisco Pérez Gutiérrez souligne que ce qui importe davantage que de savoir si Baroja et Clarín « traduisent » la réalité, c'est de remarquer la « protestation douloureuse » qui sourd dans les deux romans, dans lesquels les auteurs dénigrent le catholicisme de leur époque, sans pouvoir en projeter un renouveau idéal. Comme dans l'exposition de peinture évoquée précédemment c'est le regard en soi de l'artiste qui compte, et les sentiments qu'il exprime.

L'approche culturelle que cette thèse propose de la notion du sacré, en analysant des œuvres artistiques, vise donc non pas à ériger ses exemples en modèles, mais bel et bien à considérer combien les représentations littéraires et les expressions picturales du sacré, mises en regard de la situation historique, nous éclairent sur l'extrême sensibilité des artistes des années 1868-1923 à la problématique du sacré. Visions du sacré et Histoire du sacré ne se confondent pas : les premières servent à mettre en lumière la seconde. Ainsi, dans l'introduction de la traduction française de *La Regenta*, Yvan Lissorgue écrit :

> Pour tous les écrivains de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, quelle que soit leur conception du monde, le Réalisme est une exigence éthique autant qu'esthétique : observer la réalité pour mieux la comprendre, et la peindre pour mieux la faire comprendre. Tous, de doña Emilia à Galdós, de Pereda à Clarín, adhèrent à cet impératif, mais cette réalité chacun la voit avec ses yeux, ou si l'on préfère, l'art de chacun est orienté (façonné même peut-être) par son propre regard.[593]

Nous analyserons des exemples comparatifs pour étayer cette idée. Les processions sont un motif récurrent, tant dans les romans que dans les peintures, mais,

---

[591] Francisco Pérez Gutiérrez, « Contenu et intention religieuse dans deux romans de Baroja et Clarín », *in* Béatrice Fonck (éd.), *1898 : littérature et crise religieuse en Espagne*, éd. Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 126.

[592] C'est-à-dire que le roman est un reflet de la réalité, reflet orienté par celui qui tient le miroir. Cf. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, éd. José Corti, 1958.

[593] Leopoldo Alas Clarín, *La Régente*, trad. coord. Yvan Lissorgues, Paris, éd. Fayard, 1987, p. 12.

comme le souligne Yvan Lissorgues, chaque artiste « façonn[e] » la vision qu'il en propose. Nous comparerons tout d'abord deux processions et un pèlerinage mis en scène dans des romans. Le pèlerinage est celui décrit dans les dernières pages de *Flor de santidad* : la jeune Adega y est envoyée sur ordre de sa maîtresse qui dirige el Pazo de Brandeso, à la suite d'un épisode dans lequel la jeune fille semble possédée : « la señora […] decidió que la zagala fuese en romería a Santa Baya de Cristamilde. Debían acompañarla la dueña y un criado ».[594]

> Santa Baya de Cristamilde está al otro lado del monte, allá en los arenales donde el mar brama. Todos los años acuden a su fiesta muchos devotos. La ermita, situada en lo alto, tiene un esquilón que se toca con una cadena. El tejado es de losas, y bien pudiera ser de oro si la santa lo quisiera. Adega, la dueña y un criado, han salido a la media tarde para llegar a la media noche, que es cuando se celebra la Misa de las Endemoniadas. Caminan en silencio, oyendo el canto de los romeros que van por otros atajos. […] En la lejanía se levanta el ladrido de los perros, vigilantes en los parajes. Sale la luna, el mochuelo canta escondido en un castañar.
>
> […] Al descender del monte, el camino se convierte en un vasto páramo de áspera y crujiente arena. El mar se estrella en las restingas, y de tiempo en tiempo, una ola gigante pasa sobre el lomo deforme de los peñascos que la resaca deja en seco. El mar vuelve a retirarse broando, allá en el confín, vuelve a erguirse negro y apocalíptico, crestado de vellones blancos. Guarda en su flujo el ritmo potente y misterioso del mundo. […]
>
> […] Sobre la capilla vuelan graznando las gaviotas y un niño, agarrado a la cadena, hace sonar el esquilón. La Santa sale en sus andas procesionales, y el manto bordado de oro, y la corona de reina, y las ajorcas de muradana resplandecen bajo las estrellas. Prestes y monagos recitan sus latines […].[595]

Dans cet extrait, nous ne reproduisons pas les descriptions qui concernent concrètement le rituel de purification des possédées[596], ce qui a pour effet d'évacuer presque totalement toute référence aux humains : les acteurs de ce pèlerinage sont les éléments naturels (le sable, la lune, la mer, les vagues, les étoiles), des animaux (les chiens, le hibou, les mouettes) ainsi que des éléments surnaturels (la Sainte incarnée par la statue, et l'*anima mundi* vibrant sans doute plus que jamais dans les pages du roman). Toutes ces entités sont personnifiées en étant associées à des verbes prolatifs, qui expriment un mouvement ou une action (« sale », « canta », « se convierte », « se estrella », « retirarse », « erguirse », « vuelan » et « sale »). Seules deux phrases

---

[594] Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad,* p. 93.

[595] *Ibid*., p. 94-96.

[596] Dans ces descriptions, les possédées subissent en quelque sorte le rituel qui s'accomplit dans la violence. Le romancier insiste sur leur fragilité et leur finale soumission au déferlement purificateur des vagues auquel elles sont exposées, la puissance de l'assaut contre leur frêle nudité n'est pas sans évoquer une agression sexuelle sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, comme marque d'une transgression.

encadrant cet extrait évoquent la présence des pèlerins : « Todos los años acuden a su fiesta muchos devotos » au début, et « Prestes y monagos recitan sus latines » à la fin. Le son de cloche qui ponctue le rituel n'est l'œuvre d'aucun humain : soit l'action de tirer la chaîne renvoie à un sujet impersonnel (« un esquilón que se toca con una cadena »), soit tout se passe comme si c'était la chaîne elle-même qui entraînait celui qui la tient (« un niño, agarrado a la cadena, hace sonar el esquilón »). Cette évacuation littérale, voire grammaticale, de l'humain, ajoutée à l'extrême laconisme des deux évocations qui encadrent cet extrait montre bien que la part belle est laissée ici à la nature et au divin. Ainsi, la Sainte à laquelle est voué le pèlerinage, est non seulement douée de mouvement, « La Santa sale en sus andas procesionales », mais aussi d'intention : « El tejado [de la ermita] es de losas, y bien pudiera ser de oro si la santa lo quisiera » ; cette dernière phrase est d'autant plus remarquable qu'elle semble inscrire le miracle au sein même d'une virtualité qui va au-delà de la fiction du roman. Sous la plume du romancier, selon les choix qu'il opère, la pulsion de la nature et l'impulsion du divin orchestrent le récit de ce pèlerinage où s'entremêlent dévotion tellurique et purification océanique.

Dans les deux processions de Semaine Sainte que nous évoquerons à présent, le regard des artistes est beaucoup moins amène et la critique sans appel perce sous les descriptions. La première, déjà évoquée précédemment, est extraite de *Camino de perfección* :

> Al día siguiente, por la tarde, Ossorio fue a ver la procesión de Jueves Santo. […] Cuando pasó la procesión por allí, era ya al anochecer; había obscurecido; las lamparillas de aceite de los balcones y ventanas brillaban con más fuerza; por encima de un cerro iba apareciendo una luna enorme, rojiza, verdaderamente amenazadora.
>
> La procesión era larguísima.
>
> Venían primero los estandartes de las cofradías, después dos largas hileras de soldados romanos, a ambos lados de la calle, con un movimiento de automatas que hacían resonar las escamas plateadas de sus lorigas; tras ellos aparecieron judíos barbudos, negros, con la mirada terrible.
>
> Luego fueron presentándose, todos en dos filas, grupos de veinte o treinta cofrades, vestidos con el hábito del mismo color, llevando en la mano faroles redondos colocados sobre altas pértigas; después aparecieron los disciplinantes, con sus túnicas y sus corazas rojas, verdes, blancas, en compañías que llevaban en medio los pasos, custodiándolos, entonando lúgubres plegarias, mientras algunos chiquillos desharrapados, delante de cada paso, iban marcando, con un rataplán sonoro, el ritmo de la marcha en sus tambores.
>
> Se veía aparecer la procesión por la calle en cuesta, como un cortejo de sombras lúgubres y terribles. Ante aquellos pasos llenos de luces, ante aquella tropa de

> disciplinantes rojos, con su alta caperuza en la cabeza y el rostro bajo el antifaz, se sentía la amenaza de una religión muerta que, al revivir un momento y al vestirse con sus galas, mostraba el puño a la vida.
>
> El pueblo, a los lados de la calle, se arrodillaba fervorosamente. Había un silencio grave, sólo turbado por el tañido de una campana.
>
> De vez en cuando, algún hombre del pueblo aparecía en la procesión, descalzo, llevando atada al pie una cadena y, sobre los hombros, una pesada cruz.
>
> Al último ya, al final de todos, cerrando la marcha, aparecieron dos filas larguísimas de disciplinantes, vestidos de negro, que llevaban un ancho cinturón y un gran escapulario, amarillos, y un cirio, también amarillo, apoyado por el extremo en la cintura. Era el colmo de lo tétrico, de lo lúgubre, de lo malsano.
>
> Fernando, que se había inclinado al pasar los otros grupos de cofrades, se irguió, con intenciones de protestar de aquella horrible mascarada. Vio las miradas iracundas que le dirigían los disciplinantes, al ver su acto de irreverencia, los ojos negros llenos de amenazador brillo a través de los antifaces, y sintió el odio; cubrió su cabeza, ya que no podía hacer más en contra, y, volviendo la espalda a la procesión, se escabulló por una callejuela.
>
> La gente rebullía por todas partes; pasaban como sombras labriegos envueltos en capotes de capucha parda, mujeres con mantellinas de otra época, gente de rostro denegrido y mirar amenazador y brillante.

La première caractéristique de cette procession est sa longueur. Son extrême longueur même est mise en relief, d'une part graphiquement sur la page, en raison de l'isolement de la courte phrase : « La procesión era larguísima » qui contraste avec les longs paragraphes qui l'encadrent, d'autre part grammaticalement, avec l'emploi du suffixe augmentatif pour l'adjectif « larga », mais aussi stylistiquement : la phrase lapidaire semble fonctionner comme un oxymore syntactique, la période oratoire étant inversement proportionnelle à l'idée de longueur suggérée par les mots. L'étendue de l'extrait que nous proposons rend compte lui aussi de la place accordée à cette description dans le roman. L'impression d'une procession interminable est étayée par de nombreux marqueurs temporels tout au long du récit (« primero », « después », « tras ellos », « luego », « después », « al último ya, al final de todos »). La seconde caractéristique de la procession, dérivant de la première, est sa monotonie due par exemple à une symétrie répétée et lassante (« a ambos lados », « todos en dos filas », « dos filas larguísimas »), mais aussi à l'uniformité des vêtements portés par les processionnaires (« con el hábito del mismo color », « vestidos de negro »), qui sont alors comparés à des automates. Enfin, mais non des moindres, la troisième caractéristique du cortège est son aspect hautement comminatoire. D'emblée, avant même que les premières confréries ne défilent, le narrateur exprime cette menace : « aparec[ió] una luna enorme, rojiza, verdaderamente amenazadora ». L'hostilité ne

devrait pas être de mise ici, c'est pourquoi l'adverbe renforce l'impression évoquée, comme pour souligner que cette menace est particulièrement déplacée et choquante. Là aussi, le leitmotiv occupe toute la description, nous relevons par exemple trois occurrences de l'adjectif « amenazador(a)(s) », une du substantif « amenanaza » ; « lúgubre(s) » est répété à trois reprises ; « terrible(s) » et « sombras » apparaissent deux fois. La tournure singulière que prend cette procession est interprétée par le narrateur, au cœur même du récit, il quitte le ton résolument descriptif du passage pour analyser la situation d'une courte formule, placée en fin d'une longue période oratoire : « se sentía la amenaza de una religión muerta que, al revivir un momento y al vestirse con sus galas, mostraba el puño a la vida ». Cette analyse est une impression, « se sentía », mais qui n'est pas attribuée exclusivement à Fernando, la forme impersonnelle de la conjugaison renvoyant à des sujets indéterminés. En quelques mots, l'auteur-narrateur cristallise le malaise socioculturel qui déchire l'Espagne, et traduit l'animosité à la fois sournoise et désespérée dans laquelle tombe cette manifestation cléricale[597]. A la fin de l'extrait la menace se fait plus directe et concrète encore lorsque Fernando, irrité par ce qui est nommé une « horrible mascarada », songe s'insurger. Aussitôt, le ton se radicalise : « la amenaza » devient « el odio » et « las miradas terribles » laissent place aux « miradas iracundas ». Le cortège de dévotion chrétienne a cédé le pas à un défilé d'hostilité partisane.

La vision proposée par un extrait du roman *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín ne soulignera pas tant l'angle choisi par Pío Baroja, celui du cléricalisme haineux, que celui de la mascarade pathétique. Le second exemple évoque le moment où Ana, héroïne de *La Regenta*, participe à la procession du Vendredi Saint, vêtue en nazaréenne et pieds nus, ce qui cause la plus grande sensation dans les rues de la ville… au détriment de la procession elle-même :

> -«¡Ya llega, ya llega!» -murmuraban los socios del Casino apiñados en los balcones, codeándose, pisándose, estrujándose, los músculos del cuello en tensión, por el afán de ver mejor el extraño espectáculo, de contemplar a su sabor a la dama

[597] Nous rappelons ici l'analyse citée en première partie de Julio de la Cueva Merino sur la radicalisation de l'opposition entre les cléricaux et les anticléricaux, radicalisation qui s'alimente elle-même : « el clericalismo se configuró, en gran medida, como contramovimiento del movimiento anticlerical y éste, a su vez, no pudo dejar de reaccionar a las diversas manifestaciones del movimiento católico. Así, el conflicto clerical-anticlerical también se alimentó de su propia dinámica interna de enfrentamiento ». Julio de la Cueva Merino, « Movilización política e identidad anticlerical », *in El anticlericalismo*, Rafael Cruz (dir.), *ibid.*

> hermosa, a la perla de Vetusta, rodeada de curas y monagos, a pie y descalza, vestida de nazareno, ni más ni menos que el señor Vinagre, el cruelísimo maestro de escuela.
>
> Como una ola de admiración precedía al fúnebre cortejo; antes de llegar la procesión a una calle, ya se sabía en ella, por las apretadas filas de las aceras, por la muchedumbre asomada a ventanas y balcones que «la Regenta venía guapísima, pálida, como la Virgen a cuyos pies caminaba». No se hablaba de otra cosa, no se pensaba en otra cosa. Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venía detrás, no merecían la atención del pueblo devoto; se esperaba a la Regenta, se la devoraba con los ojos... [...]
>
> «¡Ya llegan, ya llegan! repitieron los del Casino y las señoras de la Audiencia cuando la procesión llegaba de verdad. Ahora no era un rumor falso, eran ellos, era el Entierro».
>
> Cesaron los comentarios en los balcones.
>
> Todas las almas, más o menos ruines, se asomaron a los ojos.
>
> Ni un solo vetustense allí presente pensaba en Dios en tal instante.[598]

La profanation de la cérémonie religieuse est évidente ici, car celle-ci passe au second plan, totalement ignorée par les habitants de la ville : « Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venía detrás, no merecían la atención del pueblo devoto », mais encore : « Ni un solo vetustense allí presente pensaba en Dios en tal instante ». L'image qu'offre Clarín, en cette occasion, est celle d'un peuple irrévérencieux, attroupé ici dans le seul but de voir passer la Regenta, pieds nus, et en tenue de pénitente. L'impiété de la foule est à son comble dans l'excitation générale : « codeándose, pisándose, estrujándose, los músculos del cuello en tensión ».

Le décalage entre les trois visions est donc bel et bien flagrant : tandis qu'un auteur propose une image pittoresque et révérencieuse d'une procession, un autre, par le biais de ce motif, rend compte fugacement de l'exacerbation du conflit qui oppose les cléricaux et les anticléricaux, tandis qu'un troisième auteur dans le cadre de l'économie générale de son roman, mais aussi de son intention globale, offre l'image d'une procession-spectacle (nous lisons un peu plus loin « aquel espectáculo ») dans laquelle la ferveur religieuse est bafouée par l'avide curiosité des villageois. Comme chez Pérez Galdós, dans *Nazarín* par exemple, la comédie de piété est condamnée.

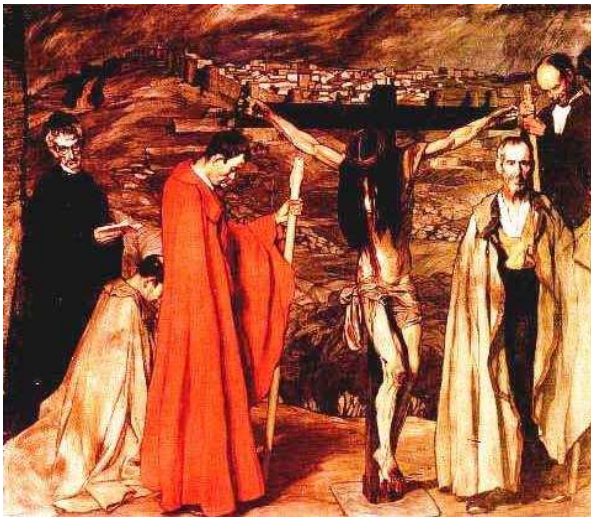
---

[598] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta,* t.1, p. 430.

En peinture, à partir du même motif, nous trouvons également une grande différence entre le tableau de Arcadio Mas y Fondevila, *Procesión de fin de misa*, et celui, déjà analysé en Deuxième Partie, d'Ignacio Zuloaga, *El Cristo de la sangre.*

Le premier, dans la lignée « costumbrista », représente la fin d'une messe, le prêtre se dirige vers la sortie, accompagné d'enfants de chœur, autour d'eux à leur passage, les fidèles s'agenouillent. L'intérieur de l'église, richement décoré, est représenté avec beaucoup de détails par le peintre.

Procesión de fin de misa, Arcadio Mas y Fondevila
71 x 45, collection privée



El Cristo de la sangre, Ignacio Zuloaga
1911, huile sur toile, 248 x 302
Musée Reine Sophie, Madrid

En revanche, dans *El Cristo de la sangre*, l'ambiance populaire et festive n'est plus de mise. Six personnages, parmi lesquels l'effigie du Christ, se dressent, hiératiques, face aux spectateurs. Si là aussi la ferveur est sensible, tout dans le tableau concourt à accentuer le pathos de la scène : le cadre, très resserré autour des personnages, la composition faite de verticales rythmées, mais aussi les couleurs très sombres. Comme dans les romans, nous constatons combien les peintres peuvent à leur guise « façonn[er] » la vision qu'ils proposent. A tel point que l'on peut même trouver des représentations différentes d'une même scène, ou d'un même motif, suivant l'inspiration, l'intention ou l'évolution personnelle d'un artiste.

Nous avons déjà signalé les différences sensibles entre les deux peintures d'Ignacio Pinazo Camarlench : P*rocesión del Corpus en Godella* de 1888 et *Procesión del Corpus* de 1885. Si dans la première les éléments figuratifs (personnages et décor) sont encore présents, dans la seconde, qui a pourtant été réalisée trois ans auparavant, le tableau n'est plus que touches, couleurs et rythmes, le sujet étant à peine identifiable. La vision que le peintre veut offrir dans cette deuxième œuvre, est moins celle de la célébration humaine, avec ses codes de représentations (le prêtre, l'église, l'enfant de chœur), que l'exaltation de la ferveur religieuse d'autant plus visible que les acteurs de cette procession ne le sont pas : l'image anthropomorphique de la célébration cède ici le pas à un vertige chromatique et rythmique qui signifie la communion des fidèles.

Procesión del Corpus en Godella
Ignacio Pinazo Camarlench
1888, huile sur bois
collection Rafael Garcia Brun, Valence, Espagne

Procesión del Corpus, Ignacio Pinazo Camarlench
1885, huile sur toile, 41 x 21,5
maisonmMusée de Godella, Espagne

D'autre part, nous avons également évoqué les similitudes, et les écarts, qui lient des œuvres de Goya : l'eau-forte *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, réalisée entre 1810 et 1815, et la peinture *Le Christ au jardin des oliviers*, datée de 1819. Dans la première, c'est une vision centrée sur l'humain que propose le peintre ; il s'agit de rendre compte des atrocités d'une guerre, et d'exprimer le désarroi du personnage cerné par l'obscurité, le néant, livré à sa solitude et pour qui aucune échappatoire céleste n'est possible. L'interprétation particulièrement angoissante de la

scène traduit le désastre humain de cette guerre et le choc que ces scènes ont pu causer chez l'artiste. Dans la seconde œuvre, peinte entre neuf et quatre ans plus tard, nous retrouvons la même composition, la même position pour le personnage central, et la même noirceur alentour. Nous ignorons les conditions de réalisation de ce tableau (commande ou création spontanée), mais l'analogie entre les deux œuvres nous semble indéniable.

« Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer »
série *Desastres de la Guerra,,* Francisco de Goya
1810-1825
musée des Gravures, Fuendetodos, Espagne

Le Christ au jardin des oliviers
Francisco de Goya
1819, huile sur toile, 47 x 35
église collège de piaristes de Saint Antoine, Madrid

Tout se passe comme si, a posteriori l'artiste sanctifiait l'homme martyr, victime des désastres de la guerre, en reproduisant cette scène profane sous des couleurs cette fois sacrées, attestées par l'auréole du Christ et la présence de l'ange. A moins que ce ne soit le Christ, de par la « détranscendantalisation » de l'exister religieux, qui apparaisse sous « l'immanentisation »[599] de sa figure symbolique traditionnelle, c'est-à-dire que sous le motif religieux du Christ au jardin de Gethsémani se profile l'incarnation d'un martyr dont les affres ontologiques saisissent le spectateur. Ainsi, dans ces œuvres, l'artiste « façonn[e] » la vision qu'il choisit de représenter, suivant son intention.

Pour conclure sur cette question du regard de l'artiste, nous suivrons le conseil donné par Emilia Pardo Bazán dans le prologue de *Un Viaje de novios*, à savoir qu'il

[599] Mélanie Gleize, *Julia Kristeva au carrefour du littéraire et du théorique, op. cit.*, p. 13.

suffit d'avoir conscience de la singularité de la vision filtrée de l'artiste pour savourer pleinement celle-ci en tant que création individuelle :

> En el día -no es lícito dudarlo- la novela es traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella, es su modo peculiar de ver las cosas reales: bien como dos personas, refiriendo un mismo suceso cierto, lo hacen con distintas palabras y estilo. Merced a este reconocimiento de los fueros de la verdad, el realismo puede entrar, alta la frente, en el campo de la literatura.[600]

La fonction-auteur

Les interrogations au sujet de la fonction-auteur ne seront clairement formulées que quatre décennies après la période que nous envisageons, mais nous les ébauchons ici succinctement, afin de monter ensuite combien ces tâtonnement sont déjà à l'œuvre dans les romans étudiés, et quelle est la place qu'occupe l'artiste entre sa création et son public. Dans le cadre de notre étude du sacré, cette réflexion vise non seulement à sérier la place de l'auteur entre son lecteur et la société qui l'inspire, à préciser son regard, mais elle permet également de poser les jalons de la sacralité de l'œuvre d'art que nous analyserons dans le chapitre suivant : l'évolution significative de la fonction-auteur est en lien avec l'idée d'une « deshumanización del arte », et partant donne du sacré une conception révolutionnaire.

Deux textes fondamentaux ont profondément marqué la recherche sur le rôle de l'auteur, il s'agit de « La mort de l'auteur » de Roland Barthes, publié pour la première fois dans la revue *Manteia* en 1968 et de « Qu'est-ce qu'un auteur ? »[601], communication de Michel Foucault prononcée en février 1969 devant la Société française de philosophie et publié dans le Bulletin de la Société française de philosophie de juillet-septembre de la même année. Ils s'opposent à la tradition d'une critique littéraire biographique, dont les parangons sont Sainte-Beuve et Gustave Lanson, contestation déjà amorcée par des auteurs d'avant-garde[602]. Le livre ne peut être entendu comme simple expression de l'auteur, et la vie de celui-ci n'interfère pas

---

[600] Emilia Pardo Bazán, *Un Viaje de novios*, [en ligne]. Disponible sur http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03690627566825695332268/p0000001.htm#I_2_ (consulté le 27 septembre 2009).

[601] Analysés et commentés dans l'introduction « Mort et résurrection de l'auteur » au cours d'Antoine Compagnon, [en ligne] disponible sur < http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php > (consulté le 10 août 2009).

[602] Marcel Proust et son recueil *Contre Sainte-Beuve*, publié à titre posthume en 1954, ou encore l'essai de Maurice Blanchot *L'espace littéraire* de 1955, et Benveniste avec son texte sur « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1956.

nécessairement dans la compréhension de son œuvre, c'est donc « la mort de l'auteur » qui est proclamée, c'est-à-dire l'anonymat de la parole littéraire : « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »[603]. Une prise de distance s'effectue entre les instances distinctes de l'auteur en tant que personne, de l'auteur en tant qu'écrivain, et du narrateur. La question des relations entre auteur et narrateur étaient déjà à l'œuvre dans les romans que nous étudions.

Dans *La edad de plata*, José Carlos Mainer évoque cette distanciation à travers deux exemples, auquel nous ajouterons un troisième. Le premier concerne le roman de José Martínez Ruiz, publié en 1902, *La voluntad* ; José Carlos Mainer analyse le basculement d'un narrateur hétérodiégétique, à la troisième personne, à un narrateur homodiégétique, le personnage de Antonio Azorín (qui deviendra le pseudonyme littéraire de l'auteur) prenant la parole à la première personne, pour finalement la laisser non plus au narrateur, mais à l'auteur :

> La crisis espiritual de Antonio Azorín ha sido seguida, a cierta distancia moral, por un narrador que en la tercera parte del libro cede la palabra a su protagonista a través de unos fragmentos sueltos que éste escribiera y en lo que conocemos a Iluminada, la que será su esposa y tumba de las inquietudes azorinianas. El epílogo del relato está, a su vez, ocupado por las cartas que se dirigen Enrique Oláiz (personificación literaria de Pío Baroja, precisamente) y el propio José Martínez Ruiz quienes narran a dos voces la destrucción de Antonio Azorín.[604]

Ce jeu de l'auteur entre trois instances discursives qui s'emparent à tour de rôle (quel rôle précisément ?) de la parole littéraire est une amorce de réflexion sur la littéralité du texte littéraire, dont José Carlos Mainer voit un autre écho dans le roman de Baroja, publié la même année que *La voluntad*, *Camino de perfección* :

> Pío Baroja, que ha actuado como narrador-testigo con presencia física en la acción de los primeros capítulos, cede también la palabra al diario íntimo de su personaje (capítulos XLVI al LVI) para que narre su definitivo anonadamiento en las manos de otra sensata Venus pueblerina y la retoma nuevamente para concluir el relato.[605]

Là encore, l'auteur prend ses distances avec cette mise en abîme des mots de Fernando Ossorio, dans un journal intime fictionnel, au sein de sa propre fiction. Nous retrouvons un procédé semblable dans *Pepita Jiménez*, roman dans lequel Juan Valera rassemble des instances discursives différentes, encadrée par son autorité d'auteur.

---

[603] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *in Le bruissement de la langue*, Paris, éd. Seuil, 1984, p. 61.

[604] José Carlos Mainer, *La edad de plata, 1902-1936, Ensayo de interpretación de un proceso cultural, op. cit.*, p. 37.

[605] *Ibid.*, p. 37-38.

Ainsi, la diégèse compte un auteur (Juan Valera), un narrateur anonyme (l'auteur lui-même ?) qui se contente, dit-il, de reproduire un manuscrit qu'il a trouvé par hasard, un narrateur hétérodiégétique (« el señor Deán » qui reste en dehors de l'action et n'a qu'un rôle consultatif), deux narrateurs homodiégétiques (don Luis de Vargas et le frère de « el señor Deán », c'est-à-dire le père de don Luis, don Pedro de Vargas, dont les échanges épistolaires nous sont rapportés à la première personne), mais aussi, au cours du roman, un « auteur-éditeur » qui prend à cœur la responsabilité de la publication du roman et revient sur la présentation faite de la genèse du roman en introduction, créant par là un méta-discours qui remet en cause ce qui était présenté dans les premières pages de la façon suivante : « El señor Deán de la catedral de..., muerto pocos años ha, dejó entre sus papeles un legajo, que, rodando de unas manos en otras, ha venido a dar en las mías, sin que, por extraña fortuna, se haya perdido uno solo de los documentos de que constaba »[606]. Ce premier narrateur, qui a un rôle de médiateur, précise ensuite les trois auteurs des lettres qu'il publie: dans la première partie, « cartas de mi sobrino », celles de don Luis, dans la seconde, intitulée « Paralipómenos » celles du « señor deán » et dans la troisième, « Epílogo : cartas de mi hermano » ce sont celles de Pedro de Vargas. Un instant, il s'interroge sur la (pseudo) authenticité des lettres, car elles sont toutes écrites de la même main, « yo imaginé en un principio que tal vez el señor Deán quiso ejercitar su ingenio componiéndola en algunos ratos de ocio », mais finit par conclure « me inclino a creer ahora que no hay tal novela, sino que las cartas son copia de verdaderas cartas ». D'où sa résolution, ainsi exprimée dans la dernière phrase de l'introduction « El mencionado *manuscrito*, fielmente trasladado a la estampa, es como sigue ». L'artifice qui consiste à prétendre, pour un auteur, tomber sur un manuscrit n'est pas nouveau dans la littérature espagnole[607], mais Valera en use ici d'une manière originale.

En effet, entre chaque partie, le narrateur anonyme glisse quelques phrases pour relier entre elles les lettres des différents auteurs. Ainsi, au début des « Paralipómenos » du « señor deán », nous lisons : « No hay más cartas de D. Luis de Vargas que las que hemos transcrito. Nos quedaríamos, pues, sin averiguar el término que tuvieron estos amores, y esta sencilla y apasionada historia no acabaría, si un sujeto,

---

[606] Juan Valera, *Pepita Jiménez,* p. 59.

[607] Cf. Juan Bautista Avalle-Arce, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, éd. Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 297.

perfectamente enterado de todo, no hubiese compuesto la relación que sigue », qui introduit la sagesse quasi omnisciente de l'auteur de cette deuxième partie. La troisième partie, l'épilogue, est elle aussi précédée de quelques phrases du narrateur, mais qui se permet de ne livrer qu'une partie des lettres du père de don Luis : « La historia de Pepita y Luisito debiera terminar aquí. Este epílogo está de sobra; pero el señor deán le tenía en el legajo, y ya que no le publiquemos por completo, publicaremos parte: daremos una muestra siquiera », puis il précise la teneur de cet échantillon : « Se reduce el epílogo a una colección de cartas, dirigidas por D. Pedro de Vargas a su hermano el señor deán, desde el día de la boda de su hijo hasta cuatro años después », mais dans ce panel, les lettres elles-mêmes sont tronquées, puisque nous lisons par exemple : « Así pudiéramos seguir extractando si no temiésemos fatigar a los lectores. Concluiremos, pues, copiando un poco de una de las últimas cartas ».

Mais l'intervention la plus surprenante du narrateur, dans laquelle l'auteur marque le plus de distance, voire d'ironie, se situe au chapitre X de la deuxième partie. Interrompant la narration de « el señor deán », il écrit: « Aquí vuelvo yo, como responsable que soy de la publicación y divulgación de esta historia, a creerme en la necesidad de interpolar varias reflexiones y aclaraciones de mi cosecha » et revient sur l'authenticité du manuscrit qu'il tenait pour certaine dans son introduction; il commence par la contester en disant : « Ahora, [...] dudo de que el señor deán, cuya rigidez sé de buena tinta, haya gastado la de su tintero en escribir lo que el lector habrá leído », puis sans transition, ajoute : « Sin embargo, no hay bastante razón para negar que sea el señor deán el autor de los Paralipómenos ». En réalité ces hésitations ne sont qu'un prétexte pour introduire un méta-discours, une réflexion sur la littéralité du roman et le statut de son auteur. Le narrateur prétend que certains de ses amis ne pensent pas que « el señor deán » soit l'auteur des « Paralipómenos », car par exemple celui-ci n'écrirait pas « don Luis » mais « mi sobrino » pour parler du jeune homme, et que par ailleurs, en tant qu'homme de foi, il aurait davantage exprimé de « considérations morales ». Le narrateur rejette les objections de ses amis et développe alors le rôle, selon lui, d'un auteur :

> El señor deán se propuso contar lo ocurrido y no probar ninguna tesis, y anduvo atinado en no meterse en dibujos y en no sacar moralejas. Tampoco hizo mal, en mi sentir, en ocultar su personalidad y en no mentar su yo, lo cual no sólo demuestra su humildad y modestia, sino buen gusto literario, porque los poetas épicos y los historiadores, que deben servir de modelo, no dicen yo, aunque hablen de ellos mismos y ellos mismos sean héroes y actores de los casos que cuentan. [...] El señor deán, que era un hombre de gusto y muy versado en los clásicos, no había de incurrir en el error de ingerirse y entreverarse en la historia a título de tío y ayo del héroe, [...].

> Por todo lo cual, a no dudarlo, el señor deán, con la mucha discreción que le era propia, pudo escribir estos Paralipómenos, sin dar la cara, como si dijéramos.

A travers ces lignes, nous distinguons trois caractéristiques principales que se doit d'observer un auteur: premièrement il ne doit défendre aucune thèse, le roman n'étant pas le lieu d'un débat idéologique, « no probar ninguna tesis »; deuxièmement, il doit se garder de tout commentaire sur la conduite de ses personnages, « no meterse en dibujos y [...] no sacar moralejas »; enfin, l'auteur doit faire preuve de discrétion, jusqu'à effacer sa personnalité, en se gardant bien de s'exprimer à la première personne. Ces interventions du narrateur-auteur détruisent ainsi ironiquement toute intention objective [608], et tissent un lien complice entre l'auteur et le lecteur. Comparant le statut de l'auteur chez Clarín, Galdós et Valera, Robert G. Trimble souligne que ce dernier, par ses apartés, semble entretenir un (pseudo) dialogue avec son lecteur pour l'entretenir de questions métalittéraires:

> Debe ser obvio que la presencia del autor-narrador anónimo es sentido mucho menos por el lector en la obra de Clarín que en la de Galdós. En los dos casos los autores hablan a sus lectores desde detrás de una máscara del anónimo [...]. En las novelas de Valera raramente, casi nunca, hay duda de que don Valera sea al autor y el narrador con la absoluta llibertad de abandonar su narración cuando quiere y entregar un monólogo al lector por el mismo estilo de una de sus cartas íntimas y prolijas.[609]

José Martínez Ruiz, Pío Baroja et Juan Valera interrogent ainsi, au sein même de leurs romans, le statut de l'auteur, en multipliant les instances narratives et créant ainsi un jeu entre l'auteur, le narrateur et la diégèse. Tous trois s'orientent vers une littéralité du roman, c'est-à-dire une revendication de l'autonomie de l'écriture offerte au lecteur. Juan Valera affirmait déjà sa conception de l'art pour l'art en 1864[610]. Tels sont les rapports qui lient l'auteur à son public, par le truchement de l'œuvre, et laissent apercevoir les prémices d'une sacralité moderne inhérente à l'œuvre d'art sur laquelle nous reviendrons. Nous analyserons à présent le motif du sacré diachroniquement, dans sa relation aux différents courants artistiques qui se développèrent au cours de la période étudiée.

---

[608] Cf. Franck Durand, « La ironía narrativa en Valera », *in* Iris M. Zaval (coord.), *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, éd. Crítica, 1982, p. 436.

[609] Robert G. Trimble, *Juan Valera en sus novelas*, p. 30-31.

[610] Juan Valera, « De la naturaleza y carácter de la novela », *in Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. Tomo I,* Madrid, éd. Librerías de A. Durán, 1864, p. 253.

2. Les courants artistiques et le sacré

Il s'agit de s'interroger sur l'éclairage que la conception du sacré nous offre sur la naissance de l'art moderne. Par cette réflexion, nous pouvons reprendre les différents courants esthétiques qui ont marqué les années 1868-1923 ; nous ne mènerons pas une étude exhaustive de chaque mouvement, mais envisagerons plutôt comment le sacré s'est manifesté au travers de chacun d'entre eux. Pérez Galdós, dans le discours évoqué précédemment, remarquait l'extrême prolixité de son époque en matière de mouvements artistiques, qu'il met en relation avec la perte d'unité générale (politique, sociale, idéologique). Il compare ainsi l'évolution progressive des styles autrefois avec l'emballement, le rythme effréné des modes que l'artiste subit parfois :

> Mientras la nivelación se realiza, el Arte nos ofrece un fenómeno extraño que demuestra la inconsistencia de las ideas en el mundo presente. En otras épocas, los cambios de opinión literaria se verificaban en lapsos de tiempo de larga duración, con la lentitud majestuosa de todo crecimiento histórico. [...] Hemos llegado a unos tiempos en que la opinión estética, ese ritmo social, harto parecido al flujo y reflujo de los mares, determina sus mudanzas con tan caprichosa prontitud, que si un autor deja transcurrir dos o tres años entre el imaginar y el imprimir su obra, podría resultarle envejecida el día en que viera la luz.

S'il souligne combien cette rapidité est très positive en sciences, il regrette toutefois l'étourdissement dans lequel sont jetés les artistes, par le biais de l'anecdote facétieuse d'un écrivain qui tarderait trop à publier son roman : le jour de sa mise sous presse, il ne serait déjà plus dans l'air du temps ! Mais la critique de Galdós porte moins, en réalité, sur les effets de mode que sur le manque de temps pour approfondir toutes les ressources d'une nouvelle forme d'expression induite par cette précipitation. Qu'en est-il du sacré dans ce foisonnement de courants artistiques ?

2.1 Le Réalisme et le Naturalisme

Théories

Les romanciers du corpus appartiennent majoritairement au Réalisme, mouvement phare de la littérature du XIXe siècle[611]. Leurs préoccupations sociales et leur souci de l'analyse font qu'ils proposent dans leurs œuvres comme un microcosme

[611] Nous avons cité précédemment l'introduction d'Yvan Lissorgues à la traduction qu'il a coordonné *de La Régente*, Paris, éd. Fayard, 1987 : « Pour tous les écrivains de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, quelle que soit leur conception du monde, le Réalisme est une exigence éthique autant qu'esthétique : observer la réalité pour mieux la comprendre, et la peindre pour mieux la faire comprendre. Tous, de doña Emilia à Galdós, de Pereda à Clarín, adhèrent à cet impératif », p. 12.

de la société. La religion, étant donné son rôle social et identitaire encore fondamental, est bien sûr au cœur des intrigues sous différentes formes et surtout selon différents desseins : la satire des mœurs archétypaux de Vetusta, dans *La Regenta*, l'incarnation d'un retour à un modèle de religiosité authentique dans *Misericordia*, ou encore la mise en balance d'idéaux religieux et de passion amoureuse dans *Pepita Jiménez*.

Réalisme et Naturalisme ne se confondent ni ne s'excluent, et d'un pays à l'autre l'expression de ces mouvements a divergé. L'épisode naturaliste, si particulier en Espagne, traita lui aussi du sacré, contrairement au précepte d'athéisme longtemps dicté par Emile Zola[612], affirmant ainsi la singularité espagnole : les auteurs, s'ils veulent rendre compte de la société, ne peuvent en évacuer la dimension sacrée, si ce n'est religieuse. Emilia Pardo Bazán, en 1881, dans la préface de *Un viaje de novios*, considérée comme un premier manifeste naturaliste espagnol[613], définit celui-ci en trois temps. Tout d'abord, elle souligne le changement radical du statut même du roman : « la novela ha dejado de ser mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas cuantas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio »[614]. Ensuite, elle rejette le modèle français : « cumple añadir que el discutido género francés novísimo me parece una dirección realista, pero errada y torcida en bastantes respectos », car selon elle, les naturalistes français cherchent trop à séduire le public, avide de récits dépravés : « El gusto malsano del público ha pervertido a los escritores con oro y aplauso, y ellos toman por acierto suyo lo que no es sino bellaquería e indelicadeza de los lectores »[615]. Elle précise bien qu'elle admire le style et la technique des auteurs français, elle ne cite que Zola, mais que les thèmes traités sont non seulement toujours immoraux, mais de plus alourdis d'une gravité pesante :

> No censuro yo la observación paciente, minuciosa, exacta, que distingue a la moderna escuela francesa: desapruebo como yerros artísticos, la elección sistemática preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prolijidad nimia, y a veces

---

[612] Mais Zola lui-même, dès 1881, nuancera sa position en écrivant par exemple : « Philosophiquement les romantiques s'arrêtent au déisme; ils gardent un absolu et un idéal; ce ne sont plus les dogmes rigides du catholicisme, c'est une hérésie vague, l'hérésie vague, lyrique d'Hugo et de Renan, qui mettent Dieu partout et nulle part. Les naturalistes, au contraire, vont jusqu'à la science, ils nient tout absolu, et l'idéal n'est pour eux que l'inconnu qu'ils ont le devoir d'étudier et de connaître; en un mot, loin de refuser Dieu, loin de l'amoindrir, ils le réservent comme la dernière solution qui soit au fond des problèmes humains. La bataille est là. », article publié dans *Le Figaro*, 17 janvier 1881.

[613] Un an plus tard, Emilia Pardo Bazán développera ces idées dans son recueil *La Cuestión Palpitante*. Cf. Marie-Claude Lécuyer, « *La Cuestión Palpitante :* esthétique et idéologie », *in* Les cahiers du CRIAR, n°1, 1981, p. 157-181.

[614] *Op. cit.*

[615] *Ibid.*

> cansada, de las descripciones, y, más que todo, un defecto en que no sé si repararon los críticos: la perenne solemnidad y tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea. [616]

Enfin, contrastivement, elle définit l'originalité du Naturalisme espagnol qui, pour elle, ne date pas du XIXe siècle :

> ¡Oh, y cuán sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en la Celestina y el Quijote, en los cuadros de Velázquez y Goya, en la vena cómico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz! ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo acabado y lleno de inspiración; no desdeñoso del idealismo, y gracias a ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo![617]

Nous soulignons cette réunion de la matière et de l'esprit, de la terre et du ciel, qui ne dédaignera pas l'idéalisme, et donc qui laisse à entendre que la part belle sera accordée au spirituel. Benito Pérez Galdós rejoint cette idée d'un Naturalisme à l'œuvre depuis plusieurs siècles dans la littérature espagnole, et l'expose dans la préface qu'il rédige en 1901 à la première réédition de *La Regenta* :

> […] todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos, y antiguos y modernos conocían ya la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho. Eran tan sólo novedad la exaltación del principio y un cierto desprecio de los resortes imaginativos y de la psicología espaciada y ensoñadora.[618]

Comme Emilia Pardo Bazán, il déplore que les théoriciens français aient empesé leurs romans d'un sérieux fastidieux : « Galdós declaró que el naturalismo no era más que la tradición picaresca y cervantina de la novela española, a lo cual los francese habían restado el humorismo español »[619]. Entre la préface de *Un viaje de novios*, en 1881 et celle de la réédition de *La Regenta*, en 1901, un autre texte fondamental sera l'article de Clarín, publié en 1882 dans la revue *La Diana*, intitulé « Del naturalismo » :

> El naturalismo es una teoría estética que atiende al arte, en cuanto le señala por objeto histórico, desde hoy el más oportuno, la representación bella de la realidad tal como es, por medio de la observación sabia y exacta y de la experimentación en la

---

[616] *Ibid*.

[617] *Ibid*.

[618] [en ligne] disponible sur < http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12473959873481628265679/p0000001.htm#I_2_ > (consulté en mai 2009).

[619] Brian J. Dendle, « Galdós, Zola y el naturalismo de *La Desheredada*, *in* Yvan Lissorgues (éd.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelone, éd. Anthropos, 1988, p. 454.

> composición, para que el arte sirva en adelante a los intereses de la sociedad con más intensa acción que hasta ahora, siguiendo la general corriente de civilización[620]

L'art atteint par là une utilité, au service de la société dont il peint les mœurs.

Œuvres

Le roman d'Emilia Pardo Bazán *Los pazos de Ulloa* met en évidence le caractère singulier du Naturalisme espagnol. Dans son analyse « Littérature et peinture dans les romans naturalistes français et espagnols »[621], Virginie Prioux souligne qu'en Espagne ce mouvement est fondamentalement ambivalent car non seulement il s'inspire des théories françaises mais de surcroît il réactualise des modèles propres au Siècle d'Or : après l'épisode romantique, la résurgence de canons hérités de Velasquez ou Cervantes réhabilite sur le devant de la scène artistique une tradition réaliste. Par ailleurs, elle ajoute que le Naturalisme espagnol n'est pas non plus indifférent aux avant-gardes picturales françaises dont *Los pazos de Ulloa*, notamment, se font l'écho. En effet, elle relève l'influence de l'impressionnisme dans cette description d'un paysage, contemplé par Julián le jeune séminariste venant s'installer dans la propriété :

> Lo que abarcaba la vista le dejó encantado. El valle ascendía en suave pendiente, extendiendo ante los Pazos toda la lozanía de su ladera más ferza. Viños, castaños, campos de maíz granados o ya segados, y tupidas robledas, se escalonaban, subían trepando hasta un montecillo, cuya falda gris parecía, al sol, de un blanco plomizo. Al pie mismo de la torre, el huerto de los Pazos se asemejaba a verde alfombra con cenefas amarillentas, en cuyo centro se engastaba la luna de un gran espejo, que no era sino la superficie del estanque.[622]

La technique impressionniste se retrouve non seulement par l'évocation des touches de couleurs juxtaposées (« castaños », « maíz », « gris », « blanco », « verde », « amarillentas »), mais aussi dans l'analyse de la décomposition de la lumière, traduite ici sous l'angle de poétiques métaphores et comparaisons : (« [la] falda gris parecía, al sol, de un blanco plomizo », ou « se engastaba la luna de un gran espejo, que no era sino la superficie del estanque »). La lumière du jour, ses effets et impressions, structure le paysage. Virginie Prioux évoque un autre extrait consacré à la technique de la décomposition de la lumière, qu'elle qualifie de moins poétique, car celle-ci est davantage envisagée comme « phénomène optique ». Il s'agit d'une description dans *La*

---

[620] Cité par Sergio Besser, *Leopoldo Alas : teoría y crítica de la novela española*, Barcelone, éd. Laia, 1972, p. 128.

[621] Virginie Prioux « L'art-roman, Littérature et peinture dans les romans naturalistes français et espagnols »[621], *in Les Cahiers naturalistes*, n°83, 2009, p. 83-98.

[622] [en ligne] disponible sur < http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01471734211314873154480/p0000001.htm#I_1_ > (consulté le 29 janvier 2009).

madre Naturaleza : « No era esbozo de arcada borrosa y próxima a desvanecerse, sino un semicírculo delineado con energía… cuyo esmalte formaban los más bellos, intensos y puros colores que es dado sentir a la retina humana »[623].

Ainsi, tout en puisant dans une riche tradition réaliste, les romanciers naturalistes espagnols ne sont pas insensibles aux préceptes français ou encore aux innovations picturales.

La peinture réaliste a mis en scène le sacré, sous deux aspects distincts ; d'une part, en ayant recours à une représentation d'une minutie quasi photographique, comme par exemple dans cet *Ecce Homo*.

Ecce Homo, Manuel Angel Alvarez
1871-73, huile sur toile, 73 x 60
collection particulière

Ce tableau, dont la scène est un classique de l'art sacré peint notamment par Luis de Morales, Le Caravage, ou encore Le Greco, représente le moment où Ponce Pilate livre le Christ à la foule en prononçant les mots « ecce homo »[624], c'est-à-dire : « voici l'homme ». Le vérisme du tableau est ici indéniable, avec les jeux d'ombre et de

[623] Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, Madrid, éd. Alianza, 1972, p. 338.

[624] Jn, 19, 5.

lumière, l'harmonie chromatique ou encore le soin apporté à l'anatomie du corps. Mais d'autre part, le courant réaliste s'est aussi illustré en peinture avec la veine « costumbrista », qui a multiplié les portraits de fidèles en prières ou en processions, « détranscendentalisant » ainsi la représentation du sacré qui, de là, cesse d'être l'icône adorée d'une figure des Ecritures et s'affirme comme image révérencieuse de fidèles en prières. Cette dimension anthropocentrique de l'œuvre « costumbrista », loin de la condamner à l'éphémère, inhérent à l'humain, lui confère une aura tant vigoureuse que durable :

> 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. Néanmoins l'interprétation historique du divin varie et révèle à son tour les diverses natures des sacrés sécularisés.[625]

A notre première distinction, entre un Réalisme académique et un Réalisme « costumbrista », nous ajouterons celle que propose Marcel Brion dans *La grande aventure de la peinture religieuse, le sacré et sa représentation*, qui différencie quant à lui de deux types de peinture religieuse réaliste résultant de deux attitudes face au sujet à traiter, ce sujet étant toujours un motif d'autorité (mettre en image les Ecritures, à l'exclusion de la représentation « costumbrista ») : soit le peintre va « considérer l'événement tiré de l'Ecriture Sainte comme appartenant à un certain temps de l'histoire et devant être représenté avec toutes les ressources de la couleur locale »[626], et nous pouvons citer par exemple le tableau, déjà évoqué, de Mariano Barbasan, *José, hijo de Jacob, en la cárcel,*1888, dans lequel le peintre s'efforce de rendre cette couleur locale par les vêtements de ses personnages (l'Egyptien est clairement identifiable), comme c'est le cas également dans *San Pablo en el Areópago*, de Mariano Fortuny (huile sur toile, 39 x 54, 1855-1856, musée national d'art de Catalogne, Barcelone), où les protagonistes sont tous vêtus de toges romaines, ou s'apparentent à des figures tout droit sorties de sujets mythologiques, avec leurs drapés et couronnes de feuilles.

---

[625] Nella Arambasin, *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914, op. cit.*, p. 379.

[626] Marcel Brion, *La grande aventure de la peinture religieuse, le sacré et sa représentation, op. cit*., p. 325.

José hijo de Jacob en la cárcel
Mariano Barbasan
1888, huile sur toile, 86 x 118
musée provincial des beaux-arts, Saragosse
Espagne

San Pablo en el Areópago, Mariano Fortuny
1855-1856, huile sur toile, 39 x 54
musée national d'arts de Catalogne, Barcelone

Soit, pour reprendre la distinction de Marcel Brion, le peintre souhaite « intemporaliser le fait, l'abstraire de son étroite localisation, le projeter dans une généralité qui peut être d'hier, d'aujourd'hui ou de demain ». Nous ne disposons pas d'exemple espagnol probant, c'est pourquoi nous empruntons à Eugène Burnand cet exemple: *Les disciples Pierre et Jean courant au sépulcre le matin de la Résurrection*

Les disciples Pierre et Jean courant au sépulcre le matin de la Résurrection, Eugène Burnand,
1898, huile sur toile, 82 x 134,
Musée d'Orsay, Paris

La focalisation, volontairement restreinte, ne donne à voir que deux hommes, au premier plan, de profil et peints jusqu'à mi-torse, semblant se déplacer à vive allure. A l'arrière plan, un paysage très sobre, le jour se lève. Si ce n'était le titre, rien n'indiquerait qu'il s'agit d'une scène des Evangiles[627]: l'« intemporal[ité] » voulue par l'artiste inscrit son oeuvre dans une « généralité » et une pérennité sans égal.

Ainsi, la problématique du sacré s'inscrit au cœur du courant réaliste, car les artistes, considérant leurs contemporains comme source d'inspiration pour leur œuvres, ne peuvent que la prendre en compte dans le microcosme qu'ils dressent de la société. A moins que, dans une démarche radicalement inverse, ils n'inscrivent leurs fictions dans un Réalisme atemporel et éternel, comme dans *Les disciples Pierre et Jean courant au sépulcre le matin de la Résurrection*, ou l'impression d'« aoriste mythique »[628] se dégageant de l'« histoire millénaire » qu'est *Flor de santidad*.

2.2 Le Symbolisme

Théorie

Le Symbolisme est le second grand mouvement littéraire et pictural que l'on peut distinguer, sans pour autant le dissocier totalement du premier. En Espagne, le plein essor du Symbolisme littéraire concernera davantage des artistes qui vécurent et s'exprimèrent quelques années après ceux de notre corpus (les frères Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala). Mais au sein même de romans réalistes, les prémisses de ce nouveau courant sont perceptibles, à tel point que les critiques s'accordent à concilier ces courants, et l'on parle alors de Réalisme symbolique. C'est le constat établi par Juan Oleza dans « Las transformaciones de la novela en el siglo XIX » au sujet d'un roman du parangon du Réalisme, Benito Pérez Galdós :

> La simbolización lo invade todo. Tomemos, por caso, Doña Perfecta: personajes y espacios trascienden de su propia materialidad a través del nombre (Villahorrenda), de los emblemas (los ajos caracterizan a Orbajosa), de los modos de hablar (el amplio refranero del tío Lieurgo), del campo de fuerzas en que se incluyen (Pepe Rey: formación liberal y urbana, preparación tecnológica... Doña Perfecta: formación clerical y rural, hábitos feudales...) de las realidades políticas y sociológicas que representan (Madrid frente a Orbajosa, el Ejército liberal frente a la guerrilla carlista, la monarquía constitucional frente a la absolutista...) o de las connotaciones

[627] Jn 20,3.

[628] Expression déjà empruntée à Giovanni Allegra, « Las ideas prerrafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista », *in Anales de Literatura española*, *op. cit*.

> metafísicas que se las adhieren (el bien frente al mal, el futuro frente al pasado, la ciencia frente al fanatismo...).[629]

Nous distinguerons donc des exemples patents de symboles forts au coeur de romans réalistes.

Œuvres

Ainsi, dans *Doña Perfecta* on peut trouver tout un réseau de significations symboliques qui, comme le démontre Juan Oleza, fonctionnent à de nombreux niveaux, et concernent divers aspects du roman. C'est le cas par exemple d'un lieu privilégié dans l'espace fictionnel du roman, celui du jardin, qui acquiert une forte dimension symbolique. En arrivant à Orbajosa, le jardin est le premier élément du paysage qui permet à Pepe Rey d'identifier la maison de sa tante : « -¿Ve Vd. aquella gran casa que está al fin de esta gran huerta por cuyo bardal pasamos ahora? », demande Licurgo qui conduit le jeune homme, et aussitôt, comme associée à ce lieu, le personnage de Rosario apparaît aux yeux de Pepe Rey : « -Veo la huerta toda -indicó-. Allí bajo aquellos árboles está una mujer, una chiquilla... una señorita... ». Rosario se trouve au jardin, avec le prêtre. La première entrevue, fugace, des deux jeunes gens, est marquée par leur impatience :

> -Mi prima nos ve... deja solo al clérigo, y echa a correr hacia la casa... Es bonita...
>
> -Como un sol.
>
> -Se ha puesto más encarnada que una cereza. Vamos, vamos, señor Licurgo

Deux scènes cruciales auront lieu dans ce jardin, dans une allée bordée de lauriers roses, et se trouvent respectivement au début et à la fin de l'œuvre. Au chapitre VIII, Doña Perfecta suggère à Rosario d'inviter Pepe Rey au jardin en ces termes : « -Lleva a tu primo a dar un paseo por la huerta », sous prétexte que celui-ci lui prodigue quelques conseils de botanique, « - Pepe, que sabe tanto y ha de entender de árboles […] te enseñará cómo se hacen los injertos. A ver qué opina él de esos peralitos que se van a trasplantar ». Mais aussitôt, l'empressement de la jeune fille laisse deviner ses sentiments, elle court au dehors, « comme un oiseau mis en liberté », et interpelle son cousin : « -Ven, ven -dijo Rosarito desde fuera. Llamaba a su primo con impaciencia ». La phrase suivante est plus que suggestive, précisément de par son laconisme : « Ambos

---

[629] Juan Oleza « Las transformaciones de la novela en el siglo XIX », *in El País*, supplément du 14 mars 1985, *Cien años de novela española*, p. 3.

desaparecieron entre el follaje ». Les regardant s'éloigner, Doña Perfecta s'occupe d'un perroquet en cage en soupirant : « -¡Qué despegado es! Ni siquiera le ha hecho una caricia al pobre animalito », Rosario ayant été comparée à un oiseau libéré de sa cage quelques lignes auparavant, le double sens de cette phrase est manifeste, ce que confirme d'ailleurs la suite immédiate du récit, dans laquelle le jardin, le bruissement du feuillage, le pépiement des oiseaux, la tombée du jour, en un mot toute une atmosphère bucolique, suggèrent un *locus amoenus* mythique et symbolique dans lequel l'amour des deux jeunes gens va s'épanouir :

> Apoyadas sus manos en las del joven, se levantó y sus cuerpos desaparecieron entre las frondosas ramas de un paseo de adelfas. Caía la tarde y una dulce sombra se extendía por la parte baja de la huerta, mientras el último rayo del sol poniente coronaba de resplandores las cimas de los árboles. La ruidosa república de pajarillos armaba espantosa algarabía en las ramas superiores. Era la hora en que después de corretear por la alegre inmensidad de los cielos, iban todos a acostarse, y se disputaban unos a otros la rama que escogían por alcoba. Su charla parecía a veces recriminación y disputa, a veces burla y gracejo. Con su parlero trinar se decían aquellos tunantes las mayores insolencias, dándose de picotazos y agitando las alas, así como los oradores agitan los brazos cuando quieren hacer creer las mentiras que pronuncian. Pero también sonaban por allí palabras de amor; que a ello convidaban la apacible hora y el hermoso lugar.

De nouveau, Galdós emploie le verbe « desaparecieron », pour suggérer que Pepe Rey et Rosario trouvent refuge au cœur du jardin, à l'abri des regards et où, pour reprendre l'analogie de la tapageuse volée d'oiseaux, ils viennent se nicher, comme dans une « alcôve ». Mais l'ambiance romantique et sensuelle des feuillages du laurier rose deviendra tragique et funeste à la fin du roman. Au chapitre XXXI, alors que Pepe Rey revient pour enlever Rosario et s'enfuir avec elle, il est littéralement traqué et abattu sur le lieu même de leurs amours :

> Doña Perfecta exploró la oscuridad con sus ojos llenos de ira. El rencor les daba la singular videncia de la raza felina.
>
> -Allí veo un bulto... -dijo-. Va hacia las adelfas.
>
> -Es él -gritó Remedios-. Pero allá aparece Ramos... ¡Ramos!
>
> Distinguieron perfectamente la colosal figura del Centauro.
>
> -Hacia las adelfas... Ramos, hacia las adelfas...
>
> Doña Perfecta adelantó algunos pasos. Su voz ronca, que vibraba con acento terrible, disparó estas palabras:
>
> -Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!
>
> Oyose un tiro.
>
> Después otro.

Ce jardin, défendu par une petite porte que Doña Perfecta fera condamner – porte qui, elle aussi, acquiert une dimension symbolique, ultime rempart pour garantir le salut et l'honneur de Rosario – est l'espace privilégié du climax, lieu d'amours et de mort, théâtre d'antinomies exacerbées, ou, comme le synthétise Noël M. Valis :

> el jardín es paraíso y antiparaíso al mismo tiempo, donde el flujo y el reflujo cósmico de la realidad inestable juegan una dialéctica sutil de fuerzas contradictorias y enigmáticas en el destino individual de Pepe Rey, Rosario y Doña Perfecta. Amor y muerte, paraíso y antiparaíso, melodrama y poesía, se conjugan para desembocar en un espacio simultáneamente idealizado e ironizado, cuya contextura asumirá en su desenlace la oscuridad y la pasión de un sueño. Y será precisamente este Edén ironizado donde, en un punto culminante de doble ironía galdosiana, morirá el supuesto antiparadisíaco Pepe Rey.[630]

C'est en ce sens que le motif du jardin, au cœur d'un roman réaliste, acquiert une dimension incontestablement symbolique. Soulignant lui aussi l'interdépendance du Réalisme et du Symbolisme, Antonio Linage Conde écrit un texte apologétique sur la symbolique galdosienne dans d'un article qu'il intitule : « La plenitud del realismo en la novelística de Galdós » :

> Galdós no ha escrito novelas nada más que simbólicas. Pues no concibió tomar la pluma sino para novelar la realidad vista y vivida y concreta y material de carne y hueso. Y no quiso ni pudo novelar meramente símbolos descarnados en tanto que monopolizadores de su argumento y estilo.
>
> Pero, en cambio, como de la realidad forma también parte el espíritu, y los símbolos en la realidad se encarnan y de ella se nutren y sacan, de ahí que mucho de simbolismo haya en don Benito, por no hablar ya de idealismo o del espiritualismo siquiera.[631]

Chez de nombreux auteurs, l'urgence de la question religieuse en Espagne va se traduire non seulement par l'exposé, réaliste, de la situation sociale, économique et politique, mais également par des symboles, essaimés dans les romans, qui rendent compte de la rémanence de la problématique du sacré.

Il en ira de même en peinture, car les peintres auront recours eux aussi au langage symbolique pour signifier le sacré. On peut repenser ici aux œuvres déjà commentées *El arrepentimiento*, de Cecilio Pla Gallardo, ou encore *Comiendo fruta* de Francisco Pons Arnau, dans lesquelles les artistes ne mettent pas en scène un sacré

---

[630] Nöel M. Valis, « El significado del jardín en *Doña Perfecta* de Galdós », *in Actas AIH*, VII Congreso, 1980, p. 1033. L'auteur souligne par ailleurs la symbolique du leitmotiv du laurier rose, fleur non seulement synonyme de méfiance mais aussi d'amour sans lendemain, comme le sera celui de Pepe Rey et Rosario, en raison de l'assassinat du jeune homme.

[631] Antonio Linage Conde, « La plenitud del realismo en la novelística de Galdós », *in Actas del II Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, Gran Canaria, 1980, t.2, p. 280.

explicite, du quotidien – comme le font par exemples les peintres « costumbristas » – mais choisissent plutôt de suggérer une sacralité inédite, car polymorphe. Cette suggestion est rendue possible par le biais des symboles.

Nous analyserons plus en détail un tableau d'une série de douze œuvres réalisées par le peintre sévillan José Villegas Cordero, dont nous avons déjà analysé *La antesala de su eminencia*. Entre 1914 et 1915, il peint dix toiles correspondant aux dix commandements, auxquelles il ajoute un prologue et un épilogue, cristallisant sa vision théosophique de la vie, la mort, l'amour et la transcendance de l'être humain, fondamentalement poétique et moraliste[632]. Cette série va se révéler être l'objet d'une polémique sans précédent, mêlant inextricablement art, religion et politique que nous évoquerons avant d'analyser un des douze tableaux.

José Villegas Cordero vint en personne à Séville en novembre 1916 pour inaugurer l'exposition de ses toiles dans sa ville natale, il y reçut tous les honneurs non seulement de l'administration mais aussi du clergé, puisque l'archevêque de Séville, le cardinal Almaraz, se rendant à la salle d'exposition la veille de son inauguration, ne tarit pas d'éloges sur le peintre et ses œuvres, même s'il émet quelques réserves quant aux corps dénudés présentés sur la quasi-totalité des tableaux. Ces éloges seront repris le lendemain dans le journal catholique *El Correo de Andalucía*, sous l'égide de l'archevêché, dans un article présentant l'exposition comme « un compendio de la Ley Divina y monumento de idealidad como no se ha visto ninguno »[633]. Mais ce premier élan des autorités ecclésiastiques en faveur du *Décalogue* de Villegas va rapidement être oublié ; moins d'un mois plus tard le procureur général de l'archevêché publie une brochure dénonçant officiellement ces peintures comme art « no genuino y ortodoxo, sino como uno nuevo, adulterado y heterodoxo ». Les adjectifs « téosophique »[634] et

---

[632] Présentation de la Consejería de Cultura Medio Ambiente, Junta de Sevilla, [en ligne] disponible sur < http://www.juntadeandalucia.es/boja/boletines/1992/67/d/15.html > (consulté le 1er novembre 2009).

[633] Anecdote et citation rapportées par José María de Mena, « Drama y misterio del pintor y académico Villegas (en el centenario del comienzo de su Decálogo), *in Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 83, deuxième trimestre 1996, p. 403.

[634] « La palabra Teosofía significa Sabiduría divina. La Teosofía es a la vez una filosofía y una ciencia ; pero, opuestamente a lo que muchos pueden creer, no es una religión nueva ; es por decirlo así, la síntesis de todas las religiones, el cuerpo de verdades que constituye el fondo de todas ellas », Alejandro Guichot y Sierra, *Una pinacoteca sevillana*, Sevilla, 1922, p.19, cité par Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*, Séville, éd. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, p.254. L'auteure ajoute « sus principales objetos son : investigar la Verdad, las leyes inexplicadas de la Naturaleza, y los poderes Psíquicos latentes en el hombre, fomentar el estudio comparativo de las religiones, literaturas y ciencias

« hérétique » sont également employés[635]. Se faisant le relais de cette critique, un prêtre publia dans la presse catholique sévillane un article particulièrement agressif dans lequel il décriait l'œuvre du peintre comme « mezcolanza de ideas naturalistas y deistas, de atributos y emblemas, detalles cabalísticos, cuyos cuadros deberían titularse Cuadros Simbólicos de la Ley natural, y no Decálogo de Moisés »[636]. Une opposition ne tarde pas à se former pour défendre l'œuvre de Villegas, ralliant des peintres, des hommes de sciences et de politique, la plupart appartenant à une fraternité, la Société Téosophique de Séville, qui défendit ardemment une interprétation très syncrétique de l'exposition, louée comme « hermoso arte filosófico, ideológico, trascendental, sintético, gallardo, pudoroso, de simbolismo, de colorido, de formas, de conceptos, de figuras »[637]. Cette exacerbation des passions, autour du *Décalogue*, révèle combien la représentation du sacré cristallise de nombreux enjeux idéologiques : « lo que había empezado siendo una cuestión artística, pictórica, se ha convertido en una cuestión religiosa y política »[638].

Le sixième tableau de la série s'intitule *Sexto mandamiento, Únete a la que elegiste por compañera en la vida* et illustre l'injonction divine « Tu ne commettras point d'adultère »[639] qui, au-delà de la préservation de l'union de deux êtres de chair, célèbre deux principes fondamentaux des Ecritures : la fidélité à l'alliance et la sainteté.

La scène représente un homme sur le point de succomber à la tentation de l'adultère, délaissant sa compagne qui gît sur le sol. Villegas s'approprie d'emblée le sujet en en modifiant l'énoncé biblique et en laissant transparaître l'héritage des maîtres sévillans du Romantisme et du Baroque (comme Valdés Leal notamment), mais en revendiquant une des visées de la peinture symbolique : la suprématie des valeurs spirituelles sur les préoccupations matérielles. Techniquement, le tableau *Sexto mandamiento* s'apparente au Symbolisme par la présence d'éléments fantastiques et

---

de […] pueblos occidentales ; constituir sociedades o ramas fraternales, tolerantes, altruistas, abnegadas, sin distinción de raza, creencia, sexo, casta o color ».

635 José María de Mena, « Drama y misterio del pintor y académico Villegas (en el centenario del comienzo de su Decálogo), *in Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, *op. cit.*, p. 404.

636 *Ibid*.

637 Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*, Séville, éd. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, p. 254.

638 José María de Mena, « Drama y misterio del pintor y académico Villegas (en el centenario del comienzo de su Decálogo), *in Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, *op. cit.*

639 Ex, 20, 14 et Dt, 5, 18.

irréels : voiles transparents qui ondoient, halos resplendissants sur les personnages[640], décor saturé d'éléments éminemment emblématiques.

La figure centrale de la fleur de lys se présente comme une tautologie plastique du titre, car le lys dans la tradition biblique est le symbole de l'élection de l'être aimé (« la que elijiste »)[641]. L'homme, d'un geste de dénégation de la main gauche, semble écarter les lys, brisant ainsi son lien avec sa compagne, celle-ci, délaissée, tient précisément dans sa main droite un lys fané, emblème de son union souillée par l'adultère, et autour de son bras gauche s'enroule du lierre, qui symbolisait le lien fidèle de leur couple et retombe à présent vers le sol. La jeune femme tend son bras en direction de celle qui détourne son compagnon, sa main est ostensiblement dressée vers son sexe, comme pour conjurer la luxure imminente.

Sexto mandamiento, Únete a la que elegiste por compañera en la vida, José Villegas Cordero José vers 1915, 200 x300

Derrière ce trio, on aperçoit des rouleaux de vagues, qui peuvent être interprétés ici comme symbole cosmogonique, l'océan primitif renvoyant au chaos originel, métonymie du chaos qui va détruire le couple. L'hymen qui les unissait est

[640] Gerardo Pérez Calero, « La iconografía simbolista en el pintor José Villegas (1844-1921), *in Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, t.4, p. 258.

[641] Comme le lys entre les chardons, telle est ma bien-aimée entre les jeunes femmes, Ct, 2,2.

inscrit sur une pierre tombale, au sommet de laquelle de petites flammes laissent s'échapper des volutes de fumée qui viennent s'enrouler autour des amants. Enfin, à l'arrière-plan le ciel est traversé d'une lueur orangée que l'on retrouve dans toute la série du Décalogue de Villegas, symbolisant la révélation de l'Esprit Saint. Ainsi, cet exemple permet de révéler la richesse du Symbolisme pictural ; si dans un premier temps la lecture de la scène est évidente, seules une attention aux détails et une connaissance de symboles bibliques peuvent nous livrer tous les trésors de la composition. Le peintre lui-même affiche l'élitisme de son œuvre en déclarant : « cada tono, cada figura, cada detalle, o signo que para el vulgo pasa desapercibida, es el simbolismo de una idea teosófica »[642].

Peintres et romanciers se tournent vers le Symbolisme et essaiment ainsi leurs œuvres de touches emblématiques, qui donnent à leurs créations une portée métaphysique. Ces touches, loin d'être isolées, fonctionnent dans les œuvres comme une véritable tension réticulaire qui confèrent un dynamisme spirituel nouveau en art. Le peintre José Villegas Cordero déclare que cette « nouvelle orientation » était nécessaire :

> Indiscutiblemente los artistas hemos de buscar una nueva orientación ; lo demás será machacar en hierro frío. El arte está actualmente como dislocado, falta de rumbo fijo, sin orientación positiva ; en una palabra, el arte está necesitado de un ideal. Y, precisamente, este es el mérito que a mi juicio, puede tener mi *Decálogo* ; haber procurado hacer algo nuevo, haber procurado abrir un nuevo cauce a las tendencias artísticas ; porque en el idealismo simbólico, creo que está la renovación de la pintura.[643]

Il souligne cette nécessité par l'expression de l'obligation « hemos de » et la formule « el arte está necesitado de ». C'est alors pour lui un véritable travail (« haber procurado » est répété deux fois), qui aboutit à une ouverture grisante dont les fruits promettent d'être séduisants. Certains artistes symbolistes, à force de chercher à symboliser leurs idées, de concrétiser le spirituel, en arriveront à un art de plus en plus abstrait.

---

[642] *El Liberal*, n° 5725, 25 novembre 1916, cité par Gerardo Pérez Calero, « La iconografía simbolista en el pintor José Villegas (1844-1921), *op. cit*, p. 259.

[643] Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936), op. cit*., p. 257.

2.3 La veine spiritualiste

Un aboutissement

Enfin, chez les artistes du corpus, on peut mettre en évidence une période « spiritualiste » qui se manifestera davantage dans la décennie de 1890, tant chez les peintres que chez les romanciers, mais avec une traduction propre à chaque art.

Dans les œuvres de Benito Pérez Galdós mais aussi de Leopoldo Alas Clarín, ces années 1890 correspondent à une production narrative particulière, teintée de spiritualité. Les trois principales étapes d'écriture romanesque de Galdós distinguent tout d'abord des romans « de thèse », dans les années 1870, dont la trame narrative est motivée par un argument à démontrer, comme par exemple la dénonciation de l'intolérance et du fanatisme dans *Doña Perfecta* ; dans les années 1880 les « romans espagnols contemporains » sont des modèles du courant réaliste et autant de microcosmes fictionnels de la société d'alors, comme dans *Fortunata y Jacinta*, *Tormento* ou *Miau* ; enfin, à partir de 1890, dans des romans tels que *Nazarín* ou *Misericordia*, ce sont davantage les parcours individuels et les évolutions psychologiques des personnages qui s'imposent : le protagoniste n'est plus déterminé par le milieu social dans lequel il évolue, mais réalise des choix qui lui sont propres. Cette dernière étape correspond aux « romans de spiritualité », dont l'intensité, l'ambiance et le mysticisme font écho à « la recherche d'une religiosité authentique », caractéristique, selon Yvan Lissorgues, des romans de Clarín entre 1890 et 1901[644]. De fait, dans ceux-ci s'exprime « un esprit nouveau », commun à de nombreux auteurs, et qui chez Clarín se présente sous la forme d'une « réaction idéaliste contre les limitations du Positivisme et du matérialisme et donc une préoccupation certaine et croissante pour l'inconnu, pour le mystère »[645]. Adolfo Sotelo caractérise d'une manière similaire la production romanesque de Clarín dans les années 1890 :

> Las tendencias místico-artísticas que son ingrediente de la filosofía perenne de Alas se intensifican en la última década. Por dondequiera que tomemos su obra, llegamos a la misma evidencia: a la par que quiere ofrecernos una representación de la realidad más rica, más libre, más fluida, se empeña en tantear, balbucear, insinuar y abocetar los misterios de esa realidad, los relentes de misterio de la vida.[646]

---

[644] Expression du titre du chapitre cinq de son ouvrage *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*, *op. cit.*

[645] *Op., cit.*, p. 348.

[646] Adolfo Sotelo, « Leopoldo Alas, narrador en el fin-de-siècle », *in Anales de literatura española*, n°22, 2010, p. 14.

Non seulement il souligne la période, commune aux deux romanciers (la dernière décade du XIXe siècle), mais de surcroît il relève lui aussi combien l'aspiration idéaliste des romanciers les pousse vers un univers fictionnel aussi nébuleux qu'introspectif.

Œuvres

Concrètement, dans les romans, la posture réaliste et le cadre sociologique de la fiction laissent peu à peu la part belle au monde intérieur du personnage. Caractérisant un glissement inédit, Leopoldo Alas Clarín définit ainsi les protagonistes des romans de Benito Pérez Galdós :

> En lo que […] hablan con el mundo, y aun en lo mucho de lo que hablan entre sí estará, pues, el drama exterior; pero en lo que piensan, y sienten y se dicen a sus solas, cada cual a sí mismo, y algo a veces unos a otros, en todo esto quedará el drama interior, el que mueve *realmente* la fábula, el que se refiere a los grandes resortes del alma.[647]

Les inquiétudes métaphysiques des auteurs s'affirment dans la quête spirituelle de nombreux protagonistes, et conduisent les romanciers à explorer davantage les pistes du mysticisme, à la recherche de l'*anima mundi*, c'est le cas par exemple de Adega dans *Flor de santidad*, mais aussi de Fernando Ossorio dans *Camino de perfección*. Le protagoniste de ce roman connaît, à Tolède, ville mystique s'il en est, une véritable crise identitaire et spirituelle. Cherchant par la lecture des repères grâce auxquels il pourrait aller de l'avant, Fernando en vient à lire Saint Ignace de Loyola. Il ressent dans l'ouvrage une impulsion nouvelle qu'il qualifie comme « un fondo de voluntad, de fuerza, un ansia por conseguir la dicha ultraterrena y apoderarse de ella »[648] qui le séduisent et le poussent à suivre les recommandations du saint. C'est ainsi qu'il se livre à un véritable examen de conscience qui va se révéler libérateur :

> « Habré nacido yo para místico ? – se preguntaba Fernando algunas veces. – Quién sabe si estas locuras que he tenido no eran un aviso de la Providencia. Debo ser un espíritu religioso. Por eso quizá no me he podido adaptar a la vida. Busquemos el descubrir lo que hay en el fondo del alma; debajo de las preocupaciones; debajo de los pensamientos; más alla del dominio de las ideas. » Y a medida que iban pasando los días tenía necesidad de sentir la fe que le atravesara el corazón como con una espada de oro. Tenía, también, la necesidad de humiliarse, de desahogar su pecho, llorando, de suplicar a un poder sobrenatural, a algo que pudiese oírle, aunque no fuera personalizado.[649]

---

[647] Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, Barcelona, éd. PPU, 1991, p. 200, cité par Adolfo Sotelo, « Leopoldo Alas, narrador en el fin-de-siècle », *op. cit*.

[648] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 136.

[649] *Ibid*.

Tout d'abord, d'un point de vue formel, le passage d'un monologue intérieur, rendu à la première personne entre guillemets, accentue l'aspect introspectif de cette réflexion. Tout se passe comme si le lecteur accédait directement au soliloque de Fernando, qui décide d'investiguer sa conscience pour débusquer « ce qu'il y a au fond de l'âme ». Cette expression renvoie bien à la notion d'introspection, d'autant que Fernando insiste davantage sur la réflexion en elle-même plutôt que sur son but, en utilisant cette répétition quasi tautologique : « busquemos el descubrir », il se complaît dans ces méditations intérieures à venir. Il lui importe donc d'atteindre l'essence de son âme, devant pour cela faire fi des préoccupations ordinaires. A posteriori Fernando analyse alors ses errances antérieures comme un avertissement de la Providence, qui ne lui prouve que davantage à présent combien il est avant tout « un esprit religieux », enclin à l'introspection spirituelle. Résolu à mener cette quête intérieure, Fernando expérimente une foi de plus en plus intense : elle se manifeste par un véritable besoin de « s'humilier » devant Dieu, c'est-à-dire de prendre conscience de sa finitude individuelle face au Tout-puissant, mais il doit aussi « soulager son cœur », en allant chercher au plus profond de son âme. Ces démarches intellectuelles ne se font pas sans peine, et lui arrachent même des larmes, révélatrices de la difficulté – et en même temps de l'efficacité – de l'exercice. Dans l'économie générale du roman, cette phase introspective fonctionne comme un véritable déclencheur : Fernando décide de quitter Tolède, et se dirige alors vers Marisparza où sa communion avec la nature sera complète aux côtés de Dolores.

En peinture, de même, les artistes visent à communiquer au spectateur l'émotion qu'ils investissent dans un tableau, que ce soit la quiétude, comme dans *Crepúsculo en Algorta* de Darío de Regoyos, ou l'angoisse de *Procesión de la Muerte,* de José Gutiérrez Solana. Dans cette veine, il faudrait aussi inclure les Préraphaélites, qui tendaient à inspirer des sentiments chrétiens grâce à des œuvres humbles, où le recueillement s'impose. On a montré combien cette esthétique picturale a trouvé des échos en littérature, et les pieuses scènes de paysages mystiques qu'elle offre, par exemple, ressurgissent dans des théophanies romanesques. C'est ainsi que nous avions établi un réseau de comparaisons entre le tableau *Tornant del tros* et un extrait de *Flor de santidad*, les deux œuvres semblant se répondre dans un jeu mimétique de sensations, quiétude et osmose entre les personnages et la nature.

Le peintre italien Giorgio de Chirico approfondira lui aussi la portée spirituelle de ses œuvres. Dans les années 1910, il réalise une série de peintures dites

« métaphysiques », inaugurée par son célèbre *L'Énigme d'un après-midi d'automne*. L'univers personnel de l'artiste l'emporte sur la vraisemblance du monde réel, et il s'évertue à traduire en particulier les impressions que lui laissent ses rêves.

Peintres et romanciers s'engagent ainsi résolument vers un art dont l'aura métaphysique ne cesse de croître : les protagonistes des romans se détachent de l'univers fictionnel dans lequel ils évoluent pour échafauder un véritable monde intérieur torturé par des questions existentielles ; quant aux représentations picturales, elles s'éloignent des codes de l'iconographie séculaire afin de livrer des interprétations théophaniques originales.

Finalement, au-delà des vicissitudes de l'histoire (qu'elle soit politique ou artistique), on soulignera avec Iris Zavala la persistance du motif sacré:

> Las sustituciones de temas y estilos son instructivas. Como si, por debajo de las peripecias políticas, y de sus episodios, sacaran a la luz los equilibrios estables, los procesos sensibles, las representaciones ideales. La forma, el estilo, el lenguaje, las oscilaciones y contradicciones, las sucesiones discontinuas nos permiten precisar hoy día las nuevas formaciones discursivas, un nuevo episteme (en el sentido de Foucault) de la modernidad.[650]

Ainsi donc, les principaux mouvements esthétiques de ces années 1868-1923 ont exprimé, selon des enjeux et desseins différents, un sacré singulier, mais dans chacun d'entre eux on retrouve cette préoccupation majeure, non seulement parce qu'elle habite les Espagnols, mais aussi et surtout – et c'est perceptible dans les œuvres – parce qu'elle hante les artistes. A tel point, que le sacré se présente comme un objet d'interrogations impérieux.

3. Un objet d'étude impérieux

A l'aube du XXe siècle, le sacré se révèle comme un objet d'étude récurrent, non seulement par le truchement des œuvres d'art, qui tentent de saisir ses mutations inédites, mais aussi chez les penseurs. Nous établirons tout d'abord en quoi cette

[650] Iris Zavala, *in* Ramón Menéndez Pidal (coord.) *Historia de España, op. cit.,* vol. 2, p. 7.

question est impérieuse, puis nous envisagerons deux raisons de la rémanence de ces interrogations en art.

3.1 Une fascination souveraine

Pour développer cette idée, nous emprunterons à la théorie de la récapitulation[651] le parallèle entre développement ontogénétique, celui de l'individu, et développement phylogénétique, celui de l'humanité.

L'expérience ontogénétique

Dans un article intitulé « L'ombre de la croix », Philippe Descola évoque l'irrésistible attraction que la religion exerce, même sur les esprits a priori les plus récalcitrants :

> Toutes ces tentatives des rejetons rebelles d'un monde conservateur et corseté de religion pour tenter d'échapper au déterminisme du milieu et de l'éducation en franchiss[ent] des seuils libérateurs. Mais on ne se soustrait pas facilement à ce genre de gangue et l'on s'y glisse à nouveau une fois la maturité venue.[652]

Et il cite l'exemple du poète dada Hugo Ball qu'il présente comme « rebelle » athée en 1916, et qui finalement rejoint un groupe mystique dix ans plus tard. Nous pouvons établir un parallèle avec le parcours de Ramiro de Maeztu. En 1899, la maison d'édition « Biblioteca Vascongada de Bilbao » publie *Hacia otra España*, compilation d'articles parus dans la presse (il collaborait notamment à *Germinal, La España Moderna, Vida Nueva,* et *El Socialista*) ainsi que de textes inédits. Dans ce premier ouvrage, Maeztu se montre très critique envers l'Église catholique : « se configuraba como uno de los más serios obstáculos de cara a la cristalización de una mentalidad pragmática y utilitaria, es decir, burguesa, en el seno de las clases dirigentes españolas »[653]. Il critique surtout l'influence très néfaste, selon lui, de l'Église dans son

---

[651] Développée par Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, 1866, elle sera notamment reprise par Sigmund Freud pour « réuni[r] les deux parties de son œuvre, d'une part les ouvrages consacrés à l'étude du sujet, fondés sur les résultats de ses observations cliniques, où sont exposées les notions fondamentales de la psychanalyse – comme par exemple les *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* – et d'autre part les ouvrages plus théoriques qui relèvent cette fois de l'archéologie de la psyché collective, comme *Totem et Tabou*, *L'homme Moïse et la religion monothéiste* ou *Malaise dans la civilisation* », Jacqueline Duvernay Bolens, « La théorie de la récapitulation de Haeckel à Freud », *in Topiques* 2001/2, n°75, p. 14.

[652] Philippe Descola, « L'ombre de la croix », *in Visitations, op. cit*., p. 68.

[653] Pedro Carlos González Cuevas, *Maeztu : un nacionalista español*, Madrid, éd. Marcial Pons, 2003, p. 82.

monopole quasi-total de l'éducation : « No se puede citar un solo caso de un *self made man* educado por religiosos. Esta educación produce santos y viciosos, católicos y anticatólicos, pero no hombres de voluntad e inventiva, cualidades que mata el *Magister dixit* y la obediencia y que son las únicas para hacer dinero »[654]. Il s'attaque ainsi à la figure emblématique de Menéndez Pelayo, taxé de « triste coleccionador de muertas naderías »[655]. Mais ses postures idéologiques évoluèrent sensiblement en quatre décennies, puisqu'il collabora finalement à *Acción Española*, revue catholique et monarchique, financée par une partie de la noblesse espagnole, et prônant des idéaux traditionnalistes et nationalistes. Ainsi, dans un article du 1er octobre 1934, il revient sur sa foi, tardive, en la religion catholique : « Verdad que con los extravíos de la primera juventud surgieron en mi alma las primeras dudas »[656], puis il ajoute que toutefois, dans sa jeunesse, il était déjà « convencido de que el modelo moral para el hombre ha de buscarse en los Evangelios ». Il conclut son article par ces phrases :

> Ahora tengo a menudo el remordimiento de no dedicar a la Religión buena parte del tiempo y del pensamiento que pongo en las cosas de mi Patria. Lo que me consuela es haber hecho la experiencia de la profunda coincidencia que une la causa de España y la de la Religión católica. 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.

Il unit définitivement l'idiosyncrasie espagnole avec la religion catholique, source de la grandeur passée du pays, et donc garante d'un nouvel essor à venir. En un mot, dans ce contexte certes particulier des radicalismes, cette évolution ontogénétique, à l'échelle de l'évolution personnelle de Maeztu, peut illustrer le retour sans cesse obligé de l'être humain à des racines religieuses, voire pré-religieuses.

L'expérience phylogénétique

En effet, l'humain, au sens large, semble pénétré d'une intuition pré-religieuse. Dans *Psychanalyse et foi*, en 1985, Julia Kristeva propose cette définition

---

[654] Ramiro de Maeztu, *Hacia otra España*, cité par Pedro Carlos González Cuevas, *ibid.*

[655] *Ibid.*

[656] Ramiro de Maeztu, « Razones 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).

phénoménologique de la foi, « en simplifiant peut-être à outrance », précise-t-elle, il s'agit selon elle d'un

> mouvement d'identification qu'il faut bien appeler primaire, avec une instance aimante et protectrice. Par-delà la perception d'une séparation irrémédiable, l'homme occidental rétablit avec des moyens « sémiotiques » plus que « symboliques » une continuité ou une fusion avec l'Autre, non plus substantiel et maternel mais symbolique et paternel.[657]

Elle pose la nécessité de la foi comme « dépendance totale », comparable à celle qui unit un nouveau né à sa mère, et souligne ce parallèle déjà établi par Saint Augustin dans ses *Confessions*[658]. Plus récemment, dans *Cet incroyable besoin de croire*, elle s'interroge sur le fondement « pré-religieux » de l'homme :

> Vaste entreprise que de tenter de saisir un besoin de croire que j'appelle pré-religieux et qui nous confronte ni plus ni moins à l'histoire de l'humanité : l'être parlant est un être croyant. Il nous faut tenir compte de l'histoire des religions, avec des embardées du côté de l'anthropologie et de la psychanalyse...[659]

> [L'écoute analytique] ouvr[e] des perspectives d'observations et de théorisations qui, en permettant une compréhension plus complexe de l'appareil psychique, révèlent combien le besoin de croire est constitutif du sujet parlant, 'avant' toute construction religieuse à proprement parler, et bien sûr à l'intérieur de la sécularisation elle-même. Un 'chantier' à peine esquissé, et dont il nous revient de continuer l'édification. Car je suis persuadée qu'en prenant au sérieux ce besoin de croire pré-religieux, nous pourrions mieux affronter […] bien des impasses des sociétés sécularisées.[660]

Julia Kristeva insiste sur la portée pluridisciplinaire de ses recherches sur ce besoin impérieux de croire, qui se situent au carrefour de l'anthropologie et de la psychanalyse, car celle-ci offre une vision neuve de la question, envisageant une constitution pré-religieuse de la pensée humaine d'autant plus aigüe qu'elle s'inscrit dans une société sécularisée. Nous envisagerons comment « cet incroyable besoin de croire » se traduit en art. Nous distinguerons deux raisons à l'impériosité de la question du rapport de l'homme au sacré : tout d'abord, à l'époque moderne elle devient une interrogation lancinante de par sa nouvelle polymorphie ubiquiste, mais par ailleurs, si elle soulève tant d'ardeur parmi les artistes, c'est qu'ils se trouvent confrontés à une impossible gageure.

---

[657] Julia Kristeva, *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Paris, éd. Hachette, 1985, p. 36.

[658] Saint Augustin, *Confessions*, IV, I (1), s'adressant à Dieu : « Car, sans vous, que suis-je à moi-même, qu'un guide malheureux penché sur les précipices ? Et que suis-je, dans la santé de l'âme, qu'un nourrisson allaité de votre lait, et qui se repaît de vous, incorruptible nourriture ? ».

[659] Julia Kristeva , *Cet incroyable besoin de croire*, Paris, éd. Bayard, 2007, p. 23.

[660] *Op. cit.*, p. 39.

3.2 Une polymorphie ubiquiste

Françoise Champion emprunte au vocabulaire de la psychanalyse le terme de « perlaboration » pour rendre compte de la rémanence de la religion à l'heure de la sécularisation. Elle rappelle tout d'abord le sens du concept : « la perlaboration est, dans la cure psychanalytique, tout le travail qui cherche à vaincre les résistances oeuvrant au maintien de l'ancien état psychique, afin de réussir à remanier le Moi ; ce travail prend nécessairement du temps et s'inscrit donc dans une durée relativement longue », avant de l'employer dans son analyse du réenchantement du monde :

> La perlaboration de l'attachement à la religion traditionnelle nécessaire à l'institution d'une société ayant véritablement remanié-réduit l'ancienne religion pour qu'elle se laisse circonscrire comme domaine d'activité restreint, seulement spirituel, n'était manifestement pas achevée quand a reflué la fascination explicite de l'ancien univers de la religion et que tout au contraire s'est développée l'idée d'un monde sans Dieu ni maître, sans dogme (se donnant pour tel), sans idée d'un salut extramondain, sans providence divine ni châtiment final, tourné non plus vers un passé à continuer mais vers un avenir à faire. Tout ce qui était refusé fut en fait recomposé : il y eut inversion de sens des différents composants, mais pour reproduire une composition toujours fondamentalement structurée par les mêmes schèmes de l'univers de la religion.[661]

Une telle religion a ainsi façonné et recomposé tout un imaginaire de représentations du sacré, à la fois héritées et reniées du passé, qui envahissent les créations artistiques. Nous mettrons en évidence que l'ubiquité inédite du sacré moderne relève de deux aspects : d'une part, l'expérience du sacré est exacerbée et récurrente chez les artistes, d'autre part, ils expriment celle-ci sous des formes des plus en plus hétéroclites.

Un cri infini

Le célèbre tableau *Le cri*[662], d'Edvard Munch, réalisé en 1893, appartient au cycle « Frise de la vie », qui exprime avec angoisse et douleur d'insondables questionnements existentiels de l'artiste. En 1895, il explique les circonstances de son inspiration par ce court récit resté célèbre :

> Je me promenais sur un sentier avec deux amis — le soleil se couchait — tout d'un coup le ciel devint rouge sang — je m'arrêtais, fatigué, et m'appuyais sur une clôture — il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir et la ville —

---

[661] Françoise Champion, « La religion n'est plus ce qu'elle était », *in Qu'est-ce que le religieux*, *op. cit.*, p. 174.

[662] En réalité, il existe plusieurs versions de cette œuvre que Munch déclina à l'envi. La plus connue est une tempera sur carton, 1893, 83,5 x 66, musée Munch, Oslo. *Le cri* n'étant pas tombé dans le domaine public, nous ne pouvons le reproduire dans ces pages.

> mes amis continuèrent, et j'y restais, tremblant d'anxiété — je sentais *un cri infini*[663] qui se passait à travers l'univers.

Le cri est considéré comme la première œuvre de l'expressionisme, elle interpelle par ses lignes mouvantes qui semblent happer le personnage, au même titre que les couleurs du paysage – les fjords d'Oslo – qui paraissent envahir et investir l'individu. Cette agression d'un univers tourmenté et halluciné déforme la figure du premier plan, qui exprime son saisissement par cette bouche ouverte. Ce « cri infini qui passe à travers l'univers » Munch n'est pas le seul à le ressentir, et d'autres artistes ont été saisis comme lui par cette impression.

Lily Litvak propose par exemple un parallèle entre ce tableau de Munch et le roman *Camino de perfección* : « ambas obras comparten un carácter singular y alucinante. Personajes perseguidos que interrogan con ansiedad dolorosa »[664], les errances du personnage principal du roman sont alors perçues sous les couleurs de la peinture d'Edvard Munch :

> El sentimiento de angustia, de miedo y sofoco acompañan al protagonista. Los paisajes castellanos por donde se mueve son, sin duda, reales, pero la ausencia de vida que se revela en cada pueblo, la estaticidad y el silencio crean una atmósfera especial que hace percibir el sentido escondido de las cosas.[665]

Les artistes sont sensibles à ce « cri infini » qui traverse l'univers, et face à l'interrogation, mais aussi l'angoisse, que génère cette clameur ils ont recours à des expressions très diverses.

L'éclectisme du sacré

Si la polymorphie est la caractéristique majeure du sacré moderne, il s'en suit une multiplicité des formes syncrétiques, dans lesquelles le paganisme le dispute au mysticisme, voire au sacrilège, dans

> des œuvres exposées [qui] reflètent une vision chrétienne de la religion, qu'elle soit apocalyptique, blasphématoire ou désenchantée, même (et peut-être surtout) lorsqu'elles visent à s'en séparer en incorporant des œillades à d'autres traditions qui se seraient bien passées de ces flatteries.[666]

---

[663] Nous soulignons « un cri infini » : c'est la formule que nous retenons. D'autres traductions proposent « une grande clameur ». Ce texte aurait été annoté par l'artiste au dos d'une de ses tempera. A notre connaissance, aucun ouvrage ne donne de source plus précise.

[664] Lily Litvak, *España 1900 : modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelone, éd. Anthropos, 1990, p. 108.

[665] *Ibid*.

[666] Philippe Descola, *op. cit*., p. 66.

Dans son analyse de *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, Nella Arambassin souligne qu'à partir de l'époque qu'elle envisage le sacré, en particulier dans l'art, ne peut plus être réduit au religieux ; tout au contraire, il ébauche « une relation avec le Tout Autre dont la forme d'apparition est l'étrange ou l'étranger, ésotérique, éclectique voire exotique »[667]. Elle rapporte, à titre d'illustration, les propos d'Apollinaire devant des peintures de Maurice Denis au Salon des Artistes français de 1911 : « on retrouve dans presque toutes les salles des baigneuses comme les siennes qui s'efforcent d'être à la fois antiques, chrétiennes, modernes, russes et allemandes »[668]. Le premier mot qui retient notre attention est le verbe « qui s'efforcent de » : pour les artistes, ce syncrétisme est une véritable gageure, et si tous s'y emploient, l'application de chacun ne porte pas toujours ses fruits. De surcroît, l'ambition interprétée par Apollinaire de peindre des figures qui soient « à la fois antiques, chrétiennes, modernes, russes et allemandes » doit-elle être prise comme une galéjade ? Ces propos étant hors contexte, nous ne pouvons le déterminer, toutefois, l'intérêt de cette formule, ironique ou non, est de mettre en évidence d'une part l'éclectisme extrême auquel tendent les artistes qui érigent ainsi l'art en une gnose suprême, et d'autre part de souligner la place cruciale de l'adjectif « chrétiennes », placé entre « anciennes » et « modernes », comme si cet épithète fondait en une osmose dialectique ces deux extrémités.

Ces exemples concernent essentiellement l'image du sacré pictural, mais nous avons déjà évoqué combien le sacré romanesque est lui aussi empreint de cet éclectisme à outrance. Rappelons par exemple, la personnification d'un univers tellurico-mystique dans *Camino de perfección*, les paysages théophaniques teintés de christianisme originel et de superstitions populaires dans *Flor de santidad*, les visions surnaturelles comme celle d'Almudena dans *Misericordia*, ou encore la sacralisation du profane, avec Pepita Jiménez adulée comme une sainte par don Luis. Mais cet éclectisme à outrance n'est sans doute que le reflet de la gageure impossible dans laquelle se jette tout homme qui tente de saisir le sacré.

---

[667] Nella Arambassin, *op. cit*., p. 46.

[668] Cité par Nella Arambassin , *ibid*., Guillaume Apollinaire, *Chronique d'Art 1902-1918*, Paris, éd. Gallimard, 1960, p. 221.

3.3 L'art comme « Épiphanie trompeuse » ?

La représentation du sacré, truchement par lequel nous essayons de révéler le divin, est-elle une tentative vaine ? Les philosophes ont différentes interprétations de cette question, tandis que les artistes semblent créer leurs propres réponses.

Penser et dire le divin

La philosophie interroge la capacité de l'homme à penser le divin : l'idée de Dieu n'est-elle pas la limite absolue de notre pensée ? L'entendement humain peut-il dire le divin, ou Dieu est-il par essence hors de notre portée ? C'est ainsi que la culture judéo-chrétienne le conçoit, car Dieu se présente à Moïse comme l'ultime tautologie : « je suis que je suis »[669], mais la catégorie du divin a été diversement interprétée, par des philosophes chrétiens ou non ; nous ne pouvons rendre ici de manière exhaustive ces divergences[670], aussi nous n'évoquerons ici que la posture de Schopenhauer pour deux raisons. D'une part parce que sa réflexion sur Dieu est indissociable d'une réflexion sur l'art, et d'autre part, étant donné cette spécificité[671], parce qu'il a considérablement influencé les intellectuels et artistes du XIXe et XXe siècles comme nous allons le démontrer chez deux auteurs du corpus. Au risque de simplifier, nous retiendrons que dans la philosophie de Schopenhauer certains humains non seulement ont accès à la Volonté[672], mais parviennent de surcroît à s'en libérer et deviennent ainsi « simplement l'œil unique du monde »[673]. Ces hommes, pour Schopenhauer, sont les philosophes et les artistes qui seuls peuvent concevoir « l'essence du monde, [le] substratum véritable des phénomènes »[674].

Sa philosophie transparaît par exemple nettement dans les paroles du protagoniste de *El árbol de la ciencia*, et notamment son pessimisme caractéristique,

---

[669] Ex, 3, 14.

[670] Cf. Georges Lerbert, *L'ignorance et la sagesse : Essai sur le divin*, Paris, éd. Vega, 2009, ou Bernard Sève, *La question philosophique de l'existence de Dieu*, Paris, éd. PUF, 2000. Bernard Sève souligne, dans l'Avertissement de son ouvrage, que celui-ci « n'est pas une étude exhaustive des diverses philosophies ayant traité de la question de l'existence de Dieu : l'entreprise serait impossible et inutile ».

[671] Cette spécificité n'est pour autant pas l'apanage de Schopenhauer, en effet, sur cette question sa philosophie rejoint le néoplatonisme, et l'œuvre de Plotin l'influencera considérablement. Cf. Louis Ucciani, « Schopenhauer lecteur de Plotin », in *Philosophique*, n°1, 1991, p. 83-96.

[672] La Volonté n'est pas Dieu chez Schopenhauer, mais la réalité elle-même saisie grâce aux idées.

[673] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, Paris, éd. PUF, 2004, p. 255.

[674] *Ibid*.

synthétisé dans la dernière phrase du chapitre VI de la première partie : « La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía cosa fea, turbia, dolorosa e indomable »[675]. Cette conception de la vie, chez le philosophe allemand, résulte du désarroi causé par la conscience de l'abîme qui sépare nos aspirations de notre réalité quotidienne, les frustrations permanentes qui s'ensuivent créent une angoisse et une souffrance continues :

> Todo querer procede de una necesidad, es decir, de una privación, esto es, de un sufrimiento. La satisfacción le pone fin; pero por cada deseo satisfecho, hay por lo menos diez contrariados; además, el deseo es prolongado y sus aspiraciones tienden al infinito; la satisfacción es corta y medida parsimoniosamente. Pero ese contento supremo no es más que aparente tampoco; un deseo satisfecho deja inmediatamente su lugar a un nuevo deseo; el primero es una decepción conocida; el segundo es una decepción no conocida aún. No hay satisfacción de deseo alguno que pueda producir un contento duradero e inalterable [...]. En tanto que nuestra conciencia está henchida por nuestra voluntad, en tanto que estamos sometidos al impulso de un deseo, a las esperanzas y a los temores continuos que él engendra, en tanto que estamos sujetos al querer, no hay para nosotros ni felicidad duradera ni reposo.[676]

Dans un article consacré à « Baroja y Schpoenhauer : implicaciones narrativas del mundo como representación », David Ordóñez García illustre le pessimisme schopenhauerien par cette citation de *El árbol de la vida* :

> Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz adonde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da? Si la vida fuera tan fuerte que le arrastrara a uno, el pensar sería una maravilla, algo como para el caminante detenerse y sentarse a la sombra de un árbol, algo como penetrar en un oasis de paz; pero la vida es estúpida, sin emociones, sin accidentes, al menos aquí, y creo que en todas partes, y el pensamiento se llena de terrores como compensación a la esterilidad emocional de la existencia.[677]

Ces méditations d'Andrés Hurtado sont la traduction romancée des lectures philosophiques de Pío Baroja. Une influence sensible de Schopenhauer peut également être décelée dans la genèse et la diégèse de *La Regenta*, de Clarín. Adolfo Sotelo a clairement mis en évidence d'une part les lectures nourries et exploitées du philosophe de Franckfort par le jeune Alas (dans sa thèse de Droit, obtenue en 1878, ou dans

---

[675] Pío Baroja, *El árbol de la ciencia,* Valencia, éd. El País Clásicos españoles, 2005, p. 20.

[676] Arthur Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación, Madrid, éd. Caro Raggio, 1930, p. 276, cité par David Ordóñez García, « Baroja y Schpoenhauer : implicaciones narrativas del mundo como representación », *in Anales de literatura española*, n°12, 1996, p. 143.

[677] *Ibid*., p. 144.

quelques articles[678] rédigés avant 1884, date de publication du roman envisagé), et d'autre part la nette expression de la pensée schopenhauerienne dans *La Regenta* :

> la escritura de Clarín aloja en el seno de una sociedad, Vetusta, amargamente hipócrita y egoísta, una contradicción romántica, el alma poética y soñadora de Ana Ozores. Desde el punto de vista de las estrategias autoriales, ideológicas y estéticas, lo que Clarín narra y describe en *La Regenta* es el intento, objetiva e inexorablemente condenado al dolor, de vivir siendo mercancía y sentir la necesidad de vivir para el alma.[679]

Adolfo Sotelo analyse tout particulièrement un extrait de la fin du roman de Clarín, qui mêle inextricablement les types de discours rapportés :

> Ana dejaba de ver tan claro su crimen; no sabía quién discutía dentro de ella, inventaba sofismas sin contestación, que no aliviaban el dolor del remordimiento, pero hacían dudar de todo, de que hubiera justicia, crímenes, piedad, Dios, lógica, alma... Ana. 'No, no hay nada —decía aquel tormento del cerebro—; no hay más que un juego de dolores, un choque de contrasentidos que pueden hacer que padezcas infinitamente; no hay razón para que tenga límites esta tortura del espíritu, que duda de todo, de sí mismo también, pero no del dolor que es lo único que llega al que dentro de ti siente, que no se cómo es ni lo que es, pero que padece, pues padeces.
>
> Estas logomaquias de la voz interior, para la enferma eran claras, porque no hablaba así en sus adentros sino en vista de lo que experimentaba; todo esto lo pensaba porque lo observaba dentro de sí; llegaba a no creer más que en su dolor

La vie tourmentée d'Ana cristallise la vision du monde proposée par Schopenhauer où dominent douleur, vacuité et ennui.

Telles sont deux des transpositions romanesques de cette philosophie qui a tant marqué et influencé les artistes de la fin du XIXe siècle. Or, au-delà de ce mode de pensée subsiste la questionde la (re)présentation du divin.

(Re)présenter le divin

Régis Debray présente ainsi la brèche ouverte par le christianisme quant à la possibilité de montrer le divin :

> L'Occident a le génie des images parce qu'il y a vingt siècles est apparue en Palestine une secte hérétique juive qui avait le génie des intermédiaires... Le christianisme [grâce au dogme de l'Incarnation] a tracé la seule aire monothéiste où le projet de mettre les images au service de la vie intérieure n'était pas dans son principe idiot ou sacrilège.[680]

---

[678] Dans « Schopenhauer, Zola y Clarín », Adolfo Sotelo cite notamment « Cavilaciones » et « Más cavilaciones », du 11 juin et du 16 décembre 1880, publiés dans *La Publicidad*. Adolfo Sotelo Vázquez, « Schopenhauer, Zola y Clarín », *Anales de literatura española*, n°12, 1996, p. 16

[679] *Op. cit.*, p.23

[680] Régis Debray, *Vie et mort des images*, Paris, éd. Gallimard, 1992.

Pourtant, en peinture, ce n'est pas parce que l'art du sacré s'est inscrit dans une tradition anthropomorphique, que peinture et divin ne sont liés que par un simple rapport métonymique. Il est néanmoins de coutume de mettre en avant cette aporie insurmontable : le sensible (l'œuvre d'art) ne peut signifier le transcendant (Dieu), comme l'écrit Marcel Brion, dans *La grande aventure de la peinture religieuse, le sacré et sa représentation*, la peinture du sacré n'est qu'une « image d'image, voire une image d'image d'image ». La distinction irréductible entre reproduire et représenter semble condamner l'ambition artistique à signifier le divin, d'autant que, dans la tradition chrétienne, cette aspiration est d'emblée sapée par un double interdit au sujet de la

> non-représentation du Dieu (le Dieu « se » dit imprésentable) ; soit sous la forme d'un interdit de le représenter, lui-même entraîné d'une interdiction générale de la représentation ; soit sous la forme d'une déclaration d'impossibilité (je suis indévoilable) qui n'est peut-être qu'une forme plus subtile, sinon plus menaçante, d'interdit.[681]

Mais certains confèrent à l'art un statut particulier : tout en posant l'aporie du divin transcendantal qui ne peut être figuré par un objet sensible, ils considèrent toutefois que l'art recèle une certaine opérativité qui peut, de manière certes illusoire, rendre le divin présent. Tel est le sens par exemple de la troisième citation mise en exergue de notre introduction générale, celle d'Alain Besançon, extraite de *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* : « Si le divin ne veut pas rester une abstraction et bien qu'il ait une existence à part de l'apparence il doit *apparaître*. Epiphanie trompeuse, certes : l'art est dans un certain sens une illusion » [682].

D'autres, enfin, voient dans cette opérativité de l'art une puissance qui lui permet de dépasser le stade de l'illusion, en s'inscrivant dans une profondeur qui transfigure l'œuvre au-delà d'elle-même. C'est en ce sens que Jean-Pierre Sironneau écrit, dans *Figures de l'imaginaire : religieux et dérive idéologique* : « l'imagination humaine n'est pas seulement reproductrice, doublet mnésique de la perception, elle est aussi créatrice et eschatologique ; par delà la chute et la finitude, elle reconduit à un sens plénier ; par delà la multiplicité, elle reconduit à l'unité perdue »[683]. Cette puissance s'incarne dans l'art par le truchement du symbole qui ne réfère pas à quelque chose de sensible, « mais à un sens qui comporte une dimension d'absence, qui renvoie

---

[681] Philippe Lacoue-Labarthe, *Du sublime*, Courtine *et al.*, Paris, éd. Belin, 2009, p. 131.

[682] Alain Besançon, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme, op. cit.,* p. 378.

[683] Jean-Pierre Sironneau, *Figures de l'imaginaire : religieux et dérive idéologique*, Paris, éd. L'Harmattan, 1993, p. 14.

à un monde d'invisible […]. En ce sens, le symbole requiert une aventure vers une altérité »[684].

Au terme de ce premier chapitre, nous mesurons combien le sacré ne peut être qu'un objet d'étude pluridisciplinaire. Le circonscrire à un seul angle d'approche est impossible, car les disciplines envisagées ici se complètent, s'interrogent et se répondent.

Ainsi, la sociologie de l'art nous donne à voir l'évolution de la représentation du sacré, profondément bouleversée à l'aube du XXe siècle : l'artiste n'est plus simplement cet être inspiré par un « pneumâtikos », ou Esprit Saint, reproduisant à l'envi les canons de l'iconographie traditionnelle, ou mettant en scène dans des romans une société régie par des codes orthodoxes séculaires. La démarche artistique liée à l'évocation du sacré, à partir du derniers tiers du XIXe siècle, est fondamentalement interrogative et prospective. Les créateurs semblent tous abîmés dans une quête à la fois introspective et universelle, tournée vers soi et ouverte au monde, une quête spirituelle presque tautologique qui paraît n'avoir d'autre but que le questionnement onthologique lui-même.

La sémiologie souligne ce changement de codes, mettant en évidence « l'immanentisation des différences symboliques » que nous avons évoqué diachroniquement avec les principaux courants artistiques de cette fin de siècle : des repésentations réalistes aux investigations spiritualistes, en passant par l'essaimage symboliste.

---

[684] *Op. cit.*, p. 15.

CH.2 : « Le sacré comme sujet opérant »

Dans ce dernier chapitre, nous développerons l'opérativité du sacré, car de fait, il ne peut être qu'un objet d'étude récurrent et impérieux : il recèle en lui une puissance insolite, révélée, voire révérée, par l'art moderne qui fait de lui un véritable sujet opérant. Quelques remarques préalables vont permettre d'élucider cette opérativité inhérente au sacré. En effet, tout d'abord, l'expression et l'expérience mêmes du sacré, bouleversent la nature du media qui le manifeste, comme le souligne Catherine Parat dans *L'inconscient et le sacré* :

> L'issue du sacré fait que l'objet banal, la situation banale, profane, cessent de l'être, ils ne sont jamais, temporairement ou définitivement, que le support d'une projection investie d'une qualité particulière. Le passage du profane au sacré signifie ainsi une modification de la qualité et de l'intensité des investissements et l'apparition de cette modification est ponctuelle, souvent brutale, elle dénonce un mouvement dynamique.[685]

Mais si le sacré fait irruption dans des « situation[s] banale[s] », s'il envahit le quotidien, quelles sont ses frontières avec le profane ? A travers ses *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, Michel Leiris préconise l'analyse d'un « sacré "à l'état naissant" plutôt que dans ses formes pétrifiées (religion, patrie, morale, etc.) qui sont du sacré droit dans la mesure où elles sont codifiées et représentent donc l'ordre, la règle, la norme idéale »[686]. L'auteur présente la religion comme forme pétrifiée du sacré car institutionnalisée, par opposition à un sacré « à l'état naissant » dont la formulation même souligne l'opérativité que nous souhaitons démontrer : non seulement le sacré atteint la catégorie d'un véritable « état », c'est-à-dire d'un exister fondamentalement énergique, potentiellement influent, mais de plus, son caractère « naissant » montre combien cette nouvelle modalité du sacré s'exprime particulièrement à l'ère moderne. Si Michel Leiris laisse la question de la transcendance en suspens, il définit avant tout le sacré comme une tension : « Le sacré ce sera toujours ce qui m'est hétérogène (transcendant ?), ce qui est extérieur à moi mais à quoi j'adhère pour me dépasser »[687], tension qui nous galvanise vers une altérité ardemment convoitée.

---

[685] Catherine Parat, *L'inconscient et le sacré*, Paris, éd. PUF, 2002, p. 24.

[686] Michel Leiris, *L'homme sans honneur, notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1994, p. 90.

[687] *Ibid.*, p. 61.

L'anthropologue Alphonse Dupront porte l'accent lui aussi sur cette opérativité du sacré en définissant quatre « puissances psycho-sacrales »[688] de l'image sacrée. La première consiste en une double faculté : « manifester le beau » mais aussi « exalter, célébrer le divin ». La perfection plastique et formelle a pour dessein de louer un idéal transcendantal. La seconde puissance est celle qui permet à l'image sacrée de « sacraliser la nature », qu'il s'agisse de la nature humaine ou du monde qui nous entoure, puisque Alphonse Dupront évoque à ce sujet autant les représentations anthropomorphiques du divin, que la sacralisation de paysages. Le troisième pouvoir de l'image sacrée nous livre « recherche, conscience ou approche des puissances supranaturelles », c'est-à-dire qu'elle rend sensibles des forces aussi absconses qu'envoûtantes, pour reprendre la distinction de Rudolf Otto entre *mysterium tremendum* et *mysterium fascinans*. La dernière puissance psycho-sacrale développée de l'image sacrée est celle qui en fait un véritable « support d'ambivalence », en tant que cette représentation se trouve être dialectiquement un média figé et une exaltation dynamique.

Ainsi dans ce chapitre, par le biais de quelques textes fondamentaux, nous reviendrons sur l'affirmation d'un sacré inédit qui n'est envisagé à l'aube du XXe siècle que grâce à un contexte singulier d'idéologies en crise (sociales, politiques, mais aussi esthétiques). Puis, nous analyserons le transfert, évoqué en introduction générale, d'un art de religion à une religion de l'art ; ce faisant, nous étudierons quels types de nouveaux sacrés émergent de ce transfert, et qui ne concernent plus exclusivement le fond de l'œuvre qui dit le sacré, mais a à voir avec sa nature et son créateur.

1. Le contexte de crises

Deux crises majeures précipitent l'évolution de la conception du sacré. La première est d'ordre historique et aura une répercussion importante dans le monde des arts ; en effet, les révolutions esthétiques du sacré ne s'entendent qu'à l'aune des transformations profondes de l'époque étudiée, le tournant du XIXe au XXe siècle

[688] Alphonse Dupront, *Du sacré, Croisades et Pèlerinages. Images et langages, op. cit.,* p. 111-113.

marquant des changements de tous ordres, mais des changements fondamentalement radicaux. Dans un premier temps, les titres de deux textes de référence nous permettront d'articuler l'étude de la crise identitaire de l'Espagne (*El problema nacional, hechos causas y remedios*, Ricardo Macías Picavea, 1899) et la crise esthétique qui secoue le monde artistique (*La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset, 1925). Puis nous envisagerons l'idée de crise sous l'angle de la transgression en art.

1.1 Crises nationales

El problema nacional, hechos, causas y remedios

Ricardo Macías Picavea publie en 1899 son essai resté célèbre dans la veine regénérationniste. Disciple de Sanz del Río, bien que ses idées s'écartent du dogme krausiste, et de Nicolás Salmerón, avec lequel il partagera un fervent républicanisme, il devient professeur d'une chaire de psychologie à l'âge de 27 ans à Tortosa, il enseigne ensuite le latin à Valladolid tout en publiant abondamment dans le journal républicain *La Libertad* des articles dénonçant tout d'abord l'extrême précarité du système éducatif espagnol, puis s'attaquant, durant près de quinze ans, aux divers maux dont souffre sa patrie, mais sans parvenir à réellement toucher l'opinion :

> A pesar de lo intensa que fue su campaña literaria y educativa, sólo consiguió remover las capas superiores del espíritu castellano, conquistando la simpatía de los más cultos; la masa del republicanismo no llegó a comprender los móviles desinteresados que inspiraban la actuación de Macías Picavea, convertido en panegirista de una democracia educadora y dinamizante.[689]

La rédaction de l'ouvrage *El problema nacional, hechos, causas y remedios* ne lui prit que cinq mois, le temps de synthétiser les analyses qu'il avait déjà largement exposées et illustrées, dans la presse ou dans des publications antérieures. Comme l'indique son titre, l'essai se divise en trois parties. La première est consacrée aux « faits », c'est-à-dire à un minutieux compte-rendu de la situation géographique de l'Espagne (morphologie de la péninsule, son hydrographie, sa climatologie), de sa situation ethnique et sociale, tenant compte de l'évolution historique du peuple espagnol. La seconde partie énumère les « causes » de la décadence nationale, depuis l'ère préromaine jusqu'aux années 1890 : l'ostracisme, le despotisme militaire, le caciquisme, la centralisation, la théocratie, et l'intolérance entre autres[690]. Dans la

---

[689] Santiago Valentí Camp, *Ideólogos, teorizantes y videntes*, éd. Minerva, Barecelona, 1922, p. 396.

[690] *Ibid*, p. 406.

dernière partie, il propose des « solutions » pour combattre ces plaies nationales : il est urgent, selon lui, d'instaurer un véritable système d'éducation, de promouvoir un réseau hydraulique solide, mais aussi de régénérer le fonctionnement politique global du pays autour d'un pouvoir judiciaire fort, mettant en œuvre des réformes sociales et économiques de fond mais favorisant également une réorganisation équitable et légitime du pouvoir municipal.

Cet ouvrage est symptomatique de la crise nationale que connaît l'Espagne, et si Macías Picavea n'évoque que partiellement la question religieuse (origines théocratiques du pays, politique extérieure coloniale en lien avec les intérêts de l'Église, intolérance sclérosante), celle-ci, comme nous l'avons évoqué en première partie de cette thèse, sous-tend bel et bien chacune de préoccupations des regénérationistes en particulier et des hommes politiques en général. Car, comment composer avec (ou sans ?) l'Église à l'heure de l'affirmation des identités nationales, telle est la question qui agite de nombreux peuples européens à l'aube du XXe siècle. Tous les débats touchant à l'idiosyncrasie oscillent entre tradition et Modernité car, tout en clamant leur nouveauté, les nations émergeantes doivent fonder leur légitimité :

> Le passé tient une place fondamentale – et paradoxale – dans la formation et la consolidation des nations modernes. Paradoxale, car la nation est précisément la forme politique de la Modernité, liée au changement politique, économique, technologique et social. La formation des nations s'inscrit dans un processus de bouleversement radical, concret et conceptuel des sociétés modernes : industrialisation, urbanisation, développement du marché, revendication d'égalité, d'émancipation. Mais ces changements radicaux s'appuient sur une représentation de la nation non pas comme une nouveauté mais comme une communauté extrêmement ancienne, qui a traversé les siècles.[691]

L'Église ne saurait être totalement évacuée de la « communauté » séculaire espagnole. Force est donc de déterminer son statut au sein de la Modernité, et c'est le débat qui oppose violemment cléricaux et anti-cléricaux.

La deshumanización del arte

La seconde crise concerne plus particulièrement le monde des arts. Nous reprenons ici une analyse de Nella Arambassin, citée en introduction, qui souligne combien Histoire et Histoire de l'art sont liées :

> Quand les marges délimitées par les Autorités ecclésiales s'estompent et que l'art sacré finit par laisser place au sacre de l'art, les valeurs exclusivement religieuses se renversent en une exclusivité esthétique. Les bases d'une religion d'art sont jetées et

[691] Anne-Marie Thiesse, « L'identité nationale : quelles réalités ? Crise identitaire, crise de la Modernité », *in Cahiers français*, n°342, janvier-février 2008, p. 12.

> la religion institutionnelle semble dépossédée. En des temps où la théologie ne sait plus maintenir l'esthétique dans ses cadres, celle-ci révèle son pouvoir, se libère mais se déploie dans l'inconnu. S'intéresser aux débuts de la peinture contemporaine, c'est justement s'intéresser au déploiement du sacré dans un monde qui n'a plus forcément de repères religieux ; le regard critique apprend alors que le sacré, énigmatique mais avec évidence, continue d'œuvrer dans la peinture. [692]

Cette réflexion menée sur la peinture va trouver écho dans des exemples romanesques. En effet, nous avons vu combien les romans, tout comme les tableaux, explorent un sacré « inconnu », inédit, qu'ils traduisent sous des traits tant éclectiques que polymorphes, et qu'à l'heure de la sécularisation, loin de s'essouffler, le signe sacré irradie les œuvres d'une force nouvelle car débarrassée de ses représentations traditionnelles. Avec la peinture « moderne » s'amorce une rupture définitive entre les traditionnels critiques d'art et les artistes, qui va conduire ceux-ci à élaborer eux-mêmes une réflexion esthétique. Dans *La Création artistique espagnole à l'épreuve de la Modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Denis Vigneron développe la naissance de cette autonomie, forcée, de la pensée esthétique :

> Pour avoir frappé d'anathème les artistes – en particulier les impressionnistes vénérés aujourd'hui –, condamnés de fait à l'opprobre, à la déchéance, à la misère, voire au suicide, et pour avoir fait preuve aussi d'intolérance, la critique d'art, jusque là réservée aux gazettes et empreinte d'un certain snobisme petit-bourgeois de grande ville, perd tout crédit auprès des artistes, qui, peu à peu, assument leur propre critique. Ainsi, sous l'impulsion d'auteurs reconnus – des personnalités ouvertes, novatrices et libres –, la *nouvelle* critique devient un véritable genre littéraire riche d'une réflexion fondée et durable sur la création. Assumée par des peintres, poètes, écrivains, amateurs érudits, la critique d'art adopte le discours de la découverte de l'autonomie et de la liberté, dans le domaine de la création artistique. [693]

Cette crise consume définitivement – quoique progressivement – la barrière qui opposait artistes et critiques d'art[694], ceux-ci cédant la place à une pensée artistique autonome, forgée par les créateurs eux-mêmes : « Ainsi, le peintre, le sculpteur, le musicien, […] en un mot l'artiste, intègrent la réflexion intellectuelle et conquièrent leur autonomie. Les différentes formes d'expression propres à chaque artiste s'associent dans une perception commune de la sensibilité collective »[695]. En ce sens, nous évoquions par exemple les paysages mystiques décrits par Ramón del Valle-Inclán ou Pío Baroja, peints par Dario de Regoyos ou Joan Llimona : la sensibilité des artistes

---

[692] Nella Arambasin, *op. cit.*, p. 13.

[693] Denis Vigneron, *La Création artistique espagnole à l'épreuve de la Modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, éd. Publibook, 2009, p. 20-21.

[694] Cette crise signe également le déclin des Académies, mais aussi des Expositions Nationales des Beaux-arts, concurrencées par des expositions indépendantes avant-gardistes.

[695] *Ibid.*, p. 19.

converge en ce motif commun, sans pour autant en proposer une interprétation uniforme. Denis Vigneron souligne ainsi que l'indépendance critique et esthétique s'élabore grâce à de riches interactions entre les arts, et notamment entre peinture et littérature qui

> s'impliquent mutuellement afin de développer des opinions, d'apporter des complémentarités réciproques et d'enrichir ainsi la création artistique. Peinture et littérature se combinent également pour modifier considérablement la compréhension, la portée, le statut de l'art et de l'artiste dans une société moderne naissante.[696]

Ainsi, l'art espagnol est un art « à la fois singulier et pluriel, individuel et collectif, qui prend en compte la diversité des approches et de la réalité et la recherche d'une jouissance esthétique »[697]. Mais cette élaboration d'une pensée esthétique autonome, de plus en plus esthétisante, ne doit pas pour autant éloigner les créateurs de leur public, et le regard de celui-ci doit sans cesse être « éduqué », afin de comprendre les intentions des artistes, comme le préconise José Ortega y Gasset : « el placer estético tiene que ser un placer inteligente »[698], pour élitiste qu'il soit, cet art ne doit pas perdre son public s'il veut continuer d'exister, c'est pourquoi l'auteur de *La deshumanización del arte* ébauche les principaux traits de cet art.

Pour rendre compte de cette nouvelle esthétique, et la différencier du Romantisme, Ortega y Gasset utilise la métaphore d'un jardin contemplé à travers une vitre : l'artiste romantique va exalter ses sentiments pour traduire la vision qu'il a du jardin, sans tenir compte de la vitre (la fiction créatrice en d'autres termes ici) qui le sépare de cet objet. Avec l'avènement de la Modernité, non seulement l'artiste dit qu'il a conscience de la vitre, mais de surcroît il va revendiquer la virtualité que sa distance impose : le regard de l'artiste fait partie intégrante de l'œuvre, mais paradoxalement non dans le but de s'y affirmer, en exaltant son Moi, plutôt dans l'intention de s'y effacer sans s'y perdre totalement. Ortega y Gasset propose de donner vie, par le biais de l'art, à la subjectivité elle-même :

> En suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas, habremos deshumanizado, desrezalizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar – falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, dígamoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la

---

[696] *Ibid*.

[697] *Ibid*.

[698] José Ortega Gasset, *La deshumanización del arte*, *in Obras Completas*, t.3, éd. Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 360.

> mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo.[699]

Cette nouvelle conception de la création artistique libère l'artiste d'une gangue séculaire : « [Antes] el arte era trascendente en un doble sentido : lo era por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie »[700]. La révolution, au sens premier, de focalisation que Ortega y Gasset suggère permet alors une sensation inédite de liberté : « [Ahora] las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad. Este pirueteo universal es para [el artista] el signo auténtico de que las musas existen »[701].

Ce contexte de crises a donc précipité une révolution idéologique et esthétique majeure. A l'aube du XXe siècle, la phénoménologie religieuse emprunte au lexique psychologique le terme de « transfert » pour désigner le déplacement caractéristique de l'ère moderne d'un objet de croyance à un autre. Mais en arts, plus qu'un transfert c'est un véritable renversement qui s'opère et qui s'affirme dans la transgression.

1.2 Transgression et renversement

Une transformation radicale a été rendue possible, voire nécessaire, grâce à l'évolution de l'art lui-même. En effet, à l'aube du XXe siècle, les préoccupations spirituelles qui hantent les artistes – que nous avons déjà évoquées – les conduisent, selon Aïdan Nichols, à réaliser que :

> Une attitude passive envers l'objet [créé] n'était pas suffisante. Sous peine de mourir d'inanition, l'art doit révéler ce qui a une signification humaine. Il doit avoir la valeur de « signe ». Les œuvres d'art doivent être révélatrices selon leur genre. Elles doivent être des véhicules de présence.[702]

Les artistes devaient donc nécessairement en venir à un détournement inédit du sacré. Nous reviendrons tout d'abord sur la prise de conscience de la part *Du spirituel dans l'art* en peinture ; puis nous analyserons comment s'effectue la transgression du sacré-traditionnel avec un exemple pictural et un exemple romanesque, ce phénomène

---

[699] *Ibid*., p. 401.

[700] *Ibid*. p. 383.

[701] *Ibid*.

[702] Aïdan Nichols o.p, *Le Christ et l'art divin*, *Théologie de l'image dans la tradition chrétienne, op. cit.,* p. 20.

transgressif a moins à voir avec une simple rébellion ostentatoire qu'avec un véritable franchissement des codes, un dépassement des interdits qui inscrivent l'œuvre, et son auteur, dans un processus à la fois « détranscendantalisant » et métempirique ; enfin nous établirons dans quelle mesure l'art « déshumanisé », au sens de Ortega y Gasset, a conduit au renversement que nous évoquons : celui d'un art de religion à une religion de l'art.

Du spirituel dans l'art

Vassily Kandinsky publie en allemand, en 1911, cet ouvrage qui passera à la postérité comme le premier manifeste de l'art abstrait. Alors qu'il vient de réaliser une œuvre abstraite qui fait scandale, *Composition V* (1911, huile sur toile, 190x275, collection particulière), son essai *Du spirituel dans l'art et dans la Peinture en particulier* interroge précisément l'énigme nouvelle de la peinture non figurative : l'évacuation des formes figuratives permet le triomphe d'un regard spirituel plutôt qu'une simple perception, dite objective. Partant, l'essence de la création n'est plus le monde sensible, mais le monde intérieur de l'artiste. Kandinsky souligne que l'avènement d'une telle esthétique est intimement lié au contexte de crises :

> Lorsque la religion, la science et la morale sont ébranlées et lorsque leurs appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences externes et les ramène sur lui-même ; la fonction de la peinture devient alors d'exprimer le monde intérieur de l'individu, autrement dit son monde spirituel.[703]

L'abstraction permet de laisser la part belle à ce que Kandinsky nomme la « nécessité intérieure », mystique, de l'œuvre d'art. Elle repose sur trois principes fondamentaux selon lui, tout d'abord, l'artiste, en tant que créateur, doit exclusivement suivre son envie de s'exprimer, ou non. De plus, quand il s'exprime, il emprunte aux codes sémiotiques propres de son époque, mais doit pouvoir s'en affranchir (telle est d'ailleurs sa propre démarche plastique qui fait scandale à l'époque). Enfin, ce langage artistique, ainsi conçu, est intrinsèquement universel, pur et éternel, et peut se révéler en décalage avec la vision commune de l'art.

Ce traité théorique marque le début de l'art non figuratif, mais dans le cadre de notre étude, il jalonne surtout l'amorce d'une véritable réflexion esthétique sur les rapports qu'entretiennent l'art et le sacré. Les limites chronologiques de cette thèse, 1868-1923, comme nous le précisions en introduction générale, s'arrêtent au seuil du

---

[703] Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la Peinture en particulier, op. cit.*, p. 58.

foisonnement de l'art moderne-contemporain. Nous avons préféré circonscrire nos analyses au bouillonnement confus et enthousiaste pré-contemporain, pour en étudier les origines, les manifestations et les orientations, laissant ainsi des clefs d'interprétations pour les mouvements artistiques à venir. C'est pourquoi des peintres abstraits espagnols ne figurent pas dans notre corpus qui s'arrête au début des années 20[704], mais pour autant l'ouvrage de Kandinsky est révélateur de la prise de conscience de l'ouverture d'un champ des possibles plastico-esthétiques infini, que nous avions évoqué en introduction sous l'expression de « profondeur étrangère ».

Plus que toute autre, ce sont les œuvres pré-modernes qui sondent l'espace inédit qui s'ouvre à elles. Cette « profondeur étrangère », expression de Georges Bataille au sujet de la peinture d'Edouard Manet[705], est le titre d'une réflexion menée par Pierre Schneider autour de l'exposition déjà citée « Traces du sacré » organisée au Centre Pompidou en 2008. Il la définit comme « cet espace inexploré […] [qui] est le lieu de la manifestation de l'infini – et donc, si l'on veut bien accepter que depuis Edmund Burke[706] et Kant[707] « le sublime » désigne les deux, également du sacré – dans l'art moderne »[708]. Il souligne ce paradoxe qui est finalement l'apanage de l'œuvre d'art : « si l'effet des irruptions de l'illimité dans le limité est, en général, d'ordre

---

[704] Il est d'ailleurs peu probable que des artistes espagnols des années 20 aient lu le traité de Kandinsky : à moins qu'ils ne lisent l'allemand, nous ignorons de quand date la première traduction en castillan de cet ouvrage, mais il ne fut par exemple traduit en français et en anglais qu'en 1949, soit près de quarante ans après sa première publication. Le mouvement abstrait espagnol est, par ailleurs, véritablement lancé après le traumatisme de la guerre civile, et ne connaît son apogée que dans les années 50. Ses principaux représentants ont été, ou sont, Joan Miró (1893-1983), Modesto Ciruelos (1908-2002), José Guerrero (1914-1991),), Antoni Tàpies (1923), Modest Cuixart (1925-2007), et Rafael Canogar (1935).

[705] Georges Bataille, *Manet*, Genève, éd. Skira, 1955, p. 103, cité par Pierre Schneider, « Une profondeur étrangère », *in Traces du sacré. Visitations*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2008.

[706] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Saint-Girons, éd. J.Vrin, 1998, p.83 : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source de sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir ». Le sublime diffère du beau car celui-ci est exempt des sensations d'infini et de terreur, caractéristiques du sublime. Le sentiment du sublime, ainsi aiguillé par ces sensations, relève alors de la passion, et nous fait éprouver la conscience du néant.

[707] La première partie de *La Critique de la faculté de juger*, d'Emmanuel Kant, est un traité sur le beau et le sublime, celui-ci se distingue de celui-là car il dépasse notre entendement. Selon Kant, le premier effet produit par le sublime en nous est l'accablement, suivi immédiatement d'un saisissement, d'une aspiration.

[708] *Ibid.*, p. 121.

spirituel, les éléments qui les provoquent peuvent n'être que matériels »[709]. C'est donc au cœur même de la création artistique tangible que s'ouvre un espace abyssal, résolument moderne, dont les artistes ne s'emparent qu'en transgressant les codes établis.

Licences artistiques transgressives

La transgression d'un sacré-traditionnel ouvrant le champ d'un nouveau sacré subreptice et abyssal, peintres et romanciers se jouent des règles classiques pour laisser percer dans leurs œuvres une « profondeur étrangère ».

La rupture avec la tradition, transgressive, est finalement coutumière en art, chaque nouveau style s'affirmant contre celui qui le précédait. Mais les artistes modernes, voire pré-modernes, vont revendiquer un dépassement plus radical encore. Dès la fin du XVIIIe siècle – avec des figures comme Leonardo Alenza et Francisco Goya – les peintres s'affranchissent des codes conventionnels de la peinture, quel que soit le genre représenté. Parmi les innovations les plus visibles, celles apportées à l'art qui dit le sacré sont probantes, l'*Annonciation* d'Alexandre de Riquer en est un exemple. Pour mettre en relief les licences transgressives de l'artiste, nous comparerons son œuvre à un modèle iconographique du genre, la fresque de l'*Annonciation* peinte par Fra Angelico au couvent de San Marco de Florence.

Dans un premier temps, certaines caractéristiques du tableau d'Alexandre de Riquer soulignent un respect soucieux de la tradition, puisant même son inspiration dans des codes désuets. En effet, d'une part plusieurs aspects de cette *Annonciation* rappellent clairement un certain héritage pictural. Traditionnellement, Marie occupe la droite du tableau : la dextre étant valorisante, de bon augure, et l'ange Gabriel se trouve ainsi également à sa droite. De même, elle porte une ample tunique d'une blancheur immaculée qui, sans aucun doute, fait référence à sa conception « préservée intacte de toute souillure du péché originel »[710], illustrée depuis des siècles par l'art chrétien, comme les célèbres figures de l' *Inmaculada Concepción* de Francisco de Zurbarán par exemple. De plus, l'auréole peinte par Alexandre de Riquer fait écho à la tradition originelle puisqu'elle cerne parfaitement de face la tête de la Vierge, bien que celle-ci s'offre au regard du spectateur de profil. De Riquer reprend ainsi les figures consacrées

[709] *Ibid.*, p. 124.

[710] Ainsi définie par la bulle papale de Pie IX *Ineffabilis Deus* du 8 décembre 1854.

de toutes premières icônes, et non pas celles qui seront peintes plus tard, au cours de la Renaissance par exemple, avec lesquelles l'auréole plane au-dessus de la tête[711]. Par là, le peintre s'inscrit visiblement dans une tradition séculaire : il choisit un code iconographique révolu, teintant de la sorte son œuvre d'une certaine aura archaïque. Enfin, la figure de l'ange Gabriel s'inspire elle aussi de figures traditionnelles. Tout comme la Vierge, il est vêtu d'une ample tunique. A l'instar des anges Gabriel de l'iconographie chrétienne, il a des ailes. Son attitude, ainsi que celle de Marie, répond elle aussi aux codes hérités de la tradition : il se tient droit, face à elle, bras ouverts. Il lui délivre son message. Quant à la Vierge, elle semble être en plein *humilatio*, pénultième étape de ses successives réactions face à l'ange Gabriel[712].

L'Annonciation, Fra Angelico
vers 1450, 216 x 321
couvent de San Marco, Florence, Italie

[711] Cf. notre analyse illustrée précédente, Deuxième partie, CH.1, 1., 1.1, le culte du passé

[712] Selon M. Baxandall, *Painting and Exprerience in the fifteenth century Italy*, éd. Oxford, 1983, p. 48. L'auteur rapporte un discours prononcé par Fra Roberto Caracciolo di Lecce à Florence, dans les années 1490, dans lequel ce franciscain détaille de la manière suivante les réactions successives de Marie au cours de l'Annonciation et qui furent amplement illustrée par l'iconographie chrétienne : *conturbatio, cogitatio, interrogatio, humilatio*, puis *meritatio.*

L'Annonciation, Alexandre de Riquer
1893, huile sur toile, 78 x 137,5
collection particulière Calaf

Mais d'autre part, de nombreux indices marquent les transgressions de l'artiste catalan ; tout se passe comme si le respect de l'iconographie analysé précédemment ne devait qu'accentuer davantage les licences osées ici (la touche primitive de l'auréole iconique semble y participer). Plus que la manifestation d'une Modernité engagée, nous y voyons la volonté de transgresser le sacré-traditionnel pour ouvrir l'œuvre sur un espace abyssal, entrebâillé par des touches syncrétiques, mêlant panthéisme et sacrilège. Tout d'abord, pour reprendre et compléter l'analyse de la figure de l'ange commencée précédemment, il faut remarquer la technique évanescente utilisée par Alexandre de Riquer pour représenter l'ange Gabriel. Fra Angelico, à son époque, avait lui aussi tenté de rendre compte de l'immatérialité de l'ange : dans sa fresque, seule Marie a une ombre, tandis que lui en est dépourvu. Ici, c'est par ce rendu à la fois hyalin et étincelant que l'artiste suggère l'origine céleste de l'ange. Si l'intention des deux artistes est la même, on voit bien combien les techniques diffèrent, mais aussi comment, dans la peinture du XIXe siècle, le personnage sacré du tableau est rendu dans une évanescence surnaturelle qui, au-delà de la distinction entre l'élément divin et l'élément humain, ouvre un espace métempirique, aux contours indéfinissables voire inconcevables.

Un second détail relève lui aussi d'une transgression plus conceptuelle que purement plastique. Parfois, à l'intérieur de certaines scènes religieuses traditionnelles

les artistes introduisaient l'écriture, mais ici l'impact visuel de l'écrit est très fort ; il encadre, voire cerne le tableau. Les lettres majestueuses occupent entièrement ce cadre, puisant à la fois dans la tradition , par leur ressemblance avec un texte d'enluminures, et bien sûr dans la Modernité, les motifs dessinés qui viennent clore l'antienne de l'Annonciation[713] ne sont pas sans évoquer les arabesques de l'Art Nouveau.

détail de l'antienne *L'Annonciation,* Alexandre de Riquer 1893

détail Livre de Kells vers 800

détail du motif au bas du tableau *L'Annonciation,* Alexandre de Riquer 1893

couverture de la revue *Juventut*, créée en 1901, illustration de de Riquer

En un mot, sous couvert d'une tradition iconographique, plutôt révolue, l'artiste catalan introduit l'écriture dans son œuvre, l'inscrit dans sa composition, mais surtout lui donne l'apparence de motifs profanes contemporains. De Riquer reproduit ainsi comme un phylactère moderne, ou modernisé, dont il s'approprie totalement le droit de lui donner l'aspect qu'il souhaite ; cet aspect est pour le moins transgressif dans le contexte de l'Annonciation. Enfin la mise en scène de *l'Annonciation* est elle aussi radicalement originale. Dans l'iconographie mariale traditionnelle, lorsque la Vierge entend le message de l'ange Gabriel, elle est représentée dans un intérieur (chambre ou pièce indifférenciée) car l'Evangile précise que « l'ange *entra* auprès d'elle »[714]. Il est clair que le parti pris du peintre ici est bien de ne pas s'en tenir ni à la tradition iconographique, ni même au texte de la Bible. Sans doute peut-on alors expliquer la présence si voyante de l'écriture qui viendrait en quelque sorte compenser cette licence de mise en espace de la scène. Qu'apporte cette liberté au peintre ? En lieu et place d'une architecture nécessairement massive, il représente un paysage verdoyant, baigné d'une douce lumière, laissant entre l'ange et Marie un large espace circulaire, dans lequel circulent, précisément, les paroles échangées. L'espace laissé entre les deux

[713] « Ave Maria gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in milieribus » Lc 1, 28.

[714] *Idem*.

personnages ne les sépare pas, mais semble au contraire les lier, comme si montait du sol, du tapis de fleurs, du champ ondoyant et des bosquets lointains, une force tellurique qui irait de pair avec la force céleste.

Cette libre interprétation du motif iconographique traditionnel peut ainsi être analysée sous l'angle d'une transgression spirituelle, et partant thaumaturgique, plus que comme une simple adaptation plastique « moderne ». En effet, le choix de l'artiste se porte délibérément sur le motif de l'Annonciation, il en respecte scrupuleusement certains aspects, verse même dans une tradition primitive, finalement pour mieux y inscrire ses dévoiements de manière ostentatoire. La liberté totale et sacrilège que suppose la mise en scène en extérieur n'en inscrit pas moins l'œuvre dans une aura transcendante, qui n'est plus en lien avec le code iconographique, mais ouvre plutôt dans le tableau un espace abyssal, creusé par l'artiste, qui laisse alors poindre la ferveur panthéiste qui le caractérise. En effet, en 1920, par le biais d'un catalogue d'exposition[715], Alexandre de Riquer publie en vers ce qu'il intitule son *Credo*[716], dont nous retiendrons ces deux strophes :

> Jo crec en los colors, en que los colors canten,
> ab l'esplendor dels cadmiums brillants d'un bell mitj-dia:
> me subjuguen les formes sorpreses y m'encanten
> les transparencies tenues com vaga melodia
> o el sol de Juny qu'esclata armonic i vibrant:
> en ell, atmiro a Deu, atmiro la Natura
> y un amedller florit, un'admosfera pura
> me'l fan sentir mes bo, me'l fan trobar mes gran.
>
> […]
>
> Crec en la Veritat de plastica armonia,
> en respirable espay distancies y llum,
> en lo sublim encant de pau que te un bell dia
> i en la vida qu'es Bellesa, en l'Art qu'es son perfum.

Nous retrouvons dans son Annonciation ces « transparences ténues », ce « soleil », auquel il confesse vouer un culte païen, et par le truchement duquel il entend admirer Dieu. De l'« harmonie plastique » créée dans son œuvre émane ce « sublime enchantement » fondamentalement panthéiste.

---

[715] Catalogue de la Salle Parés, exposition du 29 mai 1920, Barcelone.

[716] Première strophe publiée dans Josep Massot i Muntaner (coord.), *Homenatge a Arthur Terry*, Barcelona, éd. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 188. Nous reproduisons en Annexes son *Credo*, ainsi qu'une traduction en français. [en ligne] Disponible sur < http://www.gaudiallgaudi.com/FDd01%20A%20de%20Riquer.htm > (consulté en juillet 2010).

En littérature, les romanciers s'autorisent également quelques licences qui, loin d'être purement frondeuses, signent non seulement la transgression de l'artiste, mais ouvrent par-là même « une profondeur étrangère » dans le récit. C'est le cas par exemple dans le chapitre IV de *Flor de santidad*. Ramón del Valle-Inclán y conte le pèlerinage à Santa Baya de Cristamilde dont nous avons cité des extraits afin d'établir la couleur particulière que l'auteur donne à ces lignes. Nous avions laissé entre parenthèse les descriptions concernant le rituel de purification à proprement parler qui est l'objet de ce pèlerinage ; en effet, celles-ci nous semblent relever du registre de la transgression. Dans une étude consacrée au roman de Valle-Inclán, Eliane Lavaud souligne ainsi que le lieu du pèlerinage

> Santa Baya de Cristamilde est, dans *Flor de santidad*, [celui] décrit avec le plus de précision et partant le plus reconnaissable (et même le seul reconnaissable). Or, c'est précisément à cet endroit qu'il destine le seul toponyme qui soit le fruit de son imagination créatrice. Il faut, dans cette œuvre, voir la volonté d'imprécision spatiale (dans les limites d'une certaine précision : la Galice), de non-localisation par les lecteurs, pour une cérémonie où se mêlent pittoresque, barbarie, religion et sacrilège.[717]

La protagoniste du roman, Adega, est conduite au bord de l'océan en compagnie d'autres jeunes femmes possédées pour être libérées du démon, les vagues doivent les en débarrasser : « son siete las [olas] que habrá de recibir cada poseída para verse libre de los malos espíritus y salvar su alma de la cárcel oscura del Infierno »[718]. Dans ce chapitre, nous percevons trois rapports distincts au sacré qui s'articulent systématiquement en deux niveaux : celui des personnages de la diégèse et celui du narrateur. Le premier rapport au sacré qu'entretiennent les protagonistes de ce chapitre[719] relève d'une foi authentique et sincère : les pèlerins vouent un véritable culte à Santa Baya de Cristamilde : « todos los años acuden a su fiesta muchos devotos », et s'acquittent de leur tâche avec persévérance, « Los devotos aldeanos que conducen [las endemoniadas] tienen que arrastrarlas », et efforts « A los aldeanos más fornidos les cuesta trabajo sujetarlas ». Ils font ainsi toujours montre d'une attitude résolue, confiante, dévouée et se recueillent dévotement durant le rituel : « los aldeanos, arrodillados, cuentan las olas ». Adega elle-même, contrairement aux autres possédées

---

[717] Eliane Lavaud, « Valle-Inclán et la tentation millénariste », *in Recherches sur le roman historique en Europe XVIII-XIXe siècle (1)*, éd. Centre Recherche d'Histoire et littérature au XVIIIe et XIXe, Paris, 1977, p. 208.

[718] Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad,* p. 96.

[719] *Ibid.*, p. 94-96.

qui hurlent et se débattent, fait preuve d'une douce soumission, ayant foi en la Sainte, même au moment où elle doit se dévêtir, aidée par la femme qui l'accompagne : « Adega llora vergonzosa, pero acata humilde cuanto la dueña dispone ». De même, le narrateur semble adhérer à ce respect sincère du pèlerinage, non seulement parce qu'aucune remarque ne vient ternir ou discréditer les différentes actions des pèlerins, mais aussi parce qu'il ajoute deux commentaires insignes. Le premier, que nous avons déjà relevé, « El tejado [de la ermita] es de losas, y bien pudiera ser de oro si la santa lo quisiera », marque sa foi pour la Sainte et les miracles qu'elle peut accomplir ; le second, souligne sa connaissance et son respect des traditions chrétiennes : lorsque les pèlerins comptent les sept vagues qui doivent purifier les possédées, c'est la voix narrative qui ajoute : « ¡Son siete como los pecados del mundo ! ».

Un second rapport existe également, sans annuler le premier, qui lie les personnages du chapitre au sacré dans une relation mystico-superstitieuse, frôlant même le paganisme. En effet, le pèlerinage décrit par Valle-Inclán existait bel et bien à son époque, et Jacques Chaumié, ami et traducteur du romancier, a décrit l'un de ces rituels d'exorcisme auquel il a assisté en 1914, sur la plage de la Lanzada (le toponyme « Baya de Cristamilde » lui a été préféré par l'auteur de *Flor de santidad*), en soulignant son aspect mystico-païen : « […] après une longue marche par une lande livide où sans voir l'Océan, on est écrasé par sa rumeur […] on découvre enfin, en haut d'une falaise, en face de l'Atlantique sans limites, un mur ruiné d'un temple de Diane et, à côté, une chapelle de la Vierge chrétienne dont le culte continue celui de la vierge païenne »[720]. Au sein de la religion chrétienne les miracles, les apparitions, les exorcismes, etc., ont une place délicate, qui ne devient officielle qu'une fois reconnue par le Saint Siège. Est-ce le cas du rituel de la Lanzada ? Peu importe, puisque dans le roman il s'agit de la Baya de Cristamilde ; ce qui est davantage révélateur, c'est l'ambiance mystique, plus que chrétienne, qui est donné au chapitre par le narrateur. Comme nous l'avons souligné précédemment, tous les éléments naturels sont convoqués et participent au rituel, bien plus que n'agissent finalement les pèlerins qui doivent se retirer au moment crucial de la purification : c'est alors l'océan lui-même qui accomplit la « cérémonie » d'exorcisme. Un panthéisme tellurique se révèle alors avec force, repris au chapitre suivant par des

[720] Jacques Chaumié, « Don Ramón del Valle-Inclán », *in Mercure de France*, n°401, le 16 mars 1914, cité par Giovanni Allegra, *El reino interior : premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, éd. Encuentro, 1985, p. 393.

allusions qui frayent davantage encore avec la sorcellerie : « [las] viejas campanas que de noche, a la luz de la luna, contemplan el vuelo de brujas y trasgos »[721].

Mais le rapport au sacré prend également une troisième et dernière forme, elle aussi perceptible tant chez les protagonistes que chez le narrateur. D'un lien sincère et authentique, nous avons glissé vers un lien mystico-païen, et nous aboutissons finalement à l'analyse d'un lien rompu, qui s'exprime par la transgression. Les seuls personnages concernés ici sont les possédées qui blasphèment durant tout le chapitre, mais leurs blasphèmes sont de deux ordres. Ils sont tout d'abord l'œuvre du démon qui les possède et insulte la Sainte, et sont répétés à plusieurs reprises : « Las endemoniadas lanzan gritos estridentes, al subir la loma donde está la ermita », « gritan retorciéndose », « jadean roncas », « los gritos sacrílegos no cesan durante la misa », « aúllan ». Leurs blasphèmes sont également retranscrits : « ¡Santa tiñosa, arráncale los ojos al frade ! » et « ¡Santa Baya, tienes un can rabioso que te visita en la cama ! ». Mais au cours du rituel d'exorcisme, la nature des paroles sacrilèges change, les étapes de celui-ci étant clairement retranscrites : fouetté par les vagues purificatrice le démon quitte les possédées ce qui provoque en elles des convulsions (« aquellos hombros tiritantes. El pálido pecado de la carne se estremece ») puis elles vomissent littéralement le mauvais esprit qui s'enfuit en d'ultimes blasphèmes : « las bocas sacrílegas escupen el agua salada del mar », « entre las espumas de una ola, claman blasfemas ». Tout en ayant loué et alimenté un rapport entier et fidèle au sacré, le narrateur s'est aventuré vers un discours mystico-païen, mais lui aussi s'écarte radicalement du premier lien étudié, allant jusqu'au sacrilège dans les quelques lignes qui décrivent la purification des possédées, en l'évoquant en des termes équivoques qui nous laissent à lire l'assaut des vagues de l'océan comme un viol brutal du corps des jeunes femmes, profanant ainsi par l'écriture la valeur lustrale de l'océan. Les références physiques à diverses parties de l'anatomie des possédées suggèrent l'outrage : tout d'abord ce sont leurs pieds qui résistent (« aúllan y se resisten enterrando los pies en la arena »), puis leur nudité toute entière est révélée (« el lienzo que las cubre cae, y su lívida desnudez surge »), leur corps subit le premier assaut (« se despeña sobre aquellas cabezas y aquellos hombros tiritantes. El pálido pecado de la carne se estremece, y las bocas escupen el agua salada del mar »), et loin du portrait des aliénées furieuses précédent, les jeunes femmes ne sont plus ici que de frêles corps dénudés, rompues par l'agression

[721] Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad,* p. 98.

qu'elles subissent, possédées par la vague, envahies jusque dans leurs bouches. Face à ces corps submergés et conquis, la personnification des vagues rend plus nette encore cette impression de viol : « La ola negra y bordeada de espumas se levanta para tragarlas y sube por la playa y se despeña ». L'écume de l'océan, démultipliée ici par son pluriel, doit peut-être alors être interprétée dans cette violation du sacré chrétien, comme le sperme d'Ouranos qui engendra ainsi Aphrodite[722]. Les vagues écumantes semblent traquer les jeunes femmes, les harceler sans répit « La ola se retira […] y allá en el confín vuelve a encresparse cavernosa y rugiente ». Le sacrilège du récit de ce qui devait être une purification est consumé dans cette violence faite aux corps des jeunes femmes.

La transgression de l'interdit tient donc de la violence, violence plastique faite aux codes iconographiques par exemple, ou violence rhétorique faite au récit d'une purification. René Girard s'est particulièrement intéressé aux rapports que nouent le sacré et la violence ; il souligne à la fois la ressemblance et la dissemblance des deux concepts :

> Repérer la violence fondatrice c'est comprendre que le sacré unit en lui tous les contraires non parce qu'il diffère de la violence mais parce que la violence paraît différer d'elle-même : tantôt elle refait l'unanimité autour d'elle pour sauver les hommes et édifier la culture, tantôt au contraire, elle s'acharne à détruire ce qu'elle avait édifié.[723]

La violence est donc fondamentalement duelle, à la fois fédératrice et dévastatrice, tandis que le sacré concentre en lui des forces qui s'opposent. Les codes définis par la religion « di[sent] vraiment aux hommes ce qu'il faut faire et ne pas faire pour éviter le retour de la violence destructrice. Quand les hommes négligent les rites et transgressent les interdits, ils provoquent, littéralement, la violence transcendante à redescendre parmi eux […] »[724], à moins qu'ils n'invitent une certaine forme de violence à briser définitivement ces codes pour toucher du doigt un sacré jusqu'alors hors de leur portée. C'est en ce sens que nous interprétons les licences artistiques précédentes : la violence faite au sacré iconographique ou celle faite au sacré

---

[722] Le nom même d'Aphrodite renvoie à sa conception, « aphros » signifiant écume,. Dans les récits mythologiques elle reçoit l'épithète de « Femme-née-des-vagues » ou « Femme-née-du-sperme-du-Dieu ». Pour punir son père, Ouranos, qui maltraitait sa mère, Gaia, Cronos amputa son père de son sexe et le jeta dans l'océan : Aphrodite naquit du contact du sperme d'Ouranos et de l'eau.

[723] René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, éd. Grasset, 1994, p. 386.

[724] *Ibid*., p. 387.

cérémonial dans *Flor de santidad*, sont les marques d'une transgression impétueuse dont la fougue est à la mesure du dessein des artistes, à savoir, créer par le biais de l'œuvre d'art « une profondeur étrangère », sacrilège, qui lui confère par là une dimension sacrée inédite.

L'ultime renversement

Les révolutions idéologiques et esthétiques du début du XXe siècle vont avoir une autre conséquence sur le monde des arts, qui va entraîner avec elle un transfert révolutionnaire. Si la conception du sacré est en pleine mutation, le statut de l'artiste vis-à-vis de son œuvre va lui aussi profondément se modifier, à tel point que les frontières entre eux posent question :

> L'origine de l'œuvre d'art, c'est l'artiste. L'origine de l'artiste, c'est l'œuvre d'art. Aucun des deux n'est sans l'autre. Néanmoins, aucun des deux ne porte l'autre séparément. L'artiste et l'œuvre ne sont en eux-mêmes et en leur réciprocité que par un tiers qui pourrait bien être primordial : à savoir ce d'où l'artiste et l'œuvre tiennent leur nom, l'art.[725]

Nous avons évoqué précédemment des prémices d'une réflexion sur la fonction-auteur avec les exemples de *La voluntad*, *Camino de perfección* et *Pepita Jiménez*, tendant à montrer que, déjà, s'ébauche un discours méta-artistique, et l'idée d'un art autotélique. Dans son traité sur *La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset analysant la poésie de Stéphane Mallarmé prône l'effacement de l'artiste, en tant qu'être de chair, au profit de l'œuvre, portée par la présence-absence d'un créateur aussi discret que possible :

> A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital, nos presenta figuras tan extraterrestres, que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta ? Sólo una cosa : desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderas protagonistas de la empresa lírica. Es pura voz anónima, mero sustrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante.[726]

Mais si le poète cède le pas à sa création, la « volonté de l'œuvre » ne va-t-elle pas s'affranchir de la « volonté de l'artiste » ? C'est la question soulevée par le théoricien italien Luigi Payersòn dans *Conversations sur l'esthétique* : pour lui l'œuvre d'art est un creuset dialectique, dans lequel le créateur doit sans cesse mesurer jusqu'où

---

[725] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, éd. Gallimard, 2004, p. 13.

[726] José Ortega Gasset, *La deshumanización del arte*, *op.cit.*, p. 372.

il compte emmener son œuvre tout en respectant la plasticité originelle de celle-ci. Ainsi, paradoxalement « l'artiste est d'autant plus créateur qu'il est plus soumis à la volonté de l'œuvre »[727], il doit renoncer à son fantasme de toute-puissance au moment où il doit cesser la création à proprement parler de son œuvre, accepter l'inachevé de cette omnipotence et surtout se séparer de son œuvre qui devient alors totalement autonome. Dans l'épilogue de *Amor y pedagogía*, Miguel de Unamuno explique (invente ?) qu'un ami lui a suggéré de modifier la fin de son roman, de sauver Apolodoro du suicide et de laisser ainsi le lecteur sur une note optimiste. Mais l'auteur écrit précisément :

> En cuanto a cambiar de desenlace no me era posible ; no soy yo quien ha dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la existencia […] He cogido los huecos [de mis personajes] los he recubierto de dichos y hechos y hete a don Avito, don Fulgencio, Marina, Apolodoro y demás[728].

Aucune émotion particulière n'est perceptible dans cet aveu : le romancier ne serait qu'inventeur et non créateur, les protagonistes se créant eux-mêmes, se donnant vie –fictionnelle – seuls. La formule pour le moins expéditive « y hete a don Avito, don Fulgencio, Marina, Apolodoro y demás » traduit bien ce jaillissement spontané et autonome décrit par le romancier.

Dans cette lutte de pouvoir, l'artiste et l'œuvre d'art s'affirment et revendiquent leur singularité, s'affublant d'une aura nouvelle, d'une opérativité inédite, en un mot, d'une dimension sacrée qui leur est propre. C'est en ce sens que le sacré, en tant que sujet opérant, effectue un ultime transfert, ubiquiste et polymorphe à la fin du XIXe siècle, il se révèle rayonnant à l'aube du XXe, incarné, personnifié, par l'artiste et/ou son œuvre.

2. Sacré, sacralisation, sacralité

Nous envisagerons donc finalement deux phénomènes qui prennent une tournure singulière avec les débuts de l'art moderne et qui bouleversent, une fois encore, la conception du sacré : il s'agit de la sacralisation de l'artiste et de la sacralité

---

[727] Luigi Payersòn, *Conversations sur l'esthétique*, Paris, éd. Gallimard, 1992.

[728] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, p. 130-131.

de l'œuvre d'art. Rappelons ici une citation évoquée en introduction générale qui souligne combien le contexte de la Modernité permet cet avènement :

> Quand les marges délimitées par les Autorités ecclésiales s'estompent et que l'art sacré finit par laisser place au sacre de l'art, les valeurs exclusivement religieuses se renversent en une exclusivité esthétique. Les bases d'une religion d'art sont jetées et la religion institutionnelle semble dépossédée. En des temps où la théologie ne sait plus maintenir l'esthétique dans ses cadres, celle-ci révèle son pouvoir, se libère mais se déploie dans l'inconnu.[729]

Cet ultime transfert du sacré – préparé notamment par les philosophes allemands qui érigent un véritable culte au génie, messianique et visionnaire – fait basculer l'art de religion à une véritable religion de l'art[730], dont les deux protagonistes, l'artiste et l'œuvre, sortent métamorphosés.

2.1 La sacralisation de l'artiste

L'artiste *capax dei*

« El hombre, que ha hecho los dioses a su imagen y semejanza, es capaz de todo », déclare don Avito Carrascal, un des protagonistes de *Amor y pedagogía*. Unamuno pastiche ainsi, en l'inversant, le texte de la Bible selon lequel Dieu créa l'homme à son image[731]. Ce renversement, Unamuno n'est pas le seul à le proclamer, et avec l'avènement de la Modernité de plus en plus d'artistes revendiquent ce nouveau pouvoir : l'homme est devenu *capax dei*, c'est-à-dire qu'il ne se contente plus de représenter le divin – de façon plus ou moins anthropomorphique – il est lui-même devenu créateur de sacralité. La toute-puissance de l'artiste est proclamée.

> Le génie créateur de l'artiste prend alors le pas sur l'origine divine de toute action créatrice […]. Or, ce renversement qui semble conférer à *l'ingenium* humain une sorte de toute-puissance, maintient précisément l'aura dont jouit la création artistique et dont elle ne se départ jamais tout à fait puisqu'elle reste ainsi enveloppée d'un nimbe divin : le culte du génie ne tire sa légitimité que de l'analogie avec la création divine, même si l'on inverse les termes comparés en faisant de l'artiste génial celui qui instaure ses propres règles ou, plus généralement, de l'homme, celui qui peut créer un dieu, instaurer une religion et définir une nouvelle manière de vivre, jusque dans le détail de chaque geste du quotidien.[732]

---

[729] Nella Arambasin, *op. cit*., p. 13.

[730] Hegel, notamment, consacre toute une analyse à l'expression « religion de l'art » dans *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, éd. J.Vrin, 2006, p. 580-611.

[731] Gn 1, 26-27.

[732] Marc de Launay « Estompe du sacré ? », *in Traces du sacré. Visitations, op. cit*., p. 96-97.

En ce sens, on peut affirmer que l'artiste est un véritable thaumaturge, dans la mesure où c'est lui qui rend possible cette métamorphose, il est le créateur d'un miracle factuel qui n'est autre chose que la cristallisation de l'Ineffable en puissance. C'est pourquoi José Ortega y Gasset écrit que l'artiste doit posséder « el don más sublime », car il est le seul à pouvoir « lograr construir algo que no sea copia de lo "natural", y que, sin embargo, posea alguna substantividad »[733]. Mais comment ce détournement est-il compris et traduit dans les œuvres ? Nous étudierons trois étapes de la sacralisation de l'artiste : la première, qui n'est pas l'apanage de la Modernité, consiste pour l'artiste à atteindre l'immortalité en léguant toute son œuvre ; la seconde sera évoquée sous la forme d'un questionnement sur l'équivalence, ou non, de l'exaltation produite par le sentiment religieux et celle causée par la satisfaction du créateur, autrement dit, nous interrogerons plus particulièrement le moment crucial de la création artistique et son rapport au sacré ; enfin, nous reviendrons sur le sacre du génie, dans sa dimension tant symbolique que sociologique.

L'immortalité de l'œuvre créée

Dans *Amor y pedagogía*, Unamuno traite du premier aspect que nous distinguons de la sacralisation de l'artiste ; il s'agit de la part d'immortalité que l'œuvre créée recèle, et qu'elle assure à la renommée de son créateur. C'est le personnage de don Fulgencio, philosophe, qui explique à ce sujet :

> Quiero pensar que somos ideas divinas, porque necesito a Dios, Avito, necesito a Dios, necesito a Dios para hacerme inmortal… Vivir, vivir, vivir [...] ¿De dónde ha nacido el arte? De la necesidad de inmortalidad. De ella han salido las pirámides y la esfinge que a sus pies duerme.[734]

Plus qu'une explication, cette tirade de don Fulgencio s'apparente à une exhortation, comme s'il tentait de se convaincre lui-même en prononçant ces mots. En effet, les deux premières phrases sont marquées par les redondances car il répète à trois reprise « necesito a Dios », ce à quoi fait écho la triple répétition de l'infinitif « vivir ». Selon lui, l'origine de l'art remonte à cette urgence ressentie par l'homme de léguer à la postérité une œuvre matérielle qui continuera d'exister après la mort de l'artiste, et assurera ainsi sa propre pérennité dans la mémoire collective. Inscrire son œuvre, s'inscrire soi-même dans l'histoire, dans le temps, dans l'éternel, tel peut être le dessein

---

[733] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, cité par Bernard Capdupuy, *Le roman espagnol de 1870 au début du XXe siècle, op. cit.*, p. 91.

[734] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía,* p. 145.

ultime du créateur. Cette tension vers l'immortalité s'exprime de diverses manières[735] dans les œuvres.

Il peut s'agir du thème abordé par l'artiste : le thème de la vie, avec par exemple la figure centrale du nouveau-né au premier plan de *Virgen con Niño*, de Jaime Morera y Galicia ou le triomphe de la prière sur la maladie avec *Santa Rosalía* de Marià Vayreda i Vila. Le thème de la mort est lui aussi largement représenté, tant en peinture avec *El Cristo de la Sangre* d'Ignacio Zuloaga ou *La barca de Caronte* de José Benlliure Gil, qu'en littérature. Dans les dernières pages de *El árbol de la ciencia*, Pío Baroja livre le récit de la mort de Lúlu, la femme du protagoniste, mais aussi celle de leur nouveau-né : « sintió [Andrés] que se le traspasaba el alma »[736]. Miguel de Unamuno oppose avec force la description physiologique de la mort de Rosa à laquelle se livre don Avito dans *Amor y pedagogía*, à l'absence totale de réaction du père face à la mort de sa fille malade :

> Están ante la moribunda, confesada ya, su madre, don Avito y Apolodoro. Marina reza y llora en silencio, en sueños, hacia adentro ; Apolodoro piensa en su dimisión y en la inmortalidad. Y don Avito, ante lo irremediable, da una lección :
>
> - Va a concluir el proceso vital ; el cianógeno o biógeno que dicen otros, pierde su explosividad estallando, y se convierte en albúmina muerta. ¿Qué íntimos procesos bioquímicos se verifican aquí ?
>
> Rosa parece querer coger algo con las manos casi esqueléticas, revuelve la vista sin mirar, y entreabre la boca para estertorar :
>
> - La verdad es que no recuerdo bien la explicación fisiológica de esto del estertor.[737]

C'est Apolodoro qui dénonce la froideur de son père. Alors que celui-ci poursuit ses analyses physiologiques, Apolodoro se met à pleurer : « ¿Qué es eso, lloras ? » demande don Avito, « Sí, por ti, padre. », lui répond son fils. A la fin du roman, le suicide de Apolodoro aura finalement raison du détachement de don Avito :

> Al ver que tarda tanto en venir a comer, don Avito va en su busca, registra la casa, y al encontrarse con aquello que cuelga, tras fugitivo momento de consideración, salta a la mesa, corta la cuerda, tiende el cuerpo de su hijo sobre la mesa, le abre la boca, le coge la lengua y empieza a tirarle rítmicamente de ella, que acaso sea tiempo. Al poco rato entra su madre, más soñolienta desde que perdió a su hija, y al ver lo que se ve se deja caer en una silla, aturdida, murmurando, en letanía : « ¡Hijo mío !, ¡hijo mío !, ¡hijo mío !, ¡Luis !, ¡hijo mío ! » Es una oración al compás de los rítmicos tirones de

---

[735] Nous développons et illustrons ici une réflexion d'Alexia Jacques et d'Alex Lefèbvre, « La création artistique… un en-deçà du désir », *in Cahiers de psychologie clinique*, éd. de Boeck, n°24 *Le désir*, avril 2005, p. 215-216.

[736] Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, p. 291.

[737] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, p.119-120.

> lengua. A su conjuro siente Avito extrañas dislocaciones íntimas, que se le resquebraja el espíritu, que se le hunde el suelo firme de éste, se ve en el vacío, mira al cuerpo inerte que tiene ante sí, a su mujer luego, y exclama acongojado : « ¡Hijo mío ! »

Si dans un premier temps don Avito conserve son sens froid – voire une certaine réserve qui lui permet de considérer le terrible spectacle qui s'offre à lui, « tras fugitivo momento de consideración » – grâce auquel il tente quelques gestes de secours, les pleurs de sa femme le tirent finalement peu à peu de son calme. Il semble tout d'abord ne pas l'entendre, et la courte phrase « Es una oración al compás de los rítmicos tirones de lengua » cristallise par son laconisme à la fois cru et violent, cet ultime dos à dos qui oppose la mère-protectrice au père-pédagogue. L'affliction maternelle est traduite par une litanie de murmures, de prières, tandis que le sang-froid paternel est figuré par les gestes mécaniques de secours. Mais l'ébranlement qui touche alors don Avito est dévastateur : il est totalement nouveau, « extrañ[o] », secoue son esprit, puis le déstabilise en lui faisant apercevoir le vide qui l'entoure, pour finalement éclater en un sentiment de désespoir. L'angoisse qui s'empare du personnage est évoquée en des termes qu'Unamuno reprendra dans son poème d'interrogations existentielles « Salmo I »[738] :

> ¿Por qué encendiste en nuestro pecho el ansia
> de conocerte,
> el ansia de que existas,
> para velarte así a nuestras miradas ?
> ¿Dónde estás, mi Señor ; acaso existes ?
> ¿Eres Tú creación de mi congoja,
> O lo soy tuya ?
> ……
> ¿Dónde está el suelo firme, dónde ?
> ¿Dónde la roca de la vida, dónde ?

L'eschatologie est un autre motif abordé par les artistes pour rendre compte de cette tension vers l'immortalité. Elle est notamment suggérée par l'absence du corps de Jésus dans *La Magdalena en la tumba vacía de Cristo* de Carlo Luis Ribera y Fieve, ou encore évoquée dans *La Regenta* au sujet du salut compromis pour Ana en raison de son péché, « ¡Y por quién dejaba Ana su salvación del alma, la compañía de los santos [...]

[738] Miguel de Unamuno, « Salmo I », *in Obras Completas*, Madrid, éd. Escélier, 1966, p. 217.

por un elegantón de aldea [...]! »[739], salut raillé par l'auteur par sa formule « la salvación era un negocio »[740]. Enfin, le désir d'immortalité s'incarne également avec le thème de la continuité biologique et la conception des enfants des protagonistes de *Amor y pedagogía*, *Flor de santidad* et *Camino de perfección*. Dans ce dernier roman, Fernando Ossorio exprime particulièrement cette projection dans l'enfant à venir, dont il doit choisir et soigner l'éducation pour ainsi permettre son propre bien-être:

> Y pensaba que había de tener cuidado con él, apartándole de ideas perturbadoras [...]
>
> El ya no podía arrojar de su alma por completo aquella tendencia mística por lo desconocido y lo sobrenatural, ni aquel culto y atracción por la belleza de la forma; pero esperaba sentirse fuerte y abandonarlos en su hijo.
>
> El lo dejaría vivir en el seno de la naturaleza [...][741]

Un semblable pari pour l'avenir anime don Avito, dans *Amor y pedagogía*, lorsqu'il apprend qu'avant sa mort son fils a conçu un enfant avec la jeune femme qui est à son service chez lui. Il déclare solennellement à celle-ci, comme s'il entrevoyait là déjà une revanche :

> Desde hoy serás nuestra hija y te quedarás con nosotros, y tu hijo será siempre el hijo de nuestro hijo, nuestro nieto, y nada le faltará y le cuidaremos, así como a ti, y le educaré, sí, le educaré… le educaré… y no volverá a pasar lo que con Apolodoro ha pasado, no, no volverá a pasar lo mismo, te lo juro.[742]

La vie, la mort, la descendance, sont des motifs récurrents qui traduisent un questionnement métaphysique plus ou moins latent, et inscrivent l'œuvre dans une réflexion sur sa propre immortalité. Mais le désir de pérennité peut également prendre deux formes totalement opposées dans la réalisation de l'œuvre : soit en imprimant dans celle-ci la marque du siècle, dans le récit fidèle des romans réalistes par exemple, qui s'emploient à rendre compte du vécu de leurs contemporains, ou dans les représentations « costumbristas » marquées souvent d'une teinte folklorique, la trace ainsi laissée dans l'histoire assure à son auteur la survie de son témoignage ; soit, tout au contraire, en inscrivant l'œuvre dans une atemporalité éternelle que Ramón del

---

[739] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t.2, p. 557.

[740] *Ibid*., t.1, p. 540.

[741] Pío Baroja, *Camino de perfección*, p. 271.

[742] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, p.133.

Valle-Inclán définit comme ayant « « un encanto arcaico y moderno » [743], que l'on retrouve notamment dans *Flor de santidad*, mais que nous évoquions également pour certaines peintures, ce recours à la création d'un univers non connoté historiquement, se déployant alors dans une pérennité inspirée, comme dans *Tornant del tros* de Joan Llimona, ou le tableau du peintre Eugène Burnand *Les disciples Pierre et Jean courant au sépulcre le matin de la Résurrection*.

Ainsi conçue, l'oeuvre d'art est un média par lequel le créateur s'inscrit dans l'histoire. Mais la sacralisation de l'artiste a également à voir avec la toute-puissance qu'il éprouve en créant; pour autant ce pouvoir thaumaturgique est-il un pouvoir divin?

Le ravissement créateur

L'instant de la création artistique est particulièrement crucial car c'est lui seul qui permet à l'artiste d'expérimenter sa toute-puissance, rompue dès l'achèvement de l'oeuvre: « donner la vie à une œuvre rassure, pendant le temps éphémère de l'inspiration sur sa propre toute-puissance, sur sa fécondité, sur son éternité : acte de foi narcissique, immense, mouvant comme la mer toujours recommencée […] »[744]. Cet instant fugace est le lieu de toutes les tensions, d'un paroxysme sensoriel, psychique, fusionnel : l'artiste doit parvenir à mettre en mots, ou en image, ce qui bruisse au plus profond de lui-même, il doit appréhender cette ondoyante pulsation d'impressions pour s'en saisir, sans en briser le frisson, et la re-présenter. Tout son génie s'exprime dans cette extériorisation, cette auto-maïeutique, qui voit éclore le Sens. Un tel accomplissement exalte et attise son omnipotence, à tel point qu'il peut se piquer alors d'éprouver une extase qui le transcende. Le roman *La Regenta* livre une traduction de cette sensation subreptice.

Par le truchement du personnage d'Ana, Leopoldo Alas Clarín pose la question du beau artistique et du Beau divin, ainsi que de l'émotion que chacun dégage. Ana s'entiche d'art, compose elle-même, et s'interroge sur ses sentiments :

> Todo lo que imaginaba le parecía excelente, y al contemplar la belleza que acababa de crear, la adoraba tanto que lloraba enternecida, lloraba lo mismo que cuando pensaba en el corazón del Niño Jesús y de su Santa Madre. En algunos momentos de reflexión serena examinaba con disgusto la semejanza de aquellas dos emociones. Tan profunda y sinceramente enternecida se sentía al contemplar la belleza artística

[743] Expression déjà citée précédemment, extraite de commentaires de Ramón del Valle-Inclán publiés dans un article, « Un pintor », paru dans *El Mundo*, 3 mai 1908. [en ligne] Disponible sur < http://www.elpasajero.com/vipromero1.htm > (consulté en juin 2007).

[744] Didier Anzieu, *Créer/Détruire*, Paris, éd. Dunod, 1996, p. 36.

> que ella creaba, como contemplando la hermosura de la idea de Dios. ¿Sería que uno y otro sentimiento eran religiosos? ¿O era que en la vanidad, en el egoísmo estaba la causa de aquel enternecimiento?[745]

Il faut distinguer deux temps dans ce passage. Premièrement, Clarín décrit l'émotion telle qu'elle est vécue dans l'instant par Ana, et la compare à celle qu'elle éprouve dans ses actes de dévotion : « lloraba enternecida, lloraba lo mismo que cuando pensaba en el corazón del Niño Jesús y de su Santa Madre », d'ailleurs, le verbe choisi par l'auteur pour désigner la contemplation de son œuvre est « la adoraba », fortement connoté. Ensuite, Clarín développe les réflexions qu'Ana élabore « sereine[ment », après avoir expérimenté ces deux émotions, cet examen est mené avec une certaine « contrariété », car elle a du mal à concevoir qu'elles puissent s'équivaloir. Le beau esthétique concret – de ce qu'elle a créé – l'émeut tout autant que l'idée du Beau. Elle en vient alors à la conclusion alternative, sous la forme interrogative, que le beau artistique peut susciter un sentiment religieux. A moins que sa vanité d'artiste ne l'aveugle, et ne lui fasse porter aux nues une création qui reste matérielle, et donc hors du divin ? Clarín se garde de répondre à ces interrogations, et on peut imaginer qu'il ait lui-même connu ce trouble exalté qui s'empare de l'artiste devant l'aboutissement de son œuvre.

Le roman offre un second passage dans lequel Ana expérimente « le sentiment de la Vierge », à la lecture de vers de Fray Luis de León, ce qui la pousse alors à composer une série de poème dédiés à la Vierge ; Juan Oleza, en charge de l'édition que nous étudions, souligne que cet épisode n'est pas exempt de souvenirs autobiographiques, l'auteur ayant lui-même composé dans sa jeunesse des poèmes pour la Vierge[746]. Ces poèmes, dans le cas du personnage comme de l'auteur, sont créés à l'issue de véritables « crises religieuses et psychiques »[747] dont les caractéristiques sont les suivantes : mysticisme, sentimentalisme et nécessité d'un amour maternel[748]. De même, personnage et auteur, à l'adolescence, récitant des poèmes dans le calme solitaire de la

---

[745] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta,* p. 288.

[746] Déjà évoqués en Première Partie, *Flores de María, poemas morales y religiosos. Ofrenda a la madre de Dios tributada por Leopoldo Alas y Ureña*, publié par José María Martínez Cachero en 1952.

[747] Traduit de Juan Oleza, en charge de l'édition Cátedra, 1987, t.1, p. 54.

[748] Juan Oleza cite cette confusion surprenante que Leopoldo Alas Clarín évoque dans un autre roman, *Cuesta abajo* : « Mi madre y la Virgen eran, en rigor, las únicas ventanas por donde yo veía entonces un poco de cielo azul. A veces, en horas de exaltación, yo había casi creído en la proximidad de una aparición de María ».

nature ont des visions mystiques : Ana dans la montagne désolée, Clarín face à l'océan[749]. Création poétique et ravissement extatique sont alors intimement liés.

Le sacre du génie

L'artiste, par son pouvoir créateur exceptionnel, fraye donc avec le divin, ce qui n'est pas sans conséquence tant dans sa vie matérielle que dans la considération du public, voire sa propre auto-considération.

Nathalie Heinich a analysé le nouveau statut de l'artiste dans son ouvrage de sociologie *Etre artiste. Les Transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Elle y remarque qu'aucun aspect de la vie des artistes n'a échappé à ces mutations :

> conditions de travail, statut juridique, encadrement institutionnel, position hiérarchique, catégorie d'appartenance, fortune, mode de vie, accès à la notoriété, critères d'excellence, représentation qu'eux-mêmes, et les autres, se font de leur position – et jusqu'à leur caractère ou leur aspect physique.[750]

Ces transformations vont de pair avec la création d'un véritable marché de l'art, qui s'ébauche dès le XVIIIe siècle entre Londres, Paris et Amsterdam, mais dont la toute première vitrine sera, au XIXe, un quartier nouvellement créé par les bouleversements orchestrés par le baron Haussmann à Paris, au cœur du VIIIe arrondissement, où se concentrent les marchands d'art[751], Le Brun, Durand-Ruel, Kahnweiler ou Vollard, véritables découvreurs et promoteurs, plus que mécènes, d'artistes. Comme nous l'avons évoqué[752], les Académies perdent progressivement le monopole des normes de l'art, au profit d'un nouveau marché, sans cesse alimenté par de nouveaux artistes, et activement entretenu par les marchands, qui organisent expositions individuelles et salons collectifs, convainquent la critique et utilisent redoutablement les révolutionnaires procédés publicitaires. Le statut économique et social des artistes s'en trouve profondément modifié[753], d'autant plus qu'un véritable

---

[749] Parallèle souligné par Adolfo González Posadas, *Leopoldo Alas, Clarín*, éd. Imprenta La Cruz, Oviedo, 1946, p.71-72.

[750] Nathalie Heinich, *Etre artiste. Les Transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, éd. Klincksieck, 1996, p. 9.

[751] Cf. Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles,* Paris, éd. de la Différence, 1998.

[752] Cf. Deuxième Partie, CH.1, 1.1.

[753] Cf. actes du colloque *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Philippe Sénéchal et Monica Pétri-Hamard (coord.), Rennes, PU, 2006.

tourbillon de régénération impose son dictat, les modes se succédant dès lors, éphémères.

Cette précarité mène certains artistes non seulement à jouir pleinement de leur « sacralisation » sociale lorsqu'ils acquièrent une renommée, mais conduit surtout beaucoup d'entre eux à galvaniser cette aura sacrée dont l'image du créateur est parée. Tout se passe comme si la toute-puissance créatrice de l'artiste, fugace au moment crucial de la création, pouvait rejaillir sur l'homme, en tant qu'individu et non pas créateur, au-delà de cet instant[754]. C'est en ce sens que l'on pourrait entendre ce mot de Guillaume Apollinaire : « le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité »[755] qu'il complète par cette remarque qui nous permettra d'en venir au second point du renversement que nous étudions, à savoir, celui de la sacralité intrinsèque de l'œuvre d'art : « les tableaux qu[e le peintre] offre à l'admiration des hommes leur confèrent la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité ».

2.2 La sacralité de l'œuvre d'art

Une parcelle de divinité

« L'art procure à la condition humaine imparfaite et mortelle une sorte de majoration en dignité. Il est gros d'une religion. »[756] Comme pour la sacralisation de l'artiste, et le processus d'immortalité via le legs à la postérité, l'œuvre d'art recèle une part de sacralité qui lui a été reconnue de tout temps :

> Croyant ou non, chacun admet que l'œuvre d'art a un rapport avec le sacré. Elle possède, pour avoir valeur universelle et résister au temps, un mystère central irréductible à toutes sortes d'analyses, qu'elles soient historiques, psychopathologiques ou sociopolitiques […]. C'est là que se noue le Sens, c'est par là

---

[754] Dans *Culture et contre-cultures*, Jean-Louis Harouel a dénoncé une certaine forme de dérive de l'art contemporain. Il cite notamment l'exemple du vernissage d'une exposition Warhol en 1965 qui eut lieu sans aucun tableau. L'artiste, et ses acolytes, en furent le centre : « le moi de l'artiste, à l'état brut, c'est l'art », *Culture et contre-cultures,* Paris, éd. PUF, 1994, p. 44. Dans *L'ère du vide (Essais sur l'individualisme contemporain)*, Gilles Lipovetsky présente les artistes comme des « « théoriciens de leurs pratiques », critiquant par là l'extrême théorisation de l'art, il évoque par exemple *Du spirituel dans l'art*, de Vassily Kandinsky que nous citions précédemment : l'aboutissement et les répercutions de cet ouvrage dépassent de loin la production picturale à proprement parler de son auteur. Cf. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide (Essais sur l'individualisme contemporain)*, Paris, éd. Gallimard, 1983, p. 111.

[755] Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, éd. Hermann, 1980, p. 55, cité par Danielle Chaperon, « Questions de convergences. Un espace littéraire au croisement de trois histoires », *in* Laurent Adert et Eric Eigenmann (coord.), *L'histoire dans la littérature*, Genève, éd. Droz, 2000, p. 324.

[756] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 24.

> qu'on accède à autre chose qui est en effet de l'ordre de la transcendance et qui concerne aussi la Liberté […] Ce compagnonnage a toujours existé. Il était très fort quand l'art était intimement lié au rituel religieux. Il est devenu moins fort avec l'apparition de la Modernité en tout.[757]

Universalité, pérennité, mystère, voire Mystère, telles sont les caractéristiques de l'œuvre d'art qui la distinguent, à la marge, de toute autre création, car elle est une porte ouverte « à autre chose », cette Altérité à la fois révérée et crainte. Mais nous nuancerons la dernière affirmation de cette citation, puisque nous avons démontré tout au contraire que 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, et pour élaborée que soit la création, elle va échapper en définitive à celui dont elle naît.

Transfiguration et sublimation

Au sein même de l'œuvre d'art, une véritable métamorphose va la transfigurer. C'est l'analyse que mène Jean Tena, au sujet de l'image sacrée, dans un article intitulé « Magie de l'image : métamorphose de l'être et du paraître », dont nous étendons la portée à l'œuvre, picturale ou romanesque, colportant le sacré. Il souligne tout d'abord que :

> Les relations entre l'image et la divinité, au bénéfice de l'homme qui en est le récepteur, de la caverne au musée, en passant par le temple et l'église, sont justement sous-tendues par la métamorphose, avec un éventail impressionnant d'options qui peuvent aller de la continuité au détournement.[758]

Au-delà du fond de l'œuvre qui dit le sacré – oscillant d'un sacré-traditionnel, « continuité », à un sacré subreptice voire sacrilège, « détournement » – c'est la nature

---

[757] Revue artistique *Artension*, n°14, novembre-décembre 2003, éditorial de Pierre Souchaud.

[758] Jean Tena, « Magie de l'image : métamorphose de l'être et du paraître », *in Images et divinités, Les Cahiers du GRIMH*, n° 2, Lyon, éd. Université de Lyon, 2000, p. 13.

même de l'œuvre d'art qui se métamorphose ; objet sensible et matériel, véhicule de sacré, elle est, par cette fonction exceptionnelle de truchement du divin, soumise à une transfiguration, au sens religieux, dans la mesure où ces profonds changements en révèle la nature divine. Jean Tena explique que lorsque Dieu crée l'homme, il en prend possession, tandis que lorsque l'artiste crée Dieu – en le signifiant dans une œuvre – il ne peut que l'idéaliser, voire le mythifier. Pour habile qu'il soit, Dieu semble rester hors de portée, et il ne peut que multiplier les artifices pour tenter d'atteindre le sacré. Or, ce faisant, l'artiste confère à son œuvre un attribut particulier qui la distingue, car elle cristallise une métamorphose qui s'opère sous nos yeux : d'objet du divin elle devient parcelle de divinité :

> Finalement, et ce serait l'apogée de la métamorphose, l'image, plus et mieux qu'un simple support véhiculaire, ne serait-elle pas devenue elle-même une divinité dotée de pouvoirs démiurgiques ? Susceptible de se transformer en « pratique cathartique » capable d'exorciser les monstres et les démons […]. [759]

Au-delà de la visée cathartique de l'œuvre, les psychanalystes ont perçu dans la création artistique une sublimation : l'artiste transpose dans un objet sensible ses pulsions sexuelles, obtenant par là non seulement une satisfaction intellectuelle, incarnée par l'objet, mais également un plaisir narcissique en ayant extériorisé sa pulsion. Si les rêves sont un champ d'exploitation très riche pour les psychanalystes, Janine Chasseguet-Smirgel souligne, dans son ouvrage *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, que « parmi toutes les manifestations humaines, une place privilégiée est réservée, pour l'investigation psychanalytique, à l'art et à la créativité »[760]. La créativité et le phénomène de la sublimation sont, dans cette perspective, fondamentalement liés, celui-ci légitimant celle-là : « La sublimation implique un changement de nature de la pulsion (qui est désexualisée) et un changement de but (qui devient socialement acceptable). Ces changements de nature et de but permettent à la pulsion de se décharger et sont donc économiquement utiles »[761]. La pulsion est par ailleurs un lien qui noue étroitement le créateur à son public : en créant, l'artiste puise dans un fond latent, universellement intelligible.

> chez l'artiste, il n'y a pas […] création *ex nihilo*, mais bien *retrouvaille* d'une forme appartenant au monde intérieur de chacun et virtuellement présente. C'est ce

---

[759] *Ibid*., p. 14.

[760] Janine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, éd. Payot, 1971, p. 29.

[761] *Op. cit.,* p. 24.

> qui fait que le spectateur, l'auditeur ou le lecteur, se trouvent, grâce à l'œuvre d'art, confrontés à des éléments surgis des profondeurs de la psyché et qu'ils sont amenés – aussi personnelle, originale et inattendue que soit l'œuvre – à *reconnaître*, processus analogue à l'*insight* et qui, comme lui, libère une énergie jusque-là encapsulée, décharge qui est facteur de plaisir.[762]

Dans cette perspective, l'œuvre d'art se présente comme un truchement qui revèle un inconscient collectif, un en-deça de la psyché jaillisant aux yeux du créateur et du spectateur. Cette communion intangible, cette « reconnaissance » mutuelle, s'opère hors du champ de création de l'artiste, hors de toute technique, théorie ou rationnalisation :

> Une toile qui se fait, nous avons le sentiment de la reconnaître peu à peu, sans jamais savoir quel sera exactement son vrai visage… Combien de peintres, et parmi les plus grands, se laissent ainsi mener obscurément de bout en bout à la remorque d'une sensation violente, mais non formulée, et de quelques tâches indisciplinées, jusqu'à cet épanouissement de l'œuvre, sans nul doute exactement préfiguré dans l'Insconcient, que l'intelligence lucide contrôle, mais qu'elle eût été bien en peine de prévoir, plus encore de susciter ?

Le pouvoir thaumathurgique de l'œuvre se révèle, elle s'affranchit par là de son statut d'œuvre, c'est-à-dire d'objet créé, en quête d'élan, de profondeur, voire de renaissance sous une lumière nouvelle, inédite et rayonnante, en un mot sacrée, car, pour revenir sur la première approche de définition du sacré donnée en introduction, le sacré est ce qui se présente d'une part comme en dehors du monde, inaccessible voire interdit, et qui suscite d'autre part à la fois dévotion et peur (« fascinans » et « tremendum » pour reprendre les termes de Rudolph Otto).

Ainsi donc, dans ce second chapitre étudiant le sacré comme sujet opérant, nos analyses ont mis en lumière divers procédés artistiques qui aiguillonnent l'œuvre vers une dimension sacrée inédite, que l'art moderne et contemporain va approfondir en cherchant à sonder toujours davantage la « profondeur étrangère »[763] ou « l'évitement du vide »[764] que nous avons évoqués ; « […] en mêlant inextricablement le présent à l'absent, l'être au paraître, le divin à l'humain, l'image/démiurge semble conditionnée par une sorte de "désir de métamorphose" ».[765] Les peintres et les romanciers ont

---

[762] *Op. cit.*, p. 37.

[763] Georges Bataille, *Manet*, *op. cit.*

[764] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 22.

[765] *Ibid*.

recours à cette présence-absence du sacré qui creuse leurs œuvres d'une dialectique inépuisable.

Dans le roman de Benito Pérez Galdós *La Desheredada* par exemple, nous avions souligné avec William Hutchinson Shoemaker l'omniprésence latente et réticulaire d'un sacré qui s'affirmait ainsi davantage dans le non-dit ; dans *Tristana*, du même auteur, la profanation du sacré consommée par le crime de l'inceste sous-tend toute le roman sans jamais être nommée. Ramón del Valle-Inclán, à l'occasion du récit d'une purification par les vagues de l'océan, transgresse la tonalité révérencieuse qui caractérise l'ensemble de *Flor de santidad*, déchire en quelque sorte la sainteté éponyme du roman et livre un combat blasphématoire dans le paroxysme duquel, paradoxalement, l'océan possède les possédées. Le même « désir de métamorphose », la même volonté d'inscrire le sacré dans une éclipse qui ne le dit que mieux, anime sans doute Carlos Luis Ribera y Fieve lorsqu'il compose *La Magdalena en la tumba vacía de Cristo*. La béance centrale, autour de laquelle se recueillent les humains présents, révèle ou « mondifie »[766] l'absence du divin[767]. Davantage que le roman encore, la peinture joue sur le rapport de l'être et du paraître, suggérant ici une Maternité (étude pour *El baño* de Joaquín Sorolla), là une Descente de croix (*Y aún dicen que le pescado es caro*, Joaquín Sorolla), transgressant les codes iconographiques (*Anunciación* de Alexandre de Riquer), ou baptisant littéralement le profane (*Virgen con Niño*, de Jaime Morera y Galicia).

---

[766] « Damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno […] », José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte, op. cit.*

[767] Le peintre français Jean-Léon Gérôme, dans une démarche similaire, a évacué la représentation du Christ au climax de la Passion, pour n'en peindre que l'ombre dans son tableau *Golgotha, Consumatum est* (1867, huile sur toile, 82x144,5, Musée d'Orsay, Paris) dont l'absence-présence révolutionnaire fit scandale.

En conclusion, qu'expriment ces romans, qui clament un sacré qui se dérobe, silencieux, ou ne se hérisse que dans la transgression ? Que revendiquent ces tableaux qui donnent à voir une absence ou présentent un sacré travesti voire sacrilège ? Ces œuvres, ainsi conçues, laissent le sacré rayonner en elles, sans l'étouffer ni le contraindre, c'est-à-dire sans le nommer ni le figurer. La palpitation, le « désir de métamorphose » sont l'essence même de leur sacralité inédite. Nous y percevons les prémices de recherches artistiques que reprendront les artistes du XXe siècle, telles que Julia Kristeva les définit, des œuvres en devenir, des créations-en-procès, dont l'instabilité et le perpétuel mouvement sont les garants d'une (dé)construction insaisissable, et que nous pouvons rapprocher de la « différance » dont parle Jacques Derrida, réticulaire, innommable, palpitante, elle caractérise l'œuvre qui déborde sans cesse de son cadre, du « parergon » :

> Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueilli au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord.[768]

Telle est précisément la fonction du titre du tableau déjà cité *Virgen con Niño*, de Jaime Morera y Galicia.

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

[768] Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, éd. Flammarion, 1978, p. 63.

Nous l'avons présenté tel qu'il apparaîtrait aux yeux d'un visiteur du musée de Lerida qui porte le nom du peintre : le premier contact avec le tableau interroge, puis nous portons notre regard sur cet « accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord », l'affichette portant le titre, les caractéristiques matérielles et la date d'excécution de l'œuvre. Sans la coopération du titre, le sens de l'« ergon » ici n'est plus le même, seul le « parergon » revèle la dimension sacrée du tableau, la valeur christique du portrait de l'enfant au premier plan soulignée, typographiquement dans le parergon, par la majuscule du mot « Niño ».

Les trois mots du titre consacrent le tableau, l'inscrivent dans une perspective iconographique sacrée dont l'œuvre au premier abord, sans cet « à-bord », est dépourvue. La tension et l'échange impalpable qui s'excercent entre l'ergon et le parergon ici ouvrent la dimension sacrée, creusent une profondeur que ne dit pas l'élément plastique seul.

CONCLUSION

La religion, le religieux, le sacré, trois concepts clefs, que nous avions raisonnablement renoncé à définir dans l'absolu en introduction générale, une approche pluridisciplinaire se révélant être indispensable et donc difficile à circonscrire en introduction. C'est pourquoi nous revenons finalement, en conclusion, sur la question de leur définition. La religion et le religieux, pour rebelles qu'ils soient à une caractérisation figée, s'inscrivent du côté du dogme, de l'établi, reconnu par tous. Ils servent ainsi non seulement de cadre, mais aussi de limites perméables qui, à l'aube du XXe siècle, ne cessent d'être franchies. Dans *Évolution du divin*, Jean Onimus définit leurs relations de la manière suivante :

> Les religions sont des réductions historiques du religieux, elles ont suivi la courbe sinueuse de nos relations avec le réel. Ce ne sont pas du tout des listes de croyances, de récits, de légendes, etc., ce sont des manières *d'être*, des conceptions de l'existence, qui ont depuis longtemps modelé nos consciences. Elles se sont objectivées peu à peu, ont combiné des systèmes, des programmes d'activités et de fêtes, etc. Elles sont devenues de vastes organisations, avec leurs agents, leur hiérarchies, leur centres de décisions, leurs législations, leurs cérémonies, etc. Tous les grands moments et toutes les faces de l'existence en ont été ainsi imprégnés, puis colonisés […][769]

Quant au sacré, il est davantage encore insoumis, ainsi nous avons abandonné l'idée même d'une définition du sacré, pour mieux le présenter comme un processus, dont les mutations sont particulièrement sensibles dans le cadre chronologique proposé. Sans doute sa métamorphose est plus flagrante au-delà des années 1920, mais précisément, nous nous sommes interrogée sur les origines, les fondements, les orientations et les aspirations de ce bouleversement. Partant de la question religieuse au sein de la société espagnole fin de siècle, nous avons tourné notre regard vers la sensibilité artistique de cette époque pour y débusquer comment le processus de mutation du sacré se déploie, comment les artistes rendent compte à travers leurs œuvres de ces changements. A l'issue de notre parcours, nous découvrons que, bien

---

[769] Manuscrit proposé sur le site internet de l'auteur, [en ligne]. Disponible sur < http://jean-pierre.onimus.perso.neuf.fr >(consulté le 15 janvier 2010).

plus que la société, bien plus que les artistes, ce sont les œuvres elles-mêmes qui sondent le sacré, qui le modèlent et le redéploient.

Nous reprenons ici les cinq hypothèses de travail énoncées en introduction pour cerner au mieux les observations qui ont pu être menées dans les trois parties de cette thèse, et revenir finalement sur ce processus du sacré.

- De quelle manière *Le désenchantement du monde* est-il sensible en Espagne ? Quelle est la place de l'Église espagnole au sein d'une société en pleine (r)évolution ?

Le phénomène de la sécularisation qui touche l'Europe toute entière, concernera également l'Espagne mais, comme finalement dans chaque pays, en fonction de l'histoire religieuse de chacun, selon des modalités qui lui sont propres. L'Espagne, une et indivisible, dont l'unité se cristallise au Ve siècle autour d'un signe sacré, la religion catholique, garde des liens viscéraux avec son idéologie théocratique et le « désenchantement » 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 »[770], 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, et surtout anti-français. 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.

Dans le cadre chronologique de notre étude, entre 1868 et 1923, la place de l'Église oscille donc, pour schématiser, entre les positions cléricales-conservatrices et anticléricales-progressistes qui se succèdent au pouvoir. L'année 1868, avec « La Gloriosa », ouvre la période du « Sexenio democrático », fort peu clémente envers l'Église, comme nous l'avons évoqué en première partie. La Constitution de 1869 instaure notamment la souveraineté de la nation et la liberté de culte. En 1876 le troisième et dernier soulèvement carliste se solde par la fuite de Charles de Bourbon en France. Différentes solutions étatiques sont envisagées pour instaurer un régime

[770] Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, éd. P.U.F, 2001, p. 35.

révolutionnaire, démocratique et stable, mais elles échouent les unes après les autres (monarchie constitutionnelle d'Amédée Ier, entre 1871 et 1873 ; république fédérale, au cours de l'année 1873 ; république présidentielle en 1874). Finalement, la restauration des Bourbons, qui durera presque cinquante ans, jusqu'en 1923, ménagera davantage la place, et les intérêts, de l'Église (dès la Constitution de 1876 par exemple, la confession de l'État est réaffirmée). Or, en plus des vicissitudes politiques, diverses évolutions, groupes ou courants de pensées viennent attaquer ou défendre l'Église espagnole selon leurs convictions. Ainsi elle trouvera d'ardents défenseurs parmi les partisans d'un pays théocratique, sera soutenue par les Papes, dynamisée par un activisme militant et surtout relayée par une ferveur populaire encore ardente. Mais ses détracteurs ne sont pas en reste, désamortisations, krausistes, syndicats ouvriers, promotion d'un enseignement public laïc battent en brèche temporairement l'ascendant déjà fragilisé de l'Église catholique espagnole. Tel est le contexte dans lequel *Le désenchantement du monde* s'opère, chaotiquement, en Espagne.

- Comment s'articulent « la question religieuse » espagnole et la quête d'identité nationale ? Quelles corrélations pouvons-nous établir entre les interrogations ontologiques des artistes et le problème de l'idiosyncrasie à l'aube du XXe siècle ?

La première date charnière retenue pour notre étude, 1868, cristallise l'ébranlement profond et définitif des schémas politiques, institutionnels et culturels séculaires. Entre le milieu et la fin du XIXe siècle, la question de l'idiosyncrasie, liée au rôle de l'Église, devient de plus en plus aigüe ; dans *Mater Dolorosa, La idea de España en el siglo XIX,* José Álvarez Junco souligne cette précipitation par le truchement d'un exemple :

> Aquella « España » medieval que, en su lucha contra el infiel invasor, encarnaba la personalidad nacional, fundía la defensa de su libertad e independencia con las creencias cristianas. Ello no representó problema para las primeras generaciones liberales ; y todavía hacia 1850 Fernando de Castro, clérigo liberal y futuro krausista, seguía expresando este equilibrio entre liberalismo y catolicismo al concluir su recorrido filosófico por la historia de España diciendo que la unidad de la nación se había logrado bajo el triple « influjo del sentimiento religioso, del monárquico y del de la libertad ».[771]

Expulsé de la vie conventuelle à laquelle l'avait destiné son frère aîné, en raison des décrets de désamortisation de 1836, Fernando de Castro sera une figure importante

[771] José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa, La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, éd. Taurus, 2001, p. 221.

d'un libéralisme réformateur et son évolution personnelle, spirituelle et politique, est symptomatique de la précipitation que nous soulignions. Prêtre, pédagogue et professeur de philosophie de renom, il est nommé prédicateur royal à la Cour d'Isabelle II et Chapelain d'Honneur en 1850. Mais à partir des années 1850, et notamment à partir de son amitié avec Julián Sanz del Río, il se dégage peu à peu de l'orthodoxie espagnole traditionnelle et rêve d'une Église universelle. Dans l'étude préliminaire de l'ouvrage majeur de Fernando de Castro, *Memoria testamentaria : el problema del catolicismo liberal*, José Luis Abellán distingue trois étapes, marquées par trois écrits, de l'évolution du pédagogue[772]. En novembre 1861 il prêche un cinglant sermon dans lequel il rappelle le rôle premier de l'Église, dévoyé par le pouvoir politique : « [en vez de compartir el sufrimiento y el destino de los humildes] se vive en la inacción y en los placeres ; y cuando llega el día del peligro, se pide a la política que comprima y a la religión que amenace ». En 1868, il prononce, lors de son entrée à l'Académie d'histoire, son *Discurso sobre los carácteres históricos de la Iglesia española*, dans lequel il exhorte ses coreligionnaires à ne pas chercher à brider le progrès et les évolutions en marche, mais à davantage épouser ces changements pour mieux défendre le catholicisme moderne. Enfin, son hétérodoxie s'affirme encore plus nettement dans *Memoria testamentaria*, en 1874, où il prône une Église universelle et originelle, libérée des dévoiements de Rome. L'évolution personnelle de Fernando de Castro, en quelques années, « desgarrador itinerario de la ortodoxia a la heterodoxia »[773], illustre combien la question de la place de l'Église cristallise toutes les tensions à l'heure de définir l'avenir collectif des Espagnols. Il est le parangon des radicalisations partisanes qui enveniment la délicate question de la (re)construction de l'identité nationale.

De fait, la rupture de l'hégémonie séculaire de l'Église en Espagne, consommée par la révolution de 1868, ébranle non seulement durablement l'organisation politique du pays, mais de surcroît ouvre une brèche dans la façon dont les intellectuels espagnols envisagent leur « réunion » en tant que peuple[774]. Ils s'interrogent alors à la fois sur l'avenir à construire (européen ? méditerranéen ? espagnol ?) mais cherchent aussi des

---

[772] Fernando de Castro, *Memoria testamentaria : el problema del catolicismo liberal*, Madrid, éd. Castalia, 1975, p. 23.

[773] Titre d'un article de Juan Bautista Vilar, « Fernando de Castro o el desgarrador itinerario de la ortodoxia a la heterodoxia » [en ligne] Disponible sur < http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/051/Num051_013.doc > (consulté le 10 janvier 2010).

[774] Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 1880-1882.

réponses en sondant leur passé (ces interrogations se poursuivront au-delà du cadre chronologique de notre étude, avec la polémique opposant Américo Castro et Claudio Sánchez Albornoz, preuve s'il en est que les « réponses » ne furent pas trouvées au XIXe siècle). La religion catholique ayant été le sceau de l'identité espagnole durant des siècles, la crise idéologique du XIXe siècle était légitime, la problématique nationale devant se définir par rapport à son héritage culturel et politique chrétien. Les romanciers, davantage que les peintres, participent de ces interrogations quant à l'identité nationale; ainsi, dans *El problema religioso en la generación del 68*, Francisco Pérez Gutiérrez les présente comme de véritables « témoins » attestant le poids de la « question religieuse » dans cette quête idiosyncratique :

> Estamos ante los testigos de un tiempo de España [...]; esos testigos emplearon la literatura para su empresa de intentar enderezar una conciencia nacional desdichada, y lo que nosotros solicitamos en nuestro estudio es un estatuto religioso para su obra literaria. [...]
>
> En suma, la suerte de religiosidad que aquellos hombres adoptaron como guía de su íntima peripecia y la visión que desde aquella llegaron a alcanzar de la realidad circundante, se fundieron en una auténtica concepción religiosa de la vida, en un esclarecimiento *sub specie aeterni* del tiempo histórico que les tocó vivir e incluso de la condición misma del humano existir.[775]

Pour paraphraser Francisco Pérez Gutiérrez, certains romanciers atteignent la réalité qui les entoure par le prisme de la religiosité qui leur sert de fil d'Ariane non seulement dans le titre de leurs œuvres (comme dans *Misericordia* ou *Flor de santidad*), mais également dans une réflexion sous-jacente (la critique sociale de *La Regenta*), des symboles presque caricaturaux (« En el cuarto que la destinaron había colgadas en la pared una escopeta y una guitarra; encima, un cromo del Sagrado Corazón de Jesús. Ante aquellos símbolos de la brutalidad nacional comenzó a dormirse […] »[776]), ou encore dans des spéculations philosophiques (*El árbol de la ciencia*).

Les romans ne sont pas le seul mode d'expression employé par les auteurs pour interroger cette question religieuse[777] ; nous n'évoquerons ici qu'un essai intitulé *La agonía del cristianismo*, dans lequel Miguel de Unamuno exprime une position totalement à contre courant de la politique papale en vigueur et qui illustre de manière symptomatique combien la (re)définition de l'Église, de la religion et du sacré, taraude

---

[775] *El problema religioso en la generación del 68*, *op.cit*., p. 15-16.

[776] Pío Baroja, *Camino de perfección*, C.XII.

[777] Les limites de cette thèse ne nous permettent pas d'analyser ici notamment les nombreux articles de journaux et revues auxquels les romanciers collaboraient activement. Pour ne citer qu'eux : Benito Pérez Galdós pour *La Nación*, Leopoldo Alas Clarín pour *El Solfeo, El Español*, mais aussi *Juan Ruiz*.

viscéralement Unamuno à l'heure de s'interroger sur la nation qui est la sienne. Tandis qu'il présente la religion comme « affaire de conviction personnelle, de foi privée, de lutte intime »[778] : « Fe que no duda es fe muerta »[779], « la même année […] le pape Pie XI lance son encyclique *Quas primas* proclamant la fête du Christ-Roi des Nations »[780] : « C'est ici Notre tour de pourvoir aux nécessités des temps présents, d'apporter un remède efficace à la peste qui a corrompu la société humaine. Nous le faisons en prescrivant à l'univers catholique le culte du Christ-Roi. La peste de notre époque, c'est le laïcisme, ainsi qu'on l'appelle, avec ses erreurs et ses entreprises criminelles »[781]. La question religieuse voit s'affronter ici radicalement l'auteur et la politique papale : d'un côté, pour Unamuno son identité en tant qu'Espagnol se construit au cœur de ses questionnements en tant que chrétien : « Llevo muy en lo dentro de mis entrañas espirituales la agonía, la lucha, la lucha religiosa y la lucha civil. […] [Escribo] con los sentimientos y pensamientos que desde hace años nos venían arando el alma. Los que me atormentaban a causa de las desdichas de mi patria »[782]. D'un autre côté, le pape Pie XI quant à lui, par l'instauration d'une nouvelle fête liturgique, entend asseoir l'hégémonie toute-puissante de l'Église, aussi bien dans les affaires spirituelles que temporelles : « ce serait une erreur grossière de refuser au Christ-Homme la souveraineté sur les choses temporelles, quelles qu'elles soient: il tient du Père sur les créatures un droit absolu, lui permettant de disposer à son gré de toutes ces créatures », réaffirme-t-il.

En un mot, « enfrentarse con el problema de España, como lo intentaron nuestros reformistas decimonónicos, es topar con la Iglesia y la religión del país »[783], c'est-à-dire qu'au cœur des interrogations sur la nation palpite la douloureuse question de la crise spirituelle que traverse certains auteurs de la période étudiée, notamment

---

[778] Emile Poulat, « L'Espagne, l'Europe et les problèmes religieux à la fin du siècle » *in 1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne, op. cit*., p. 21.

[779] Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Alianza editorial, 1986, p. 30.

[780] Emile Poulat, « L'Espagne, l'Europe et les problèmes religieux à la fin du siècle » *in 1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, *ibid.*

[781] Encyclique *Quas primas*, du 11 décembre 1925, [en ligne] Disponible sur http://www.vatican.va (consulté le 10 janvier 2010).

[782] Extrait du prologue de *La agonía del cristianismo*, Buenos Aires, éd. Losada, 1938, p.8, cité par Javier Pérez Bazo (éd.), *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, Madrid, éd. Verbum, 2001, p. 54.

[783] Manuel Revuelta González, « *Religión y formas de religiosidad* » *in Historia de España,* Ramón Menéndez Pidal (éd.), Madrid, éd. Espasa Calpe, T.XXXV, p. 21.

Clarín en 1892, Unamuno et Galdós en 1897. Ces crises existentielles, toutes empruntes de spiritualité, marquent profondément les œuvres des romanciers.

En peinture, question religieuse et quête d'identité nationale s'articulent différemment, et ce pour deux raisons principales. D'une part, comme nous l'avons souligné en conclusion de la première partie de cette thèse, les peintres évoqués ici ne s'engagent pas dans les débats idéologiques qui divisent le pays au même titre que les romanciers dont les journaux se font la tribune. D'autre part, l'indépendance financière des peintres est encore très fragile, en dehors du mécénat officiel de l'Église ou de l'État, leur clientèle se compose de riches familles aux goûts peu enclins aux avant-gardes, pour subvenir à leurs besoins ils ne peuvent donc s'affranchir totalement d'un certains classicisme. Mais peu à peu, passé le scandale des premières expositions, les révolutions esthétiques venues de France notamment gagnent l'estime du public et surtout dévorent les peintres d'une flamme inédite qui les pousse à explorer toutes les techniques possibles sur leurs toiles. Partant, nous distinguerons deux modalités d'expression distinctes des rapports entre la question religieuse et la quête d'identité nationale.

Conversión de Recaredo, Antonio Muñoz Degrain
1888
palais du Sénat, Madrid

La première répond à une volonté politique officielle : la peinture de genre dite « d'histoire » participe en effet aux initiatives gouvernementales destinées à promouvoir l'image de la cohésion nationale, et la religion fait partie intégrante de cette image. C'est pourquoi, aux côtés de scènes de batailles célèbres ou de portraits héros nationaux, plus ou moins récupérés[784], la religion est également célébrée dans les commandes passées par le Sénat, le Congrès, les Conseils généraux (« diputaciones provinciales ») et mairies. Ainsi ce fut le Sénat qui commanda à Antonio Muñoz Degrain le tableau emblématique *La conversión de Recaredo*, exécuté en 1888 et destiné à orner le Salon de Conférences.

Mais l'exaltation de l'unité religieuse est aussi un motif de prédilection pour les Expositions Nationales ou les concours des Académies[785]. D'un point de vue esthétique, cette peinture d'histoire tourne littéralement le dos aux mouvements qui émergent à l'aube du XXe siècle. D'une facture extrêmement travaillée et minutieuse, elle reste figée dans des canons officiels mais qui, précisément, rendent compte d'une certaine réalité à la fois politique, religieuse et artistique :

> De todos modos, y subconscientemente, no podían los pintores de historia dejarnos un análisis mejor de la realidad de su época, ya que a través de su obra podemos juzgar cómo era y se vivía la segunda mitad del siglo pasado, en general: de espaldas a la realidad, con evasiones oficiales y populares de los graves acontecimientos políticos y sociales, con un desencanto interior que obliga a buscar compensaciones, con ningún deseo de hacer frente a la situación y buscar soluciones auténticas refugiándose en el orgullo de los tiempos pasados, con una conciencia clara del desastre y liquidación precisamente de aquellos tiempos, con una falta de visión política y social asombrosa, con una autarquía cultural que impide asomarse a otras experiencias. Los pintores de historia viajan bastante, pero normalmente se limitan a ambientes oficiales y académicos.[786]

Cette imperméabilité esthétique des scènes religieuses académiques peut ainsi être interprétée comme la crispation d'une nation en proie au doute, atterrée par les révolutions à venir, accrochée à des traditions rassurantes. Mais cette vision ne doit pas être la seule à s'imposer à nous à l'heure d'interroger question religieuse et identité nationale. En effet, nous avons démontré combien le signe sacré est particulièrement

---

[784] Comme le roi Récarède Ier, le Cid Campeador, Saint Jacques Matamore – dont nous avons analysé deux figures dans le primer chapitre de notre deuxième partie –, mais aussi Viriato ou Trajan.

[785] La très convoitée Académie espagnole à Rome est d'ailleurs tout à fait symboliquement inaugurée en 1881 au sein même du monastère San Pietro in Montorio, construit par les Rois Catholiques à la fin du XVe siècle. Cette institution de renom international marquait par là son profond ancrage dans la tradition chrétienne, et verra se succéder des artistes la promouvant.

[786] Jesús Viñuales González, « La pintura de historia en España. Tipología y clasificación », *in Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, numéro 2, 1988, p. 256.

présent et fertile dans les peintures, non académiques, de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Nous développerons cette seconde modalité d'expression en répondant à l'hypothèse de travail suivante, qui avait été ainsi formulée en introduction :

- En dépit de la sécularisation, comment s'explique et s'exprime le signe sacré, et peut-on en définir des modalités qui soient spécifiques à l'Espagne ? En d'autres termes, existe-t-il une Modernité espagnole placée sous le signe du sacré ?

La typologie que nous élaborons dans la deuxième partie de cette thèse[787] entend rendre compte des riches et variées expressions du sacré espagnol à l'aube du XXe siècle. Nous avons ainsi tout d'abord mis en évidence un sacré manifeste, à l'œuvre dans des romans ou des peintures qui mettent en scène une religiosité authentique, sincère et célébrée au quotidien. Il est également manifeste dans la souffrance, dans des représentations torturées et inquiètes, ou bien sous des formes très hétérodoxes, dans lesquelles le profane n'est pas exclu. Puis, nous avons souligné un sacré plus dilué, dans la mesure où soit le référant n'est plus exclusivement la religion catholique (et peut être alors la nation, l'être aimé, un mythe) soit le référé n'est pas un objet sacré traditionnel (un paysage, un anonyme). Enfin, nous avons mis en lumière des expressions d'un sacré enthousiaste, au sens étymologique, c'est-à-dire, plein de Dieu, affiché par des artistes chrétiens ou, tout au contraire, occulté pour mieux se révéler dans une intralecture en-deçà du texte, en-deçà des images, ouvrant la perspective d'un sacré moderne non plus polymorphe mais dialectique et subreptice.

Nous contestions en introduction l'idée d'un art supranational à l'aube de la Modernité, c'est-à-dire d'un art dans lequel les sensibilités nationales auraient été étouffées. Si l'on peut parler d'un début d'internationalisation de l'art à la fin du XIXe siècle, il ne nous semble pas pour autant que l'Espagne y ait perdu son identité artistique. Ainsi, les séjours en Italie de peintres de toutes origines, pour parfaire leurs techniques, ne datent pas du XIXe siècle, et un tel apprentissage ne signifie aucunement que l'artiste sera alors coupé de sa culture, de son identité nationale. Que l'on songe à l'exemple du peintre ténébriste José de Ribera qui, en dépit de son intégrale formation en Italie débutée en 1616, revendiquait sa nationalité et sa signature espagnole jusque dans son surnom italien « lo Spagnoletto », et son paraphe « Jusepe de Ribera,

[787] Deuxième Partie, CH.2 : « Expressions rénovées du sacré : essai de typologie ».

español ». Par ailleurs, l'influence particulière des peintres et des romanciers français sur l'art espagnol est elle aussi largement antérieure au XIXe siècle et n'a pas annulé toute touche espagnole chez les artistes qui, à Paris, frayèrent avec les courants les plus novateurs. Nous avons déjà remarqué l'indépendance à la fois stylistique, thématique et spirituelle des naturalistes espagnols vis-à-vis des français. De même, dans l'article *Soy español. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio*, l'auteur loue la singularité des peintres espagnols : « proporcionaron al público de los salones [franceses] las imágenes artísticas más vivas de España en un alarde de definirse a través de los temas tratados »[788], images d'ailleurs sans doute un peu forcées, puisqu'il ajoute en conclusion que, paradoxalement

> parece evidente que los pintores, forzados seguramente por los críticos y el público, otorgan al argumento iconográfico castizo una importancia añadida, pues su exotismo ante el entorno constituye un elemento expresivo singular por encima de la uniformidad estilística a la que tiende la pintura académica del siglo XIX.[789]

Au cœur de la capitale française, l'identité espagnole s'affirme en peinture, voire accentue sa singularité. Mais les artistes qui résident et composent en Espagne expriment eux aussi une Modernité résolument espagnole. C'est le cas par exemple de l'essai de Miguel de Unamuno *En torno al casticismo,* qui s'interroge sur « l'avenir de l'Espagne », pour reprendre le titre de *El Porvenir de España*, retenu en 1912 pour la publication du recueil retranscrivant la correspondance entre Unamuno et Ángel Ganivet[790]. Dans leurs échanges, nous retrouvons les interrogations liées au sacré en tant que fondement national, ainsi celle d'Unamuno s'adressant à ses contemporains : « La nación, como categoría histórica transitoria, es lo que más impide que se depure, espiritualice y cristianice el sentimiento patriótico, desligándose de las cadenas del terruño y dando lugar al sentimiento de la patria espiritual [791]». Mais c'est aussi l'esprit qui anime Ignacio Zuloaga, peintre international s'il en est, qui vécut et exposa dans de nombreux pays, mais revint périodiquement en Espagne, à Madrid, Séville, Ségovie, et Zumaya, puiser l'inspiration de ses tableaux dans lesquels il exalte un peuple espagnol profondément marqué par son atavisme religieux. C'et pourquoi l'idée d'une Modernité

---

[788] Carlos Reyero, *« Soy español. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II imperio », in Cuadernos de arte e iconografía,* 1991, t.4, p. 314.

[789] *Op. cit.*, p. 322.

[790] Cette correspondance fut publiée par ailleurs en lettres ouvertes dans le journal *El Defensor de Granada*, entre juin et septembre 1898.

[791] Miguel de Unamuno, *El Porvenir de España*, Madrid, éd. Biblioteca Nueva, 1996, p. 161.

espagnole placée sous le signe du sacré nous semble justifiée : la quête de nouveaux codes artistiques, modernes, est inextricablement liée non seulement à une quête spirituelle aux traductions certes polymorphes mais patentes, mais aussi à l'expression d'une « espagnolité » authentique.

- Dans quelle mesure l'art (et en particulier dans notre étude la littérature romanesque et la peinture) se révèle-t-il être un prisme fécond pour rendre compte de la révolution cultuelle et culturelle qui s'opère à l'époque envisagée ? Quelles en sont les conséquences esthétiques, et l'œuvre d'art en sort-elle différente ?

« La privatisation de la religion inaugure une réappropriation du religieux par l'individu »[792], écrit Denis Jeffrey dans *Jouissance du sacré. Religion et postModernité*. Même si l'époque que nous envisageons est antérieure à celle étudiée par Denis Jeffrey, nous y retrouvons, en germe, ce phénomène d'individualisation de la foi, dont les conséquences à la fois sociales, politiques et artistiques, ébranlent profondément la société espagnole des années 1868-1923. La révolution cultuelle en marche au XIXe siècle – la remise en cause du rôle de l'Église au sein de la nation – va induire nécessairement des bouleversements de tous ordres. A la fois acteurs et témoins de leur époque, les artistes nous livrent des instantanés, romanesques ou picturaux, qui non seulement rendent compte des mutations en œuvre, mais imprègnent de surcroît leur création de leur vision personnelle. Dans les romans de Benito Pérez Galdós par exemple

> la réalité socio-politique du roman est conforme au contexte et, en cela, Galdós se comporte comme Zola en historien du présent, mais elle n'en est pas moins transformée par la vision de l'écrivain qui la voit à travers ses propres positions idéologiques et qui la remodèle en fonction des exigences de l'écriture.[793]

C'est en ce sens que l'art doit être analysé comme un *prisme* fécond traduisant les révolutions en marche : il dépeint celles-ci, mais la manière dont il les dépeint est en soi orientée par des choix intellectuels et esthétiques plus ou moins conscients. Pour schématiser, nous distinguerons le fond de la forme des œuvres. D'une part, sur le fond, les artistes de la fin du XIXe siècle épuisent tous les topoï à la fois de la sécularisation

---

[792] Denis Jeffrey, *Jouissance du sacré. Religion et postModernité*, Paris, éd. Colin, 1998, p. 43.

[793] Marie-Claude Chaput, « *Misericordia*, roman de fin de siècle. Benito Pérez Galdós 1843-1920 », *in Cuento, novela y comedia. Temas españoles*, La Garenne-Colombes, éd. de l'Espace Européen, 1991, p. 81.

(critique d'une pratique vide de foi dans *Tristana* ou *La Regenta* ; portraits caricaturaux et peu amènes de membres de l'Église dans *Camino de perfección* ou dans le tableau *La Peluquera*) et de la survivance d'une religion authentique (incarnée par Benita dans *Misericordia*, vénérée tant par les peintres académiques de la Cour, que par les Nazaréens ou les « costumbristas » qui mettent en scène des pratiques liturgiques sincères). Mais d'autre part, du point de vue de la forme, l'analyse de la manière dont ces topoï sont convoqués met en lumière les mutations sémiologiques du signe sacré. Le sacré « domestiqué »[794] étant peu à peu balayé par ces révolutions sociopolitiques, il laisse place à un sacré « sauvage », dont les codes formels sont fondamentalement mouvants, leur caractéristique essentielle serait finalement ce *coincidentia oppositorum*[795], résolution synergique des contraires, creuset dans lequel s'agitent des expressions diverses, des plus manifestes aux plus latentes.

Les artistes de la fin du XIXe siècle sont de plus en plus nombreux à ressentir ces transformations et à les revendiquer dans leurs créations. Une double finalité de l'art s'affine et s'affirme alors avec la pensée pré-moderne : non seulement, avec notamment le mouvement réaliste, l'art se définit comme miroir de la société, mais de surcroît les artistes tendent à apposer une signature méta-artistique au cœur même de leurs œuvres. La conscience autotélique de l'art ne naît pas au XIXe siècle, mais à cette époque, et dans des œuvres qui disent le sacré, elle est tout particulièrement originale. Tout se passe comme si l'objet créé, le roman ou le tableau, pouvait acquérir un nouveau souffle, une nouvelle densité, genèse artistique détachée de son créateur au moment même où celui-ci lui donne corps. Rappelons cette phrase de *La deshumanización del arte* déjà citée : « [Ahora] las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad. Este pirueteo universal es para [el artista] el signo auténtico de que las musas existen »[796]. Cette naissance a un double effet sur les œuvres. D'une part, elles sont comme sacralisées par leur propre expression du sacré ; au-delà de leur corporalité le roman *Misericordia*, la légende millénariste *Flor de santidad*, ou les scènes de processions d'Ignacio Camarlench ne distillent-ils pas à leur tour l'aura sacrée dont leur auteur les a chargés ? En tant que manifestations d'une forme de sacré, à la fois

---

[794] Roger Bastide, *Le sacré sauvage*, Paris, éd. Payot, 1975.

[795] Expression employée par Michel Maffesoli pour définir la mosaïque confuse voire contradictoire de la religion postmoderne. *Aux creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, éd. Plon, p. 16.

[796] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte , op. cit*.

populaire et vibrant, n'acquièrent-ils pas une densité inédite ? Mais d'autre part, cette pirouette, évoquée par Ortega y Gasset, parvient à étourdir l'artiste, à tel point que les muses s'emparent de son œuvre et l'en dépossèdent, comme l'écrit Unamuno dans l'épilogue d'*Amor y pedagogía* : « no soy yo quien ha dado vida [a mis personajes], sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la existencia »[797].

Ainsi, à l'aube du XXe siècle, l'objet créé tend à prendre le pas sur le créateur, ouvrant ainsi au sein de sa plasticité une profondeur étrangère, un frémissement en devenir que l'artiste ne peut assujettir ni contenir mais qui, par conséquent, l'obsède comme l'écrivait Jean Onimus dans *La béance du divin* :

> […] l'expérience esthétique n'est elle pas la trace d'une obscure rencontre entre l'homme et le divin ? Les Chinois comparent un artiste à une abeille aveugle. Elle devine la présence de la fleur; elle tourne désespérément autour. Elle le sait : il y a là quelque chose d'essentiel qui s'offre et se retire. C'est un besoin analogue qui inspire l'artiste et exaspère parfois son impatience.[798]

- Qui dit le sacré en Espagne ? Qui s'interroge sur la question du rapport entre la société, les arts et le sacré ? Cette question est-elle le seul apanage des artistes en particulier, des intellectuels en général ?

Les artistes espagnols au tournant du XIXe et du XXe siècle ne peuvent faire l'économie de la question du sacré. « Omnipresente y omnímoda », pour détourner une expression de Jean-François Botrel[799], qu'ils l'envisagent sous l'angle d'une décadence, d'un signe du siècle ou d'une auto-sacralisation de leurs œuvres, tous y sont sensibles. Le regard qu'ils lui portent est relayé par leurs créations, comme nous l'avons diversement illustré, mais aussi sous d'autres formes que les tableaux ou les romans. C'est le cas par exemple lorsque Unamuno reprend par le biais de l'écriture romancée, dans *Niebla,* les questionnements existentiels publiés un an plus tôt, en 1914, dans *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, ou lorsqu'il développe dans le roman *San Manuel Bueno, mártir*, 1931, les idées exposées dans son essai

---

[797] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, ibid.*

[798] Jean Onimus, *La béance du divin*, Paris, éd. Puf, 1994, p. 78.

[799] Formule utilisée au sujet de l'Église. Jean-François Botrel, « La Iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917. Doctrina y práctica » *in Metodología de la historia de la prensa católica, op. cit.*

intitulé *La agonía del cristianismo*, 1925.[800] Unamuno s'est également exprimé dans la veine poétique, dans son recueil *El Cristo de Velázquez*. De la même manière, nous avons cité par exemple dans la troisième partie les vers inédits créés par le peintre Alexandre de Riquer, précisant le culte païen voué aux forces de la nature esquissé en toile de fond de son *Annonciation* de 1893.

Aux interrogations esthétiques des artistes sur la métamorphose du sacré font écho les débats politiques sur la question religieuse, que l'on pourrait synthétiser ici sous l'opposition de plus en plus radicale du cléricalisme et de l'anticléricalisme, présentée en première partie. Artistes, intellectuels, hommes politiques, tous perçoivent combien la clef de voûte de la crise identitaire espagnole est cette (re)définition idiosyncratique, dont la religion ne peut être évacuée. Mais au-delà des discours ou des représentations faites de ces mutations en cours, nous avons cherché à démontrer que le climax de cette révolution cultuelle et culturelle s'incarne au sein des œuvres elles-mêmes.

Comme l'écrit Henri Maldiney dans *Ouvrir le rien, l'art nu*, l'artiste n'est qu'un maître d'ouvrage, pas un maître d'œuvre, car celle-ci en définitive lui échappe. Le pouvoir thaumaturgique de l'objet créé se révèle, s'affranchissant de son créateur, et l'expression du sacré jaillit d'un jeu dialectique que l'on pourrait comparer à la kénose christique : s'humiliant à n'être plus qu'un humain, se dépouillant de son sacre divin, Jésus précipite par là la glorification de sa résurrection. De même, la création artistique se présentant comme œuvre sensible précipite son élévation et l'épiphanie, ou apparition, qu'elle cristallise est insaisissable.

C'est pourquoi nous avons porté l'accent, en troisième partie, sur cette forme inédite d'un sacré pré-moderne en germe dans les œuvres étudiées, en tentant de le révéler précisément là où il semble se dérober. Plus que dans l'exposition d'un signe sacré traditionnel, académique et circonscrit, nous avons mis en lumière combien les romans exhalent un sacré à la fois inusité et hardi, dans la confusion passionnée du profane et du sacré qui lie Pepita Jiménez et don Luis ; dans le Symbolisme d'un Eden consacrant l'union de Rosario et Pepe Ray au cœur de *Doña Perfecta* ; dans l'apocalypse, au sens de lever du voile, de révélation, à laquelle accède le jeune protagoniste de *Viaje redondo* ; dans le sédiment à la fois judéo-chrétien et

[800] Cf. Carlos Mata Induráin, « Unamuno, del ensayo a la novela filosófica : La agonía del cristianismo y San Manuel Bueno, mártir », *in Actas XXXVII Reuniones Filosóficas de la Universidad de Navarra*, « La filosofía del 98 », Pamplona, 1998, p. 121-130.

mythologique qui sourd entre les lignes de *Tristana* ; dans la prétendue auto-genèse des personnages de *Amor y pedagogía*, confessée par l'auteur ; dans le panenthéisme tellurico-mystique exalté par Fernando à la fin de *Camino de perfección* ; ou encore davantage que dans le microcosme rural et atavique de *Flor de santidad*, le sacré nous semble luire d'un éclat inédit dans la transgression du récit d'une purification paradoxalement blasphématoire. Au-delà, ou en deçà, de la diégèse s'ouvre un sacré qui transfigure l'œuvre par le truchement de laquelle il naît.

En peinture, si la technique diffère, la même « profondeur étrangère »[801] semble s'offrir à nos yeux. L'expression du sacré, s'éloignant des canons de l'iconographie traditionnelle, abandonnant les normes figées du tableau d'histoire, s'aventure avec les « costumbristas » vers une vision instantanée de la pratique religieuse, mais jusqu'à évacuer l'humain, pour mieux célébrer un vertige chromatique dans *Procesión del Corpus*, d'Ignacio Pinazo Camarlench ; se livre dans les tourments et l'angoisse dans les œuvres de Zuloaga ou Solana ; s'essaie aux théophanies comme dans *Crepúsculo en Algorta*, de Darío de Regoyos ou *Tornant del tros*, de Joan Llimona ; touche aux mythes patriotiques ou littéraires, avec *Santiago Apóstol*, par Josep Cusachs i Cusachs et *Ninfa*, d'Alexandre de Riquer ; verse dans le fantastique avec *La tentación de San Antonio*, du même de Riquer ; transgresse les règles iconographiques en convoquant un sujet d'art religieux tout en y invitant de nombreuses licences artistiques comme nous l'avons illustré avec l'*Annonciation* d'Alexandre de Riquer ; mais le sacré se révèle également en filigrane, en toile de fond ou en surimpression, suggérant sans détour des scènes ou des figures iconographiques sous couvert d'une apparence profane, comme dans *Figura y claustro*, de Ramón Casas i Carbó, *Comiendo fruta*, de Francisco Pons Arnau, *Y aún dicen que el pescado es caro* par Joaquín Sorolla, ou encore l'étude pour *El baño* du même peintre ; l'espace de la toile permet également de « mondifier », pour reprendre la terminologie d'Ortega y Gasset, la béance laissée par la résurrection du Christ, vide à la fois lumineux et numineux qui se dévoile aux yeux de Marie-Madeleine dans *La Magdalena en la tumba vacía de Cristo*, par Carlos Luis Ribera y Fieve ; ou encore s'auto-proclame, par l'intermédiaire du « parergon » qu'est son titre, avec *Virgen con Niño*, de Jaime Morera y Galicia, l'expression du sacré s'échappe ici de la pure représentation plastique, déborde de son cadre et se noue dans la relation impalpable qui lie l'œuvre à son titre.

---

[801] Formule de Georges Bataille citée précédemment, *Manet, op. cit.*

Procesión del Corpus, Ignacio Pinazo Camarlench
1885, huile sur toile, 41 x 21,5
maison musée de Godella, Espagne

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

Mais un autre lien se profile ici, sans lequel le sacré ne saurait être révélé. Évoquant ce que nous avons nommé un ultime renversement, nous avions cité l'interrogation de Luigi Payersòn dans *Conversations sur l'esthétique*[802] au sujet de la création artistique perçue comme un combat bifrons : combat opposant « volonté de l'artiste » et « volonté de l'œuvre ». On ne saurait exclure le spectateur, ou le lecteur, de cette agonie du sacré, au sens étymologique du terme. En effet, ses expressions n'existent que dans un triple échange entre l'auteur, l'œuvre et celui qui la contemple en tant qu'elles sont fondamentalement en devenir, ouvertes sur l'interprétation.

Le sacré mis en lumière ici est avant tout une « image pensive », au sens où l'entend Jacques Rancière : « Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être

[802] Luigi Payersòn, *Conversations sur l'esthétique*, *op. cit.*.

seulement objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé »[803]. Dans les œuvres étudiées, créées à l'aube du XXe siècle, nous percevons les prémices de la rupture esthétique moderne définie dans *Le spectateur émancipé* : il ne s'agit pas d'évacuer totalement la représentation sensible – à laquelle aboutira la démarche cubiste par exemple – mais d'émanciper l'image présente qui n'est plus simplement déplacement d'une expression à la place d'une autre (acception classique de la figure), mais bel et bien la convocation de « deux régimes d'expression qui se trouvent entrelacés sans rapport défini »[804].

Pour illustrer son propos, Jacques Rancière se réfère à *S/Z* de Roland Barthes et à l'exemple des derniers mots du *Sarrasine* d'Honoré de Balzac s'ouvrant sur une pensivité fondamentale. Nous reprenons cette analyse avec la dernière ligne du roman de Benito Pérez Galdós *Tristana* : « ¿Eran felices uno y otro ? … Tal vez »[805]. Cette interrogation et cette hypothèse fonctionnent en tant que

> marque [d'un] texte moderne, c'est-à-dire du régime esthétique de l'expression. La pensivité vient en effet contrarier la logique de l'action. D'un côté, elle prolonge l'action qui s'arrêtait. Mais, de l'autre côté, elle met en suspens toute conclusion. Ce qui se trouve interrompu, c'est le rapport entre narration et expression. L'histoire se bloque sur un tableau. Mais ce tableau marque une inversion de la fonction de l'image. La logique de la visualité ne vient plus supplémenter l'action. Elle vient la suspendre, ou plutôt la doubler[806]

Cet inachèvement participe de l'ultime renversement que nous évoquions, et s'ajoute à un autre lien qui s'est noué tout au long du roman entre l'auteur et son lecteur. En effet, pour conserver l'exemple de *Tristana*, le fond référentiel à la fois judéo-chrétien et mythologique qui forge le sacré sous-jacent et réticulaire du roman est tacitement connu du lecteur. Sans lui, l'élaboration subreptice de ce réseau ne saurait exister.

En peinture, le même double lien s'opère : d'une part le spectateur est tacitement capable de reconnaître les signes – manifestes, dilués ou enthousiastes, pour reprendre les termes de notre typologie – du sacré essaimés par l'artiste, et d'autre part, dans ce nouveau « régime esthétique de l'expression » en germe, la pensivité de l'image

---

[803] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, éd. La Fabrique, 2008, p. 115.

[804] *Op. cit.*, p. 129.

[805] Benito Pérez Galdós, *Tristana, ibidt.*

[806] Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 131.

qui dit le sacré est infinie, induite par « la présence latente d'un régime d'expression dans un autre ». Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière illustre son propos avec des œuvres de Walter Evans. Envisageons un dernier exemple de notre corpus, un tableau de petite dimension intitulé *Una rosa* :

Una rosa, Ignacio Pinazo Camarlench
1894, huile sur toile, 26 x 21,5
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

« La puissance de transformation du [profane] en [sacré], forgée par la littérature [de la Passion], vient creuser de l'intérieur l'apparente évidence, l'apparente immédiateté [du tableau] »[807]. Le récit de la Passion, l'iconographie religieuse – la rose symbolisant les plaies du Christ, dévotion des Cinq-Plaies, dont le Sacré-Cœur – et la peinture « viennent mêler leurs pouvoirs et échanger leurs singularités » convergeant dans cette synergie picturale :

[807] *Ibid*., p. 132.

> Ce sont [des] régimes d'expression qui s'entrecroisent et créent des combinaisons singulières d'échanges, de fusions et d'écarts. […] La pensivité de l'image n'est pas alors le privilège du silence […] pictural. Ce silence est lui-même un certain type de figuralité, une certaine tension entre des régimes d'expression qui est aussi un jeu d'échanges entre ces pouvoirs de médiums différents.[808]

En effet, au-delà du symbole, par ricochet métonymique, c'est la rose toute entière, creusée ou plutôt soulevée par cette puissante transformation d'expression, qui se révèle être une figure christique. Par sa position sur la toile, l'esquisse de sa tige vers le bas, les traits de pinceau de couleur verte à sa droite et à sa gauche, tout se passe comme si se dévoilait sous nos yeux un Christ crucifié, réifié dans cette fleur-plaie ouverte, tout à la fois béance plastique et béance christique.

Le fond du tableau, bouché, sans perspective et brossé à grands traits ici, n'est pas sans nous évoquer d'ailleurs deux tableaux de Salvador Dalí : une *Crucifixion,* de 1954*,* dans laquelle le Christ adopte la même posture que cette fleur coupée, surgie d'un néant tourmenté mais aussi la mystérieuse composition *La corbeille de pain*, (1945, huile sur bois, 33 x 38, fondation Salvador Dalí, Figueras, Espagne), présentée par l'artiste lui-même comme une « énigme absolue », mais dont le symbole christique – le Pain de Vie – a été largement commenté.

C'est en ce sens que nous postulons que le sacré inédit, que nous avons cherché à mettre en lumière, s'inscrit avant tout au cœur même de ces œuvres déjà modernes, c'est-à-dire dans lesquelles le signe sacré, insaisissable et à la marge, ne s'exprime que dans l'inachevé, consacrant par là-même le média qui l'exprime dans une tension perpétuelle tournée vers l'Altérité.

---

[808] *Ibid*., p. 133.

Références bibliographiques

I- Sources premières

Références des principaux romans[809] étudiés et cités :

ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El sombrero de tres picos*, Madrid, éd. Cátedra, 2001.

ALAS, Leopoldo Clarín, *La Regenta*, éd. Biblioteca Castro, Madrid, 1995.
———,*Su único hijo*,
———, * « Viaje redondo », *in Le coq de Socrate et autres contes*, Paris, édition bilingue, éd. Ibériques, José Corti, 1992.

AZORÍN, (MARTÍNEZ RUIZ, José), *La voluntad*

BAROJA, Pío, *Camino de perfección*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
———, *El árbol de la ciencia,* Madrid, éd. Cátedra, 2001.

GANIVET GARCÍA, Angel, **Idearium*,

PARDO BAZÁN, Emilia, *Un viaje de novios*,

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*, Madrid, éd. Libsa, 2002.
———,*Fortuna y Jacinta,*
———, *Misericordia*, Madrid, éd. Alianza Editorial, 2002.
———, *Nazarín*, *in Obras Completas*, Madrid, éd. Aguilar, 1965.
———, *Tristana*,

UNAMUNO, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1996.
———, **En torno al casticismo*,

VALERA, Juan, *Pepita Jiménez*, Madrid, éd. Castalia Didáctica, 1998.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Flor de santidad*, Madrid, éd. Espasa-Calpe, 1975.

II- Théorie : religion, religieux et sacré

Collectif EPAER, Enjeux philosophiques des approches empiriques de la religion. Démarche, propos et projets [en ligne] disponibles sur < http://epaer.ens-lyon.fr/ > (consulté en mai 2009)

ANZIEU, Didier, *Créer/Détruire*, Paris, éd. Dunod, 1996.

[809] Les ouvrages précédés du signe * n'appartiennent pas au genre romanesque.

ACQUAVIVA, Sabino, et PACE, Enzo (dir.), *La sociologie des religions*, Paris, éd. du Cerf, 1994.

BASTIDE, Roger, *Le sacré sauvage*, Paris, éd. Payot, 1975.

BERGER, Peter, *Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelone, éd. Kairós, 1981.
———, *Le réenchantement du monde*, Paris, éd. Bayard, 2001.

BOYER, Régis, *Anthropologie du sacré*, Mayenne, éd. Mentha, 1992.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Saint-Girons, éd. J.Vrin, 1998.

CAILLOIX, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, éd. Follio-Gallimard, 1939.

CAZENEUVE, Jean, *Et si plus rien n'était sacré…,* Paris, éd. Librairie Académique Perrin, 1991.

CHAMPION, Françoise, « La religion n'est plus ce qu'elle était », *MAUSS* n°22, « Qu'est-ce que le religieux ? », 2e semestre 2003.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, éd. Payot, 1971.

DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, éd. Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éd. de Minuit, 1996.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane,* Paris, éd. Gallimard, 1965.
———, *Dialogues avec le sacré*, éd. NADP, 1988.
———, *Le sacré et le profane*, Paris, éd. Gallimard, 1967.

ESHIMA, Yasuko, *Le Christ fin de siècle*, Tusson, éd. Du Lérot, 2002.

FERRY, Luc et GAUCHET, Marcel, *Le religieux après la religion*, Paris, éd. Grasset, 2004.

FREUD, Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, Paris, éd. PUF, 1973.
———, *Totem et tabou*, Paris, éd. Payot, 1986.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, éd. Grasset, 1994.

HERVIEU-LÉGER, Danièle et CHAMPION, Françoise (dir.), *De l'émotion en religion. Renouveaux et traditions*, Paris, éd. du Cerf, 1990.
———, *Vers un nouveau christianisme. Introduction à la sociologie du christianisme occidental*, Paris, éd. du Cerf, 1986.

JACQUES, Alexia et LEFEBVRE, Alex, « La création artistique… un en-deçà du désir », *in Cahiers de psychologie clinique*, éd. de Boeck, n°24 *Le désir*, avril 2005.

JAMES, William, *L'expérience religieuse : essai de psychologie descriptive*, éd. Alcan, 1906.

JEFFREY, Denis, *Jouissance du sacré. Religion et postModernité*, Paris, éd. Armand Colin, 1998.

KRISTEVA, Julia, *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Paris, éd. Hachette, 1985.
———, *Cet incroyable besoin de croire*, Paris, éd. Bayard, 2007.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *et alt*., *Du sublime*, Paris, éd. Belin, 2009.

LAHAIE, Muriel (dir.), *Le sacré et le religieux*, Paris, éd. L'Harmattan, 1996.

LENOIR, Frédéric, *Les métamorphoses de Dieu*, Paris, éd. Plon, 2004.

LERBERT, Georges, *L'ignorance et la sagesse : Essai sur le divin*, Paris, éd. Vega, 2009.

LEVINAS, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, éd. Vrin, 1982.

MESLIN, Michel, *L'expérience humaine du divin*, Paris, éd. du Cerf, 1988.

ONIMUS, Jean, *Évolution du divin*, [en ligne]. Disponible sur < http://jean-pierre.onimus.perso.neuf.fr >(consulté le 15 janvier 2010).
———, *La béance du divin*, Paris, éd. Puf, 1994.

OTTO, Rodolf, *Le Sacré*, Paris, éd. Payot, 1949.

PARAT, Catherine, *L'inconscient et le sacré*, Paris, éd. PUF, 2002.

QUIGNARD, Pascal, *Petits traités*, t.1, Paris, Maeght éditeur, 1990.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, éd. La Fabrique, 2008.

RIES, Julien (dir.), *Traité d'anthropologie du sacré*, Paris, éd. Desclée, 1992.

SÈVE, Bernard, *La question philosophique de l'existence de Dieu*, Paris, éd. PUF, 2000.

SIRONNEAU, Jean-Pierre, *Métamorphoses du mythe et de la croyance*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000.
———, *Figures de l'imaginaire : religieux et dérive idéologique*, Paris, éd. L'Harmattan, 1993.

TAROT, Camille, *Le symbolique et le sacré*, Paris, éd. Découverte, 2008.

VANNIER, Marie-Anne (dir.), *La naissance de Dieu dans l'âme chez Eckart et Nicolas de Cues*, Paris, éd. Cerf, 2006.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, P.U.F, 1981.

III- Littérature et sacré

1°) Ouvrages généraux

GLEIZE, Mélanie, Julia Kristeva au carrefour du littéraire et du théorique, Paris, L'Harmattan, 2005.

MIRANDA GARCÍA, Soledad, *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, éd. Pegaso, 1982.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *El problema religioso en la generación del 68*, Madrid, éd. Taurus, 1975.

RIVALAN GUEGO, Christine, « *Las novelas de las almas*, Les auteurs de littérature de grande diffusion et le phénomène religieux », *in* LARRAZ, Emmanuel (dir.), *Le XXe siècle a-t-il été religieux*, Dijon, éd. Centres d'études et de recherches hispaniques, 2005.

2°) Monographies

BLEZNICK, Donald W. et. RIUZ, Mario E, « La Benina misericordiosa: conciliación entre la filosofía y la fe », *in Cuadernos Hispánicos*, n° 250-252, 1970-71.

BOWMAN, Franck P., « On the definition of Jesus in modern fiction », *in Anales Galdosianos*, Año II, 1967 [en ligne]. Disponible sur < http://cvc.cervantes.es/FichaObra.html?Ref=17567 > (consulté le 18 mars 2009).

CORREA, Gustavo, *El simbolismo religioso en la novelas de Pérez Galdós*, Madrid, éd. Gredos, 1974.

GARCÍA SARRIÁ, Francisco, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, éd. Gredos, 1975.

HUTCHINSON SHOEMAKER, William, *God's rol and his religion in Galdós'novels : 1876-1888*, Valencia, éd. Albatros Hispanofila, 1988.

KIRSNER, Robert, « La ironía del bien en Misericordia », *in Actas AIH*, IIIe Congrès, México, 1968, México, éd. El Colegio de México, 1970.

LAKHDARI, Sadi, *Angel Guerra, de Benito Pérez Galdós, une étude psychanalytique*, Paris, éd. L'Harmattan, 1996.

LAVAUD-FAGE, Éliane; « Valle-Inclán et “les métamorphoses de Dieu” », *in* LARRAZ, Emmanuel (dir.), *Le XXe siècle a-t-il été religieux ?*, éd. Hispanística XX, Presses Universitaires de Bourgogne, 2005.

———, « Valle-Inclán et la tentation millénariste », *in Recherches sur le roman historique en Europe XVIII-XIXe siècle* (1), éd. Centre Recherche d’Histoire et littérature au XVIIIe et XIXe, Paris, 1977, p. 208.

LISSORGUES, Yvan, *La pensée philosophique et religieuse de Leopold Alas (Clarín) 1875-1901*, Paris, éd. CNRS, 1983.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, « “Entre obispos cursis y clérigos patanes…”: el componente católico de *La voluntad* », *in Ínsula*, n° 556, 1993, p. 31-32 [en ligne]. Disponible sur < http://cvc.cervantes.es/FichaObra.html?Ref=5422 > (consulté le 18 mars 2009).

MONTERO PAULSON, Daria J., « Hacia una espiritualización: la figura Christi », *in La Jerarquía femenina en la obra de Galdós*, éd. Pliegos de Bibliofilia, 1988, p. 155-237.

ORDÓÑEZ GARCÍA, David, « *Baroja y Schpoenhauer : implicaciones narrativas del mundo como representación* », *in Anales de literatura española*, n°12, 1996, p. 143.

PENUEL, Arnold M., *Psychology, religion and ethic in Galdós’novels*, Boston, éd. University Press of America, 1987.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, « Contenu et intention religieuse dans deux romans de Baroja et Clarín », *in* Béatrice Fonck (éd.), *1898 : littérature et crise religieuse en Espagne*, éd. Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

SCHRAIBMAN, José, *Las citas bíblicas en* Misercordia *de Galdós*, *in Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 84, octobre 1970-janvier 1971, p. 250-252.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, « Leopoldo Alas, narrador en el fin-de-siècle », *in Anales de literatura española*, n°22, 2010, p. 11-32

———, « Schopenhauer, Zola y Clarín », *Anales de literatura española*, n°12, 1996, p.13-26.

VARELA, Javier, *La novela española. Los intelectuales y el problema español*, Madrid, éd. Taurus Pensamiento, 1999.

WESTON, Flint « Mística barojiana en *Camino de perfección* », *in* Alan M. Gordon et Evelyn Rugg (coord.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, p. 254. Article publié sur Internet par le *Centro Virtual Cervantes* [en ligne]. Disponible sur < http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_065.pdf > (consulté le 03 mars 2009).

IV- Peinture et sacré

1°) Ouvrages généraux

Traces du sacré. Visitations, Paris, éd. Centre Pompidou, 2008.

ALVAREZ LOPERA, José, « *Crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX* », *in Cuadernos de Arte e Iconografía*, t.1, n° 1, 1988. Version numérique [en ligne], disponible sur ‹ http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0105.html › (consulté le 07 avril 2008).

ARAMBASIN, Nella, *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914,* Genève, éd. Librairie Proz, 1996.

BARBILLON, Claire, « De Cézanne à Matisse : le foisonnement des avant-gardes », Paris, *TDC*, n° 700, septembre 1999.

BRION, Marcel, *La grande aventure de la peinture religieuse, le sacré et sa représentation*, Paris, éd. Perrin et Cie, 1968.

CANO, Alonso, « El arte cristiano del siglo XIX en España : Romanticismo y Decadencia », *in Revista andaluza de arte*, n°6, 2nd trimestre, 2005. Revue publiée sur Internet, [en ligne]. Disponible sur < http://www.alonsocano.tk > (consulté en septembre 2008).

DESCOLA, Philippe, « L'ombre de la croix », *Traces du sacré, Visitations*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2008.
FOUCART, Bruno, *Renouveau de la peinture religieuse en France. 1800-1860,* Paris, éd. Arthéna, 1987.

HUYGUE, René, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960.

KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art*, éd. De Beaune, Paris, 1963.

PAYOT, Daniel (éd.), *Mort de Dieu. Fin de l'art*, éd. Cerf, 1991.

PÉREZ DORADO, Patricia, *in* VÉLEZ, Pilar (dir.), *La mirada complacida y la mirada inquieta.*, catalogue d'exposition, éd. Xunta de Galicia, 1999.

PLAZAOLA, Juan, *El arte sacro actual*, Madrid, éd. Católica, 1965.

ROBIN, Claire-Nicole,« La pintura hacia 1900 » *in* SALAÜN, Serge et SERRANO, Carlos (dir.), *1900 en Espagne*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1999.

TENA, Jean, « Magie de l'image : métamorphose de l'être et du paraître », *in Images et divinités, Les Cahiers du GRIMH*, n° 2, Lyon, éd. Université de Lyon, 2000.

ZUFFI, Stefano, *Le Nouveau Testament. Repères iconographiques*, Paris, éd. Hazan, 2003.

2°) Monographies

ALEJOS MORÁN, Asunción, « *La pintura religiosa de los Benlliure* », *in* ALDANA, Salvador (coord.), *Pintura valenciana del siglo XIX*, Valence, éd. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2001.

BOESPFUG, François, « Les images du Christ à l'épreuve de la Modernité », *in Le monde de la Bible*, n° 126, avril-mai 2000.
———, « La crucifixion déportée : sur la "sécularisation" en Occident d'un thème majeur de l'art chrétien », *in Religions et Modernité*, Buc, éd. SCEREM CRDP de l'Académie de Verssailles, 2004.

CALVO SERRALLER, Francisco, « 2000 años de imágenes de Cristo », *El País Semanal*, n° 1212, 19 décembre 1999.

JOVER, Manuel, *Cristo en el arte*, Barcelone, éd. Regina, 1995.

NICHOLS, Aïdan, o.p, *Le Christ et l'art divin*, *Théologie de l'image dans la tradition chrétienne*, Paris, éd. Téqui, 1988.

TRENC, Eliseo, « Les Annonciation dans l'art moderniste catalan, de l'orthodoxie au détournement », *in Images et divinités, Les Cahiers du GRIMH*, Lyon, éd. Université Lumière-Lyon 2, 2001.

V- Culture et sacré

BESANÇON, Alain, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, éd. Folio Essais, 1994.

CABANTOURS, Alain, *Entre fêtes et clochers : profane et sacré dans l'Europe moderne. XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, éd. Fayard, 2002.

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.

DURAND, Gilbert, *Beaux-arts et archétypes, La religion de l'art*, Paris, 1998.

DURKHEIM, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, éd. PUF, 1975.

FERRY, Luc, *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1998.

FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu*, Paris, éd. Gallimard, 1977.

GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

HAROUEL, Jean-Louis, *Culture et contre-cultures,* Paris, éd. PUF, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide (Essais sur l'individualisme contemporain)*, Paris, éd. Gallimard, 1983.

MONOD, Jean-Claude, « La sécularisation et ses limites : entre théologie politique et Positivisme juridique », *in Modernité et sécularisation*, Mickaël Fœssel, Jean-François Kervégan, Myriam Revault d'Allonnes (dir.), Paris, éd. CNRS, 2007.

TORRES I BAGES, Josep, *Ofici espiritual de l'Art*, *in Obres Completes*, Barcelone éd. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1936.

WACHÉ, Brigitte, *Religion et culture en Europe occidentale*, Paris, éd. Belin Sup. Histoire, 2002.

VI- Contexte sociopolitique

En tiempos de Miguel de Unamuno, ouvrage collectif, éd. Universidad de Salamanca, 1998.

Religions et Modernité, Actes de l'université d'automne 2003, Buc, éd . SCEREM CRDP Versailles, 2004.

ALVAREZ JUNCO, José, « La nación en duda », *in* PAN-MONTOJO, Juan (dir.), *Más se perdió en Cuba*, Madrid, Alianza editorial, 1998.
———, *Mater Dolorosa, La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, éd. Taurus, 2001

ANDRES-GALLEGO, José, et PAZOS, Anton (dir.), *Histoire religieuse de l'Espagne,* Paris, éd. du Cerf, 1998.

ARTIGAS, Miguel (dir.), *La España de Menéndez Pelayo : Antología de sus obras, selección notas*, Valladolid, éd. Cultura Española, 1938.

AUBERT, Paul (dir.), *Religión y sociedad en España. Siglos XIXy XX*, Madrid, éd. Casa de Velázquez, 2002.

BALLESTEROS, Daniel, « El ominoso expolio de la desamortización » [en ligne] Disponible sur : http://independent.typepad.com/elindependent/2009/07/el-ominoso-expolio-de-la-desamortizaci%C3%B3n.html (consulté le 10 juillet 2009).

BOTREL, Jean-François, *«* La Iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917. Doctrina y práctica *» in Metodología de la historia de la prensa católica,* Madrid, éd. Siglo XXI de España Editores s.a, 1982.

BOYD, Carolyn P., *Historia patria. Política, historia e identidad nacional en España : 1875-1975*, Barcelone, éd. Pomares-Corredor, 2000.

BRENAN, Gerald, *The Spanish labyrinth*, éd. The syndics of the Cambridge University Press, 1960.

BUSAAL, Jean-Bapiste, « Le règne de Joseph Bonaparte : une expérience décisive de la transition de la Ilustración au libéralisme modéré », *in Revista Electrónica de Historia Constitucional* [en ligne]. Disponible sur : < http://hc.rediris.es/07/articulos/html/Numero07.html?id=03 > (consulté le 14 juillet 2009).

CALLAHAN, William James, Iglesia, poder y sociedad en España. 1750-1874, Madrid, éd. Nerea, 1988.

CASTRO, Fernando de, *Memoria testamentaria : el problema del catolicismo liberal,* Madrid, éd. Castalia, 1975.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du christianisme*, Paris, éd. Garnier Flammarion, 2004.

CONNELLY ULLMAN? Joan, *La Semana Trágica : estudio sobre las causas Socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*, Barcelone, éd. Ariel D.L, 1972.

CUENCA TORRIBIO, José Manuel, *Historia y literatura*, Madrid, éd. Actas, 2004.

CUEVA MERINO, Julio, de la, « Movilización política e identidad anticlerical », *in* CRUZ, Rafael (dir.), *El anticlericalismo*, Madrid, éd. Marcial Pons, 1997.
———, *Clericales y anticlericales, el conflicto entre confesionalidad y secularización en Cantabria (1875-1923)*, Santander, éd. Universidad de Cantabria, 1991.

DÍAZ-SALAZAR, Rafael (éd.), Religión y sociedad en España, Madrid, éd. Centro de Investigaciones Sociológicas, 1993.

DUGAST, Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, éd. P.U.F, 2001.

FERNÁNDEZ PATÓN, Santiago, « Los apóstoles de la idea o la llegada del anarquismo a España », *in Revista de Nueva Literatura*, n° 46, 2003.

GARRIDO, Fernando, *Historia del reinado del último Borbón en España*, Barcelona, éd. Salvador Manero, 1869, t.1.

HIBBS, Solange, « La Iglesia católica española ante el reto de la modernidad y de la ciencia », *in* LISSORGUES, Yvan et SOBEJANO, Gonzalo (coord.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, Toulouse, éd. P.U du Mirail, 1998.

HIERREZUELO CONDE, Guillermo, « La autofinanciación de la Iglesia católica y las demás confesiones religiosas en la libertad e igualdad religiosas », [en ligne] Disponible sur : <http://www.eumed.net/tesis/2008/ghc/index.htm > (consulté le 10 juillet 2009).

INMAN, Fox, *La invención de España*, Madrid, éd. Cátedra, 1998.

LABOA, Juan María, *Iglesia y religión en las constituciones españolas*, Madrid, éd. Encuentro, 1981.

LITVAK, Lily, *España 1900 : modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelone, éd. Anthropos, 1990.

LLERA ESTEBAN, Luis de (corrd.), *Religión y literatura en el modernismo español. 1902-1914*, éd. Actas, Madrid, 1994.

MAGNIEN, Brigitte, « Ciudad y campo », *in* SERRANO, Carlos et SALAÜN, Serge (coord.), *Los felices años veinte : España, crisis y modernidad*, Madrid, éd. Marcial Pons, 2006.

MAISONNNEUVE, Jean, *Ritos religiosos y civiles*, Barcelona, éd. Herder, 1991.

MARTÍ GILABERT, Francisco, *La desamortización española*, Madrid, éd. Rialp s.a, 2003.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel, « Restauración y crisis de la monarquía 1874-1931 », *in* ARTOLA, Miguel (dir.), *Historia de España*, éd. Alianza, 1991, t.6, ch. 8.

MATEO AVILÉS, Elías de, « El apogeo del clericalismo a principios del siglo XX. El caso de Málaga », *in* CRUZ, Rafael (dir.), *El anticlericalismo*, Madrid, éd. Marcial Pons, 1997.

MENENDEZ PIDAL, Ramón (éd.), *Historia de España,* Madrid, éd. Espasa Calpe, 1989.

MIRA ABAD, Alicia et MORENO SECO, Mónica, « Alicante en el cambio del siglo XIX al XX: secularización y modernidad », publié sur Internet [en ligne]. Disponible sur < http://hipanianova.rediris.es/Articulos/03_007.htm > cf. § 2.2.1 (consulté en juillet 2007).

MONROY, Juan Antonio, « Constituciones españolas e Iglesia », [en ligne]. Disponible sur < http://www.protestantedigital.com/new/enfoque.php?840 > (consulté le 23 juillet 2007).

MONTERO, José Ramón, « *Las dimensiones de la secularización : religiosidad y preferencias políticas en España* », *in* DÍAZ-SALAZAR, Rafael et GINER Salvador (dir.), *Religión y sociedad en España*, Madrid, éd. Centro de Investigación Sociológica, 1993.

PALACIO MORENA, Juan Ignacio, *La institucionalización de la reforma social en España, 1883-1924 : la Comisión y el Instituto de Reformas Sociale*s, Madrid, éd. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1988.

POULAT, Émile, « L'Espagne, l'Europe et les problèmes religieux à la fin du siècle » *in 1898 : Littérature et crise religieuse en Espagne*, *in* FONCK, Béatrice (éd.), Villeneuve d'Ascq, éd. P.U du Septentrion, 2000.

REIG, Ramón, *Religión religiosidad en Andalucía*, Madrid, éd. Libertarias, 1989.

RÉMOND, René, *Religion et société en Europe : la sécularisation aux XIXème et XXème siècles (1789-1998)*, Paris, éd. Seuil, coll. Faire l'Europe, 1998.
———, « Église et monde ouvrier en France », *in Le Mouvement Social*, n°57, octobre-décembre 1966.

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, « *Condicionamientos históricos de la problemática religiosa de la segunda mitad del siglo XIX* », *in Perspectivas de la España contemporánea. Estudios en homenaje al profesor V.Palacio Ataral*, Madrid, éd. Guthers s.a, 1986.
———, « Religión y formas de religiosidad », *in* MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (éd.), *Historia de España*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1989, t. 35, P.2, ch. 1.
———, *Política religiosa de los liberales en el siglo XIX Trieno Constitucional*, Madrid, éd. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1973.

SÁNCHEZ AGESTA, Luis, *Historia del constitucionalismo español (1808-1936)*, Madrid, éd. Centro de Estudios Constitucionales, 1984.

SAUGNIEUX, Joël (dir.), *Foi et Lumières dans l'Espagne du XVIIIe*, Lyon, éd. Centre d'Études Méditerranéennes et Ibéro américaines, 1985.
SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen : símbolos, mitos y nación*, Madrid, éd. Taurus, 1999.

SUÁREZ CORTINA, M., *El gorro frigio, Liberalismo, democracia y republicanismo en la España de la Restauración,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
THIESSE, Anne-Marie, « L'identité nationale : quelles réalités ? Crise identitaire, crise de la Modernité », *in Cahiers français*, n°342, janvier-février 2008, p. 12.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El marco político de la desamortización en España*, Barcelona, éd. Ariel, 1971.

UNAMUNO, Miguel de, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Alianza editorial, 1986.

VICENS VIVES, Jaume, *Historia de España y América*, Barcelona, éd. Vicens Vives, 1961, t.5.

VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis, *La idea federal en España*, [en ligne], disponible sur ‹ http://saavedrafajardo.um.es/WEB/HTML/web2.html › (consulté le 07 septembre 2007).

VILLACORTA BAÑOS, Francisco, *Burguesía y cultura española en la sociedad liberal, 1808-1931*, Madrid, éd. Siglo Veintiuno, 1980.

VII- Contexte artistique

1°) Ouvrages généraux

La crisis española de fin de siglo y la generación del 98, Actes du congrès, coord. Antonio Vilanova et Adolfo Sotelo Vázquez, éd. Universitat de Barcelona, 1999.

BONNAFOUX, Denise, *Images d'Espagne au détour d'un siècle. XIXe-XXe siècles*, Aix-en-Provence, éd. Publications de l'Université de Provence, 1999.

CAUDET, Francisco, *El parto de la modernidad*, Madrid, éd. de la Torre, 2002.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort des images*, Paris, éd. Gallimard, 1992.

HINTERHÄUSEN, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, éd. Taurus, 1980.

KRIS, Ernst et KURZ, Otto, *Legend, Muyth and Magic in the image of the artist: an historical experiment*, Londres, éd. New Haven, 1979.

KRISTELLER, Paul Oskar, *Le système moderne des arts: étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1999.

KOEHN, Barbara (dir.), *La crise de la Modernité*, Rennes, éd. P.U.R, 2001.

MAFFESOLI, MICHEL, *Aux creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, éd. Plon.

MAINER, José Carlos, *La edad de plata, 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Mardid, éd. Cátedra, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanzación del arte*, *in Obras Completas*, Madrid, éd. Revista del Occidente, 1962, t.3.

2°) Ouvrages concernant la littérature

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, éd. Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

BESSER, Sergio, *Leopoldo Alas : teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, éd. Laia, 1972.

CAPDUPUY, Bernard, *Le roman espagnol de 1870 au début du XXe siècle*, Paris, éd. Dunod, 1995.

CASALDUERO, Joaquín, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, éd. Gredos, 1974.

CHAPERON, Danielle, « Questions de convergences. Un espace littéraire au croisement de trois histoires », *in* ADERT, Laurent et EIGENMANN, Eric (coord.), *L'histoire dans la littérature*, Genève, éd. Droz, 2000.

CHAPUT, Marie-Claude, « *Misericordia*, roman de fin de siècle. Benito Pérez Galdós 1843-1920 », *in Cuento, novela y comedia. Temas españoles*, La Garenne-Colombes, éd. de l'Espace Européen, 1991, p. 81.

COMPAGNON, Antoine, « Mort et résurrection de l'auteur » [en ligne] disponible sur < http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php > (consulté le 10 août 2009).

DENDLE, Brian J., « Galdós, Zola y el naturalismo de *La Desheredada*, *in* LISSORGUES, Yvan (éd.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelone, éd. Anthropos, 1988.

DURAND, Franck, « La ironía narrativa en Valera », *in* ZAVALA, Iris M. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, éd. Crítica, 1982.

EREÑO, José Antonio, *Unamuno. De la crisis a* Ecos literarios, Bilbao, éd. Beta, 2006.

GARCÍA SARRIÁ, Francisco, *Estudios de novela española moderna. Texto y Subtexto de Galdós a Guelbenzu*, Madrid, éd. Playor, 1987.

INMAN,Fox E., *in Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1988.

LÉCUYER, Marie-Claude, « *La Cuestión Palpitante :* esthétique et idéologie », *in* Les cahiers du CRIAR, n°1, 1981.

LE SCOËZEC MASSON, Annick, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité « fin de siècle »*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000.

LINAGE CONDE, Antonio, « La plenitud del realismo en la novelística de Galdós », *in Actas del II Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, Gran Canaria, 1980, t.2.

LÓPEZ-SANZ, Mariano, *La novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, éd. Pliegos, 1985.

MAEZTU, Ramiro de, « Razones de una conversión », *in Acción Española*, Madrid, 1934, n°62-63, p. 6-16, [en ligne] disponible sur < http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e62006.htm > (consulté le 05 juin 2009).

MATA INDURÁIN, Carlos, « Unamuno, del ensayo a la novela filosófica : La agonía del cristianismo y San Manuel Bueno, mártir », *in Actas XXXVII Reuniones Filosóficas de la Universidad de Navarra*, « La filosofía del 98 », Pamplona, 1998, p. 121-130.

MORA GARCÍA, José Luis, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana. 1888-1905*, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 1981.

OLEZA, Juan, « Las transformaciones de la novela en el siglo XIX », *in El País*, supplément du 14 mars 1985, *Cien años de novela española.*

PAGANO, José León, *A través de la España literaria*, Barcelona, éd. Maucci, 1904.

SHAW, D. L., *Historia de la literatura*, Barcelona, éd. Ariel, 2000.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Arte y sociedad en Galdós*, éd. Gredos, Madrid, 1970.

UNAMUNO, Miguel de, *Mi religión y otros ensayos*, Madrid, éd. Espasa Calpe, 1978.

VALERA, Juan, « De la naturaleza y carácter de la novela », *in Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, éd. Librerías de A. Durán, 1864, t.1.

VALIS, Nöel M., « El significado del jardín en *Doña Perfecta* de Galdós », *in Actas AIH*, VII Congreso, 1980.

VILANOVA, Antonio (dir.), *Clarín y su obra en el Centenario de La Regenta,* Barcelona, éd. Departamento de Literatura Española, 1985.

3°) Ouvrages concernant la peinture

ALLEGRA, Giovanni, « Las ideas prerrafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista », *in Anales de Literatura española*, Alicante, éd. Universidad de Alicante, n°1, 1982.
———, *El reino interior : premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, éd. Encuentro, 1985.

BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, *in Œuvres Complètes*, Paris, éd. La Pléïade, 1976, t. 2.
———, *Salons de 1846*, *in Œuvres Complètes*, Paris, éd. Gallimard, 1975, t.2.

BONET, Victoria E., *El oficio de pintor*, Valence, éd. Ajuntament de València, 1998.
BOZAL, Valeriano, *Exposición y homenaje a Ignacio Zuloaga*, éd. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976.

CERDÀ SURROCA, Maria Àngels, *Els Pre-Rafaelites a Catalunya*, Barcelona, éd. Edicions 62, 1981.

COLL I MIRABENT, Isabel, « Un pintor sitgetà a Madrid : Joaquim Espalter », *in Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelone, éd. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

DESCARS, Laurence, *Les Préraphaélites. Un modernisme à l'anglaise*, Evreux, éd. Découvertes Gallimard, 1999.

GAEHTGENS, Thomas W., « De la fin du modèle académique dans les Beaux-arts en Allemagne », *in* Jean-Paul Barbe et Jackie Pigeaud (dir.), *Les académies (Antiquité-XIXe siècle)*, éd. Les Presses de l'Université de Laval, 2005.

GONCOURT, Edmond et Jules, « La peinture à l'Exposition de 1855 » *in Etudes d'art*, Paris, 1893.

HEINICH, Nathalie*, Etre artiste. Les Transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, éd. Klincksieck, 1996.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Vida y arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, éd. Planeta, 1990.

MENA, José María de, « Drama y misterio del pintor y académico Villegas (en el centenario del comienzo de su Decálogo) », *in Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 83, deuxième trimestre 1996, p. 403.

MONTIJANO, Marc et HERMOSO-ESPINOSA, Susana, *«* Joaquim Mir i Trinxet. El fauno de la pintura catalana », publié sur Internet [en ligne]. Disponible sur < http://www.homines.com/arte/mir_art/index.htm > (consulté le 23 octobre 2008).

NAHON, Pierre, *Les Marchands d'art en France. XIXe et XXe siècles,* Paris, éd. de la Différence, 1998.

PANTORBA, Bernardo, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, éd. Garci-Rama, 1980.

PÉREZ CALERO, Gerardo, « La iconografía simbolista en el pintor José Villegas (1844-1921), *in Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, t.4, p. 258.

PERRIER, Charles, *Etudes sur les Beaux-Arts en France et à l'étranger*, Paris, éd. Librairie de L. Hachette et Cie, 1863.

REYERO, Carlos, *«* Soy español. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II imperio *», in Cuadernos de arte e iconografía,* 1991, t.4, p. 314.
SÉNÉCHAL, Philippe et PETRI-HAMARD, Monica (coord.), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, P.U, 2006.
VIGNERON, Denis, *La Création artistique espagnole à l'épreuve de la Modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, éd. Publibook, 2009.

VIÑUALES GONZÁLEZ, Jesús, « La pintura de historia en España. Tipología y clasificación », *in Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, numéro 2, 1988, p. 256.

VIII- Approche pluridisciplinaire

ALFIERI, John Joseph, « El arte pictórico en las novelas de Galdós », *in Anales galdosianos*, año III, 1968.

ALONSO, Amado, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, éd. Instituto de Filología Hispánica, 1956.

CID PRIEGO, Carlos, « Pintura y Generación del 98, imágenes literarias pictóricas de una crisis », *in* Carlos Cid Priego (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, éd. Universidad de Oviedo, 1996.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.)*, El universo creador del 27. Literatura, pintura, música, cine,* Madrid, éd. *Biblioteca del congreso de literatura española contemporánea*, 1997.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat, « El prerrafaelismo y los autores del 98 », *in* LÓPEZ CRIADO, Fidel (coord.), *El papel de la literatura en el siglo XIX*, *Actas del primer congreso nacional de Literatura y Sociedad*, La Corogne, éd. Université de La Corogne, 2000.

PEYREGNE, Françoise, « Quelques remarques sur les rapports de la littérature espagnole et de l'art au XXe siècle », *in Les Langues Néo-Latines*, 3ème trimestre, 1981, n° 238.

PRIOUX, Virginie, « L'art-roman. Littérature et peinture dans les romans naturalistes français et espagnols »[1], *in Les Cahiers naturalistes*, n°83, 2009.

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*, Séville, éd. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

SALGADO, María Antonia, « El paisaje animado en *Camino de perfección* », *in Hispania*, vol. 49, n°3, septembre 1966.

Index thématique

A

Altérité 22, 268, 352, 375
anticléricalisme 37, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 77, 139, 140, 370
art sacré 21, 22, 72, 74, 75, 76, 77, 111, 196, 232, 257, 259, 297, 327, 343, 396, 398, 400

C

Concordat 47, 95, 96, 98, 137
costumbrismo 123, 136, 137, 138, 269
crise 14, 15, 25, 31, 34, 72, 74, 85, 89, 145, 146, 160, 161, 196, 224, 279, 309, 324, 325, 326, 327, 361, 362, 370, 380, 382, 386, 387, 398

D

désacralisation 83, 151, 404
désamortisation 16, 45, 46, 47, 48, 137, 359
désenchantement 15, 24, 25, 27, 38, 83, 275, 358, 359, 383

I

identité nationale 16, 27, 87, 163, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 386
idiosyncrasie 27, 87, 198, 313, 326, 359
individualisation 74, 99, 151, 154, 155, 275, 367
intralecture 176, 177, 178, 180, 181, 227, 239, 243, 247, 250, 251, 254, 255, 257, 259, 260, 365
introspection 222, 223, 224, 225, 227, 238, 310

M

Modernité 14, 26, 27, 34, 37, 42, 55, 73, 74, 90, 104, 134, 135, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 153, 155, 161, 162, 170, 175, 178, 181, 195, 262, 326, 327, 328, 334, 335, 343, 344, 352, 365, 366, 382, 383, 386, 387, 390, 405

P

procession 91, 123, 130, 132, 134, 136, 137, 198, 199, 237, 268, 282, 283, 284, 286, 442
profanation 237, 284, 355
profane. 20, 32, 55, 56, 81, 99, 101, 136, 162, 170, 171, 174, 181, 191, 203, 205, 206, 207, 213, 227, 233, 234, 236, 237, 245, 257, 268, 287, 317, 323, 355, 365, 370, 371, 374, 377, 382, 396, 400, 402

Q

question religieuse 14, 15, 17, 25, 26, 27, 29, 57, 58, 303, 326, 357, 359, 361, 363, 364, 370

quête spirituelle 146, 153, 154, 157, 158, 159, 243, 309, 322, 367

R

Réalisme 14, 72, 134, 138, 178, 279, 293, 294, 298, 300, 303
réenchantement 83, 84, 268, 269, 315, 377
religiosité 17, 20, 29, 56, 86, 125, 141, 155, 159, 184, 235, 269, 294, 308, 361, 365
renversement 22, 34, 270, 329, 330, 341, 343, 351, 372, 373
Restauration 31, 42, 49, 60, 61, 94, 95, 97, 139, 184
Romantisme 148, 154, 161, 397

S

sacralisation 16, 21, 23, 140, 162, 170, 171, 174, 218, 268, 317, 324, 342, 343, 344, 348, 351, 369
sacralité 8, 17, 20, 23, 139, 140, 166, 167, 168, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 183, 195, 208, 216, 217, 218, 235, 238, 239, 259, 270, 273, 288, 292, 304, 342, 343, 351, 355, 398, 400, 404, 405
sacrilège 41, 69, 237, 277, 316, 320, 334, 336, 337, 339, 341, 352, 355, 404
sécularisation 15, 16, 24, 27, 33, 36, 37, 48, 55, 56, 57, 62, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 97, 137, 139, 141, 151, 269, 314, 315, 327, 358, 365, 367, 382, 383, 386, 399, 400, 405
sensualité 153, 155, 156
Sexenio 13, 26, 48, 358
Symbolisme 177, 300, 303, 305, 307, 370
syncrétisme 99, 147, 227, 233, 237, 238, 260, 269, 317

T

témoignage 57, 58, 77, 269, 274, 278, 347
théophanie 213, 214, 221, 267
transfert 23, 217, 324, 329, 341, 342, 343, 404, 405
transgression 34, 174, 208, 280, 325, 329, 332, 334, 336, 337, 339, 340, 341, 355, 371

Index des romanciers et romans

A

Alas Clarín, Leopoldo.. 30, 39, 41, 42, 54, 60, 64, 65, 67, 71, 80, 82, 98, 102, 112, 113, 148, 163, 164, 165, 169, 170, 187, 194, 200, 215, 216, 227, 228, 231, 235, 236, 237, 251, 281, 279, 280, 284, 285, 293, 295, 297, 310, 311, 322, 351, 353, 354, 362, 363, 376, 380, 381, 390, 393

Amor y pedagogía.....30, 187, 199, 206, 207, 272, 276, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 369, 370, 372, 376, 393

Angel Guerra 30, 215, 274, 380

Azorín (Martínez Ruiz, José dit)..... 30, 32, 265, 278, 290, 393

B

Baroja, Pío 30, 32, 42, 43, 69, 70, 71, 72, 106, 109, 154, 163, 165, 166, 218, 229, 230, 231, 239, 244, 259, 260, 268, 269, 279, 282, 279, 284, 290, 293, 311, 321, 322, 331, 349, 351, 361, 376, 380, 393

C

Camino de perfección.....30, 70, 71, 72, 73, 83, 95, 103, 104, 106, 108, 109, 145, 153, 154, 165, 187, 218, 219, 227, 229, 231, 234, 239, 244, 259, 260, 265, 268, 278, 282, 284, 285, 272, 277, 282, 290, 311, 318, 319, 345, 351, 361, 368, 372, 376, 381, 392, 393, 445

D

de Unamuno, Miguel . 30, 43, 88, 89, 90, 100, 108, 168, 169, 170, 199, 206, 207, 211, 223, 224, 278, 279, 272, 276, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 362, 363, 367, 369, 370, 376, 383, 387, 388, 389, 393

del Valle-Inclán, Ramón 30, 106, 200, 202, 203, 215, 228, 231, 232, 234, 247, 331, 340, 341, 342, 352, 359, 376, 380, 389, 393

Doña Perfecta 29, 61, 79, 279, 271, 302, 303, 304, 310, 371, 376, 390, 393

E

El árbol de la ciencia.....30, 69, 70, 86, 107, 321, 349, 361, 376, 393

El sombrero de tres picos 60, 61, 106, 242, 376, 393

El viaje redondo.....30

En torno al casticismo 30, 90, 367, 376, 393

F

Flor de santidad . 30, 106, 203, 228, 232, 234, 247, 248, 275, 282, 284, 273, 280, 302, 311, 313, 320, 340, 341, 342, 344, 351, 352, 359, 361, 369, 372, 376, 393

Fortuna y Jacinta..... 29, 77, 376, 393

G

Ganivet, Angel 16, 30, 367, 376, 393

I

Idearium 30, 376, 393

L

La Regenta 30, 41, 54, 64, 67, 71, 80, 82, 86, 97, 98, 102, 112, 113, 148, 149, 163, 164, 170, 215, 216, 251, 281, 284, 271, 280, 284, 295, 296, 297, 322, 351, 353, 361, 368, 376, 390, 393
La Voluntad 30, 187

M

Misericordia ... 30, 68, 69, 109, 110, 137, 145, 148, 149, 167, 195, 243, 284, 272, 295, 310, 320, 361, 368, 369, 376, 380, 388, 393

N

Nazarín 30, 180, 272, 274, 285, 310, 376, 393

P

Pardo Bazán, Emilia 14, 30, 60, 110, 288, 289, 295, 297, 298, 376, 389, 393
Pepita Jiménez 30, 103, 113, 149, 216, 217, 247, 251, 252, 256, 284, 290, 291, 295, 320, 345, 371, 376, 393
Pérez Galdós, Benito .. 8, 14, 29, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 68, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 105, 109, 110, 111, 145, 147, 148, 167, 178, 179, 180, 181, 186, 194, 195, 215, 219, 220, 221, 223, 243, 259, 260, 261, 263, 264, 279, 285, 269, 270, 272, 274, 275, 280, 285, 293, 294, 295, 296, 297, 302, 304, 305, 310, 311, 359, 362, 363, 368, 374, 376, 379, 380, 388, 389, 390, 391, 393, 402, 403, 409

R

Ruiz de Alarcón, Juan 60, 61, 106, 242, 243, 376, 393

S

Su único hijo 30, 187, 376, 393

T

Tristana 8, 30, 65, 66, 67, 70, 86, 111, 112, 145, 178, 179, 180, 181, 182, 219, 221, 222, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 278, 285, 271, 277, 359, 368, 371, 374, 375, 376, 393, 402, 403

U

Un viaje de novios 30, 295, 297, 376, 393

V

Valera, Juan 30, 60, 216, 251, 290, 291, 293, 376, 388, 389, 393
Viaje redondo 169, 200, 235, 236, 273, 371, 376, 393

Index des peintres

A

Alvarez, Manuel Angel 174, 299, 395, 397, 394, 398

B

Barbasan, Mariano 31, 122, 140, 146, 149, 281, 283, 300, 395, 396, 393, 394, 398

Benlliure Gil, José 14, 26, 31, 33, 125, 126, 130, 131, 136, 175, 176, 240, 241, 349, 382, 395, 396, 402, 393, 394

C

Casas i Carbó, Ramón 14, 31, 131, 132, 133, 135, 238, 239, 249, 250, 277, 278, 372, 394, 395, 396, 393, 396, 397

Clavé i Roqué, Pelegrí 127, 254, 255, 397

Cusachs i Cusachs, Josep 174, 372, 397, 394

D

de Regoyos, Dario 14, 32, 211, 226, 232, 269, 312, 331, 372, 394, 396

de Riquer, Alexandre 14, 31, 176, 177, 241, 242, 268, 283, 267, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 360, 371, 372, 394, 448, 396, 399

Domingo Marqués, Francisco 125, 161, 397, 393

E

Espalter i Rull, Joaquín 127, 128, 390, 395, 400, 393

F

Fortuny y Madrazo, Mariano 14, 300, 398

G

Gutiérrez Solana, José 211, 212, 213, 214, 312, 372, 400, 396

I

Irureta Artola, Pedro Alejandrino 124, 271, 396, 393

J

Junyent, Sebastià 207, 208, 394, 395

L

Llimona, Joan 32, 196, 197, 199, 223, 224, 233, 234, 331, 352, 372, 395, 397, 401, 395, 396

M

Muñoz Degrain, Antonio 14, 134, 364, 394, 396, 393, 399
Madrazo y Küntz, Federico..... 14, 118, 119, 146, 392
Mir, Joaquim 204, 205, 395
Monaguillismo 135, 149

N

Nazaréens 115, 126, 128, 146, 195, 255, 278, 284, 368, 399

P

Pinazo Camarlench, Ignacio 36, 141, 142, 143, 149, 283, 286, 287, 372, 373, 376, 397, 394, 398, 399
Pla Gallardo, Cecilio 159, 161, 305, 394
Pons Arnau, Francisco 14, 32, 180, 182, 183, 276, 305, 372, 394, 395
Préraphaélite 127, 231, 233, 234, 237, 279

R

Ribera y Fieve, Carlos Luis 258, 351, 360, 373, 396, 397
Romero de Torres, Julio 201, 202, 203, 215, 395

S

Sáenz, Baldomero 119, 120, 121, 394, 392
Saint Luc 195, 200, 233
Sorolla y Bastida, Joaquín..... 32, 188, 189, 190, 191, 269, 270, 271, 360, 372, 395, 398, 400, 402, 395, 397

V

Vayreda i Vila, Marià 244, 245, 246, 349, 397
Villegas Cordero, José 14, 81, 85, 86, 272, 305, 306, 308, 309, 395, 397, 392, 399

Z

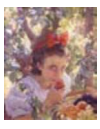
Zuloaga, Ignacio 209, 210, 211, 213, 265, 285, 286, 349, 367, 372, 390, 395, 400, 396

Table des illlustrations

LISTE DES TABLEAUX PRESENTÉS
suivant l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le texte de la thèse.
Une reproduction grand format de ces tableaux est proposée en Annexes.

De Riquer, Alexandre	détail *La tentación de San Antonio* huile sur toile	couverture	
Villegas Cordero, José	*La antesala de su Eminencia* 1890 68 x 100 collection particulière, Barcelone		p. 78
Cabrera Cantó, Fernando	*Sermón soporífero* huile sur toile, 102 x 79 musée des beaux-arts, Valence, Espagne		p. 79
Palmaroli Gonzalez, Vicente	*La peluquera* 63,2 x 78,7 collection privée		p. 81
De Berruete, Pedro	*Virgen de la leche* vers 1465 huile sur bois, 58,2 x 43,3 musée des beaux-arts, Valence, Espagne		p. 111
De Juanes, Juan	*Ultima Cena* vers 1560 116 x 191 musée du Prado, Madrid		p. 111
Murillo, Bartolomé Esteban	*Inmaculada Concepción de Soult* 1678, huile sur toile, 274 x 190 musée du Prado, Madrid		p. 111
López y Portaña, Vicente	*Asunción de la Virgen* vers 1805-18010 collection particulière		p. 112
López y Portaña, Vicente	*Alegoría de la institución de la Orden de Carlos III* 1827-1828 musée du Prado, Madrid		p. 113
de Madrazo y Kuntz, Federico	*Estudio para Madona* musée Casón del Buen Retiro, Madrid		p. 114

Sáenz, Baldomero	*Inmaculada Concepción* 1906 huile sur toile, 360 x 182 chapelle l'Institut Práxedes Mateo Sagasta, Logrogne, Espagne		p. 115
Barbasan, Mariano	*José, hijo de Jacob, en la cárcel* 1888 huile sur toile, 86 x 118 musée provincial, Saragosse, Espagne		p. 117 303
Irureta Artola, Alejandrino	*La muerte de Abel* 1879 huile sur toile, 146 x 114		p. 118
Domingo Marqués, Francisco	*Santa Clara* 1869 huile sur toile, 192,3 x 122,1 musée des beaux-arts, Valence, Espagne		p. 119
Overbeck, Johann Friedrich	*Le triomphe de la religion dans les arts* 1831-1840, huile sur toile, 392 x 392, musée Städel, Francfort, Allemagne		p. 121
Espalter i Rull, Joaquin	*La era cristiana* 1871 huile sur toile, 275 x 400 musée d'art, Gérone, Espagne		p. 122
Benlliure Gil, José	*Misa en la ermita* 1871 huile sur toile, 96 x 146, musée des beaux-arts, Valence, Espagne		p. 124
Casas i Carbó, Ramón	*La Viuda* 1890 huile sur toile, 186 x 115 bibliothèque musée Victor Balaguer, Villanueva y Geltrú, Espagne		p. 126
Casas i Carbó, Ramón	*Cor de monjas* 1901-1902 huile sur toile, 144 x 129 collection Cercle du Liceu, Barcelone		p. 127
Muñoz Degrain, Antonio	*Monjas en oración* 1871 huile sur toile, 97,5 x 147 dépôt musée du Prado, Madrid		p. 128

Benlliure Gil, José	*Monaguillos* 1871 huile sur toile, 108 x 105 musée des beaux-arts, Valence, Espagne		p. 130
Barbasan, Mariano	*La procesión del Santo Sacramento* 1887 huile sur bois, 41 x 21 collection particulière		p. 133 266
Pinazo Camarlench, Ignacio	*Procesión del Corpus en Godella* 1888 huile sur bois collection Rafael Garcia Brun, Valence, Espagne		p. 35 134 290
Pinazo Camarlench, Ignacio	*Procesión del Corpus* 1885 huile sur toile, 41 x 21,5 maison musée de Godella, Espagne		p. 135 290 377
Pla Gallardo, Cecilio	*Arrepentimiento* 1896 gouache sur bristol, 50,5 x 38, collection artistique ABC		p. 152
Angel Alvarez, Manuel	*Santiago en Clavijo* 1897 grisaille sur carton, 39,5 x 31,7 musée de Pontevedra, Espagne		p. 165
Cusachs i Cusachs, Josep	*Santiago Apóstol* 1898 huile sur toile, 150 x 119 Académie de cavalerie de Valladolid, Espagne		p. 165
Benlliure Gil, José	*La barca de Caronte* 1919 huile sur toile, 103 x 176 musée des beaux-arts, Valence, Espagne		p. 167
De Riquer, Alexandre	*Ninfa* huile sur toile		p. 168
Pons Arnau, Francisco	*Comiendo fruta* huile sur toile, 60 x 51 musée des beaux-arts, Valence, Espagne		p. 173 280

Sorolla, Joaquín	*Y aún dicen que el pescado es caro* 1894 huile sur toile, 153 x 204 musée du Prado, Madrid		p. 179
Llimona, Joan	*Virgen con Niño*, et *San José con Jesús* 1920 huiles sur toile, 61 cm de diamètre musée de Montserrat, Espagne		p. 187
Masaccio	*Vierge à l'Enfant* (détail) 1424 tempera sur panneau galerie des offices, Florence, Italie		p. 188
Raphaël	*Vierge au Chardonnet* (détail) 1507 tempera sur panneau, 77 x 107 galerie des offices, Florence, Italie		p. 188
Le Titien	*Amour sacré et Amour profane* 1514 huile sur toile musée de la galerie Borghèse, Rome		p. 191
Romero de Torres, Julio	*El amor sagrado y el Amor profano* 1908 huile sur toile, 168 x 139 collection Cajasur		p. 191
Mir, Joaquim	*La iglesia de l'Aleixar* huile sur toile, 169 x 110 collection F. Torelló, Barcelone		p. 194
Junyent, Sebastià	*Ave Maria* 1902 huile sur toile, 100 x 73 collection Junyent, Barcelone		p. 197
Zuloaga, Ignacio	*El Cristo de la Sangre* 1911 huile sur toile, 248 x 302 musée Reine Sophie, Madrid		p. 199 289
Gutiérrez Solana, José	*El fin del mundo* 1932 huile sur toile, 232 x 148 collection Banco Santander		p. 201

Pieter Brueghel l'ancien,	*El triunfo de la muerte* 1562 huile sur bois, 117 x 162 musée du Prado, Madrid		p. 202
Llimona, Joan	*En la terraza* 1891		p. 212
de Regoyos, Darío	*Crepúsculo en Algorta* 1909 huile sur toile, 31,5 x 47 collection particulière		p. 214
Urgell, Modest	*El toque de la oración* 1871 huile sur toile Musée national d'Arts de Catalogne, Barcelone		p. 142 214
Llimona, Joan	*Tornant del tros* 1896 huile sur toile musée d'art moderne, Barcelone		p. 221
Casas i Carbó, Ramón	*Figura y claustro* 1923 huile sur toile		p. 226 281
de Riquer, Alexandre	*La tentación de San Antonio* huile sur toile		p. 228 267
Vayreda i Vila, Marià	*Santa Rosalia,* 1901 huile sur toile, 185,5 x 78, musée régional de la Garrotxa, Olot, Espagne		p. 233
Casas i Carbó, Ramón	*Les Caramelles* vers 1901 huile sur toile, 146x144,5 collection cercle du Liceu, Barcelone		p. 236
Clavé i Roqué, Pelegrí	*El bon samarità*, 1838 huile sur toile, 187 x 241 Académie Royale de San Georges, Barcelone		p. 242

Ribera y Fieve, Carlos Luis	*La Magdalena en la tumba vacía de Cristo* huile sur toile 194 x 240 musée national de Saint Charles, México		p. 245
de Goya, Francisco	« Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer », série *Desastres de la guerra* 1810-1815 musée des Gravures, Fuendetodos, Espagne		p. 253 291
de Goya, Francisco	*Le Christ au jardin des oliviers* 1819 huile sur toile, 47 x 35 église collège de piaristes de Saint Antoine, Madrid		p. 253 291
De Riquer, Alexandre	*Panteísmo* huile sur toile		p. 254
Sorolla y Bastida, Joaquín	*El baño*, (étude) 1899 72 x 66,5, musée Sorolla, Madrid		p. 256
Morera y Galicia, Jaime	*Virgen con Niño*, 1904 huile sur toile, 103 x 61 musée d'art de Jaime Morera, Lleida, Espagne		p. 258 360 377
Mas y Fondevila, Arcadio	*Procesión de fin de misa* 71 x 45 collection privée		p. 289
Alvarez, Manuel Angel	*Ecce Homo* 1871-1873 huile sur toile, 73 x 60 collection particulière		p. 301
Mariano Fortuny	*San Pablo en el Areópago* 1855-1856, huile sur toile, 39 x 54, musée national d'arts de Catalogne, Barcelone		p. 303
Burnand, Eugène	*Les disciples Pierre et Jean courant au sépulcre le matin de la Résurrection* 1898 huile sur toile, 82 x 134 musée d'Orsay, Paris		p. 303

Villegas Cordero, José	*Sexto mandamiento, Únete a la que elegiste por compañera en la vida* vers 1915 200x300		p. 310
de Riquer, Alexandre	*Anunciación* 1893 huile sur toile, 78 x 137,5 collection particulière Calaf		p. 271 338
Fra Angelico	*L'Annonciation* vers 1450, 216 x 321, couvent de San Marco, Florence, Italie		p. 337
Muñoz Degrain, Antonio	*Conversión de Recaredo* 1888 palais du Sénat, Madrid		p. 368
Pinazo Camarlench, Ignacio	*Una rosa* 1894 huile sur toile, 26 x 21,5 musée des beaux-arts de Valence, Espagne		p. 379

Table des matières

Pages liminaires 1

Introduction 12

PREMIÈRE PARTIE : - APPROCHE CIVILISATIONNISTE – ABSENCE(S) ET PRÉSENCE(S) DU SACRÉ 35

Chapitre 1 : Un sacré sclérosé 36

1. La sécularisation de la société 37

1.1 L'Église face à la Modernité 37

Les nouveaux courants de pensée 38
L'évolution sociale : émergence du monde ouvrier 39
Évocations romanesques de cet affrontement 40

1.2 L'Église face au libéralisme 42

Deux politiques papales antilibérales 42
El liberalismo es pecado (1884) 44

1.3 L'Église face à l'État 45

Les désamortisations 45
Les Constitutions 48
Autres mesures 49

1.4 L'Église face à l'anticléricalisme 50

Définition 50
Manifestations 54

2. La sécularisation dans les arts 57

2.1 Témoignages des romanciers 57
Réalisme 57
Engagement 58

2.2 Expressions de la sécularisation en littérature 62
L'absence de foi sincère 62
La question de l'argent 65
La religion vue comme supercherie 67

2.3 Sécularisation et peinture 71
Conséquences de la sécularisation 72
Une traduction singulière : le style dit saint-sulpicien 73
Témoignages littéraires de la dégénérescence de l'art sacré 74
Mises en scène peu conventionnelles du clergé 77

Conclusion Chapitre 1 82

Chapitre 2 : Un sacré (sur)vivant 85
1. La prégnance du religieux 85

1.1 Un fond de culture religieuse 86

1.2 Une Église militante 88

Une nécessaire réaction 88
Exemple d'une politique papale diligente 89
Un activisme militant 91

1.3 Le soutien de l'État 94

Les vicissitudes de l'Histoire 94
Le Concordat de 1851 96

1.4 Manifestations concrètes 97

Les Missions Populaires 97
Pèlerinages et processions 98
Individualisation de la foi et syncrétisme 99

2. Représentations littéraires de la survivance du sacré 101

2.1 Une récurrence évidente 101

2.2 Pratiques sincères décrites dans les romans 104

Exemples de dévotion populaire 104
Personnification de valeurs chrétiennes 105
Verbalisation des croyances 107
Expérience divine, expérience démoniaque 108

3. Expressions picturales d'un sacré toujours vibrant 110

3.1 La sacré traditionnel 111

L'école officielle 111
Sources officielles 116
Les Nazaréens 120

3.2 Premières mutations 123

« El costumbrismo » 123
« El monaguillismo » 129
Les processions 130

Conclusion Chapitre 2 137

Conclusion Première Partie – Approche civilisationniste 139

DEUXIÈME PARTIE : –APPROCHE ESTHÉTIQUE – LA RÉNOVATION DU SACRÉ 143
144

Chapitre 1 : De nouvelles modalités

1. Un contexte inédit : l'avènement de la Modernité 145
1.1 Chronologie 147
Le nouveau statut du sacré 148
Le nouveau statut de l'artiste

1.2 La rénovation spirituelle 150
Définition et caractéristiques 150
Synthèse et exemple pictural 151

2. La quête d'une nouvelle spiritualité 154

2.1 Caractéristiques 154
Origines de cette quête 154
L'individualisation du sacré 154
La sensualité du sacré 155

2.2 Une quête nécessaire 158
Benito Pérez Galdós 158
Miguel de Unamuno 159
Leopoldo Alas Clarín 160

3. La dilution du sacré 162

3.1 Une dilution en amont 162
La nation sacrée 162
Exemples picturaux 165

3.2 Une dilution en aval 166
Les mythes de l'Antiquité 166
Les mythes littéraires 169

3.3 La sacralisation du profane 170
Exemples romanesques 171
Exemple pictural 173

4. Niveaux de lectures et d'analyses 175

4.1 En littérature 176

4.2 En peinture 178

Conclusion Chapitre 1 181

Chapitre 2 : Expressions rénovées du sacré. Essai de typologie 183

1. Des expressions manifestes 183

1.1 Une communion authentique 183
La sincérité 184

Le culte du passé 186
La mise en scène du quotidien liturgique 193

1.2 Le sacré torturé 195

Des questionnements viscéraux 195
Inquiétudes mystiques 196
La représentation dramatisée du sacré 198

1.3 « Le Dieu de sa fantaisie » 203

Amour profane et amour sacré 203
Exemples littéraires 204

2. Des expressions diluées 212

2.1 L'univers mystique 213

Les fondements 213
Paysages littéraires 215
Les Préraphaélites 219

2.2 L'introspection spirituelle 222

Exemple littéraire 223
Exemple pictural 225

2.3 Le syncrétisme 227

Le fantastique 227
Le profane 234

3. Des expressions enthousiastes 239

3.1 Des artistes chrétiens 240

Une œuvre de foi 240
Exemple pictural 241

3.2 Le sacré subreptice 243

Un sacré dialectique 243
Le sacré intratextuel 246
Le sacré intrapictural 251

Conclusion Chapitre 2 260

Conclusion Deuxième Partie – Approche esthétique 262

TROISIÈME PARTIE : - APPROCHE HEURISTIQUE – LE SACRÉ MIS EN ŒUVRE(S) 271

Chapitre 1 : Le sacré comme objet d'étude 273

1. « La sociedad presente como materia [artística] » 273

1.1 L'art et la société 274

La sociologie de l'art 274
Le témoignage des œuvres d'art 278

1.2 L'auteur et la société 282

Le regard de l'artiste 282
La fonction-auteur 292

2. Les courants artistiques et le sacré 297

2.1 Le Réalisme et le Naturalisme 297

Théories 297
Œuvres 298

2.2 Le Symbolisme 304

Théorie 304
Œuvres 305

2.3 La veine spiritualiste 312

Un aboutissement 312
Œuvres 313

3. Un objet d'étude impérieux 315

3.1 Une fascination souveraine 316

L'expérience ontogénétique 316
L'expérience phylogénétique 317

3.2 Une polymorphie ubiquiste 319

Un cri infini 319
L'éclectisme du sacré 320

3.3 L'art comme « Épiphanie trompeuse » ? 322

Penser et dire le divin 322
(Re)présenter le divin 324

Conclusion Chapitre 1 326

Chapitre 2 : Le sacré comme sujet opérant 327

1. Un contexte de crises 328

1.1 Crises nationales 329

El problema nacional, hechos, causas y remedios 329
La deshumanización del arte 332

1.2 Transgression et renversement 333

Du spirituel dans l'art 333
Licences artistiques transgressives 336
L'ultime renversement 345

2. Sacré, sacralisation, sacralité 346

2.1 La sacralisation de l'artiste 347

L'artiste *capax dei* 347
L'immortalité de l'œuvre créée 348
Le ravissement créateur 352
Le sacre du génie 354

2.2 La sacralité de l'œuvre d'art 355

Une parcelle de divinité 355
Transfiguration et sublimation 356

Conclusion Chapitre 2 358

Conclusion Troisième Partie – Approche heuristique 360

Conclusion 362

Références bibliographiques 382

Index : thématique 397
romanciers et romans 399
peintres 402

Table des illustrations 404

Annexes

Sommaire des Annexes

Corpus littéraire III

Corpus pictural IV

Présentation du mémoire de maîtrise VIII

Présentation du mémoire de D.E.A XI

Apologue de Camille Tarot, *Le symbolique et le sacré* XIV

Projet d'étude LAHIC : Transfert de sacralité XVI

Discours d'entrée de Benito Pérez Galdós à la Real Academia, 1897 XIX

Circulaire Orovio, 1874 XXV

Syllabus, 1864 XXVIII

Bulle papale, 1854, dogme de l'Immaculée Conception XXXVII

Extrait récit d'une procession *Camino de perfección* XLIX

Extrait « Transformations dans la peinture religieuse » Oscar Bätschmann LII

Credo d'Alexandre de Riquer LIII

Reproductions grand format des tableaux étudiés LV

Frise chronologique CII

CORPUS LITTÉRAIRE

Présenté dans l'ordre chronologique de publication des œuvres
Les titres précédés du signe * n'appartiennent pas au genre romanesque

1874 *El sombrero de tres picos*, Pedro Antonio de Alarcón
Pepita Jiménez, Juan Valera

1876 *Doña Perfecta*, Benito Pérez Galdós

1881 *Un viaje de novios*, Emilia Pardo Bazán

1884 *La Regenta*, Leopoldo Alas Clarín

1886 *Fortuna y Jacinta*, Benito Pérez Galdós

1890 *Su único hijo*, Leopoldo Alas Clarín

1892 *Tristana*, Benito Pérez Galdós

1895 **En torno al casticismo*, Miguel de Unamuno
**Viaje redondo*, Leopoldo Alas Clarín
Nazarín, Benito Pérez Galdós

1897 **Idearium*, Angel Ganivet García
Misericordia, Benito Pérez Galdós

1902 *Amor y pedagogía*, Miguel de Unamuno
La voluntad, Azorín
Camino de perfección, Pío Baroja

1905 *Flor de santidad*, Ramón María del Valle-Inclán

1911 *El árbol de la ciencia*, Pío Baroja

CORPUS PICTURAL

Présenté dans l'ordre alphabétique des titres des œuvres espagnoles créés au cours de la période étudiée

Anunciación	de Riquer, Alexandre 1893, huile sur toile, 78 x 137,5 collection particulière Calaf
Arrepentimiento	Pla Gallardo, Cecilio 1896, gouache sur bristol, 50,5 x 38 collection artistique ABC
Ave Maria	Junyent, Sebastià 1902, huile sur toile, 100 x 73 collection Junyent, Barcelone
Inmaculada Concepción	Sáenz, Baldomero 1906, huile sur toile, 360 x 182 chapelle l'Institut Práxedes Mateo Sagasta, Logrogne
Comiendo fruta	Pons Arnau, Francisco huile sur toile, 60 x 51 musée des beaux-arts, Valence, Espagne
Conversión de Recaredo	Muñoz Degrain, Antonio 1888, palais du Sénat, Madrid
Cor de monjas	Casas i Carbó, Ramón 1901-1902, huile sur toile, 144 x 129 collection Cercle du Liceu, Barcelone
Crepúsculo en Algorta	de Regoyos, Darío 1909, huile sur toile, 31,5 x 47 collection particulière
Ecce Homo	Alvarez, Manuel Angel 1871-1873, huile sur toile, 73 x 60 collection particulière
El amor sagrado y el Amor profano	Romero de Torres, Julio 1908, huile sur toile, 168 x 139 collection Cajasur
El baño, (étude)	Sorolla y Bastida, Joaquín 1899, 72 x 66,5 musée Sorolla, Madrid

El Cristo de la Sangre	Zuloaga, Ignacio 1911, huile sur toile, 248 x 302 musée Reine Sophie, Madrid
El toque de la oración	Urgell, Modest 1871, huile sur toile Musée national d'Arts de Catalogne, Barcelone
En la terraza	Llimona, Joan 1891
Figura y claustro	Casas i Carbó, Ramón 1923, huile sur toile
José, hijo de Jacob, en la cárcel	Barbasan, Mariano 1888, huile sur toile, 86 x 118 musée provincial, Saragosse, Espagne
La antesala de su Eminencia	Villegas Cordero, José 1890, 68 x 100 collection particulière, Barcelone
La barca de Caronte	Benlliure Gil, José 1919, huile sur toile, 103 x 176 musée des beaux-arts, Valence, Espagne
La era cristiana	Espalter i Rull, Joaquin , 1871, huile sur toile, 275 x 400 musée d'art, Gérone, Espagne
La iglesia de l'Aleixar	Mir, Joaquim huile sur toile, 169 x 110 collection F. Torelló, Barcelone
La Magdalena en la tumba vacía de Cristo	Ribera y Fieve, Carlos Luis huile sur toile, 194 x 240 musée national de Saint Charles, México
La muerte de Abel	Irureta Artola, Alejandrino 1879, huile sur toile, 146 x 114
La peluquera	Palmaroli Gonzalez, Vicente 63,2 x 78,7 collection privée
La procesión del Santo Sacramento	Barbasan, Mariano 1887, huile sur bois, 41 x 21 collection particulière

La Viuda	Casas i Carbó, Ramón 1890, huile sur toile, 186 x 115 bibliothèque musée Victor Balaguer, Villanueva y Geltrú
Les Caramelles	Casas i Carbó, Ramón vers 1901, huile sur toile, 146x144,5 collection cercle du Liceu, Barcelone
Monaguillos	Benlliure Gil, José 1871, huile sur toile, 108 x 105 musée des beaux-arts, Valence, Espagne
Monjas en oración	Muñoz Degrain, Antonio 1871, huile sur toile, 97,5 x 147 dépôt musée du Prado, Madrid
Misa en la ermita	Benlliure Gil, José , 1871, huile sur toile, 96 x 146 musée des beaux-arts, Valence, Espagne
Ninfa	De Riquer, Alexandre huile sur toile
Panteísmo	De Riquer, Alexandre huile sur toile
Procesión de fin de misa	Mas y Fondevila, Arcadio 71 x 45, collection privée
Procesión del Corpus	Pinazo Camarlench, Ignacio 1885, huile sur toile, 41 x 21,5 maison musée de Godella, Espagne
Procesión del Corpus en Godella	Pinazo Camarlench, Ignacio 1888, huile sur bois collection Rafael Garcia Brun, Valence, Espagne
Santa Clara	Domingo Marqués, Francisco , 1869, huile sur toile, 192,3 x 122,1 musée des beaux-arts, Valence, Espagne
Santa Rosalia,	Vayreda i Vila, Marià 1901, huile sur toile, 185,5 x 78 musée régional de la Garrotxa, Olot, Espagne
Santiago Apóstol	Cusachs i Cusachs, Josep 1898, huile sur toile, 150 x 119 Académie de cavalerie de Valladolid, Espagne

Santiago en Clavijo — Angel Alvarez, Manuel
1897, grisaille sur carton, 39,5 x 31,7
musée de Pontevedra, Espagne

Sermón soporífero — Cabrera Cantó, Fernando
huile sur toile, 102 x 79
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Sexto mandamiento, Únete a la que elegiste por compañera en la vida — Villegas Cordero, José
vers 1915, 200 x 300

Tornant del tros — Llimona, Joan
1896, huile sur toile
musée d'art moderne, Barcelone

Una rosa — Pinazo Camarlench, Ignacio
1894, huile sur toile, 26 x 21,5
musée des beaux-arts de Valence, Espagne

Virgen con Niño, et *San José con Jesús* — Llimona, Joan
1920, huiles sur toile, 61 cm de diamètre
musée de Montserrat, Espagne

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

Y aún dicen que el pescado es caro — Sorolla, Joaquín
1894, huile sur toile, 153 x 204
musée du Prado, Madrid

PRÉSENTATION du mémoire de maîtrise[810]

A la fin de mon année de Licence à l'Université de Caen-Basse Normandie, passionnée par l'Histoire de l'art, j'avais demandé à celle qui allait devenir mon directeur de m'orienter pour trouver une perspective de recherches dans ce domaine. Considérant la richesse de la culture chrétienne de l'Espagne, nous avions convenu que mes travaux porteraient sur la peinture religieuse. Ce premier mémoire, intitulé « *El temario cristiano en la pintura religiosa española de los siglos XIX y XX* », proposait avant tout de découvrir et de répertorier les artistes ayant puisé leur inspiration dans les récits de la tradition chrétienne, depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, c'est-à-dire, de mettre en lumière l'évolution de cette thématique depuis les canons néo-classiques jusqu'aux peintres les plus contemporains.

Ce mémoire exposait dans une première partie théorique le concept d'art religieux et s'interrogeait[811] sur la définition de l'œuvre d'art sacré : sa spécificité, sa portée et son message ; il voulait aussi comprendre le statut du peintre qui s'engage librement dans la voie du motif religieux, contrairement aux siècles précédents pendant lesquels les génies de la peinture espagnole se sont illustrés, mais de manière engagée, dans le sens où par le biais de leur oeuvvres d'art sacré ils promouvaient une religion qu'ils pratiquaeint avec ferveur (pensons par exemple aux liens étroits qui lièrent Franscisco de Zurbarán aux hiéronymites, à ceux qui se tissèrent entre Murillo et les Jésuites, ou encore à l'importance qu'avait l'Ordre de Santiago pour Velasquez) . Se posait alors la question de l'engagement du peintre : doit-il nécessairement être croyant ? Juan Plazaola y répond d'une phrase : *lo que importa para el carácter auténticamente religioso de la obra, no es tanto lo que ella vale en sí misma para el corazón del artista, cuanto su incidencia sobre sus potencias creadoras* [812].

La deuxième partie était consacrée au XIXe siècle. Après avoir présenté les nouvelles conditions de travail des artistes – moins soumis au mécénat de l'Église, mais dépendant à présent d'une clientèle aux goûts sectaires, dictés par les incontournables

---

[810] *El temario cristiano en la pintura española de los siglos XIX y XX*, mémoire de Maîtrise inédit, soutenu à l'Université de Caen Basse-Normandie, juin 1999, cote M117, 147 pages

[811] Car le postulat même d'un art sacré moderne pose question. On en voudra pour preuve la forme interrogative du titre du célèbre livre du frère Pie Régamay, ancien attaché au Louvre, *Art sacré au XXe ?*, Paris, éd. Cerf, 1952

[812] *El arte sacro actual*, Madrid, ed. Católica, 1965

Expositions Nationales[813] – le mémoire passait ensuite en revue les différents courants de peinture dans lesquels la thématique chrétienne apparaît au XIXe, dit de manière synthétique:

- L'art officiel (peinture académique, néo-classique et *costumbrismo* andalou)
- Le Romantisme (en distinguant un Romantisme de tradition, davantage tourné vers l'héritage iconographique et un Romantisme de passion, plus exalté et novateur)
- Les Nazaréens (groupe original de peintres se réclamant, puis s'affranchissant, du collectif fondé par des Allemands en 1809: la L*ukasbund*)

C'est également dans un souci de concision que ces différents courants ne seront pas développés ici, car il ne s'agit que de l'exposé concis des recherches déjà effectuées, mais il nous a semblé important d'en faire état pour expliquer notre démarche. Quelques tableaux archétypaux illustreront simplement ces courants.

XIXe siècle : synthèse illustrée

Art officiel :

Asunción de la Virgen
Vicente López Portaña
1805-1810
Collection particulière

Romantisme :

La comunión
Eugenio Lucas Velázquez
1855
Huile 26,5 x 39,7
Musée des Beaux Arts, Bilbao

Style nazaréen :

La era cristiana
Joaquín Espalter
1871
Musée de Genova

Le passage entre le XIXe et le XXe siècles permettait d'envisager avec plus de détails trois styles bien distincts au tournant de ces deux siècles. Tout d'abord, et en simplifiant, l'Espagne sombre avec les peintures de José Romano Gutiérrez Solana, puis l'Espagne expressionniste de Ignacio Zuloaga, et enfin l'Espagne lumineuse de Joaquín

[813] Analysées par Bernardo de Pantorba dans Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España, Madrid, éd. Garci-Rama, 1980

Sorolla y Bastida. Tous trois proposent une vision très personnelle de la sacralité en Espagne. Sur les conseils de mon directeur de recherches, j'avais multiplié les analyses de tableaux dans le détail, pour éviter que cette présentation du XIXe siècle ne soit qu'une compilation.

La troisième et dernière partie retraçait l'évolution fulgurante de la thématique chrétienne au XXe siècle, depuis la singulière esthétique du Cercle de San Lluc jusqu'à la peinture sacrée abstraite, en passant par la crise des années 30, l'art contrôlé sous la dictature de Franco, le surRéalisme et le cubisme ! Là aussi, des analyses ciblées ont été proposées pour pallier l'aspect « catalogue » qu'un tel panorama aurait pu induire.

Enfin, la conclusion du mémoire de maîtrise ébauchait une typologie de l'art sacré moderne, en distinguant l'attitude des peintres face à la religion chrétienne, face à la société espagnole, et face à la tradition iconographique.

PRÉSENTATION du mémoire de D.E.A[814]

Pour le mémoire de D.E.A, le cadre chronologique a été restreint au profit d'une analyse davantage ciblée puisqu'il traitait de la « Métamorphose du religieux en sacré dans l'art espagnol, 1860-1910 ». L'exposé diachronique du mémoire de maîtrise avait alors cédé la place à des recherches centrées autour de trois artistes : les deux premiers sont José Benlliure Gil et Joaquín Sorolla, deux peintres valenciens de la fin du XIXe siècle. Le troisième artiste, sur le conseil de mon directeur de D.E.A, fut un homme de lettres : Benito Pérez Galdós. En effet, il est apparu très enrichissant d'envisager un écho littéraire des sensibilités étudiées en Maîtrise dans le domaine pictural : qu'en était-il de l'expression du religieux non plus en images mais en mots ? L'auteur envisagé fut Benito Pérez Galdós, pour son roman *Tristana*, car cette œuvre met en scène une traduction inattendue du sacré chez un auteur considéré traditionnellement comme le fer de lance des anticléricaux.

Afin d'apporter la preuve d'une « métamorphose du religieux » à la fin du XIXe siècle, la démarche a consisté tout d'abord à abonder dans le sens de l'opinion générale (première partie) qui considère que c'est la sécularisation[815] qui caractérise au mieux cette période dite « fin de siècle ». Ainsi, le roman *Tristana* fournit diverses illustrations de ce phénomène, en critiquant par exemple les traditions sclérosantes, en fustigeant des rituels sociaux dans lesquels la foi sincère n'a plus sa place. L'exemple du mariage, à la fin du roman, en est symptomatique :

> En suma : que se casaron (...) la señorita no tuvo nada que oponer al absurdo proyecto. Lo aceptó con indiferencia ; (…) Casi no se dio cuenta de que la casaron, de que unas breves fórmulas hiciéronla legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso de la sociedad. No sentía el acto, lo aceptaba como un hecho impuesto por el mundo exterior, como el empadronamiento, como la contribución, como las reglas de policía.[816]

On remarquera que la cérémonie religieuse est résumée en trois mots: *unas breves fórmulas* ! C'est dire à quel point la sécularisation est ici stigmatisée, reprise sous d'autres formes tout au long du roman (avec par exemple des propos

---

[814] *Métamorphose du religieux en sacré dans l'art espagnol, 1860-1910*, mémoire inédit de D.E.A soutenu à l'Université Montpellier III-Paul Valéry, septembre 2002, 131 pages

[815] Un des livres majeurs qui traitent de la question est celui de René Rémond, *Religion et société en Europe : la sécularisation aux XIXe et XXe siècles*, Paris, éd. Seuil, 1998

[816] *Tristana*, p.1661

blasphématoires[817] ou des actes sacrilèges[818] qui émaillent le quotidien des personnages sans que personne ne s'en offusque).

Les œuvres picturales de l'époque permettent de dresser le même constat d'une déréliction inédite jusqu'alors, quantitativement, mais aussi qualitativement. Ainsi Benito Pérez Galdós se fait le témoin de la dégénérescence de l'art sacré[819].

Si l'image d'un XIXe sécularisé n'est pas totalement erronée – puisque la littérature tout comme la peinture nous en apportent des traductions – nous avions montré qu'elle devait être toutefois dépassée en raison des multiples trahisons de la sécularisation ; se profile alors une notion du religieux de plus en plus complexe, que nous avons redéfinie et précisée dans l'optique singulière selon laquelle chaque artiste l'envisage et l'exprime, de façon aussi bien manifeste que latente. Là encore, *Tristana* est une source d'exemples d'un christianisme authentique pérenne[820]. Mais d'autres romans en apporteraient également la preuve[821], ainsi que la peinture dans laquelle on retrouve bel et bien les signes d'une « spiritualité diffuse »[822] rayonnante et très présente.

Finalement, mon mémoire de D.E.A s'attachait à cerner, autant que faire se peut, les contours évanescents de cette nouvelle sacralité polymorphe en art, puisant ses sources non plus exclusivement dans l'héritage chrétien, mais débordant largement sur d'autres formes de sacré « profane » vis-à-vis du dogme catholique. La gageure consistait alors à débusquer les indices plus ou moins clairs laissés en filigrane dans les œuvres littéraires (en analysant par exemple les délicates correspondances qui se tissent entre le langage amoureux et le langage sacré) et picturales (par le truchement

---

[817] Don Lope Garrido s'exprime clamando al Cielo […] con amenazas y blasfemias , p.1593

[818] S'agissant de don Lope, de nouveau, on soulignera : « *Hasta con monjas y beatas ha tenido amores* », p.1564

[819] Dans *Doña Perfecta*, les descriptions de peintures se trouvant à l'intérieur de la cathédrale de Orbajosa ne sont guère flatteuses, *Doña Perfecta*, Madrid, éd. Libsa, 2000, p.64-66

[820] C'est le cas notamment de la conversion sincère de *Tristana* aux chapitres XXI à XXIII

[821] Gustavo Correa écrit : « En la novelística de Galdós encontramos un mundo cuya inspiración es básicamente de índole religiosa. Tal característica se revela en sus preocupaciones fundamentales, en la peculiar conformación de los personajes, los cuales actúan dentro del ámbito de la conciencia reliogiosa y los esquemas que dan forma y sentido a sus novelas.» dans *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, éd. Gredos, 1974, p.33

[822] Expression de Bruno Foucart, extraite de l'ouvrage publié à partir de sa thèse, soutenue en 1980 à l'université de Paris X, *Renouveau de la peinture religieuse en France. 1800-1860*. Paris, éd. Arthéna, 2002. Bruno Foucart s'est interrogé sur le cas français, mais ses réflexions peuvent tout à fait s'appliquer à la situation espagnole.

d’œuvres aux clefs d’interprétation inédites). Le mémoire se concluait par une synthèse distinguant les différentes formes de sacré rencontrées.

APOLOGUE
Camille Tarot, *Le symbolique et le sacré*, Paris, éd. Découverte, 2008, p. 27-28
Extrait de son introduction dans laquelle il raille la controverse sur la définition de la religion

Alors qu'on ne cesse pas de parler de départ ou de retour de la ou des religions, qu'on prétend qu'elles meurent ou qu'elles sont la menace de l'avenir, nous sommes toujours dans la situation d'un enquêteur planté devant une gare et chargé d'observer er de comptabiliser les mouvements des voyageurs, mais qui ne serait pas sûr de savoir et de jamais pouvoir savoir ce qu'est un voyageur et s'il convient de le distinguer de sa valise ou du train et du chef de gare ! Faut-il monter ou descendre du train ou être assis dedans pour être un voyageur ? Quiconque achète un billet en est-il un même s'il ne passe pas sur le quai ? Qui pourrait être sûr d'avoir jamais rencontré un voyageur ? Pour une pensée empirique, les critères sont incertains, car leur nombre est variable. Le manteau et les bagages, le titre de transport même sont fréquents et souvent pertinents, mais tous n'en portent pas et beaucoup de gens qui en portent n'en sont pas. On ne peut donc fonder empiriquement l'universalité du concept. Les structuralistes qui voient les limites de l'empirisme dénonceront la grossièreté de la catégorie du voyageur ; elle confond les travailleurs qui vont le matin à la grande ville et en reviennent le soir et des touristes ou des pèlerins. Il sera donc facile aux structuralistes de les opposer comme l'obligation du travail s'oppose au loisir du voyage, ou le profane au religieux. Mais ce n'est pas assez pour l'ennemi des structuralismes aujourd'hui déclinants, l'individualisme méthodologique présentement dominant, qui veut passer le rasoir d'Occam sur toutes les catégories d'entités collectives jugées inutiles. Parler de voyageurs (ou de travailleurs ou de pèlerins aussi bien), n'est-ce pas inventer un collectif ou réifier une société imaginaire, alors qu'il n'existe que de brèves interactions entre eux ou avec le contrôleur et peut-être avec la jeune femme dont ils s'empressent, quand elle est jolie, de monter la valise ? Heureusement, ces interactions vont diminuant avec la disparition des compartiments, les billetteries automatiques ou les réservations par Internet. Le voyageur devient chaque jour un individu plus autonome aux multiples appartenances et totalement libre de ses choix et donc inclassable. Comment le distinguerait-on d'un consommateur ordinaire, mais choyé ? Le voyageur est donc appelé à se dissoudre dans l'économie des transports. A leur tour, forts ennemis de ces individualistes qui ont pour le libéralisme les yeux de Chimène, les héritiers d'un

Bourdieu et de plusieurs soupçons marxistes se demandent s'il y aurait même des voyageurs s'il n'y avait pas de train. Qu'est-ce qui nous prouve que le concept de voyageur n'est pas une pure invention de la SNCF, de ses conseillers en publicité ou d'autres voyagistes ? Avant elle, y avait-il des voyageurs en France ? Finalement, le relativisme nous conseille de dire qu'il n'existe pas même un seul voyageur. Car ce voyageur que l'on croit réel n'a jamais été un voyageur pour tout le monde. Pour son épouse ou plus probablement sa compagne qui l'attend sur le quai de la gare, ce n'est pas un voyageur, mais Jules qui retrouve Dulcinée, et pour ses enfants, c'est papa qui leur apporte des bonbons. On peut donc bien se passer de la notion de voyageur, qui est une invention récente de la société industrielle des transports et du marketing. On aura compris l'apologue où il suffit de remplacer voyageur par religion pour voir qu'on en est là pour le problème de sa définition.

PROJET D'ÉTUDES du LAHIC « Le transfert de sacralité »

Il est apparu important de conduire une réflexion à la fois critique et analytique sur la référence au "sacré" quand il s'agit de désigner la valeur culturelle, les conditions de sa production et l'expérience que procure son partage. Sans expliciter toujours une relation qui reste très problématique, les théories de la laïcisation des sociétés modernes engendrent ou appuient un discours sur le "transfert de sacralité", notion qui recouvre en fait plusieurs aspects. On peut en distinguer trois.

1) D'abord la mise en place de nouveaux dispositifs de sélection, de protection et de partage de la valeur, incarnée, le plus souvent, dans des sites, des objets, des pratiques considérés comme des biens collectifs inaliénables dans lesquels se trouve incarné "l'esprit", les "fondements", l'"histoire" d'une collectivité particulière. Les institutions, les lois, les discours dominants et ordinaires tracent autour de ces biens, et grâce à eux, le périmètre de l'exceptionnel, tout comme les religions construisent l'espace où se configurent les relations à la transcendance.

2) D'où découle le déploiement des modalités très particulières qui encadrent et orientent le contact avec ces nouveaux réceptacles de la valeur collective. Citons, par exemple, la monumentalité du cadre de leur présentation, la dramatisation de leur apparition, la "ritualisation" de leur approche, les débats sur la distance entre ces "choses" et le public (respect ou familiarité ; consommation ou protection), l'émergence de catégories de spécialistes, connaisseurs ou experts, qui se représentent comme une aristocratie de gardiens de la valeur. Et ici les métaphores du "temple" (pour désigner le musée, le théâtre...), de la "liturgie" (pour les formes du contact), des "prêtres" (pour les créateurs et les médiateurs) sont centrales et très largement partagées.

3) Enfin, la désignation du complexe, mal définissable, d'émotions qui saisit celui qui est admis à entrer en contact avec ces lieux et ces événements où la valeur culturelle se manifeste, emprunte massivement aux langages de la phénoménologie de l'expérience religieuse, jouant, en particulier, sur l'antithèse du *fascinans* et du *tremendum* (telle qu'elle a été formulée en 1917 par Rudolf Otto) ou sur les transferts du langage de l'expérience mystique.

Donc le "sacré", pour conserver le terme le plus générique, est une référence très présente dès qu'il s'agit de désigner dans leur différence les réceptacles de la culture et les expériences, personnelles et collectives, que génère leur accès. Bien évidemment les discours et les pratiques qui visent à une "désacralisation" (voire au "sacrilège") au nom de la liberté absolue du créateur comme au nom du partage démocratique, non-élitaire, des biens de culture, renforcent le caractère massif et inquestionnable du sacré comme paradigme.

Un séminaire a donc été mis en place. Il interroge ce qui fonde ces constats en admettant la nécessité de dépasser la pure et simple dénonciation de cette référence au sacré - qui aurait pour seule fin de produire et de légitimer les créateurs et les "gestionnaires" des biens culturels. Mais, en même temps, ce qui rend ce problème particulièrement complexe est que le "sacré" fonctionne à la fois comme une notion indigène et comme une catégorie analytique. Par exemple, si l'on suit les travaux de Paul Bénichou, les écrivains de la première moitié du XIXe siècle ont délibérément produit une théorie et une pratique du "sacre de l'écrivain" en se référant explicitement au religieux et au sacré ; de même des artistes et des muséologues du XXe siècle ont

utilisé de façon tout à fait consciente et systématique la notion de "sacré moderne" pour caractériser leurs productions. Mais, simultanément, à partir de la fin du XIXe siècle, dans la sociologie française puis dans la phénoménologie du religieux, dans la sociologie de la Modernité de matrice weberienne et dans l'histoire des religions refondée en Italie, le sacré est passé d'adjectif à substantif et l'on a proposé plusieurs définitions substantielles de cette catégorie. Définitions qui ont été discutées et qui ont parfois abouti à un rejet pur et simple. L'anthropologie et la sociologie des religions ont, aujourd'hui, pris, en général, leurs distances avec le sacré en tant que notion analytique. Ce qui n'empêche pas les acteurs culturels d'utiliser plus ou moins directement les travaux anthropologiques et sociologiques sur la religion et sur l'histoire récente de ses fonctions sociales afin d'argumenter leur conception de la différence des objets ou des actes de culture.
Devant cette situation passionnante car complexe il a fallu choisir une stratégie d'approche qui fasse dialoguer des travaux qui prennent le "transfert de sacralité" comme un fait à interroger, appartenant à la Modernité occidentale depuis la fin du XVIIIe siècle, et des travaux qui, sur un plan plus immédiatement théorique, portent sur les conditions d'apparition, les contenus, les modalités d'usage et les effets - heuristiques ou non - de la catégorie de "sacré"... L'intérêt de cette double approche réside dans la nécessaire prise de conscience que ces deux plans se révèlent pratiquement indissociables, les questions que posent les situations historiques suscitant des explications générales comme le "transfert de sacralité" qui sont aussitôt mises en œuvre dans le discours des acteurs et ainsi de suite.

Résumé de la communication de Dominique Poulot
Il a proposé de revenir sur un moment-clé de la théorisation du transfert de sacralité dans le champ politique et artistique en faisant le point sur les travaux qui, dans les années 1970, proposaient une lecture nouvelle de la Révolution française. Il a montré comment la notion weberienne de sécularisation est parvenue dans ce domaine d'étude par l'entremise d'Alphonse Dupront, qui se définit comme historien du sacré, et a trouvé son expression la plus ample dans l'œuvre de Mona Ozouf dont l'ouvrage sur *La fête révolutionnaire* (1977) vient d'être élu par les historiens américains comme la contribution la plus neuve à l'histoire de la Révolution française. Dupront enseignait que la Révolution ne pouvait être comprise hors d'un « imaginaire de la rupture du temps chrétien », Mona Ozouf démontrait par le menu comment la fête révolutionnaire et la conception de l'homme, du temps et de l'art qu'elle mettait en œuvre étaient très concrètement des « transferts » du mythe et de la liturgie du sacré chrétien.

Résumé de la communication de Marcello Massenzio
Il a proposé une réflexion sur la notion de sacré chez Lévi-Strauss. Ce choix est paradoxal voire incongru. En effet, Lévi-Strauss, en s'attachant au repérage de "systèmes symboliques" à l'œuvre dans des sociétés particulières et dans la culture en général, n'a-t-il pas tourné le dos à la notion de religion, entendue comme institution, et à celle de sacré compris comme univers séparé où se manifeste une transcendance. En fait, et M. Massenzio l'a démontré sur pièces, le dialogue sous-jacent entre Lévi-Strauss et l'un des principaux vulgarisateurs de la théorie du sacré, Mircea Eliade, n'a jamais cessé. De plus, la réflexion lévi-straussienne sur la spécificité historique de la catégorie d'œuvre d'art utilise, à des fins problématiques, cette référence. Il affirme, par exemple, que " quand le mythe meurt, la musique devient mythique de la même façon que les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées (...). Objets superbes ou dérisoires pareillement tenus pour sacrés (...), ces

témoins d'âges devenus vénérables du seul fait qu'ils sont à jamais révolus ». Proposition dans laquelle Marcello Massenzio a vu le fil possible de notre séminaire.

[en ligne] Disponible sur ‹ http://www.lahic.cnrs.fr › (consulté en mai 2008)

DISCOURS d'entrée à la Real Acamedia, prononcé par Benito Pérez Galdós, février 1897

« La sociedad presente como materia novelable »[823]

Señores académicos,

Cuantos recibieron aquí honores semejantes a los que os dignáis tributarme en esta solemnidad, habrán de fijo sentido menos turbación que yo, ante el deber de disertar sobre un tema literario digno de vosotros y de esta ilustre casa. Ordenan la cortesía y la costumbre que al ingresar en ésta, que bien puedo llamar orden suprema de las Letras, se hagan pruebas de aptitudes críticas y de sólidos conocimientos en las varias materias del Arte, que cultiváis con tanta gloria. Pero el que en la ocasión presente habéis traído a vuestro seno, con sufragio en que se ha de ver siempre más benevolencia que justicia, ha consagrado su vida entera a cultivar lo anecdótico y narrativo, y por efecto de las deformaciones que produce en nuestro ser el uso exclusivo de una facultad y su forzado desarrollo a expensas de otras, hállase privado casi en absoluto de aptitudes críticas, y no le obedecen las ideas ni la palabra cuando trata de aplicarlas al arduo examen de los peregrinos ingenios que ilustraron en nuestra nación y en las extrañas la Poesía, el Drama o la Novela.

La inmensa labor de los siglos que fueron, ya sentenciada por el tiempo y la opinión humana; la labor de nuestros contemporáneos, más difícil de sentenciar en el viciado ambiente de esta atmósfera de disputas que autores y críticos respiramos, sobrecogen igualmente el ánimo del que os habla, balanceándolo entre el respeto y el pavor. Intento pedir auxilio a la erudición, a esa fácil y somera sabiduría que en los modernos centros de cultura puede encontrar quien se tome el trabajo de buscarla. Pero las bibliotecas, aun llegándome a ellas con el honrado intento de beneficiar tan sólo los yacimientos a flor de tierra, me imponen un respeto supersticioso, y sus ingentes masas de letra impresa, desde lo superficial y corriente para uso del estudiante precoz, hasta las capas hondísimas de griego y latín, en que sólo penetra el minero de profesión, conturban terriblemente mi espíritu, dándome una impresión tan clara como triste de la magnitud de lo que ignoro: ante aquellos depósitos de ciencia, mi flaca memoria desmaya, mi razón se desvanece, y tengo que alejarme, convencido de que allí donde otros encuentran manantial de luz, de vida, de verdad, yo he de encontrar tan sólo confusión y desaliento, quizás el error y la duda.

A otra obligación, también impuesta por la costumbre y la cortesía, puedo dar más fácil cumplimiento en este acto, pues aunque los estudios y trabajos a que consagró toda su vida mi digno antecesor D. León Galindo de Vera pertenecen al orden legislativo, que casi en absoluto desconozco, tienen, por feliz consorcio de facultades, un valor literario bibliográfico que los profanos en materia jurídica podemos apreciar claramente. Gratísimo es para mí ensalzar la memoria del sabio jurisconsulto que supo dar a las áridas cuestiones de Derecho una forma de intachable hermosura. De su profundo estudio de la legislación hipotecaria, a cuyo planteamiento contribuyó activamente, resultaron los Comentarios que todos conocéis y apreciáis como un modelo de literatura jurídica. En su Historia de la lengua castellana en los Códigos, premiada por la Academia, admiramos la investigación crítica y la dicción castiza y

---

[823] [en ligne] Disponible sur < http://www.analitica.com/BITBLIO/galdos/sociedad_presente.asp > (consulté en juin 2009)

elegante. Fue asimismo historiador de las Posesiones españolas en África, y prodigó su entendimiento en multitud de escritos de controversia o de apología religiosa, en que resplandecen su culto de la tradición y la forma severa y castiza. Aparte de sus méritos literarios, fue generalmente apreciado y enaltecido por la integridad de su carácter, por la firmeza de sus convicciones, más bien religiosas que políticas, realzadas siempre por el más puro desinterés.

Cumplido el deber que me imponía la memoria del ilustre Académico a quien sucedo, afronto de nuevo las dificultades de esta solemnidad; y no pudiendo esperar cosa de provecho de la erudición ni del estudio crítico, me atengo a vuestra probada indulgencia, suplicándoos que me permitáis por excepción, que mi inexperiencia justificará, cumplir este trámite sin ningún alarde ni esfuerzo de ciencia literaria, encerrándome dentro de límites modestísimos, sin más objeto que dar a este acto la extensión conveniente, atendiendo a que la excesiva brevedad pudiera ser tomada por descortesía. A mi buena estrella debo que haya sido designado para contestar a estas indoctas páginas un insigne ingenio, crítico y filósofo literario, a quien dotó Naturaleza de prodigiosas facultades para definir y desentrañar toda la ciencia estética del mundo, y además de un arte soberano para expresar sus opiniones. Pues bien: la mayor prueba de respeto que puedo dar al ilustre Académico que se digna contestarme en vuestro nombre, es no poner mis manos profanas en el sagrado tesoro de la erudición y del saber crítico y bibliográfico.

Si por una parte mi incapacidad crítica y mi instintivo despego de toda erudición me imposibilitan para explanar ante vosotros un asunto de puras letras, por otra una ineludible ley de tradición y de costumbre ordena que estas páginas versen sobre la forma literaria que ha sido mi ocupación preferente, o más bien exclusiva, desde que caí en la tentación de escribir para el público. ¿Qué he de deciros de la Novela, sin apuntar alguna observación crítica sobre los ejemplos de este soberano arte en los tiempos pasados y presentes, de los grandes ingenios que lo cultivaron en España y fuera de ella, de su desarrollo en nuestros días, del inmenso favor alcanzado por este encantador género en Francia e Inglaterra, nacionalidades maestras en ésta como en otras cosas del humano saber? Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan. La sociedad presente como materia novelable, es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones. En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar vulgo, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez.

Quiero, pues, examinar brevemente ese natural, hablando en términos pictóricos, que extendido en derredor nuestro, nos dice y aun nos manda que le pintemos, pidiéndonos con ardorosa sugestión su retrato para recrearse en él, o abominar del artista con crítica severa. Con él me encaro valerosamente, y de todas veras os digo que el mal ceño de este modelo y su rostro de pocos amigos, me imponen también vivísima turbación, aunque ésta no llega a las proporciones del espanto que siento ante las bibliotecas. La erudición social es más fácil que la bibliográfica, y se halla al alcance de las inteligencias imperfectamente cultivadas. Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a que pertenecemos, es la relajación de todo principio de unidad. Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron; ni es fácil prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno de la familia humana. Tenemos tan sólo un firme presentimiento de que esas fuerzas han de reaparecer; pero las previsiones de la Ciencia y las adivinaciones de la Poesía no pueden o no saben aún alzar el velo tras el cual se oculta la clave de nuestros futuros destinos.

La falta de unidades es tal, que hasta en la vida política, constituida por naturaleza en agrupaciones disciplinadas, se determina claramente la disolución de aquellas grandes familias formadas por el entusiasmo de la acción constituyente, por afinidades tradicionales, por principios más o menos deslumbradores. Para que todo falte, desaparece también el fanatismo, que ligaba en estrecho haz enormes masas de personas, uniformando los sentimientos, la conducta y hasta las fisonomías, de lo cual resultaban caracteres genéricos de fácil recurso para el Arte, que supo utilizarlos durante largo tiempo. Las disgregaciones de la vida política son el eco más próximo de ese terrible rompan filas que suena de un extremo a otro del ejército social, como voz de pánico que clama a la desbandada. Podría decirse que la sociedad llega a un punto de su camino en que se ve rodeada de ingentes rocas que le cierran el paso. Diversas grietas se abren en la dura y pavorosa peña, indicándonos senderos o salidas que tal vez nos conduzcan a regiones despejadas. Contábamos, sin duda, los incansables viajeros con que una voz sobrenatural nos dijera desde lo alto: por aquí se va, y nada más que por aquí. Pero la voz sobrenatural no hiere aún nuestros oídos, y los más sabios de entre nosotros se enredan en interminables controversias sobre cuál pueda o deba ser la hendidura o pasadizo por el cual podremos salir de este hoyo pantanoso en que nos revolvemos y asfixiamos.

Algunos, que intrépidos se lanzan por tal o cual angostura, vuelven con las manos en la cabeza, diciendo que no han visto más que tinieblas y enmarañadas zarzas que estorban el paso; otros quieren abrirlo a pico, con paciente labor, o quebrantar la piedra con la acción física de substancias destructoras; y todos, en fin, nos lamentamos, con discorde vocerío, de haber venido a parar a este recodo, del cual no vemos manera de salir, aunque la habrá seguramente, porque aquí no hemos de quedarnos hasta el fin de los siglos.

En esta muchedumbre consternada, que inventa mil artificios para ocultarse su propia tristeza, se advierte la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia, y que habían llegado hasta muy cerca de nosotros con organización potente. Pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales, de una parte por la desmembración de la riqueza, de otra por los progresos de la enseñanza; y el camino que aún hemos de recorrer para que las clases fundamentales pierdan su fisonomía, se andará rápidamente. La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras

oficiales, de los negocios, que vienen a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal. Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sin fin de reglamentos, legislando desaforadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. Cuando esto llegue, se ha de verificar en el seno de esa muchedumbre caótica una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar, unidades vigorosas que no acertamos a definir en la confusión y aturdimiento en que vivimos.

De lo que vagamente y con mi natural torpeza de expresión indico, resulta, en la esfera del Arte, que se desvanecen, perdiendo vida y color, los caracteres genéricos que simbolizaban grupos capitales de la familia humana. Hasta los rostros humanos no son ya lo que eran, aunque parezca absurdo decirlo. Ya no encontraréis las fisonomías que, al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres, representaban las pasiones, las ridiculeces, los vicios y virtudes. Lo poco que el pueblo conserva de típico y pintoresco se destiñe, se borra, y en el lenguaje advertimos la misma dirección contraria a lo característico, propendíendo a la uniformidad de la dicción, y a que hable todo el mundo del mismo modo. Al propio tiempo, la urbanización destruye lentamente la fisonomía peculiar de cada ciudad; y si en los campos se conserva aún, en personas y cosas, el perfil distintivo del cuño popular, éste se desgasta con el continuo pasar del rodillo nivelador que arrasa toda eminencia, y seguirá arrasando hasta que produzca la anhelada igualdad de formas en todo lo espiritual y material.

Mientras la nivelación se realiza, el Arte nos ofrece un fenómeno extraño que demuestra la inconsistencia de las ideas en el mundo presente. En otras épocas, los cambios de opinión literaria se verificaban en lapsos de tiempo de larga duración, con la lentitud majestuosa de todo crecimiento histórico. Aun en la generación que ha precedido a la nuestra, vimos la evolución romántica durar el tiempo necesario para producir multitud de obras vigorosas; y al marcarse el cambio de las ideas estéticas, las formas literarias que sucedieron al romanticismo tardaron en presentarse con vida, y vivieron luego años y más años, que hoy nos parecerían siglos, dada la rapidez con que se transforman ahora nuestros gustos. Hemos llegado a unos tiempos en que la opinión estética, ese ritmo social, harto parecido al flujo y reflujo de los mares, determina sus mudanzas con tan caprichosa prontitud, que si un autor deja transcurrir dos o tres años entre el imaginar y el imprimir su obra, podría resultarle envejecida el día en que viera la luz. Porque si en el orden científico la rapidez con que se suceden los inventos, o las aplicaciones de los agentes físicos, hace que los asombros de hoy sean vulgaridades mañana, y que todo prodigioso descubrimiento sea pronto oscurecido por nuevas maravillas de la mecánica y de la industria, del mismo modo, en el orden literario, parece que es ley la volubilidad de la opinión estética, y de continuo la vemos pasar ante nuestros ojos, fugaz y antojadiza, como las modas de vestir. Y así, en brevísimo tiempo, saltamos del idealismo nebuloso a los extremos de la naturalidad: hoy amamos el detalle menudo, mañana las líneas amplias y vigorosas; tan pronto vemos fuente de belleza en la sequedad filosófica mal aprendida, como en las ardientes creencias heredadas.

En resumen: la misma confusión evolutiva que advertimos en la sociedad, primera materia del arte novelesco, se nos traduce en éste por la indecisión de sus ideales, por lo variable de sus formas, por la timidez con que acomete los asuntos profundamente humanos; y cuando la sociedad se nos convierte en público, es decir, cuando después de haber sido inspiradora del Arte lo contempla con ojos de juez, nos manifiesta la misma inseguridad en

sus opiniones, de donde resulta que no andan menos desconcertados los críticos que los autores.

Pero no creáis que de lo expuesto intentaré sacar una deducción pesimista, afirmando que esta descomposición social ha de traer días de anemia y de muerte para el arte narrativo. Cierto que la falta de unidades de organización nos va sustrayendo los caracteres genéricos, tipos que la sociedad misma nos daba bosquejados, cual si trajeran ya la primera mano de la labor artística. Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable. La crítica sagaz no puede menos de reconocer que cuando las ideas y sentimientos de una sociedad se manifiestan en categorías muy determinadas, parece que los caracteres vienen ya a la región del Arte tocados de cierto amaneramiento o convencionalismo. Es que, al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social. Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande, y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes, por ceñidos que sean. Y al compás de la dificultad crece, sin duda, el valor de los engendros del Arte, que si en las épocas de potentes principios de unidad resplandece con vivísimo destello de sentido social, en los días azarosos de transición y de evolución puede y debe ser profundamente humano.

Encuéntrome al llegar a este punto con que las ideas que voy expresando, sin ninguna arrogancia dogmática me llevan a una afirmación que algunos podrían creer falsa y paradógica, a saber: que la falta de principios de unidad favorece el florecimiento literario; afirmación que en buena lógica destruiría la leyenda de los llamados Siglos de Oro en ésta y la otra literatura. Ello es que la historia literaria general no nos permite sostener de una manera absoluta que la divina Poesía y artes congéneres prosperen más lozanamente en las épocas de unidad que en las épocas de confusión. Quizá podría comprobarse lo contrario después de investigar con criterio penetrante la vida de los pueblos, haciendo más caso de la documentación privada que de los relatos de la vieja Historia, comúnmente artificiosa y recompuesta. Esta narradora enfática y algo tocada del delirio de grandezas, nos habla con tenaz preferencia de los altos poderes del Estado, de guerras, intrigas y privanzas, de los casamientos y querellas entre familias de reyes y Príncipes, dejando en la penumbra las profundísimas emociones que agitan el alma social. Teniendo esto en cuenta, no creo dislate asegurar que en los llamados Siglos de Oro hay no poco de aparato oficial o ficción palatina; hechura de cronistas asalariados, o de historiadores de oficio, más atentos a la composición de su arte, que a reproducir la interna verdad política. No dan valor sino a las que son o aparecen ser acciones culminantes, y descuidan, como asunto prosaico y baladí, el verdadero sentir y pensar de los pueblos.

Bien sé que ésta es materia para un examen lento, y si yo intentara desentrañarla, incurriría en mi propia censura, por lanzarme a trabajos para cuyo empeño he declarado mi ineptitud en las primeras cláusulas de este discurso. Con paciencia y libros a mano todo se prueba, y yo intentaría demostrar lo que antes indiqué, si más fuerza que mis deseos no tuviera mi incapacidad para compulsar textos antiguos y modernos. Dejo, pues, a otros que diluciden este punto, y concluyo diciendo que el presente estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha sido estéril para la novela en España, y que tal vez la misma confusión y desconcierto han favorecido el desarrollo de tan hermoso arte. No podemos

prever hasta dónde llegará la presente descomposición. Pero sí puede afirmarse que la literatura narrativa no ha de perderse porque mueran o se transformen los antiguos organismos sociales. Quizás aparezcan formas nuevas, quizás obras de extraordinario poder y belleza, que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados, como el Quijote es el adiós del mundo caballeresco. Sea lo que quiera, el ingenio humano vive en todos los ambientes, y lo mismo da sus flores en los pórticos alegres de flamante arquitectura, que en las tristes y desoladas ruinas.

CIRCULAIRE du « Ministerio de Fomento », 26 février 1875 (Orovio)

Entre los diversos ramos confiados a mi cuidado, figura en primer término el importantísimo de la Instrucción pública, que es y ha sido siempre el elemento más eficaz para el esplendor y la grandeza de los pueblos. Por eso sin duda lo mismo los hombres de Estado que los ciudadanos honrados, y sobre todo los padres de familia, vienen preocupándose constantemente de este vital asunto, y se hallan hoy alarmados cuando, merced a los últimos trastornos, se han desquiciado y echado por tierra los principios fundamentales que han servido de base en nuestro país a la educación y a la enseñanza públicas. De poco o nada sirve a los Gobiernos procurar restablecer el orden material, base y fundamento de todo progreso, y garantizar para lo sucesivo la paz pública, fomentando los intereses materiales, si a la vez no se ocupan del orden moral, educando e ilustrando convenientemente al pueblo, dando la paz a las conciencias cuando se encuentran inquietas o perturbadas, y garantizando los fueros de la ciencia comprometidos más que nunca cuando la pasión y el vértigo revolucionario los conduce al error en nombre de una libertad ilimitada y absoluta..

No es menos grave, y un ejemplo vivo y lamentable tenemos en nuestro país, si dejándose llevar de teorías y especulaciones políticas exageradas y peligrosas no se tiene en cuenta al legislar la índole especial de las creencias, y el estado de civilización y cultura del pueblo al que se intenta aplicarlas. El hecho positivo del modo de ser, del modo de creer, del modo de pensar y de vivir de un pueblo es el fundamento en que debe apoyarse la legislación que se le aplique.

Por desconocer estos principios hemos visto y sentido recientemente males sin cuento. En el orden moral y religioso, invocando la libertad más absoluta, se ha venido a tiranizar a la inmensa mayoría del pueblo español, que siendo católica tiene derecho, según los modernos sistemas políticos fundados precisamente en las mayorías, a que la enseñanza oficial que sostiene y paga esté en armonía con sus aspiraciones y creencias; y de aquí ha resultado la lucha y la necesidad de apartarse en ciertas asignaturas de las aulas oficiales para buscar en el retiro de la enseñanza privada lo que el Estado tiene obligación de darle en la pública.

Y en el orden científico e intelectual invocando la misma ilimitada libertad, se han cerrado a millares las escuelas de primera enseñanza; se ha dejado morir de hambre a los Maestros por falta del pago de sus asignaciones, y relajando la disciplina entre alumnos y catedráticos, las aulas han quedado desiertas, y los Profesores titulares ausentes u olvidados en muchos casos de sus deberes. Aún recordará V.S. las apreciaciones que mi antecesor dejó consignadas sobre esta materia en el preámbulo al decreto de 29 de Septiembre último, al manifestar que los resultados de esta inmoderada libertad han sido el desconcierto y la anarquía. y una marcada decadencia en los estudios. Y no por eso se crea que han escaseado los títulos profesionales, siendo ya una regla general la simultaneidad de asignaturas y de cursos, y no la prueba de una inteligencia superior y privilegiada, viniendo a terminarse carreras difíciles y largas, en dos o tres años, y aun en meses.

Preciso es, y de urgencia, poner un pronto término a este estado de cosas.

Una nueva era comienza hoy por fortuna para la nación española. Sin lucha de ninguna especie, sin derramar una gota de sangre ni una lágrima, el país y su valiente y leal ejército han puesto término a los excesos revolucionarios de los últimos tiempos, buscando en la monarquía hereditaria remedio a sus males y llamando al trono al rey legitimo D. Alfonso XII, príncipe católico como sus antecesores, reparador de las injusticias que ha sufrido la Iglesia, constitucional y tolerante con todas las opiniones, como lo reclama y exige la época en que vivimos, y enemigo de tiranías y

persecuciones que pugnen a la vez no sólo con sus propias inspiraciones, sino con el espíritu del siglo y hasta con la caridad evangélica.

De estas premisas y del preámbulo y art. 3.º del decreto de mi antecesor de 29 de Julio último, en que al tomar a su cargo el Gobierno la dirección de los estudios públicos reivindicaba enérgicamente la de todos los establecimientos oficiales de enseñanza, puede V.S., Sr. Rector, deducir cuáles son las miras y propósitos del Gobierno, y a qué reglas debe V. S. ajustar su conducta en el desempeño de su cargo.

La libertad de enseñanza de que hoy disfruta el país, y que el Gobierno respeta, abre a la ciencia ancho campo para desenvolverse ampliamente sin obstáculos ni trabas que embaracen su acción, y a todos los ciudadanos los medios de educar a sus hijos según sus deseos y hasta sus capricho; pero cuando la mayoría y casi la totalidad de los españoles es católica y el Estado es católico, la enseñanza oficial debe obedecer a este principio, sujetándose a todas sus consecuencias. Partiendo de esta base, el Gobierno no puede consentir que en las cátedras sostenidas por el Estado se explique contra un dogma que es la verdad social de nuestra patria.

Es, pues, preciso que vigile V. S. con el mayor cuidado para que en los establecimientos que dependen de su autoridad no se enseñe nada contrario al dogma católico ni a la sana moral, procurando que los Profesores se atengan estrictamente a la explicación de las asignaturas que les están confiadas, sin extraviar el espíritu dócil de la juventud por sendas que conduzcan a funestos errores sociales. Use V. S., en este punto del más escrupuloso celo, contando con que interpreta los propósitos del Gobierno, que son a la vez los del país.

Junto con el principio religioso ha marchado siempre en España el principio monárquico, y a los dos debemos las más gloriosas páginas de nuestra historia. Si el Gobierno de una nación católica no puede abandonar los intereses religiosos del país cuyos destinos rige, el Gobierno de una Monarquía constitucional debe velar con especial esmero para que se respete y acate el principio político establecido, base y fundamento de todo nuestro sistema social.

En lo que toca a esta materia se han publicado ya disposiciones claras y terminantes: pero el Ministro que suscribe faltaría al más sagrado de los deberes si no encargara a V. S. encarecidamente que por ningún concepto tolere que en los establecimientos dependientes de este Rectorado se explique nada que ataque directa ni indirectamente a la Monarquía constitucional ni al régimen político, casi unánimemente proclamado por el país.

El Gobierno está convencido de que la mayoría de los Maestros y Profesores obedecen y acatan el sistema político establecido y todo lo que emana de la Suprema Autoridad del Monarca; más aún, entiende que muchos no sólo lo hacen por deber, sino por propia convicción, habiendo llegado algunos a dar pruebas de valor y abnegación dignas del aplauso público; pero si desdichadamente V. S. tuviera noticia de que alguno no reconociera el régimen establecido o explicara contra él, proceda sin ningún género de consideración a la formación del expediente oportuno.

También en punto a lo que se refiere al método de la enseñanza y a la disciplina escolástica debo hacer a V. S. algunas observaciones, pues una y otra cosa ejercen gran influencia en el progreso y desarrollo de la pública instrucción. La misión honrosísima del Profesorado consiste en enseñar a la juventud las verdades conocidas de la ciencia explicadas dentro de los limites marcados para cada asignatura; consiste además el cargo del Profesor en preparar a los discípulos convenientemente para que al dejar las aulas puedan por si mismos elevarse con vuelo seguro a las alturas de la ciencia, adonde sólo se puede llegar con juicio recto y razón robusta. El Profesor que no explique todo el programa de la asignatura que le está encomendada, o pretenda ampliarlo más allá de lo razonable, perturba el método general de la enseñanza, altera el orden que debe establecerse entre los conocimientos para que se trasmitan con perfecta claridad, y perjudica a los alumnos, pasándoles de unos a otros estudios sin la debida preparación. Esto entiende el Ministro que suscribe que debe

practicarse en todo establecimiento de enseñanza bien ordenado, encargando a V. S. que lo haga observar en cuanto sea posible.

El vigoroso mantenimiento de la disciplina escolástica es indispensable para que los Catedráticos puedan desempeñar su noble misión con el debido decoro, y para que los jóvenes saquen de la enseñanza los frutos que la sociedad espera y tiene derecho a exigir. Que se cumplan, pues, con pronta y ejemplar exactitud todas las disposiciones que tiendan a premiar la aplicación y a estimular al orden y al trabajo; que no se toleren bajo ningún concepto las faltas de asistencia a las clases, ni mucho menos las de respeto a los Profesores; y, por último, que se hagan observar dentro de los establecimientos las reglas de moral y buena educación que marcan los reglamentos.

A tres puntos capitales se dirigen las observaciones del Ministro que suscribe, a evitar que en los establecimientos que sostiene el Gobierno se enseñen otras doctrinas religiosas que no sean las del Estado; a mandar que no se tolere explicación alguna que redunde en menoscabo de la persona del Rey o del régimen monárquico constitucional; y, por último, a que se restablezcan en todo su vigor la disciplina y el orden en la enseñanza. Si V. S. consigue que en ese distrito universitario se observen los principios aquí consignados, habrá interpretado fielmente los propósitos del Gobierno de S. M.

De Real orden lo comunico a V. S. para su cumplimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid, 26 de Febrero de 1875.- Orovio.

SYLLABUS précédant l'Encyclique du 08 décembre 1864, Pie IX

RÉSUMÉ
RENFERMANT LES PRINCIPALES ERREURS DE NOTRE TEMPS
QUI SONT SIGNALÉES
DANS LES ALLOCUTIONS CONSISTORIALES, ENCYCLIQUES ET AUTRES
LETTRES APOSTOLIQUES DE N. T. S. P. LE PAPE PIE IX.

§ I.
Panthéisme, Naturalisme et rationalisme absolu.

I. Il n'existe [1] aucun Être divin, suprême, parfait dans sa sagesse et sa providence, qui soit distinct de l'univers, et Dieu est identique à la nature des choses, et par conséquent assujetti aux changements ; Dieu, par cela même, se fait dans l'homme et dans le monde, et tous les êtres sont Dieu et ont la propre substance de Dieu. Dieu est ainsi une seule et même chose avec le monde, et par conséquent l'esprit avec la matière, la nécessité avec la liberté, le vrai avec le faux, le bien avec le mal, et le juste avec l'injuste (26) [2] .

II. On doit nier toute action de Dieu sur les hommes et sur le monde (26).

III. La raison humaine, considérée sans aucun rapport à Dieu, est l'unique arbitre du vrai et du faux, du bien et du mal : elle est à elle-même sa loi, elle suffit par ses forces naturelles à procurer le bien des hommes et des peuples (26).

IV. Toutes les vérités de la religion découlent de la force native de la raison humaine ; d'où il suit que la raison est la règle souveraine d'après laquelle l'homme peut et doit acquérir la connaissance de toutes les vérités de toute espèce (1, 17, 26).

V. La révélation divine est imparfaite, et par conséquent sujette à un progrès continuel et indéfini correspondant au développement de la raison humaine (1, 26).

VI. La foi du Christ est en opposition avec la raison humaine, et la révélation divine non seulement ne sert de rien, mais encore elle nuit à la perfection de l'homme (1, 26).

VII. Les prophéties et les miracles racontés dans les saintes Écritures sont des fictions poétiques, et les mystères de la foi chrétienne sont le résumé d'investigations philosophiques ; dans les livres des deux Testaments sont contenues des inventions mythiques, et Jésus-Christ lui-même est un mythe (1, 26).

1. ASS III (1867) 168. Traduction française dans *Recueil*, pp. 17-35.

2. Le chiffre entre parenthèses renvoie au document indiqué dans la liste ci-après.

§ II.
Rationalisme modéré.

VIII. Comme la raison humaine est égale à la religion elle-même, les sciences théologiques doivent être traitées comme les sciences philosophiques (13).

IX. Tous les dogmes de la religion chrétienne sans distinction sont l'objet de la science naturelle ou philosophie ; et la raison humaine n'ayant qu'une culture historique, peut, d'après ses principes et ses forces naturelles, parvenir à une vraie connaissance de tous les dogmes, même les plus cachés, pourvu que ces dogmes aient été proposés à la raison comme objet (27, 30).

X. Comme autre chose est le philosophe et autre chose la philosophie, celui-là a le droit et le devoir de se soumettre à une autorité dont il s'est démontré à lui-même la réalité ; mais la philosophie ne peut ni ne doit se soumettre à aucune autorité (27, 30).

XI. L'Église non seulement ne doit, dans aucun cas, sévir contre la philosophie, mais elle doit tolérer les erreurs de la philosophie et lui abandonner le soin de se corriger elle-même (27).

XII. Les décrets du Siège apostolique et des Congrégations romaines empêchent le libre progrès de la science (30).

XIII. La méthode et les principes d'après lesquels les anciens docteurs scolastiques ont cultivé la théologie ne sont plus en rapport avec les nécessités de notre temps et les progrès des sciences (30).

XIV. On doit s'occuper de philosophie sans tenir aucun compte de la révélation surnaturelle (30).

N.B. - Au système du rationalisme se rapportent pour la majeure partie les erreurs d'Antoine Günther, qui sont condamnées dans la Lettre au Cardinal Archevêque de Cologne *Eximiam tuam*, du 15 juin 1857, et dans la Lettre à l'Évêque de Breslau *Dolore haud mediocri*, du 30 avril 1860.

§ III.

Indifférentisme, Latitudinarisme.

XV. Il est libre à chaque homme d'embrasser et de professer la religion qu'il aura réputée vraie d'après la lumière de la raison (8, 26).

XVI. Les hommes peuvent trouver le chemin du salut éternel et obtenir ce salut éternel dans le culte de n'importe quelle religion (1, 3, 17).

XVII. Tout au moins doit-on avoir bonne confiance dans le salut éternel de tous ceux qui ne vivent pas dans le sein de la véritable Église du Christ (13, 28).

XVIII. Le protestantisme n'est pas autre chose qu'une forme diverse de la même vraie religion chrétienne, forme dans laquelle on peut être agréable à Dieu aussi bien que dans l'Église catholique (5).

§ IV.

Socialisme, Communisme, Sociétés secrètes, Sociétés bibliques, Sociétés clérico-libérales.

Ces sortes de pestes sont à plusieurs reprises frappées de sentences formulées dans les termes les plus graves par l'Encyclique *Qui pluribus*, du 9 novembre 1846 ; par l'Allocution *Quibus quantisque*, du 20 avril 1849 ; par l'Encyclique *Nostis et Nobiscum*, du 8 décembre 1849 ; par l'Allocution *Singulari quadam*, du 9 décembre 1854 ; par l'Encyclique *Quanto conficiamur mœrore*, du 10 août 1863.

§ V.
Erreurs relatives à l'Église et à ses droits.

XIX. L'Église n'est pas une vraie et parfaite société pleinement libre ; elle ne jouit pas de ses droits propres et constants que lui a conférés par son divin Fondateur, mais il appartient au pouvoir civil de définir quels sont les droits de l'Église et les limites dans lesquelles elle peut les exercer (13, 22, 23, 26).

XX. La puissance ecclésiastique ne doit pas exercer son autorité sans la permission et l'assentiment du gouvernement civil (25).

XXI. L'Église n'a pas le pouvoir de définir dogmatiquement que la religion de l'Église catholique est uniquement la vraie religion (8).

XXII. L'obligation qui concerne les maîtres et les écrivains catholiques, se borne aux choses qui ont été définies par le jugement infaillible de l'Église, comme des dogmes de foi qui doivent être crus par tous (30).

XXIII. Les Souverains Pontifes et les Conciles œcuméniques ont dépassé les limites de leur pouvoir ; ils ont usurpé les droits des princes et ils ont même erré dans les définitions relatives à la foi et aux mœurs (8).

XXIV. L'Église n'a pas le droit d'employer la force ; elle n'a aucun pouvoir temporel direct ou indirect (9).

XXV. En dehors du pouvoir inhérent à l'épiscopat, il y a un pouvoir temporel qui lui a été concédé ou expressément ou tacitement par l'autorité civile, révocable par conséquent à volonté par cette même autorité civile (9).

XXVI. L'Église n'a pas le droit naturel et légitime d'acquérir et de posséder (18, 29).

XXVII. Les ministres sacrés de l'Église et le Pontife Romain doivent être exclus de toute gestion et possession des choses temporelles (26).

XXVIII. Il n'est pas permis aux Évêques de publier même les Lettres apostoliques sans la permission du gouvernement (18).

XXIX. Les faveurs accordées par le Pontife Romain doivent être regardées comme nulles, si elles n'ont pas été demandées par l'entremise du gouvernement (18).

XXX. L'immunité de l'Église et des personnes ecclésiastiques tire son origine du droit civil (8).

XXXI. Le for ecclésiastique pour les procès temporels des clercs, soit au civil, soit au criminel, doit absolument être aboli, même sans consulter le Siège Apostolique et sans tenir compte de ses réclamations (12, 18).

XXXII. L'immunité personnelle en vertu de laquelle les clercs sont exempts de la milice, peut être abrogée sans aucune violation de l'équité et du droit naturel. Le progrès civil demande cette abrogation, surtout dans une société constituée d'après une législation libérale (32).

XXXIII. Il n'appartient pas uniquement par droit propre et inné à la juridiction ecclésiastique de diriger l'enseignement des vérités théologiques (30).

XXXIV. La doctrine de ceux qui comparent le Pontife Romain à un prince libre et exerçant son pouvoir dans l'Église universelle, est une doctrine qui a prévalu au moyen âge (19).

XXXV. Rien n'empêche que par un décret d'un Concile général ou par le fait de tous les peuples le souverain pontificat soit transféré de l'Évêque romain et de la ville de Rome à un autre Évêque et à une autre ville (9).

XXXVI. La définition d'un Concile national n'admet pas d'autre discussion, et l'administration civile peut traiter toute affaire dans ces limites (9).

XXXVII. On peut instituer des Églises nationales soustraites à l'autorité du Pontife Romain et pleinement séparées de lui (23, 24).

XXXVIII. Trop d'actes arbitraires de la part des Pontifes Romains ont poussé à la division de l'Église en orientale et occidentale (9).

§ VI.

Erreurs relatives à la société civile, considérée soit en elle-même, soit dans ses rapports avec l'Église.

XXXIX. L'État, comme étant l'origine et la source de tous les droits, jouit d'un droit qui n'est circonscrit par aucune limite (26).

XL. La doctrine de l'Église catholique est opposée au bien et aux intérêts de la société humaine (1, 4).

XLI. La puissance civile, même quand elle est exercée par un prince infidèle, possède un pouvoir indirect négatif sur les choses sacrées. Elle a par conséquent non seulement le droit qu'on appelle d'*exequatur,* mais encore le droit qu'on nomme d'*appel comme d'abus* (9).

XLII. En cas de conflit légal entre les deux pouvoirs, le droit civil prévaut (9).

XLIII. La puissance laïque a le pouvoir de casser, de déclarer et rendre nulles les conventions solennelles (*Concordats*) conclues avec le Siège Apostolique, relativement à l'usage des droits qui appartiennent à l'immunité ecclésiastique, sans le consentement de ce Siège et malgré ses réclamations (7, 23).

XLIV. L'autorité civile peut s'immiscer dans les choses qui regardent la religion, les mœurs et le gouvernement spirituel. D'où il suit qu'elle peut juger des Instructions que les pasteurs de l'Église publient, d'après leurs charges, pour la règle des consciences ; elle peut même décider sur l'administration des sacrements et les dispositions nécessaires pour les recevoir (7, 26).

XLV. Toute la direction des écoles publiques dans lesquelles la jeunesse d'un État chrétien est élevée, si l'on en excepte dans une certaine mesure les séminaires épiscopaux, peut et doit être attribuée à l'autorité civile, et cela de telle manière qu'il ne soit reconnu à aucune autre autorité le droit de s'immiscer dans la discipline des écoles, dans le régime des études, dans la collation des grades, dans le choix ou l'approbation des maîtres (7, 10).

XLVI. Bien plus, même dans les séminaires des clercs, la méthode à suivre dans les études est soumise à l'autorité civile (18).

XLVII. La bonne constitution de la société civile demande que les écoles populaires, qui sont ouvertes à tous les enfants de chaque classe du peuple, et en général que les institutions publiques destinées aux lettres, à une instruction supérieure et à une éducation plus élevée de la jeunesse, soient affranchies de toute autorité de l'Église, de toute influence modératrice et de toute ingérence de sa part, et qu'elles soient pleinement soumises à la volonté de l'autorité civile et politique, suivant le désir des gouvernants et le niveau des opinions générales de l'époque (31).

XLVIII. Des catholiques peuvent approuver un système d'éducation en dehors de la foi catholique et de l'autorité de l'Église, et qui n'ait pour but, ou du moins pour but principal, que la connaissance des choses purement naturelles et la vie sociale sur cette terre (31).

XLIX. L'autorité séculière peut empêcher les Évêques et les fidèles de communiquer librement entre eux et avec le Pontife Romain (26).

L. L'autorité séculière a par elle-même le droit de présenter les Évêques, et peut exiger d'eux qu'ils prennent en main l'administration de leurs diocèses avant qu'ils aient reçu du Saint-Siège l'institution canonique et les Lettres apostoliques (18).

LI. Bien plus, la puissance séculière a le droit d'interdire aux Évêques l'exercice du ministère pastoral, et elle n'est pas tenue d'obéir au Pontife romain en ce qui concerne l'institution des évêchés et des Évêques (8, 12).

LII. Le gouvernement peut, de son propre droit, changer l'âge prescrit pour la profession religieuse, tant des femmes que des hommes, et enjoindre aux communautés religieuses de n'admettre personne aux vœux solennels sans son autorisation (18).

LIII. On doit abroger les lois qui protègent l'existence des familles religieuses, leurs droits et leurs fonctions ; bien plus, la puissance civile peut donner son appui à tous ceux qui voudraient quitter l'état religieux qu'ils avaient embrassé et enfreindre leurs vœux solennels ; elle peut aussi supprimer complètement ces mêmes communautés religieuses, aussi bien que les églises collégiales et les bénéfices simples, même de droit

de patronage, attribuer et soumettre leurs biens et revenus à l'administration et à la volonté de l'autorité civile (12, 14, 15).

LIV. Les rois et les princes, non seulement sont exempts de la juridiction de l'Église, mais même ils sont supérieurs à l'Église quand il s'agit de trancher les questions de juridiction (8).

LV. L'Église doit être séparée de l'État, et l'État séparé de l'Église (12).

§ VII.

Erreurs concernant la morale naturelle et chrétienne.

LVI. Les lois de la morale n'ont pas besoin de la sanction divine, et il n'est pas du tout nécessaire que les lois humaines se conforment au droit naturel ou reçoivent de Dieu le pouvoir d'obliger (26).

LVII. La science des choses philosophiques et morales, de même que les lois civiles, peuvent et doivent être soustraites à l'autorité divine et ecclésiastique (26).

LVIII. II ne faut reconnaître d'autres forces que celles qui résident dans la matière, et tout système de morale, toute honnêteté doit consister à accumuler et augmenter ses richesses de toute manière, et à satisfaire ses passions (26, 28).

LIX. Le droit consiste dans le fait matériel ; tous les devoirs des hommes sont un mot vide de sens, et tous les faits humains ont force de droit (26).

LX. L'autorité n'est autre chose que la somme du nombre et des forces matérielles (26).

LXI. Une injustice de fait couronnée de succès ne préjudicie nullement à la sainteté du droit (24).

LXII. On doit proclamer et observer le principe de *non-intervention* (22).

LXIII. Il est permis de refuser l'obéissance aux princes légitimes et même de se révolter contre eux (1, 2, 5, 20).

LXIV. La violation d'un serment, quelque saint qu'il soit, et toute action criminelle et honteuse opposée à la loi éternelle, non seulement ne doit pas être blâmée, mais elle est tout à fait licite et digne des plus grands éloges, quand elle est inspirée par l'amour de la patrie (4).

§ VIII.

Erreurs concernant le mariage chrétien.

LXV. On ne peut établir par aucune preuve que le Christ a élevé le mariage à la dignité de sacrement (9).

LXVI. Le sacrement de mariage n'est qu'un accessoire du contrat et peut en être séparé, et le sacrement lui-même ne consiste que dans la seule bénédiction nuptiale (9).

LXVII. De droit naturel, le lien du mariage n'est pas indissoluble, et dans différents cas le divorce proprement dit peut être sanctionné par l'autorité civile (9,12).

LXVIII. L'Église n'a pas le pouvoir d'établir des empêchements dirimants au mariage : mais ce pouvoir appartient à l'autorité séculière, par laquelle les empêchements existants peuvent être levés (8).

LXIX. L'Église, dans le cours des siècles, a commencé à introduire les empêchements dirimants non par son droit propre, mais en usant du droit qu'elle avait emprunté au pouvoir civil (9).

LXX. Les canons du Concile de Trente qui prononcent l'anathème contre ceux qui osent nier le pouvoir qu'a l'Église d'opposer des empêchements dirimants, ne sont pas dogmatiques ou doivent s'entendre de ce pouvoir emprunté (9).

LXXI. La forme prescrite par le Concile de Trente n'oblige pas sous peine de nullité, quand la loi civile établit une autre forme à suivre et veut qu'au moyen de cette forme le mariage soit valide (9).

LXXII. Boniface VIII a le premier déclaré que le vœu de chasteté prononcé dans l'ordination rend le mariage nul (9).

LXXIII. Par la force du contrat purement civil, un vrai mariage peut exister entre chrétiens ; et il est faux, ou que le contrat de mariage entre chrétiens soit toujours un sacrement, ou que ce contrat soit nul en dehors du sacrement (9, 11, 12, 23).

LXXIV. Les causes matrimoniales et les fiançailles, par leur nature propre, appartiennent à la juridiction civile (9, 12).

N.B. - Ici peuvent se placer d'autres erreurs : l'abolition du célibat ecclésiastique et la préférence due à l'état de mariage sur l'état de virginité. Elles sont condamnées, la première dans la Lettre Encyclique *Qui pluribus*, du 9 novembre 1846, la seconde dans la Lettre Apostolique *Multiplices inter*, du 10 juin 1851.

§ IX.

Erreurs sur le principat civil du Pontife romain.

LXXV. Les fils de l'Église chrétienne et catholique disputent entre eux sur la compatibilité du pouvoir temporel avec le pouvoir spirituel (9).

LXXVI. L'abrogation de la souveraineté civile dont le Saint-Siège est en possession servirait, même beaucoup, à la liberté et au bonheur de l'Église (4, 6).

N.B. - Outre ces erreurs explicitement notées, plusieurs autres erreurs sont implicitement condamnées par la doctrine qui a été exposée et soutenue sur le principat civil du Pontife Romain, que tous les catholiques doivent fermement professer. Cette doctrine est clairement enseignée dans l'Allocution *Quibus quantisque*, du 20 avril

1849 ; dans l'Allocution *Si semper antea*, du 20 mai 1850 ; dans la Lettre Apostolique, *Cum catholica Ecclesia*, du 26 mars 1860 ; dans l'Allocution *Novos*, du 28 septembre 1860 ; dans l'Allocution *Jamdudum*, du 18 mars 1861 ; dans l'Allocution *Maxima quidem*, du 9 juin 1862.

§ X.

Erreurs qui se rapportent au libéralisme moderne.

LXXVII. A notre époque, il n'est plus utile que la religion catholique soit considérée comme l'unique religion de l'État, à l'exclusion de tous les autres cultes (16).

LXXVIII. Aussi c'est avec raison que, dans quelques pays catholiques, la loi a pourvu à ce que les étrangers qui s'y rendent y jouissent de l'exercice public de leurs cultes particuliers (12).

LXXIX. Il est faux que la liberté civile de tous les cultes, et que le plein pouvoir laissé à tous de manifester ouvertement et publiquement toutes leurs pensées et toutes leurs opinions, jettent plus facilement les peuples dans la corruption des mœurs et de l'esprit, et propagent la peste de *l'Indifférentisme* (18).

LXXX. Le Pontife Romain peut et doit se réconcilier et transiger avec le progrès, le libéralisme et la civilisation moderne (24).

Liste des écrits du pape Pie IX d'où sont tirées les propositions du Syllabus :

1. Encyclique *Qui pluribus*, 9 novembre 1846 (Prop. du *Syllabus* 4-7, 16, 40, 63, 74).

2. Allocution *Quis vestrum*, 4 octobre 1847 (Prop. 63).

3. Allocution *Uni primum*, 17 décembre 1847 (Prop. 16).

4. Allocution *Quibus quantisque*, 20 avril 1849 (Prop. 40, 64, 76).

5. Encyclique *Nostis et Nobiscum* aux archevêques et évêques d'Italie, 8 décembre 1849 (Prop. 18, 63).

6. Allocution *Si semper antea*, 20 mai 1850 (Prop. 16).

7. Allocution *In consistoriali*, 1er novembre 1850 (Prop. 43-45).

8. Lettre apostolique *Multiplices inter*, 10 juin 1851 (Prop. 15, 21, 23, 30, 51, 54, 68, 74).

9. Lettre apostolique *Ad apostolicae*, 22 août 1851 (Prop. 24, 25, 34-36, 38, 41, 42, 65-67, 69-75).

10. Allocution *Quibus luctuosissimis*, 5 septembre 1851 (Prop. 45).

11. Lettre à S.M. le Roi Victor-Emmanuel, 9 septembre 1852 (Prop. 73).

12. Allocution *Acerbissimum*, 27 septembre 1852 (Prop. 31, 51, 53, 55, 67, 73, 74, 78).

13. Allocution *Singulari quadam*, 9 décembre 1854 (Prop. 8, 17, 19).

14. Allocution *Probe memineritis*, 22 janvier 1855 (Prop. 53).

15. Allocution *Cum saepe*, 27 juillet 1855 (Prop. 53).

16. Allocution *Nemo Vestrum*, 26 juillet 1855 (Prop. 77).

17. Lettre *Singulari quidem* aux évêques d'Autriche, 17 mars 1856 (Prop. 4, 16).

18. Allocution *Nunquam fore,* 15 décembre 1856 (Prop. 26, 28, 29, 31, 46, 50, 52, 79).

19. Lettre *Eximiam* à Son Éminence l'archevêque de Cologne, 15 juin 1857 (Prop. 4, 16).

20. Lettre apostolique *Cum Catholica Ecclesia*, 26 mars 1860 (Prop. 63, 76).

21. Lettre *Dolore haud mediocri* à l'évêque de Breslau, 30 avril 1860 (Prop. 14).

22. Allocution *Novos et ante*, 28 septembre 1860 (Prop. 19, 62, 76).

23. Allocution *Multis gravibusque*, 17 décembre 1860 (Prop. 19, 37, 43, 73).

24. Allocution *Iamdudum*, 18 mars 1861 (Prop. 37, 61, 76).

25. Allocution *Meminit*, 30 septembre 1861 (Prop. 20).

26. Allocution consistoriale *Maxima quidem*, 9 Juin 1862 (Prop. 1-**7,** 15, 19, 27, 39, 44, 49, 56-60, 76).

27. Lettre apostolique *Gravissimas inter* à l'archevêque de Munich-Frisingue, 11 décembre 1862 (Prop. 9- 11).

28. Encyclique *Quanto conficiamur mœrore* aux évêques d'Italie, 10 août 1863 (Prop. 17, 58).

29. Encyclique *Incredibili* à l'archevêque de Santa-Fé-de-Bogota, 17 septembre 1863 (Prop. 26).

30. Lettre apostolique *Tuas libenter* à l'archevêque de Munich-Frisingue, 21 décembre 1863 (Prop. 9, 10, 12-14, 22, 33).

31. Lettre *Cum non sine* à l'archevêque de Fribourg-en-Brisgau, 14 juillet 1864 (Prop. 47, 48).

32. Lettre *Singularis Nobisque* à l'évêque de Mondovi (Piémont) 29 septembre 1864 (Prop. 32).

BULLE PAPALE proclamant le dogme de l'Immaculée Conception

BULA "INEFFABILIS DEUS" [824]
Epístola apostólica de Pío IX del 8 de diciembre de 1854
SOBRE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

1. María en los planes de Dios.

El inefable Dios, cuya conducta es misericordia y verdad, cuya voluntad es omnipotencia y cuya sabiduría alcanza de límite a límite con fortaleza y dispone suavemente todas las cosas, habiendo, previsto desde toda la eternidad la ruina lamentabilísima de todo el género humano, que había de provenir de la transgresión de Adán, y habiendo decretado, con plan misterioso escondido desde la eternidad, llevar al cabo la primitiva obra de su misericordia, con plan todavía más secreto, por medio de la encarnación del Verbo, para que no pereciese el hombre impulsado a la culpa por la astucia de la diabólica maldad y para que lo que iba a caer en el primer Adán fuese restaurado más felizmente en el segundo, eligió y señaló, desde el principio y antes de los tiempos, una Madre, para que su unigénito Hijo, hecho carne de ella, naciese, en la dichosa plenitud de los tiempos, y en tanto grado la amó por encima de todas las criaturas, que en sola ella se complació con señaladísima benevolencia. Por lo cual tan maravillosamente la colmó de la abundancia de todos los celestiales carismas, sacada del tesoro de la divinidad, muy por encima de todos los ángeles y santos, que Ella, absolutamente siempre libre de toda mancha de pecado y toda hermosa y perfecta, manifestase tal plenitud de inocencia y santidad, que no se concibe en modo alguno mayor después de Dios y nadie puede imaginar fuera de Dios.

Y, por cierto era convenientísimo que brillase siempre adornada de los resplandores de la perfectísima santidad y que reportase un total triunfo de la antigua serpiente, enteramente inmune aun de la misma mancha de la culpa original, tan venerable Madre, a quien Dios Padre dispuso dar a su único Hijo, a quien ama como a sí mismo, engendrado como ha sido igual a sí de su corazón, de tal manera que naturalmente fuese uno y el mismo Hijo común de Dios Padre y de la Virgen, y a la que el mismo Hijo en persona determinó hacer sustancialmente su Madre y de la que el Espíritu Santo quiso e hizo que fuese concebido y naciese Aquel de quien él mismo procede.

2. Sentir de la Iglesia respecto a la concepción inmaculada.

Ahora bien, la Iglesia católica, que, de continuo enseñada por el Espíritu Santo, es columna y fundamento firme de la verdad, jamás desistió de explicar, poner de manifiesto y dar calor, de variadas e ininterrumpidas maneras y con hechos cada vez más espléndidos, a la original inocencia de la augusta Virgen, junto con su admirable santidad, y muy en consonancia con la altísima dignidad de Madre de Dios, por tenerla como doctrina recibida de lo alto y contenida en el depósito de la revelación. Pues esta doctrina, en vigor desde las más antiguas edades, íntimamente inoculada en los espíritus de los fieles, y maravillosamente propagada por el mundo católico por los cuidados afanosos de los sagrados prelados, espléndidamente la puso de relieve la Iglesia misma

[824] [en ligne] disponible sur < www.arzobispadodelima.org/eventos/inmaculada/bula.htm >, consulté en juin 2010

cuando no titubeó en proponer al público culto y veneración de los fieles la Concepción de la misma Virgen.

Ahora bien, con este glorioso hecho, por cierto presentó al culto la Concepción de la misma Virgen como algo singular, maravilloso y muy distinto de los principios de los demás hombres y perfectamente santo, por no celebrar la Iglesia, sino festividades de los santos. Y por eso acostumbró a emplear en los oficios eclesiásticos y en la sagrada liturgia aún las mismísimas palabras que emplean las divinas Escrituras tratando de la Sabiduría increada y describiendo sus eternos orígenes, y aplicarla a los principios de la Virgen, los cuales habían sido predeterminados con un mismo decreto, juntamente con la encarnación de la divina Sabiduría.

Y aun cuando todas estas cosas, admitidas casi universalmente por los fieles, manifiesten con qué celo haya mantenido también la misma romana Iglesia, madre y maestra de todas las iglesias, la doctrina de la Concepción Inmaculada de la Virgen, sin embargo de eso, los gloriosos hechos de esta Iglesia son muy dignos de ser uno a uno enumerados, siendo como es tan grande su dignidad y autoridad, cuanta absolutamente se debe a la que es centro de la verdad y unidad católica, en la cual sola ha sido custodiada inviolablemente la religión y de la cual todas las demás iglesias han de recibir la tradición de la fe. Así que la misma romana Iglesia no tuvo más en el corazón que profesar, propugnar, propagar y defender la Concepción Inmaculada de la Virgen, su culto y su doctrina, de las maneras más significativas.

3. Favor prestado por los papas al culto de la Inmaculada.

Muy clara y abiertamente por cierto testimonian y declaran esto tantos insignes hechos de los Romanos Pontífices, nuestros predecesores, a quienes en la persona del Príncipe de los Apóstoles encomendó el mismo Cristo Nuestro Señor el supremo cuidado y potestad de apacentar los corderos y las ovejas, de robustecer a los hermanos en la fe y de regir y gobernar la universal Iglesia.

Ahora bien, nuestros predecesores se gloriaron muy mucho de establecer con su apostólica autoridad, en la romana Iglesia la fiesta de la Concepción, y darle más auge y esplendor con propio oficio y misa propia, en los que clarísimamente se afirmaba la prerrogativa de la inmunidad de la mancha hereditaria, y de promover y ampliar con toda suerte de industrias el culto ya establecido, ora con la concesión de indulgencias, ora con el permiso otorgado a las ciudades, provincias y reinos de que tomasen por patrona a la Madre de Dios bajo el título de la Inmaculada Concepción, ora con la aprobación de sodalicios, congregaciones, institutos religiosos fundados en honra de la Inmaculada Concepción, ora alabando la piedad de los fundadores de monasterios, hospitales, altares, templos bajo el título de la Inmaculada Concepción, o de los que se obligaron con voto a defender valientemente la Concepción Inmaculada de la Madre de Dios.

Grandísima alegría sintieron además en decretar que la, festividad de la Concepción debía considerarse por toda la Iglesia exactamente como la de la Natividad, y que debía celebrarse por la universal Iglesia con octava, y que debía ser guardada santamente por todos como las de precepto, y que había de haber capilla papal en nuestra patriarcal basílica Liberiana anualmente el día dedicado a la Concepción de la Virgen. Y deseando fomentar cada día más en las mentes de los fieles el conocimiento de la doctrina de la

Concepción Inmaculada de María Madre de Dios y estimularles al culto y veneración de la misma Virgen concebida sin mancha original, gozáronse en conceder, con la mayor satisfacción posible, permiso para que públicamente se proclamase en las letanías lauretanas, y en él mismo prefacio de la misa, la Inmaculada Concepción de la Virgen, y se estableciese de esa manera con la ley misma de orar la norma de la fe. Nos, además, siguiendo fielmente las huellas de tan grandes predecesores, no sólo tuvimos por buenas y aceptamos todas las cosas piadosísima y sapientísimamente por los mismos establecidas, sino también, recordando lo determinado por Sixto IV, dimos nuestra autorización al oficio propio de la Inmaculada Concepción y de muy buen grado concedimos su uso a la universal Iglesia.

4. Débese a los papas la determinación exacta del culto de la Inmaculada

Mas, como quiera que las cosas relacionadas con el culto está intima y totalmente ligadas con su objeto, y no pueden permanecer firmes en su buen estado si éste queda envuelto en la vaguedad y ambigüedad, por eso nuestros predecesores romanos Pontífices, qué se dedicaron con todo esmero al esplendor del culto de la Concepción, pusieron también todo su empeño en esclarecer e inculcar su objeto y doctrina. Pues con plena claridad enseñaron que se trataba de festejar la concepción de la Virgen, y proscribieron, como falsa y muy lejana a la mente de la Iglesia, la opinión de los que opinaban y afirmaban que veneraba la Iglesia, no la concepción, sino la santificación. Ni creyeron que debían tratar con suavidad a los que, con el fin de echar por tierra la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen, distinguiendo entre el primero o y segundo instante y momento de la concepción, afirmaban que ciertamente se celebraba la concepción, mas no en el primer instante y momento. Pues nuestros mismos predecesores juzgaron que era su deber defender y propugnar con todo celo, como verdadero Objeto del culto, la festividad de la Concepción de la santísima Virgen, y concepción en el primer instante. De ahí las palabras verdaderamente decisivas con que Alejandro VII, nuestro predecesor, declaró la clara mente de la Iglesia, diciendo: Antigua por cierto es la piedad de los fieles cristianos para con la santísima Madre Virgen María, que sienten que su alma, en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, fue preservada inmune de la mancha del pecado original, por singular gracia y privilegio de Dios, en atención a los méritos de su hijo Jesucristo, redentor del género humano, y que, en este sentido, veneran y celebran con solemne ceremonia la fiesta de su Concepción. (Const. "Sollicitudo omnium Ecclesiarum", 8 de diciembre de 1661).

Y, ante todas cosas, fue costumbre también entre los mismos predecesores nuestros defender, con todo cuidado, celo y esfuerzo, y mantener incólume la doctrina de la Concepción Inmaculada de la Madre de Dios. Pues no solamente no toleraron en modo alguno que se atreviese alguien a mancillar y censurar la doctrina misma, antes, pasando más adelante, clarísima y repetidamente declararon que la doctrina con la que profesamos la Inmaculada Concepción de la Virgen era y con razón se tenía por muy en armonía con el culto eclesiástico y por antigua y casi universal, y era tal que la romana Iglesia se había encargado de su fomento y defensa y que era dignísima que se le diese cabida en la sagrada liturgia misma y en las oraciones públicas

5. Los papas prohibieron la doctrina contraria.

Y, no contentos con esto, para que la doctrina misma de la Concepción Inmaculada de la Virgen permaneciese intacta, prohibieron severamente que se pudiese defender pública o privadamente la opinión contraria a esta doctrina y quisieron acabar con aquella a fuerza de múltiples golpes mortales.

Esto no obstante, y a pesar de repetidas y clarísimas declaraciones, pasaron a las sanciones, para que estas no fueran vanas. Todas estas cosas comprendió el citado predecesor nuestro Alejandro VII con estas palabras:

"Nos, considerando que la Santa Romana Iglesia celebra solemnemente la festividad de la Inmaculada siempre Virgen María, y que dispuso en otro tiempo un oficio especial y propio acerca de esto, conforme a la piadosa, devota, y laudable práctica que entonces emanó de Sixto IV, Nuestro Predecesor: y queriendo, a ejemplo de los Romanos Pontífices, Nuestros Predecesores, favorecer a esta laudable piedad y devoción y fiesta, y al culto en consonancia con ella, y jamás cambiado en la Iglesia Romana después de la institución del mismo, y (queriendo), además, salvaguardar esta piedad y devoción de venerar y celebrar la Santísima Virgen preservada del pecado original, claro está, por la gracia proveniente del Espíritu Santo; y deseando conservar en la grey de Cristo la unidad del espíritu en los vínculos de la paz (Efes. 4, 3), apaciguados los choques y contiendas y, removidos los escándalos: en atención a la instancia a Nos presentada y a las preces de los mencionados Obispos con los cabildos de sus iglesias y del rey Felipe y de sus reinos; renovamos las Constituciones y decretos promulgados por los Romanos Pontífices, Nuestro Predecesores, y principalmente por Sixto IV, Pablo V y Gregorio XV en favor de la sentencia que afirma que el alma de Santa María Virgen en su creación, en la infusión del cuerpo fue obsequiada con la gracia del Espíritu Santo y preservada del pecado original y en favor también de la fiesta y culto de la Concepción de la misma Virgen Madre de Dios, prestado, según se dice, conforme a esa piadosa sentencia, y mandamos que se observe bajo las censuras y penas contenidas en las mismas Constituciones.

Y además, a todos y cada uno de los que continuaren interpretando las mencionadas Constituciones o decretos, de suerte que anulen el favor dado por éstas a dicha sentencia y fiesta o culto tributado conforme a ella, u osaren promover una disputa sobre esta misma sentencia, fiesta o culto, o hablar, predicar, tratar, disputar contra estas cosas de cualquier manera, directa o indirectamente o con cualquier pretexto, aún examinar su definibilidad, o de glosar o interpretar la Sagrada Escritura o los Santos Padres o Doctores, finalmente con cualquier pretexto u ocasión por escrito o de palabra, determinando y afirmando cosa alguna contra ellas, ora aduciendo argumentos contra ellas y dejándolos sin solución, ora discutiendo de cualquier otra manera inimaginable; fuera de las penas y censuras contenidas en las Constituciones de Sixto IV, a las cuales queremos someterles, y por las presentes les sometemos, queremos también privarlos del permiso de predicar, dar lecciones públicas, o de enseñar, y de interpretar, y de voz activa y pasiva en cualesquiera elecciones por el hecho de comportarse de ese modo y sin otra declaración alguna en las penas de inhabilidad perpetua para predicar y dar lecciones públicas, enseñar e interpretar; y que no pueden ser absueltos o dispensados de estas cosas sino por Nos mismo o por Nuestros Sucesores los Romanos Pontífices; y queremos asimismo que sean sometidos, y por las presentes sometemos a los mismos a

otras penas infligibles, renovando las Constituciones o decretos de Paulo V y de Gregorio XV, arriba mencionados.

Prohibimos, bajo las penas y censuras contenidas en el Índice de los libros prohibidos, los libros en los cuales se pone en duda la mencionada sentencia, fiesta o culto conforme a ella, o se escribe o lee algo contra esas cosas de la manera que sea, como arriba queda dicho, o se contienen frase, sermones, tratados y disputas contra las mismas, editados después del decreto de Paulo V arriba citado, o que se editaren de la manera que sea en lo porvenir por expresamente prohibidos, ipso facto y sin más declaración."

6. Sentir unánime de los doctos obispos y religiosos.

Mas todos saben con qué celo tan grande fue expuesta, afirmada y defendida esta doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen Madre de Dios por las esclarecidísimas familias religiosas y por las más concurridas academias teológicas y por los aventajadísimos doctores en la ciencia de las cosas divinas. Todos, asimismo, saben con qué solicitud tan grande hayan abierta y públicamente profesado los obispos, aun en las mismas asambleas eclesiásticas, que la santísima Madre de Dios, la Virgen María, en previsión de los merecimientos de Cristo Señor Redentor, nunca estuvo sometida al pecado, sino que fue totalmente preservada de la mancha original, y, de consiguiente, redimida de más sublime manera.

7. El concilio de Trento y la tradición.

Ahora bien, a estas cosas se añade un hecho verdaderamente de peso y sumamente extraordinario, conviene a saber: que también el concilio Tridentino mismo, al promulgar el decreto dogmático del pecado original, por el cual estableció y definió, conforme a los testimonios de las sagradas Escrituras y de los Santos Padres y de los recomendabilísimos concilios, que los hombres nacen manchados por la culpa original, sin embargo, solemnemente declaró que no era su intención incluir a la santa e Inmaculada Virgen Madre de Dios en el decreto mismo y en una definición tan amplia. Pues con esta declaración suficientemente insinuaron los Padres tridentinos, dadas las circunstancias de las cosas y de los tiempos, que la misma santísima Virgen había sido librada de la mancha original, y hasta clarísimamente dieron a entender que no podía aducirse fundadamente argumento alguno de las divinas letras, de la tradición, de la autoridad de los Padres que se opusiera en manera alguna a tan grande prerrogativa de la Virgen.

Y, en realidad de verdad, ilustres monumentos de la venerada antigüedad de la Iglesia oriental y occidental vigorosísimamente testifican que esta doctrina de la Concepción Inmaculada de la santísima, Virgen, tan espléndidamente explicada, declarada, confirmada cada vez más por el gravísimo sentir, magisterio, estudio, ciencia y sabiduría de la Iglesia, y tan maravillosamente propagada entre todos los pueblos y naciones del orbe católico, existió siempre en la misma Iglesia como recibida de los antepasados y distinguida con el sello de doctrina revelada.

Pues la Iglesia de Cristo, diligente custodia y defensora de los dogmas a ella confiados, jamás cambia en ellos nada, ni disminuye, ni añade, antes, tratando fiel y sabiamente con todos sus recursos las verdades que la antigüedad ha esbozado y la fe de

los Padres ha sembrado, de tal manera trabaja por limarlas y pulirlas, que los antiguos dogmas de la celestial doctrina reciban claridad, luz, precisión, sin que pierdan, sin embargo, su plenitud, su integridad, su índole propia, y se desarrollen tan sólo según su naturaleza; es decir el mismo dogma, en el mismo sentido y parecer.

8. Sentir de los Santos Padres y de los escritores eclesiásticos.

Y por cierto, los Padres y escritores de la Iglesia, adoctrinados por las divinas enseñanzas, no tuvieron tanto en el corazón, en los libros compuestos para explicar las Escrituras, defender los dogmas, y enseñar a los fieles, como el predicar y ensalzar de muchas y maravillosas maneras, y a porfía, la altísima santidad de la Virgen, su dignidad, y su inmunidad de toda mancha de pecado, y su gloriosa victoria del terrible enemigo del humano linaje.

9. El Protoevangelio.

Por lo cual, al glosar las palabras con las que Dios, vaticinando en los principios del mundo los remedios de su piedad dispuestos para la reparación de los mortales, aplastó la osadía de la engañosa serpiente levantó maravillosamente la esperanza de nuestro linaje, diciendo: Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya; enseñaron que, con este divino oráculo, fue de antemano designado clara y patentemente el misericordioso Redentor del humano linaje, es decir, el unigénito Hijo de Dios Cristo Jesús, y designada la santísima Madre, la Virgen María, y al mismo tiempo brillantemente puestas de relieve las mismísimas enemistades de entrambos contra el diablo. Por lo cual, así como Cristo, mediador de Dios y de los hombres, asumida la naturaleza humana, borrando la escritura del decreto que nos era contrario, lo clavó triunfante en la cruz, así la santísima Virgen, unida a Él con apretadísimo e indisoluble vínculo hostigando con Él y por Él eternamente a la venenosa serpiente, y de la misma triunfando en toda la línea, trituró su cabeza con el pie inmaculado.

10. Figuras bíblicas de María.

Este eximio y sin par triunfo de la Virgen, y excelentísima inocencia, pureza, santidad y su integridad de toda mancha de pecado e inefable abundancia y grandeza de todas las gracias, virtudes y privilegios, viéronla los mismos Padres ya en el arca de Noé que, providencialmente construida, salió totalmente salva e incólume del común naufragio de todo el mundo; ya en aquella escala que vio Jacob que llegaba de la tierra al cielo y por cuyas gradas subían y bajaban los ángeles de Dios y en cuya cima se apoyaba el mismo Señor; ya en la zarza aquélla que contempló Moisés arder de todas partes y entré el chisporroteo de las llamas no se consumía o se gastaba lo más mínimo, sino que hermosamente reverdecía y florecía; ora en aquella torre inexpugnable al enemigo, de la cual cuelgan mil escudos y toda suerte de armas de los fuertes; ora en aquel huerto cerrado que no logran violar ni abrir fraudes y trampas algunas; ora en aquella resplandeciente ciudad de Dios, cuyos fundamentos se asientan en los montes santos a veces en aquel augustísimo templo de Dios que, aureolado de resplandores divinos, está lleno, de la gloria de Dios; a veces en otras verdaderamente innumerables figuras de la misma clase, con las que los Padres enseñaron que había sido vaticinada claramente la excelsa dignidad de la Madre de Dios, y su incontaminada inocencia, y su santidad, jamás sujeta a mancha alguna.

11. Los profetas.

Para describir este mismo como compendio de divinos dones y la integridad original de la Virgen, de la que nació Jesús, los mismos [Padres], sirviéndose de las palabras de los profetas, no festejaron a la misma augusta Virgen de otra manera que como a paloma pura, y a Jerusalén santa, y a trono excelso de Dios, y a arca de santificación, y a casa que se construyó la eterna Sabiduría, y a la Reina aquella que, rebosando felicidad y apoyada en su Amado, salió de la boca del Altísimo absolutamente perfecta, hermosa y queridísima de Dios y siempre libre de toda mancha.

12. El Ave María y el Magnificat.

Mas atentamente considerando los mismos Padres y escritores de la Iglesia que la santísima Virgen había sido llamada llena de gracia, por mandato y en nombre del mismo Dios, por el Gabriel cuando éste le anunció la altísima dignidad de Madre de Dios, enseñaron que, con ese singular y solemne saludo, jamás oído, se manifestaba que la Madre de Dios era sede de todas las gracias divinas y que estaba adornada de todos los carismas del divino Espíritu; más aún, que era como tesoro casi infinito de los mismos, y abismo inagotable, de suerte que, jamás sujeta a la maldición y partícipe, juntamente con su Hijo, de la perpetua bendición, mereció oír de Isabel, inspirada por el divino Espíritu: Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre.

De ahí se deriva su sentir no menos claro. que unánime, según el cual la gloriosísima Virgen, en quien hizo cosas grandes el Poderoso, brilló con tal abundancia de todos los dones celestiales, con tal plenitud de gracia y con tal inocencia, que resultó como un inefable milagro de Dios, más aún, como el milagro cumbre de todos los milagros y digna Madre de Dios, y allegándose a Dios mismo, según se lo permitía la condición de criatura, lo más cerca posible, fue superior a toda alabanza humana y angélica.

13. Paralelo entre María y Eva

Y, de consiguiente, para defender la original inocencia y santidad de la Madre de Dios, no sólo la compararon muy frecuentemente con Eva todavía virgen, todavía inocente, todavía incorrupta y todavía no engaña a por as mortíferas asechanzas de la insidiosísima serpiente, sino también la antepusieron a ella con maravillosa variedad de palabras y pensamientos. Pues Eva, miserablemente complaciente con la serpiente, cayó de la original inocencia y se convirtió en su esclava; mas la santísima Virgen aumentando de continuo el don original, sin prestar jamás atención a la serpiente, arruinó hasta los cimientos su poderosa fuerza con la virtud recibida de lo alto.

14. Expresiones de alabanza

Por lo cual jamás dejaron de llamar a la Madre de Dios o lirio entre espinas, o tierra absolutamente intacta, virginal, sin mancha , inmaculada, siempre bendita, y libre de toda mancha de pecado, de la cual se formó el nuevo Adán; o paraíso intachable, vistosísimo, amenísimo de inocencia, de inmortalidad y de delicias, por Dios mismo plantado y defendido de toda intriga de la venenosa serpiente; o árbol inmarchitable, que jamás carcomió el gusano del pecado; o fuente siempre limpia y sellada por la virtud del Espíritu Santo; o divinísimo templo o tesoro de inmortalidad, o la única y sola hija no de la muerte, sino de la vida, germen no de la ira, sino de la gracia, que, por

singular providencia de Dios, floreció siempre vigoroso de una raíz corrompida y dañada, fuera de las leyes comúnmente establecidas. Mas, como si éstas cosas, aunque muy gloriosas, no fuesen suficientes, declararon, con propias y precisas expresiones, que, al tratar de pecados, no se había de hacer la más mínima mención de la santa Virgen María, a la cual se concedió más gracia para triunfar totalmente del pecado; profesaron además que la gloriosísima Virgen fue reparadora de los padres, vivificadora de los descendientes, elegida desde la eternidad, preparada para sí por el Altísimo, vaticinada por Dios cuando dijo a la serpiente: Pondré enemistades entre ti y la mujer, que ciertamente trituró la venenosa cabeza de la misma serpiente, y por eso afirmaron que la misma santísima Virgen fue por gracia limpia de toda mancha de pecado y libre de toda mácula de cuerpo, alma y entendimiento, y que siempre estuvo con Dios, y unida con Él con eterna alianza, y que nunca estuvo en las tinieblas, sino en la luz, y, de consiguiente, que fue aptísima morada para Cristo, no por disposición corporal, sino por la gracia original.

A éstos hay que añadir los gloriosísimos dichos con los que, hablando de la concepción de la Virgen, atestiguaron que la naturaleza cedió su puesto a la gracia, paróse trémula y no osó avanzar; pues la Virgen Madre de Dios no había de ser concebida de Ana antes que la gracia diese su fruto: porque convenía, a la verdad, que fuese concebida la primogénita de la que había de ser concebido el primogénito de toda criatura.

15. ¡¡Inmaculada!!

Atestiguaron que la carne de la Virgen tomada de Adán no recibió las manchas de Adán, y, de consiguiente, que la Virgen Santísima es el tabernáculo creado por el mismo Dios, formado por el Espíritu Santo, y que es verdaderamente de púrpura, que el nuevo Beseleel elaboró con variadas labores de oro, y que Ella es, y con razón se la celebra, como la primera y exclusiva obra de Dios, y como la que salió ilesa de los igníferos dardos del maligno, y como la que hermosa por naturaleza y totalmente inocente, apareció al mundo como aurora brillantísima en su Concepción Inmaculada. Pues no caía bien que aquel objeto de elección fuese atacado, de la universal miseria, pues, diferenciándose inmensamente de los demás, participó de la naturaleza, no de la culpa; más aún, muy mucho convenía que como el unigénito tuvo Padre en el cielo, a quien los serafines ensalzan por Santísimo, tuviese también en la tierra Madre que no hubiera jamás sufrido mengua en el brillo de su santidad.

Y por cierto, esta doctrina había penetrado en las mentes y corazones de los antepasados de tal manera, que prevaleció entre ellos la singular y maravillosísima manera de hablar con la que frecuentísimamente se dirigieron a la Madre de Dios llamándola inmaculada, y bajo todos los conceptos inmaculada, inocente e inocentísima, sin mancha y bajo todos los aspectos, inmaculada, santa y muy ajena a toda mancha, toda pura, toda sin mancha, y como el ideal de pureza e inocencia, más hermosa que la hermosura, mas ataviada que el mismo ornato, mas santa que la santidad, y sola santa, y purísima en el alma y en el cuerpo, que superó toda integridad y virginidad, y sola convertida totalmente en domicilio de todas las gracias del Espíritu Santo, y que, la excepción de sólo Dios, resultó superior a todos, y por naturaleza más hermosa y vistosa y santa que los mismos querubines y serafines y que toda la muchedumbre de los ángeles, y cuya perfección no pueden, en modo alguno, glorificar dignamente ni las lenguas de los ángeles ni las de los hombres. Y nadie desconoce que este modo de

hablar fue trasplantado como espontáneamente, a la santísima liturgia y a los oficios eclesiásticos, y que nos encontramos a cada paso con él y que lo llena todo, pues en ellos se invoca y proclama a la Madre de Dios como única paloma de intachable hermosura, como rosa siempre fresca, y en todos los aspectos purísima, y siempre inmaculada y siempre santa, y es celebrada como la inocencia, que nunca sufrió menoscabo, y, como segunda Eva, que dio a luz al Emmanuel.

16. Universal consentimiento y peticiones de la definición dogmática.

No es, pues, de maravillar que los pastores de la misma Iglesia y los pueblos fieles se hayan gloriado de profesar con tanta piedad, religión y amor la doctrina de la Concepción Inmaculada de la Virgen Madre de Dios, según el juicio de los Padres, contenida en las divinas Escrituras, confiada a la posteridad con testimonios gravísimos de los mismos, puesta de relieve y cantada por tan gloriosos monumentos de la veneranda antigüedad, y expuesta y defendida por el sentir soberano y respetabilísima autoridad de la Iglesia, de tal modo que a los mismos no les era cosa más dulce, nada más querido, que agasajar, venerar, invocar y hablar en táodas partes con encendidísimo afecto a la Virgen Madre de Dios, concebida sin mancha original. Por lo cual, ya desde los remotos tiempos, los prelados, los eclesiásticos, las Órdenes religiosas, y aun los mismos emperadores y reyes, suplicaron ahincadamente a esta Sede Apostólica que fuese definida como dogma de fe católica la Inmaculada Concepción de la santísima Madre de Dios. Y estas peticiones se repitieron también en estos nuestros tiempos, y fueron muy principalmente presentadas a Gregorio XVI, nuestro predecesor, de grato recuerdo, y a Nos mismo, ya por los obispos, ya por el clero secular, ya por las familias religiosas, y por los príncipes soberanos y por los fieles pueblos.

Nos, pues, teniendo perfecto conocimiento de todas estas cosas, con singular gozo de nuestra alma y pesándolas seriamente, tan pronto como, por un misterioso plan de la divina Providencia, fuimos elevados, aunque sin merecerlo, a esta sublime Cátedra de Pedro para hacernos cargo del gobierno de la universal Iglesia, no tuvimos, ciertamente, tanto en el, corazón, conforme a nuestra grandísima veneración, piedad y amor para con la santísima Madre de Dios, la Virgen María, ya desde la tierna infancia sentidos, como llevar al cabo todas aquellas cosas que todavía deseaba la Iglesia, conviene a saber: dar mayor incremento al honor de la santísima Virgen y poner en mejor luz sus prerrogativas.

17. Labor preparatoria.

Mas queriendo extremar la prudencia, formamos una congregación, de NN. VV. HH. de los cardenales de la S.R.I., distinguidos por su piedad, don de consejo y ciencia de las cosas divinas, y escogimos a teólogos eximios, tanto el clero secular como regular, para que considerasen escrupulosamente todo lo referente a la Inmaculada Concepción de la Virgen y nos expusiesen su propio parecer. Mas aunque, a juzgar por las peticiones recibidas, nos era plenamente conocido el sentir decisivo de muchísimos prelados acerca de la definición de la Concepción Inmaculada de la Virgen, sin embargo, escribimos el 2 de febrero de 1849 en Cayeta una carta encíclica, a todos los venerables hermanos del orbe católico, los obispos, con el fin de que, después de orar a Dios, nos manifestasen también a Nos por escrito cuál era la piedad y devoción de sus fieles para con la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios, y qué sentían

mayormente los obispos mismos acerca de la definición o qué deseaban para poder dar nuestro soberano fallo de la manera más solemne posible.

No fue para Nos consuelo exiguo la llegada de las respuestas de los venerables hermanos. Pues los mismos, respondiéndonos con una increíble complacencia, alegría y fervor, no sólo reafirmaron la piedad y sentir propio y de su clero y pueblo respecto de la Inmaculada Concepción de la santísima Virgen, sino también todos a una ardientemente nos pidieron que definiésemos la Inmaculada Concepción de la Virgen con nuestro supremo y autoritario fallo. Y, entre tanto, no nos sentimos ciertamente inundados de menor gozo cuando nuestros venerables hermanos los cardenales de la S.R.I., que formaban la mencionada congregación especial, y los teólogos dichos elegidos por Nos, después de un diligente examen de la cuestión, nos pidieron con igual entusiasta fervor la definición de la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios.

Después de estas cosas, siguiendo las gloriosas huellas de nuestros predecesores, y deseando proceder con omnímoda rectitud, convocamos y celebramos consistorio, en el cual dirigimos la palabra a nuestros venerables hermanos los cardenales de la santa romana Iglesia, y con sumo consuelo de nuestra alma les oímos pedirnos que tuviésemos a bien definir el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen Madre de Dios.

Así, pues, extraordinariamente confiados en el Señor de que ha llegado el tiempo oportuno de definir la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios la Virgen María, que maravillosamente esclarecen y declaran las divinas Escrituras, la venerable tradición, el perpetuó sentir de la Iglesia, el ansia unánime y singular de los católicos prelados y fieles, los famosos hechos y constituciones de nuestros predecesores; consideradas todas las cosas con suma diligencia, y dirigidas a Dios constantes y fervorosas oraciones, hemos juzgado que Nos, no debíamos, ya titubear en sancionar o definir con nuestro fallo soberano la Inmaculada Concepción de la Virgen, y de este modo complacer a los piadosísimos deseos del orbe católico, y a nuestra piedad con la misma santísima Virgen, y juntamente glorificar y más y más en ella a su unigénito Hijo nuestro Señor Jesucristo, pues redunda en el Hijo el honor y alabanza dirigidos a la Madre.

18. Definición.

Por lo cual, después de ofrecer sin interrupción a Dios Padre, por medio de su Hijo, con humildad y penitencia, nuestras privadas oraciones y las públicas de la Iglesia, para que se dignase dirigir y afianzar nuestra mente con la virtud del Espíritu Santo, implorando el auxilio de toda corte celestial, e invocando con gemidos el Espíritu paráclito, e inspirándonoslo él mismo, para honra de la santa e individua Trinidad, para gloria y prez de la Virgen Madre de Dios, para exaltación de la fe católica y aumento de la cristiana religión, con la autoridad de nuestro Señor Jesucristo, con la de los santos apóstoles Pedro y Pablo, y con la nuestra: **declaramos, afirmamos y definimos que ha sido revelada por Dios, y de consiguiente, qué debe ser creída firme y constantemente por todos los fieles, la doctrina que sostiene que la santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de culpa original, en el primer instante de su concepción, por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Jesucristo, salvador del género humano.** Por lo cual, si algunos presumieren sentir en su corazón contra los que Nos hemos

definido, que Dios no lo permita, tengan entendido y sepan además que se condenan por su propia sentencia, que han naufragado en la fe, y que se han separado de la unidad de la Iglesia, y queademás, si osaren manifestar de palabra o por escrito o de otra cualquiera manera externa lo que sintieren en su corazón, por lo mismo quedan sujetos a las penas establecidas por el derecho.

19. Sentimientos de esperanza y exhortación final.

Nuestra boca está llena de gozo y nuestra lengua de júbilo, y damos humildísimas y grandísimas gracias a nuestro Señor Jesucristo, y siempre se las daremos, por habernos concedido aun sin merecerlo, el singular beneficio de ofrendar y decretar este honor, esta gloria y alabanza a su santísima Madre. Mas sentimos firmísima esperanza y confianza absoluta de que la misma santísima Virgen, que toda hermosa e inmaculada trituró la venenosa cabeza de la cruelísima serpiente, y trajo la salud al mundo, y que gloria de los profetas y apóstoles, y honra de los mártires, y alegría y corona de todos los santos, y que refugio segurísimo de todos los que peligran, y fidelísima auxiliadora y poderosísima mediadora y conciliadora de todo el orbe de la tierra ante su unigénito Hijo, y gloriosísima gloria y ornato de la Iglesia santo, y firmísimo baluarte destruyó siempre todas las herejías, y libró siempre de las mayores calamidades de todas clases a los pueblos fieles y naciones, y a Nos mismo nos sacó de tantos amenazadores peligros; hará con su valiosísimo patrocinio que la santa Madre católica Iglesia, removidas todas las dificultades, y vencidos todos los errores, en todos los pueblos, en todas partes, tenga vida cada vez más floreciente y vigorosa y reine de mar a mar y del río hasta los términos de la tierra, y disfrute de toda paz, tranquilidad y libertad, para que consigan los reos el perdón, los enfermos el remedio, los pusilánimes la fuerza, los afligidos el consuelo, los que peligran la ayuda oportuna, y despejada la oscuridad de la mente, vuelvan al camino de la verdad y de la justicia los desviados y se forme un solo redil y un solo pastor.

Escuchen estas nuestras palabras todos nuestros queridísimos hijos de la católica Iglesia, y continúen, con fervor cada vez más encendido de piedad, religión y amor, venerando, invocando, orando a la santísima Madre de Dios, la Virgen María, concebida sin mancha de pecado original, y acudan con toda confianza a esta dulcísima Madre de misericordia y gracia en todos los peligros, angustias, necesidades, y en todas las situaciones oscuras y tremendas de la vida. Pues nada se ha de temer, de nada hay que desesperar, si ella nos guía, patrocina, favorece, protege, pues tiene para con nosotros un corazón maternal, y ocupada en los negocios de nuestra salvación, se preocupa de todo el linaje humano, constituida por el Señor Reina del cielo y de la tierra y colocada por encima de todos los coros de los ángeles y coros de los santos, situada a la derecha de su unigénito Hijo nuestro Señor Jesucristo, alcanza con sus valiosísimos ruegos maternales y encuentra lo que busca, y no puede, quedar decepcionada.

Finalmente, para que llegué al conocimiento de la universal Iglesia esta nuestra definición de la Inmaculada Concepción de la santísima Virgen María, queremos que, como perpetuo recuerdo, queden estas nuestras letra apostólicas; y mandamos que a sus copias o ejemplares aún impresos, firmados por algún notario público y resguardados por el sello de alguna persona eclesiástica constituida en dignidad, den todos, exactamente el mismo crédito que darían a éstas, si les fuesen presentadas y mostradas.

A nadie, pues, le sea permitido quebrantar esta, página de nuestra declaración, manifestación, y definición, y oponerse a ella y hacer la guerra con osadía temeraria. Mas si alguien presumiese intentar hacerlo, sepa que incurrirá en la indignación de Dios y de los santos apóstoles Pedro y Pablo.

Dado el 8 de Diciembre de 1854
S.S. Pío IX

RÉCIT d'une procession
extraits du roman *Camino de perfección*,

CH. XLII

Al día siguiente, por la tarde, Ossorio fue a ver la procesión de Jueves Santo. Se puso a esperarla en una calle ancha y en cuesta que tenía a los lados tapias y paredones de corrales, casas bajas de adobe, cuyas ventanucas estaban iluminadas con tristes farolillos de aceite. Cuando pasó la procesión por allí, era ya al anochecer; había obscurecido; las lamparillas de aceite de los balcones y ventanas brillaban con más fuerza; por encima de un cerro iba apareciendo una luna enorme, rojiza, verdaderamente amenazadora.

La procesión era larguísima.

Venían primero los estandartes de las cofradías, después dos largas hileras de soldados romanos, a ambos lados de la calle, con un movimiento de automatas que hacían resonar las escamas plateadas de sus lorigas; tras ellos aparecieron judíos barbudos, negros, con la mirada terrible.

Luego fueron presentándose, todos en dos filas, grupos de veinte o treinta cofrades, vestidos con el hábito del mismo color, llevando en la mano faroles redondos colocados sobre altas pértigas; después aparecieron los disciplinantes, con sus túnicas y sus corazas rojas, verdes, blancas, en compañías que llevaban en medio los pasos, custodiándolos, entonando lúgubres plegarias, mientras algunos chiquillos desharrapados, delante de cada paso, iban marcando, con un rataplán sonoro, el ritmo de la marcha en sus tambores.

Se veía aparecer la procesión por la calle en cuesta, como un cortejo de sombras lúgubres y terribles. Ante aquellos pasos llenos de luces, ante aquella tropa de disciplinantes rojos, con su alta caperuza en la cabeza y el rostro bajo el antifaz, se sentía la amenaza de una religión muerta que, al revivir un momento y al vestirse con sus galas, mostraba el puño a la vida.

El pueblo, a los lados de la calle, se arrodillaba fervorosamente. Había un silencio grave, sólo turbado por el tañido de una campana.

De vez en cuando, algún hombre del pueblo aparecía en la procesión, descalzo, llevando atada al pie una cadena y, sobre los hombros, una pesada cruz.

Al último ya, al final de todos, cerrando la marcha, aparecieron dos filas larguísimas de disciplinantes, vestidos de negro, que llevaban un ancho cinturón y un gran escapulario, amarillos, y un cirio, también amarillo, apoyado por el extremo en la cintura. Era el colmo de lo tétrico, de lo lúgubre, de lo malsano.

Fernando, que se había inclinado al pasar los otros grupos de cofrades, se irguió, con intenciones de protestar de aquella horrible mascarada. Vio las miradas iracundas que le dirigían los disciplinantes, al ver su acto de irreverencia, los ojos negros llenos de amenazador brillo a través de los antifaces, y sintió el odio; cubrió su cabeza, ya que no podía hacer más en contra, y, volviendo la espalda a la procesión, se escabulló por una callejuela.

La gente rebullía por todas partes; pasaban como sombras labriegos envueltos en capotes de capucha parda, mujeres con mantellinas de otra época, gente de rostro denegrido y mirar amenazador y brillante.

De noche era costumbre visitar las iglesias; Fernando entró en una. En el ámbito anchuroso y negro se veía el altar iluminado por unas cuantas velas que brillaban en la obscuridad; el órgano, después de sollozar por la agonía de Cristo, había enmudecido por completo. Un silencio lleno de horrores resonaba en la negrura insondable de las naves. En los rincones, sombras negras de mujer, sentadas en el suelo, inclinaban la cabeza participando con toda su alma de las angustias y suplicios legendarios del Crucificado.

Al entrar y salir, hombres y mujeres se arrodillaban ante un Nazanero con faldas moradas, iluminado por una lámpara; después se abalanzaban sobre él y besaban sus pies, con un beso que resonaba en el silencio. Ponían los labios unos donde los habían puesto los otros.

Delante de los confesionarios se amontonaban viejas con mantellinas sobre la frente, y plañían y lanzaban en el aire mudo, frío, opaco, de la iglesia, hondos y dolorosos suspiros.

CH.29

En el ambiente obscuro se veían treo monjas arrodilladas, con el manto blanco como el plumaje de una paloma y la toca negra sobre la cabeza. A la luz tamizada y dulce que entraba cernida por las grandes cortinas del coro, aquellas figuras tenían la simetría y el contraste fuerte de claro-obscuro de un cuadro impresionista.

Haciendo como que contemplaba el cuadro de la Verónica, Ossorio se fué acercando a una de las rejas distraídamente, y, cuando estaba cerca, miró hacia el interior del coro.

Las tres monjas le lanzaron una ojeada escrutadora.

La abadesa tuvo una mirada de desdén obsérvador; otra de las monjas miró con curiosidad, y la tercera lanzó a Fernando una mirada con sus ojos negros llenos de pasión, de tristeza y de orgullo. No fue más que un momento, pero Fernando sintió aquella mirada en lo más íntimo de su alma.

La superiora se levantó de su sillón y extendió los brazos para colocar bien su hábito, como un pájaro blanco que extiende las alas; las otras dos monjas la siguieron sin volver el rostro.

Después, en los días posteriores, iba Fernando, por la mañana temprano, a oír la misa del convento.

En la iglesia, que solía oler a cerrado, no había más que algunas viejas enlutadas y algunos ancianos.

Fernando oía la misa, se colocaba cerca de la doble reja del coro, y veía a la monja a poca distancia suya, rezando, con la toca negra, que servía de marco a una cara delgada, fina, de ojos brillantes, valientes y orgullosos. Sus manos eran huesudas, con los dedos largos, delgados, que, al cruzarse los de una mano con la otra para rezar, formaban como un montón blanco de huesos.

Un día Fernando se decidió a escribir a la monja. Lo hizo así, y fué a la portería del convento a convencer a la portera para que entregase la carta a la monja.

Por la conversación que tuvo con la portera, comprendió que no haría nunca lo que él deseaba.

Lo único que averiguó fué que la monja pálida, de ojos negros, alta y delgada, se llamaba la hermana Desamparados, y que era la que tocaba el órgano y el armonium en las fiestas.

Todos los días Ossorio iba dispuesto a entregarle una carta rabiosa, proponiéndola escaparse de allá con él, que estaba dispuesto a todo.

Se sentía a veces con fuerza para hacer un disparate muy grande; otras, se sentía débil como un niño.

Le indignaba pensar que aquella mujer, en cuyos ojos se leía el orgullo, la pasión, tuviera que vivir encerrada entre viejas imbéciles, sufriendo el despotismo de la superiora, atormentada por pensamientos de amor, sin ver el cielo azul.

Una mañana, después de misa, Fernando vio a la hermana Desamparados rezando en un reclinatorio, cerca de la verja. En el coro no había mas que otra
monja. La superiora no estaba.

Fernando, haciendo como que miraba a un altar, con la mano izquierda introdujo la carta por la reja. La hermana Desamparados, al notar el movimiento, indicó con los ojos a Fernando algo como una señal de alarma. Entonces, de pronto, Ossorio vio levantarse a la otra monja, una vieja negruzca de cara terrosa, y acercarse a la reja con una expresión tan terrible en la mirada, que quedó perplejo. A pesar de esta perplejidad, tuvo tiempo para meter la mano entre las rejas y recoger la carta. Después miró tranquilamente a la vieja, que parecía un espectro, una cara de loca, alucinada y furiosa, y, volviéndose hacia la puerta, huyó con rapidez.

Al día siguiente, Fernando ya no vio a la hermana Desamparados, y en los días posteriores, tampoco. A veces, el armonium cantaba, y en sus notas creía ver Fernando las quejas de aquella mujer de la cara pálida, de los ojos negros llenos de fuego y de pasión.

EXTRAIT « Transformations dans la peinture relgieuse », Oscar Bätschmanan, *in* Daniel Payot (dir.), *Mort de Dieu, fin de l'art*, éd. Cerf, 1991, p.75

En 1882, Édouard Manet acheva l'un de ses derniers tableaux, *Un bar aux Folies-Bergères*. Le peintre ne s'était plus préoccupé de motifs chrétiens depuis près de vingt ans. On connaît la complexité de cette représentation d'une serveuse de bar derrière le comptoir, placée devant un grand miroir montrant une partie de la salle. Par l'image reflétée à droite, fausse selon les règles de l'optique, elle pose le problème de l'identité et de la fonction du spectateur. La question soulevée du Chrsit outragé de Manet se pose à nouveau. Qui est cette dame ? Il me semble que c'est justement une image du type de celle du Christ outragé qui amène la réponse. (…) Je pense que Manet avait répété en les variant les éléments essentiels d'un tel type : la figure exposée est soumise à la pitié du spectateur en tant que victime. Là, le Christ, victime des péchés ; ici, la serveuse victime de la vie moderne. Là, le sarcophage, ici, l'espace intermédiaire entre le comptoir et le mur recouvert d'une glace. S'agit-il d'une transformation d'un objet chrétien de compassion ? Je crois que oui. Permettez-moi de clore par une référence amusante confirmant cette thèse – mis à part le fait que le peintre s'est représenté lui-même en tant que victime. Dans le tableau de Manet figurent, en haut à gauche, les jambes d'une saltimbanque, coupées par le cadre du tableau. Certes, ceci se rapporte au découpage et à la contingence de la représentation. Mais il est également permis d'y voir une citation tranformée de la dérision des images religieuses (1840) par Honoré Daumier : celle de la représentation de l'Ascension qui ne montre plus que les pieds du dieu ascendant, tout comme c'est le cas dans l'enluminure médiévale

EXTRAIT *Credo* de Alexandre de Riquer,

Première publication, catalogue d'exposition de la Salle Parés, Barcelone, 29 mai 1920

Jo crec en los colors, en que los colors canten,
ab l'esplendor dels cadmiums brillants d'un bell mitj-dia:
me subjuguen les formes sorpreses y m'encanten
les transparencies tenues com vaga melodia
o el sol de Juny qu'esclata armonic i vibrant:
en ell, atmiro a Deu, atmiro la Natura
y un amedller florit, un'admosfera pura
me'l fan sentir mes bo, me'l fan trobar mes gran.

Je crois aux couleurs, je crois qu'elles chantent,
avec la splendeur des cadmiums brillants d'un beau midi:
les formes surprenantes me subjuguent
et les transparences ténues me ravissent comme une vague mélodie
ou le soleil de Juin qui éclate harmonique et vibrant:
en lui, j'admire Dieu, j'admire la Nature
et un amandier fleuri, une atmosphère pure
me font le sentir meilleur, me font le trouver plus grand.

Jo visc cara a la llum com fan els girassols
y crec en mi mateix, crec en l'Art expansiu
que calma la mev'ansia fentlo per mi tan sols,
perque han florit los prats, perque som al istiu,
perque tot fa remor, tot germina, tot viu;
perque y han verts riquissims endalt de la pineda
y apareixen intimes les ombres misterioses
ahont viuen les fades de formes voluptuoses.

Je vis face à la lumière comme font les tournesols
et crois en moi même, je crois en l'Art expansif
qui calme mon anxiété, le faisant pour moi seul,
parce que les prés sont fleuris, parce que c'est l'été,
parce que tout est murmure, tout germine, tout vit;
parce qu'il y a des verts très riches sur la pinède
et apparaissent intimes les ombres mystérieuses
où vivent les fées de formes voluptueuses.

Jo crec perque'l parral, la prada o la roureda
son tendres, son hermoses y fines de color;
jo crec perque una rama s'encen com un llum d'or

Je crois parce que la treille la prairie où la chênaie
sont tendres, sont belles et finement colorées;
je crois parce qu'une branche s'allume comme un feu d'or
parce que le rocher ensoleillé vibre au précipice
parce qu'entre les blés tendres fleurissent les coquelicots,
parce que la mer s'irise avec le soleil du crépuscule
parce que l'ombre de la forêt nous réserve des merveilles

perque vibra en lo cingle la roca assoleyada,
perque entr'els blats tendrals floreixen les roselles,
perquè sirisa'l mar del sol de la vesprada,
perque l'ombra del bosc nos guarda meravelles
y es profon la cala y es verda l'onada.

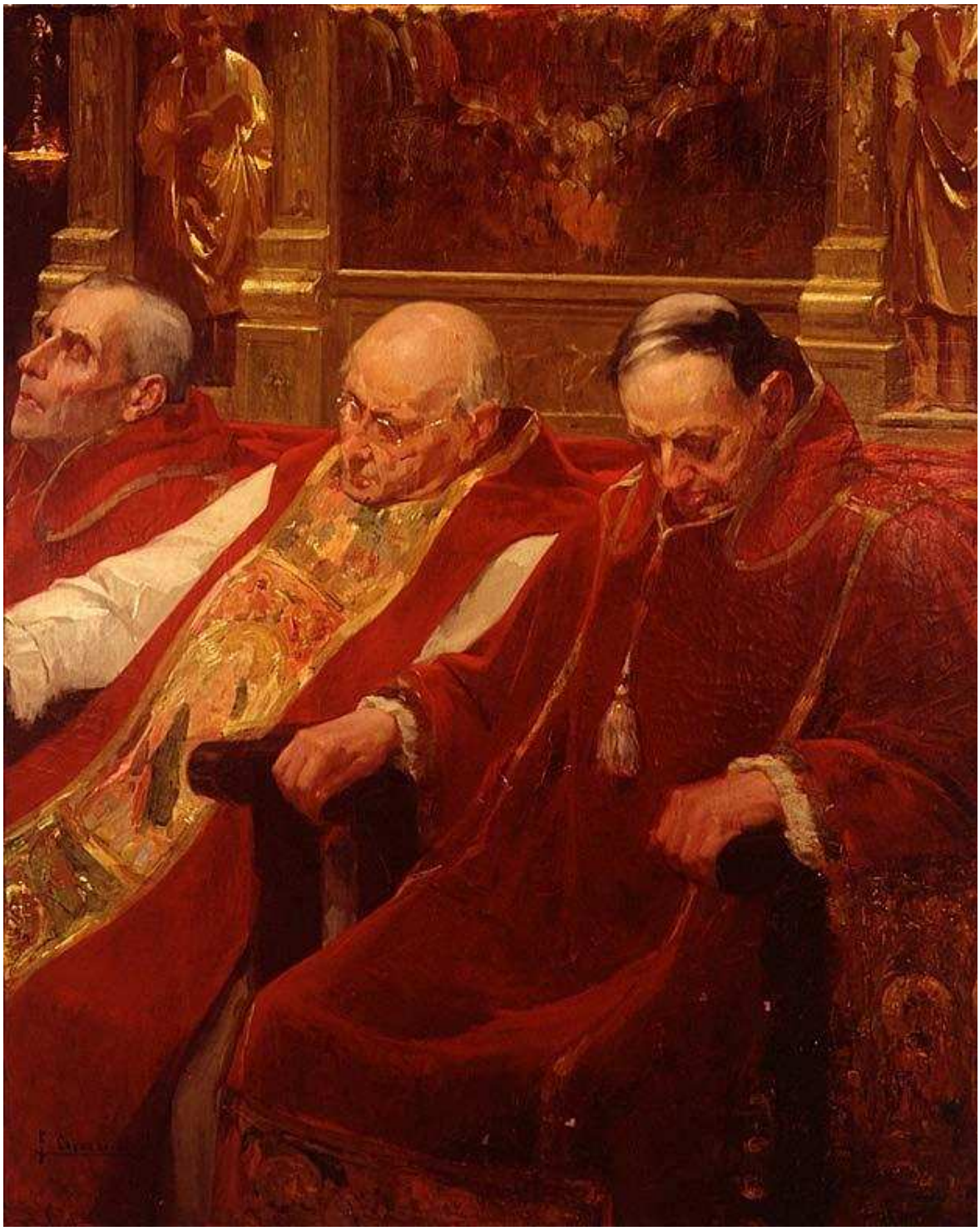
et la crique est profonde et l'onde est verte.

Je crois à la Vérité d'harmonie plastique,
en de respirables espace, distances et lumière,
au sublime enchantement de paix par une belle journée
et en la vie qui est Beauté, en l'Art qui est son parfum.

Crec en la Veritat de plastica armonia,
en respirable espay distancies y llum,
en lo sublim encant de pau que te un bell dia
i en la vida qu'es Bellesa, en l'Art qu'es son perfum.

REPRODUCTION grand format des tableaux étudiés.
Ne sont reproduites ici que les œuvres espagnoles créées entre 1868 et 1923.

La antesala de su Eminencia, José Villegas Cordero
1890, 68 x 100
collection particulière, Barcelone



Sermón soporífero, Fernando Cabrera Cantó
huile sur toile, 102 x 79
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

La peluquera, Vicente Palmaroli González
63,2 x 78,7
collection privée

Estudio para Madona, Federico de Madrazo y Kuntz
musée Casón del Buen Retiro, Madrid

Inmaculada Concepción, Baldomero Sáenz
1906, huile sur toile, 360 x 182
chapelle de l'Institut Práxedes Mateo Sagasta, Logrogne, Espagne

José hijo de Jacob en la cárcel, Mariano Barbasan
1888, huile sur toile, 86 x 118
musée provincial des beaux-arts, Saragosse, Espagne

La muerte de Abel, Alejandrino Irureta Artola
1879, huile sur toile, 146 x 114

Santa Clara, Francisco Domingo Marqués
1869, huile sur toile, 192,3 x 122,1
Musée des Beaux-Arts, Valencia

La era cristiana, Joaquín Espalter i Rull
1871, huile sur toile, 275 x 400
musée d'art, Gérone, Espagne

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

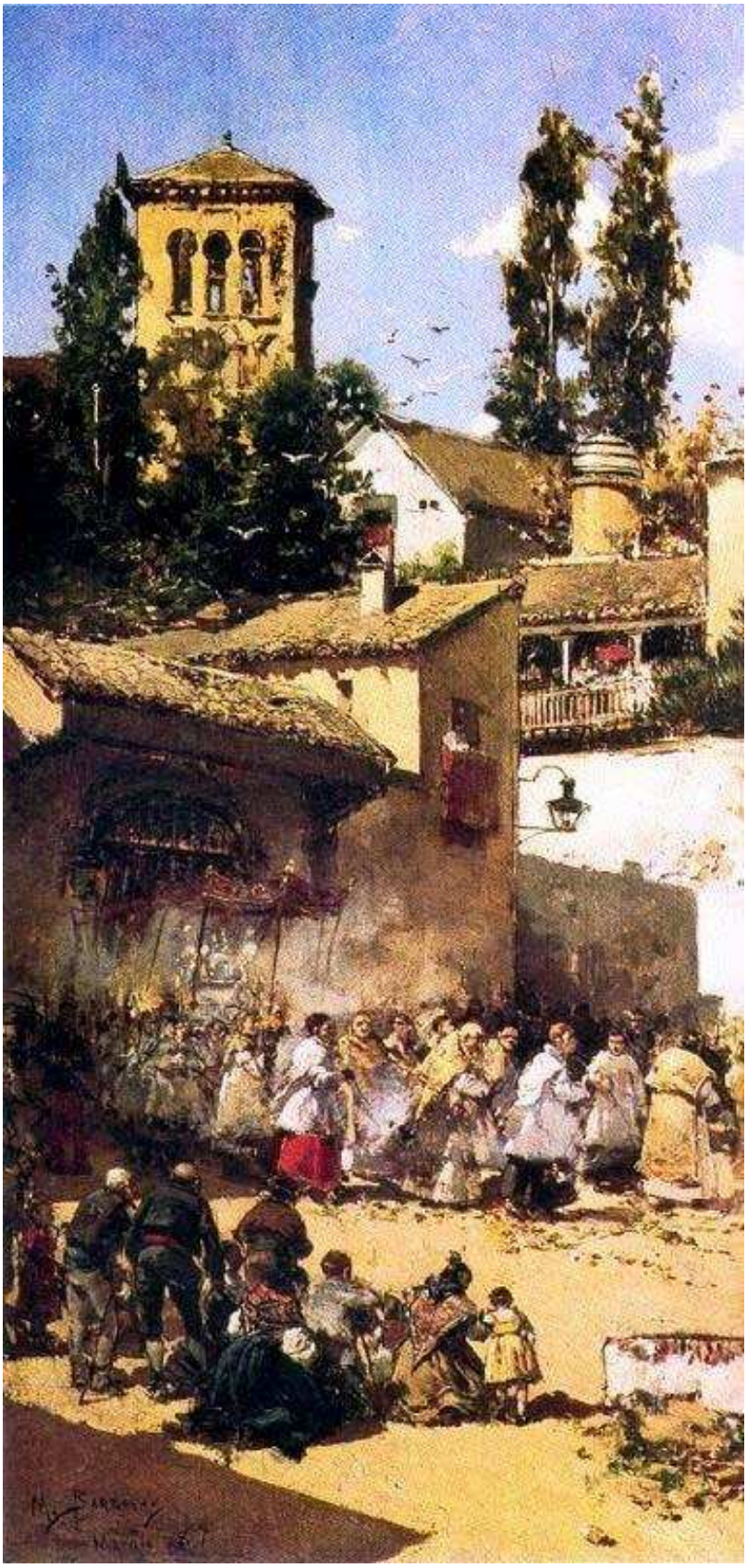
La Viuda, Ramón Casas i Carbó
1890, huile sur toile, 186 x 115
bibliothèque musée Victor Balaguer, Villanueva y Geltrú, Espagne

Cor de monjas, Ramón Casas i Carbó
1901-1902, huiel sur toile
collection Cercle du Liceu, Barcelone

Monjas en oración, Antonio Muñoz Degrain
1871, huile sur toile, 97,5 x 147
dépôt musée du Prado, Madrid

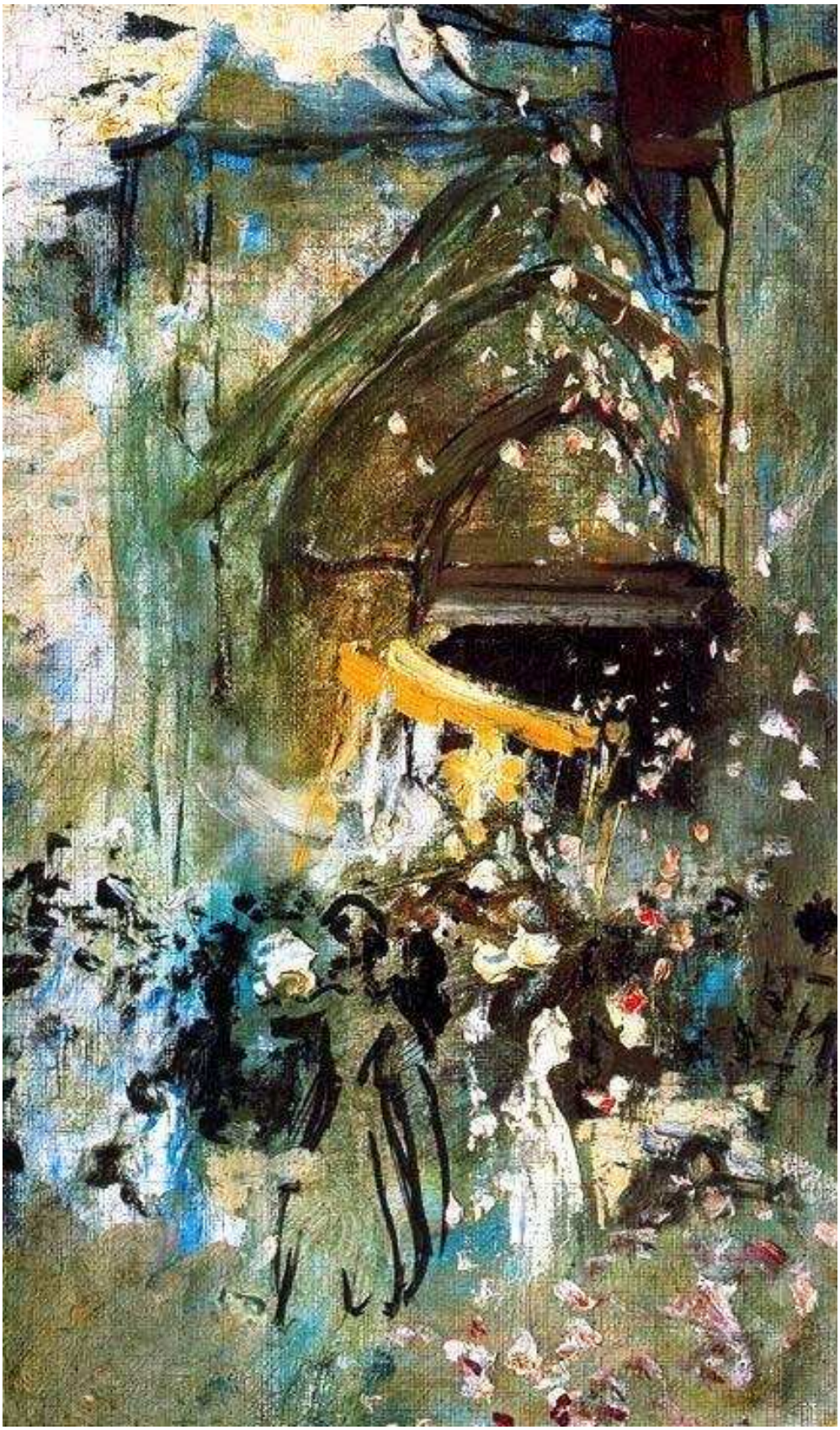
Monaguillos, José Benlliure Gil
1871, huile sur toile, 108 x 105
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Procesión a final de misa, Arcadio Mas y Fondevila
huile sur toile, 71 x 45
collection particulière



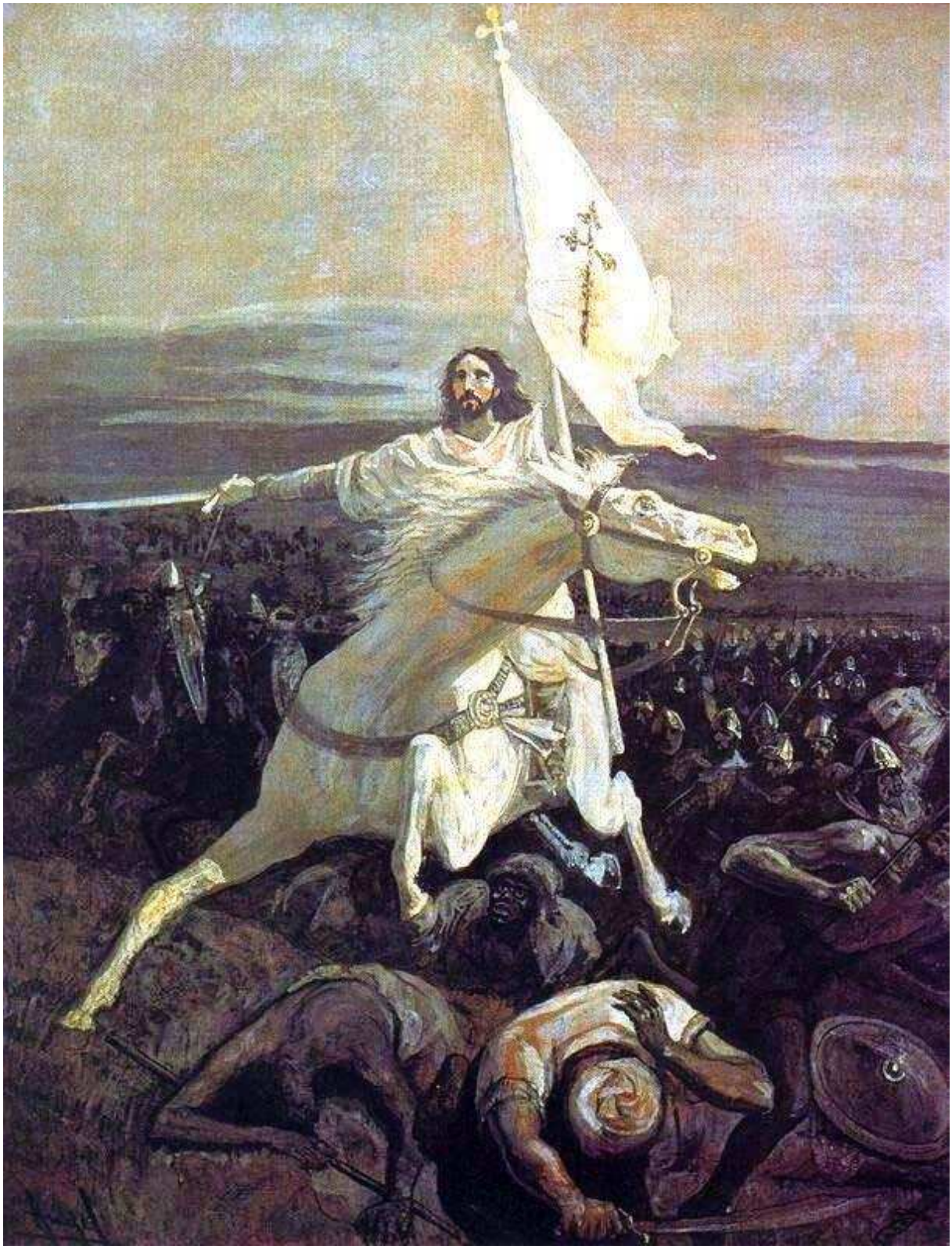
La procesión del Santo Sacramento, Mariano Barbasan
1887, huile sur bois, 41 x 21
collection particulière

Procesión del Corpus en Godella, Ignacio Pinazo Camarlench
1888, huile sur bois
collection Rafael Garcia Brun, Valence, Espagne



Procesión del Corpus, Ignacio Pinazo Camarlench
1885, huile sur toile, 41 x 21,5
maison musée de Godella, Espagne

Arrepentimiento, Cecilio Pla Gallardo
1896, gouache sur bristol, 50,5 x 38
collection artistique ABC



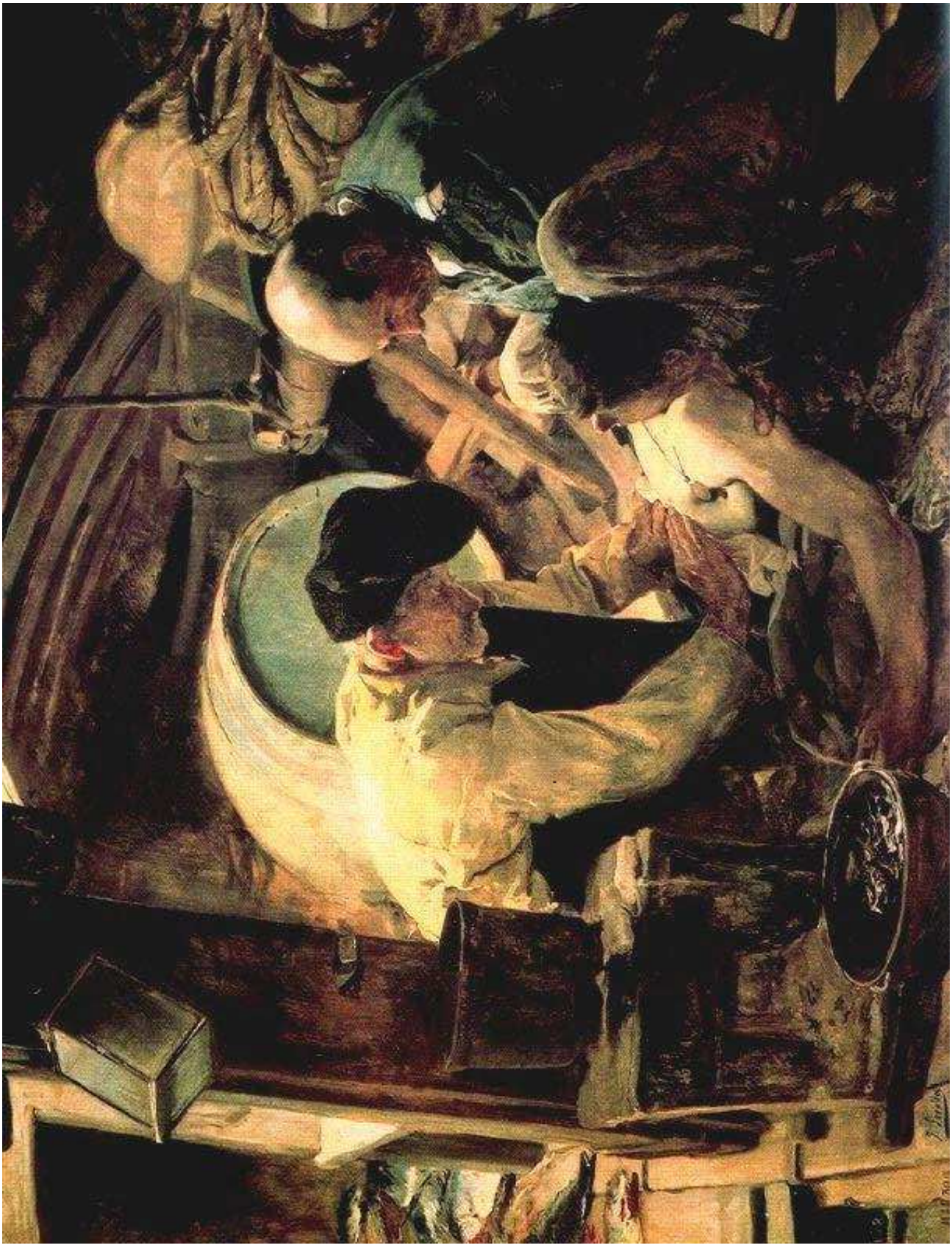
Santiago en Clavijo, Manuel Angel Alvarez
1897, grisaille sur carton, 39,5 x 31,7
musée de Pontevedra, Espagne

Santiago Apóstol, Josep Cusachs i Cusachs
1898, huile sur toile, 150 x 119
Académie de cavalerie de Valladolid, Espagne

La barca de Caronte, José Benlliure
1919, huile sur toile, 103 x 176
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

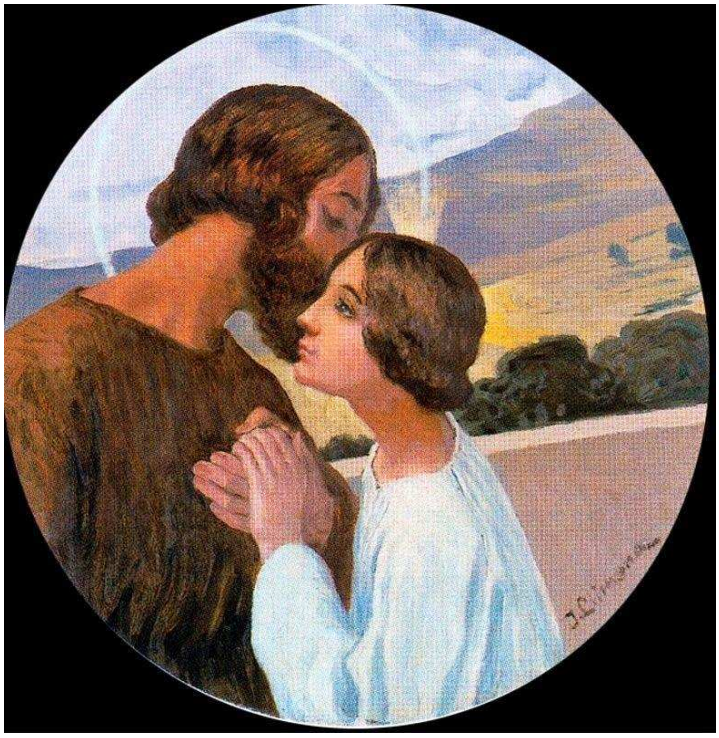
Ninfa, Alexandre de Riquer
huile sur toile

Comiendo fruta, Francisco Pons Arnau
huile sur toile, 60 x 51
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

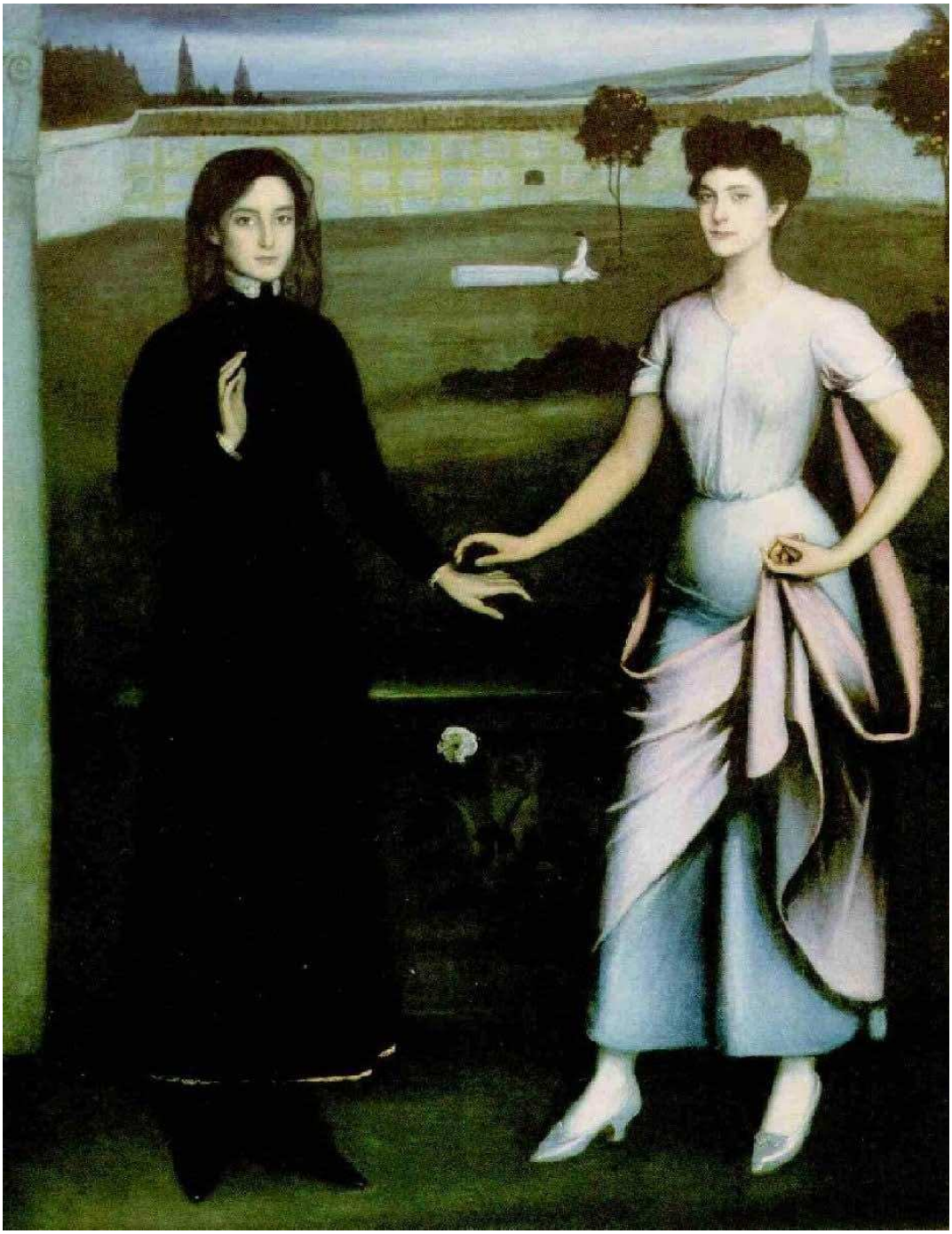


Y aún dicen que el pescado es caro, Joaquín Sorolla
1894, huile sur toile, 153 x 204
musée du Prado, Madrid

Virgen con Niño, Joan Llimona
1920, huile sur toile, 61 cm de diamètre
musée de Montserrat, Espagne



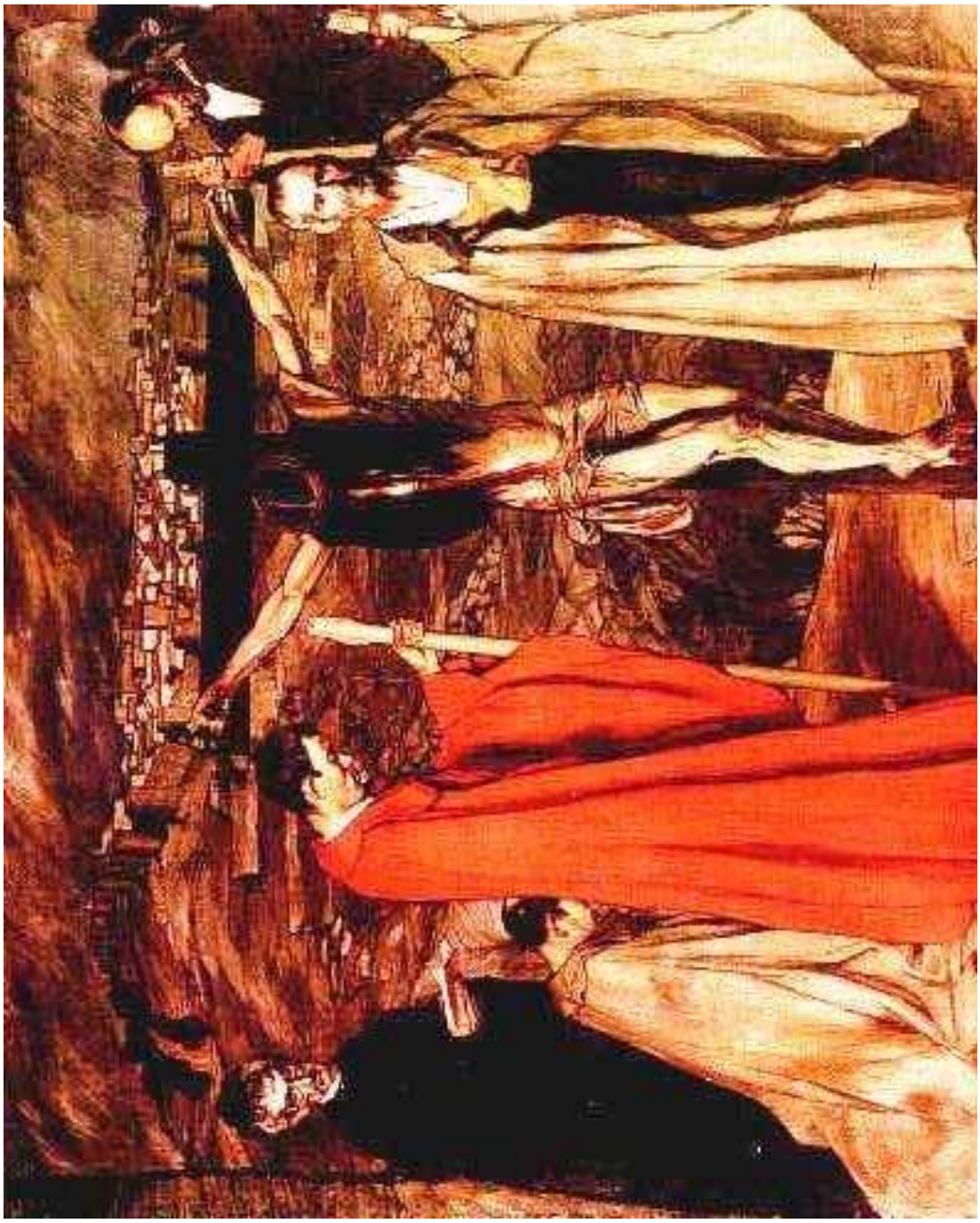
San José con Jesús, Joan Llimona
1920, huile sur toile, 61 cm de diamètre
musée de Montserrat, Espagne



El amor sagrado y el Amor profano
Julio Romero de Torres
1908, huile sur toile, 168 x 139
collection Cajasur

La iglesia de l'Aleixar, Joaquim Mir
huile sur toile, 169 x 110
collection F. Torelló, Barcelone

Ave Maria, Sebastià Junyent
1902, huile sur toile, 100 x 73
collection Junyent, Barcelone



El Cristo de la Sangre, Ignacio Zuloaga
1911, huile sur toile, 248 x 302
musée Reine Sophie, Madrid

En la terraza, Joan Llimona
1891, huile sur toile

Crepúsculo en Algorta, Dario de Regoyos
1909, huile sur toile, 31,5 x 47
collection particulière

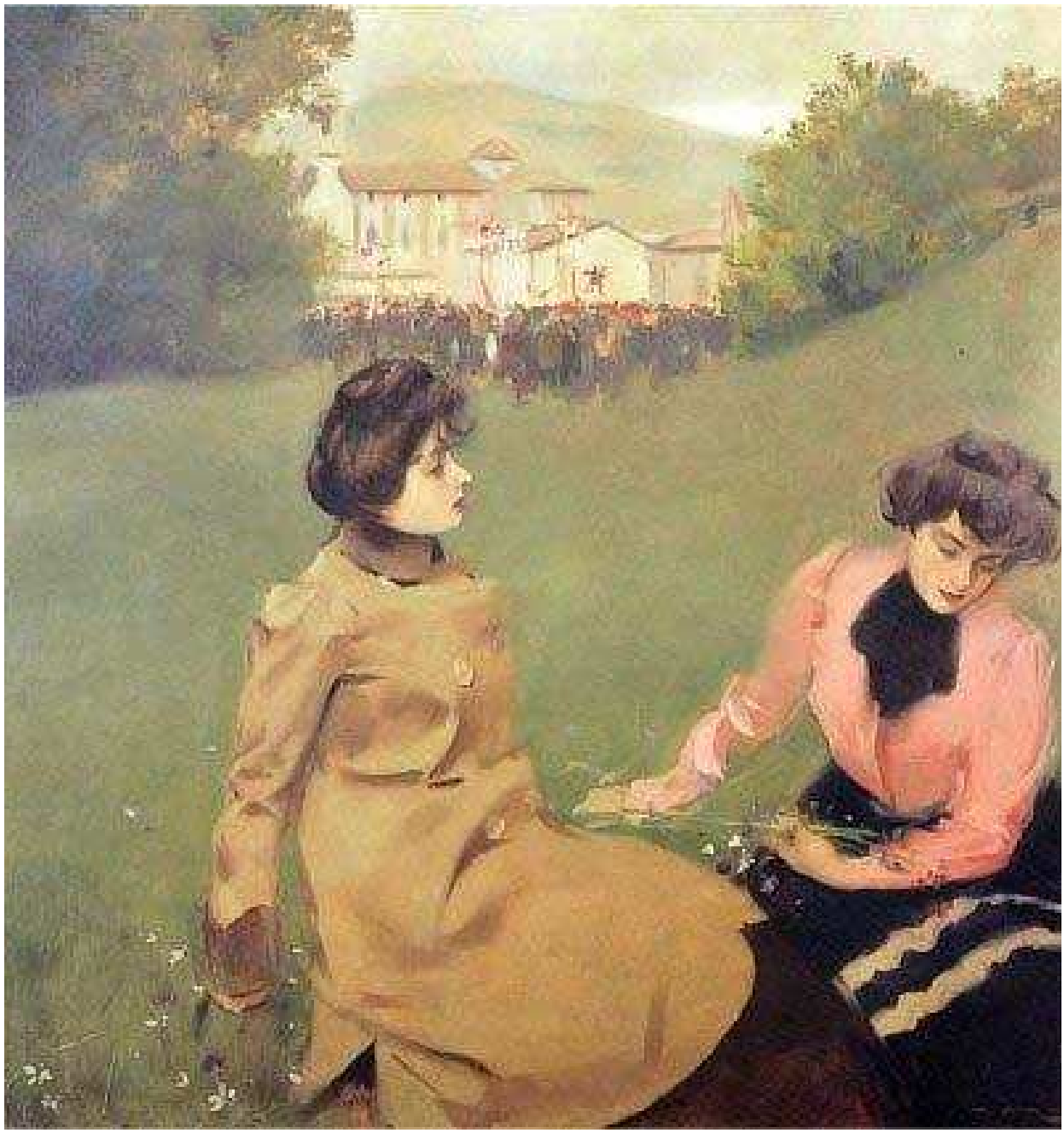
El toque de la oración, Modest Urgell*,*
1871, huile sur toile
Musée national d'Arts de Catalogne, Barcelone

Tornant del tros, Joan Llimona
1896, huile sur toile
musée d'art moderne, Barcelone

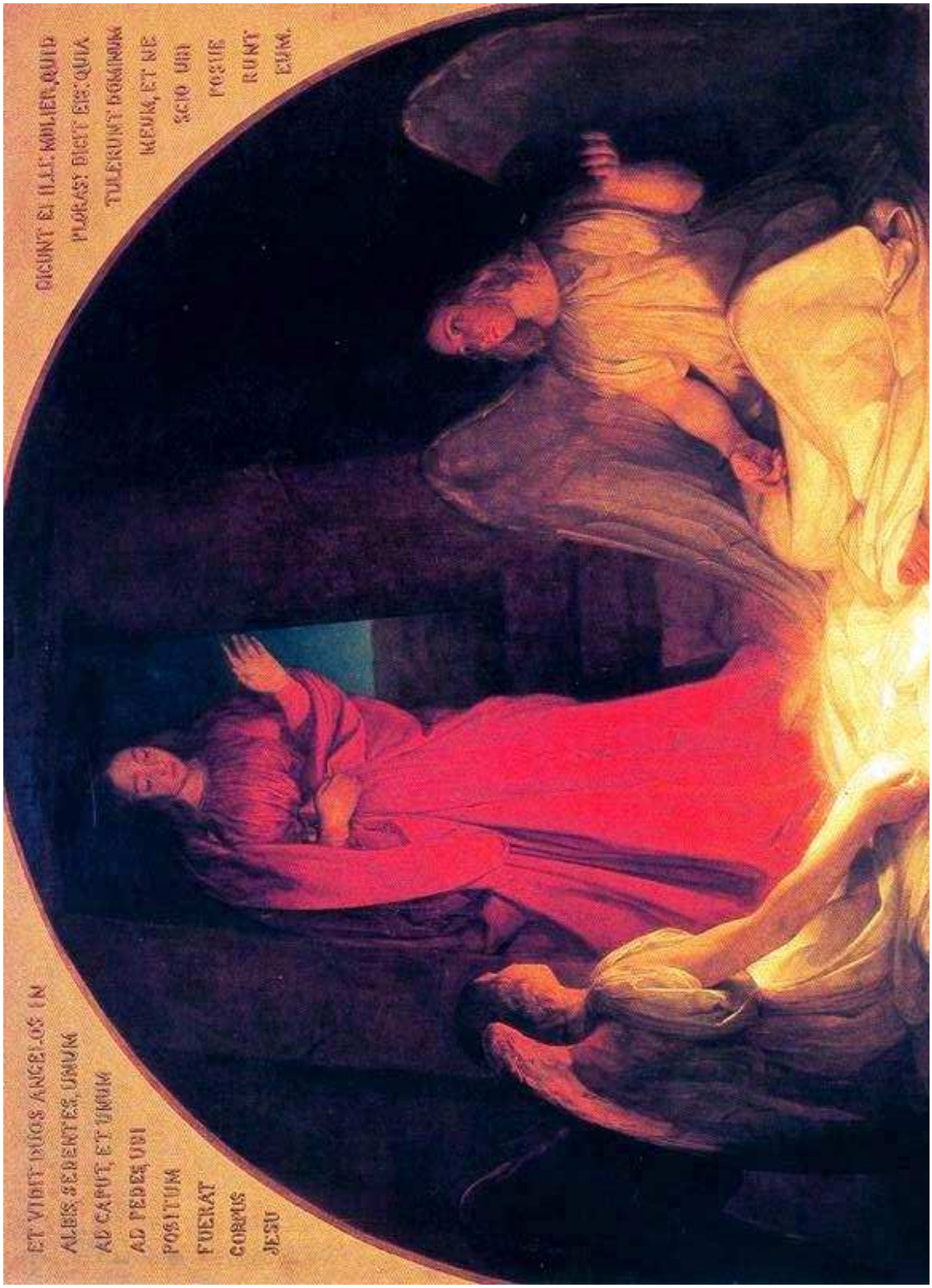
Figura y claustro, Ramón Casas i Carbó
1923, huile sur toile

La tentación de San Antonio, Alexandre de Riquer
huile sur toile

Santa Rosalía (détail), Marià Vayreda i Vila
1901, huile sur toile, 185,5 x 78
musée régional de la Garrotxa, Olot, Espagne



Les Caramelles, Ramón Casas i Carbó
vers 1901, huile sur toile, 146x144,5
collection cercle dul Liceu, Barcelone

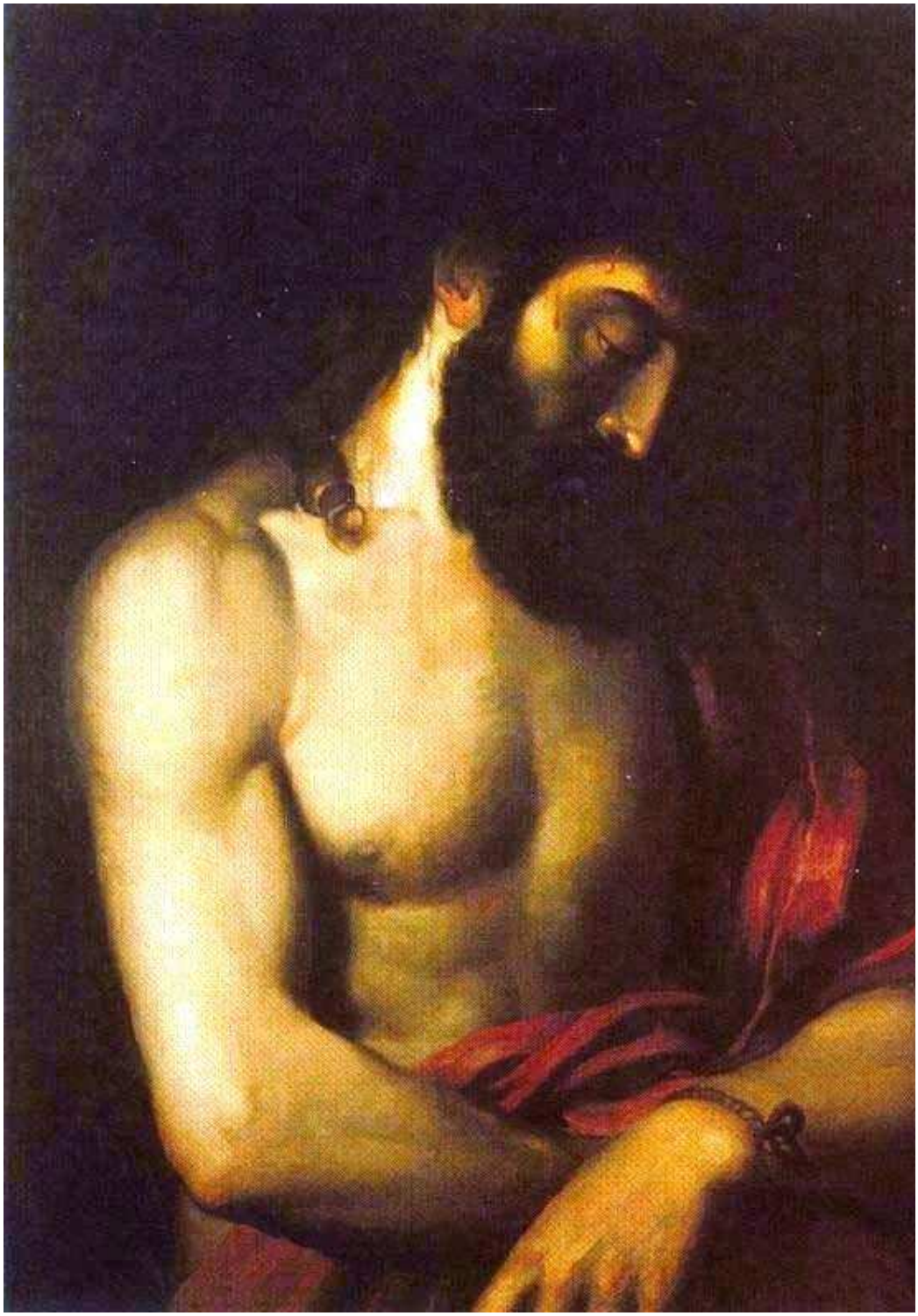


La Magdalena en la tumba vacía de Cristo, Carlos Luis Ribera y Fieve
huile sur toile, 194 x 240
musée national de Saint Charles, México

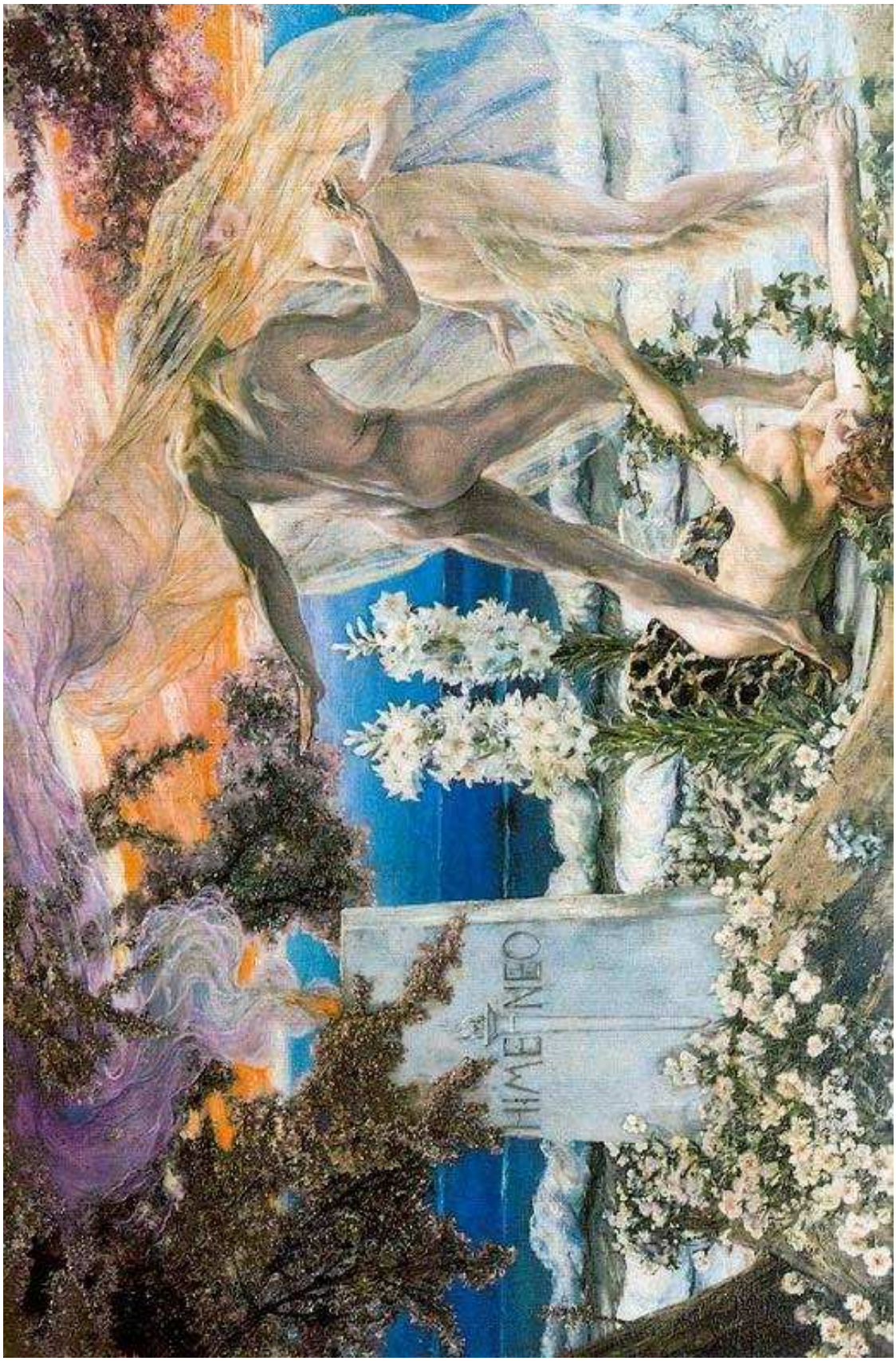
Panteismo, Alexandre de Riquer
huile sur toile

étude pour *El baño,* Joaquín Sorolla y Bastida,
1899, 72 x 66,5,
musée Sorolla, Madrid

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

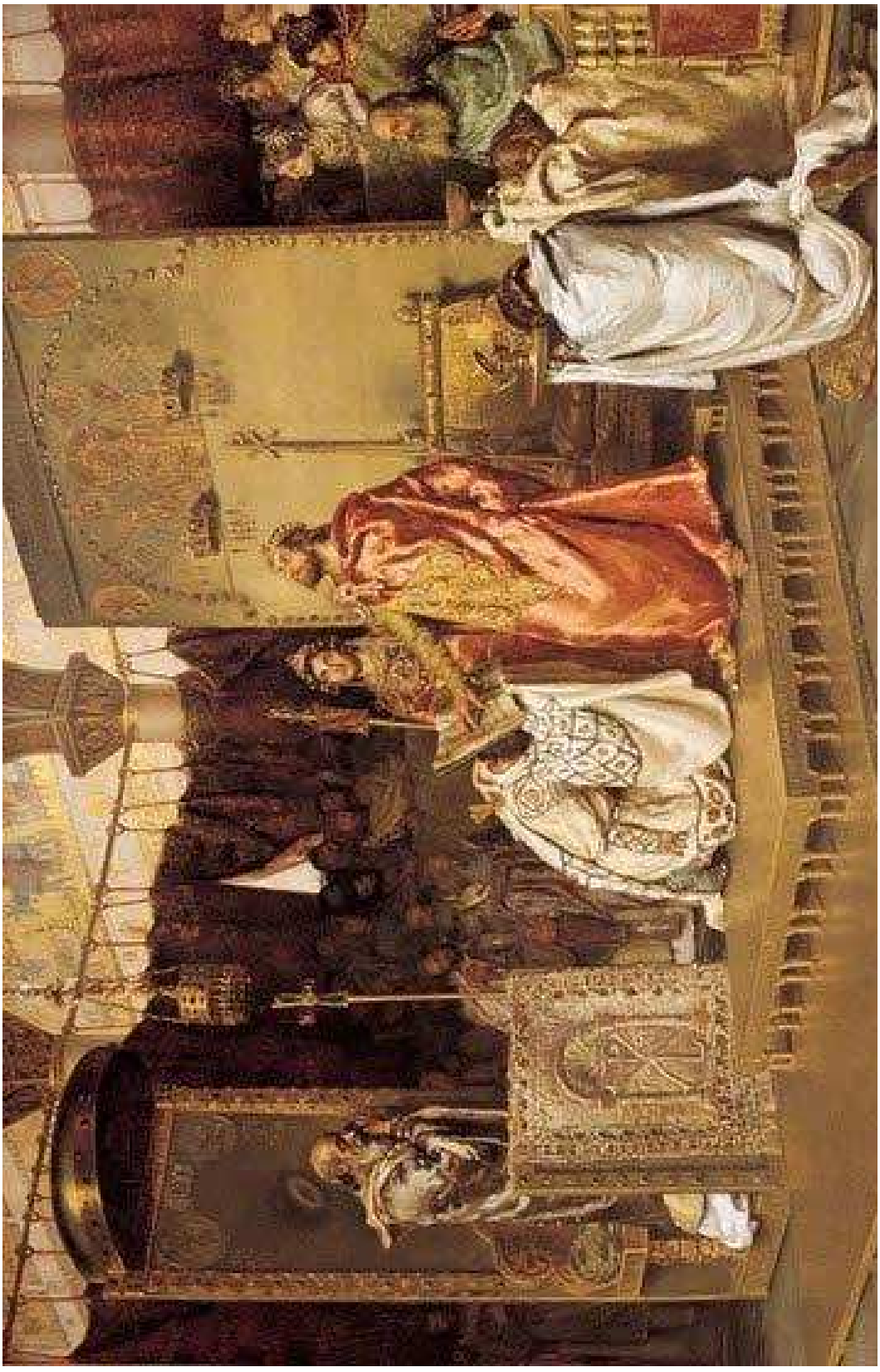


Ecce Homo, Manuel Angel Alvarez
1871-73, huile sur toile, 73 x 60
collection particulière



Sexto mandamiento, Únete a la que elegiste por compañera en la vida
José Villegas Cordero
vers 1915, 200 x300

Anunciacón, Alexandre de Riquer
1893, huile sur toile, 78 x 137,5
collection particulière Calaf



Conversión de Recaredo, Antonio Muñoz Degrain
1888
palais du Sénat, Madrid

Una rosa, Ignacio Pinazo Camarlench
1894, huile sur toile, 26 x 21,5
musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Frise chronologique

1868 | 1870 | 1875 | 1880 | 1885 | 1890 | 1895

Régence Serrano (69–71) — Prim chef de gouvernement

Règne d'Amédée de Savoie (71–73)

1ère Rq (73–74) — Figueras Président

Restauration Alfonso XII (74–) — système canoviste "Turno"

Régence María Cristina de Habsburgo

"El Sexenio revolucionario"

1868 Révolution "La Gloriosa" Pascual Madoz Président

1868 création de la pesète

1868 début de la "Guerra Grande" 1ère guerre d'indépendance de Cuba

1869 Constitution
art.17 liberté d'association
art.21 liberté de culte
art.32 souveraineté de la nation

1870 créationAssociation Catholique d'Espagne
1er Congrès section espagnole Association Internationale des Travailleurs

1872-1876 troisième guerre carliste

1874 pronunciamiento de Martínez Campos

1876 Constitution
art. 11 religion d'Etat
art. 18 souveraineté Cortes et le Roi

1879 fondation P.S.O.E Pablo Iglesias
Paix de Zanjón, fin 1ère guerre d'indépendance de Cuba

1881 création Union Catholique
rédaction du Code Civil

1882-1884 crise économique internationale

1886 naissance d'Alfonse XIII

1887 création du parti nationaliste
Lliga de Catalunya

1888 fondation U.G.T socialiste

1889 1er Congrès national catholique, Madrid

1891 encyclique *Rerum Novarum*

POLITIQUE

1870 *La fontana de oro*, B. P. Galdós

1873 début rédaction *Episodios nacionales,* B. P. Galdós

1874 *El sombrero de tres picos,* P. de Alarcón
Pepita Jiménez, Juan Valera

1876 création I.L.E Giner de los Ríos
Doña Perfecta, B. P. Galdós

1881 *Un viaje de novios,* E. P. Bazán
La Desheredada, B. P. Galdós

1883 *La cuestión palpitante*, E. P. Bazán

1884 *La Regenta*, L. A. Clarín

1887 *Fortuna y Jacinta*, B. P. Galdós

1890, *Su único hijo*, L. A. Clarín

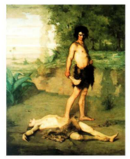
1892 *Tristana*, B. P. Galdós
En torno al casticismo, M. de Unamuno
Cuentos, L. A. Clarín
Nazarín, B. P. Galdós

CULTURE

1869
Santa Clara,
F. D. Marqués

1871
Monaguillos,
J. Benlliure Gil

1874
1ère exposition
impressionniste
à Paris



1879
La muerte de Abel,
P. A. I. Artola

1882
début
construction
Sagrada
Familia

1885
Procesión del Corpus
I. P. Camarlench

1888
Exposition
Internationale
Barcelone

1890
La antesala de su Eminencia,
J. V. Cordero

1893
Anunciación,
A. de Riquer

1895 1900 1905 1910 1915 1920

Régence de María Cristina

1902

Règne d'Aflonso XIII

1923

1910-1912: gouvernement anticlérical Canalejas

1895-1898 2ème guerre d'indépendance de Cuba

1897 assassinat de Cánovas

1898 Traité de Paris
l'Espagne perd Cuba, Puerto Rico et les Philippines

1902 grève générale, Barcelone

1905 1ers syndicats catholiques, Bilbao

1906 1er Congrès Jeunesses socialistes

1908 Congrès P.S.O.E U.G.T, Madrid

1909 Semaine Tragique, Barcelone

1911 grève générale: C.N.T déclarée illégale

1914-1918 neutralité espagnole pendant la 1ère Guerre Mondiale

1917 grève générale révolutionnaire

1919 fondation Banco de España

1923 coup d'État Primo de Rivera

POLITIQUE

1897 H*acia otra España*, R. de Maeztu
Idearium, A. Ganivet
Misericordia, B. P. Galdós
Paz en la guerra, M. de Unamuno

1898 *Oda a Espanya,* J. Maragall

1901 *Oligarquía y caciquismo*, J. Costa

1902 *Amor y pedagogía,* M. de Unamuno
Camino de perfección, P. Baroja
La Voluntad, Azorín
début rédaction *Sonatas,* R. V-Inclán

1905 *Flor de santidad*, R. V-Inclán

1911 *El árbol de la ciencia,* P. Baroja

1912 *Campos de Castilla,* A. Machado

1913 *El sentimiento trágico de la vida*, M. de Unamuno

1920 début publication de ce qui sera *La España invertebrada*, Ortega y Gasset

CULTURE

1896
El arrepentimiento,
C. P. Gallardo

1898
Santiago Apóstol,
J. C i Cusachs

1902
Ave María,
S. Junyent

1904
Virgen con Niño,
J. M. y Galicia

1906
Inmaculada,
B. Sáenz

1909
Crepúsculo en Algorta
D. de Regoyos

1911
El Cristo de la sangre,
I. Zuloaga

1919
La barca de Caronte,
J. B. Gil

1923
Figura y claustro,
R. C. y Carbó