

Expressions d'une crise religieuse, Espagne, 1870-1920

Marion LE CORRE-CARRASCO
(Université Lumière-Lyon 2)

Résumé

En Espagne, le processus de la sécularisation bouleverse tous les codes établis. Au-delà des rivalités entre cléricaux et anticléricaux, le XX^e siècle espagnol s'ouvre sur une grave crise identitaire dont la question religieuse ne saurait être évacuée. La peinture rend compte de ce trouble profond et inédit. C'est cette révolution culturelle et culturelle qui sera mise en lumière. Dans le contexte de crise majeure qui ébranle l'Espagne à la fin du XIX^e, les bouleversements esthétiques seront plus particulièrement cernés, avant de proposer l'analyse d'exemples picturaux. Ces études permettront de souligner combien, en arts, la crise religieuse a précipité l'émancipation esthétique, en révélant l'insondable pouvoir thaumaturgique de l'acte créateur.

Mots-clés. Espagne, sécularisation, désenchantement, réenchantement, peinture

Abstract

In Spain, the process of secularization upsets all established codes. Beyond the rivalry between clerical and anticlerical, the twentieth century Spanish opens with a serious identity crisis whose religious issue can not be removed. The painting reflects the profound and unprecedented disorder. This is the worship and cultural revolution that will be highlighted. In the context of a major crisis that shook Spain in the late nineteenth century, the esthetic changes will be particularly identified, before proposing the pictorial examples analysis. These studies will emphasize how the religious crisis precipitated an esthetic emancipation, revealing the unfathomable supernatural fame of the creative act.

Keywords. Spain, secularization, disenchantment, enchantment, painting

Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, le concept de crise est un angle d'analyse qui offre une lecture plurielle et nuancée des bouleversements qui secouent les Espagnols. D'emblée, le terme « crise » cristallise le paroxysme des tensions diverses qui sont symptomatiques de l'entrée de l'Espagne dans le XX^e siècle : dérouté coloniale, instabilité politique, révoltes sociales, ou encore scepticisme intellectuel. La rupture d'équilibre qui s'opère est d'autant plus douloureuse qu'elle est bel et bien consciente: la crise est le leitmotiv de nombreux questionnements idéologiques, comme *Los males de la patria y la futura revolución española* (Lucas Mallada, 1890), ou *El problema nacional. Hechos, causas y remedios* (Ricardo Macías Picavea, 1899), ou encore « nuestra decadencia era irremediable » (Ángel Ganivet, 1896)¹.

Sous-tendant ces profondes mutations socioculturelles, la question religieuse est au cœur d'une complexe et poignante redéfinition idiosyncratique. En effet, la progressive sécularisation à l'œuvre non seulement ébranle les fondements théocratiques de la nation émergente, mais trouble de surcroît les consciences individuelles. C'est pourquoi l'analyse de la crise religieuse sans précédent que connaît alors l'Espagne permet de comprendre à la fois les enjeux sociohistoriques de cette période charnière ainsi que leurs manifestations culturelles. De fait, après avoir défini le cadre de cette crise religieuse, il conviendra de s'interroger sur son expression non plus seulement historique, sociale ou politique, mais d'en sonder plutôt les manifestations culturelles. Les artistes, à la fois témoins et acteurs de leur époque, traduisent dans leurs œuvres, plus ou moins consciemment d'ailleurs, la crise religieuse. Autrement dit, comment l'art espagnol, au tournant du XIX^e au XX^e siècle, rend-il compte des mutations idéologiques et identitaires spécifiques au territoire de la péninsule, et quelles sont les conséquences socio-poétiques de celles-ci ?

Le premier temps de ces réflexions sera placé sous le titre du célèbre ouvrage publié en 1985 par Marcel Gauchet *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. La question est de comprendre tout d'abord quelle a été l'incidence de la sécularisation sur la société espagnole.

Depuis Récarède I^{er} et le troisième concile de Tolède, le trône et l'autel étaient étroitement liés, mais peu à peu l'immixtion du religieux est remise en cause. Ainsi, l'Église doit faire face à la Modernité, aux nouveaux courants de pensée rationaliste qu'elle véhicule, comme le krausisme et le positivisme, à l'émergence des mouvements ouvriers concomitants et

¹ Dans *Granada la Bella*, Grenade, éd. Diputación Provincial de Granada y Fundación Caja de Granada, 1996, p. 135.

majoritairement hostiles au dogme catholique². Mais l'Église doit également affronter le libéralisme, et ainsi les papes Pie IX et Pie X, notamment, vont réaffirmer la suprématie des théocraties ultramontaines et condamner les « erreurs se rapportant au libéralisme moderne »³. Certains auteurs abondent dans ce sens, comme le père Felix Sardà i Salvany dans son ouvrage au titre sans appel *El liberalismo es pecado* (1884) : il y condamne la doctrine de philosophie politique en l'assimilant à une hérésie et en jetant l'anathème sur les libertés individuelles (et en particulier la liberté de conscience) qui, selon lui, ne peuvent que conduire les sociétés au chaos. En somme, les partisans d'un état théocratique entendent ainsi réparer les attaques menées contre l'hégémonie de l'Église, comme les mouvements de désamortissements de ses biens (dès 1836 avec Mendizábal, puis en 1855 avec Madoz), ou encore la déclaration de la liberté de culte prévue dans l'article 21 de la Constitution de 1869. La radicalisation de la polémique entre cléricaux et anticléricaux va de pair avec une certaine montée de violence. Mais si telles sont les manifestations concrètes du « désenchantement du monde », quelles en sont les traductions artistiques ?

En peinture, la tradition iconographique séculaire déchoit d'une part quantitativement, comme le constate l'historien de l'art José Álvarez Lopera dans un article au titre éloquent : « Crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX »⁴. Mais d'autre part, qualitativement, la fin du XIX^e siècle est l'époque florissante du style dit saint-sulpicien : en France comme en Espagne cette veine 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. Cette vulgarisation de l'image pieuse alla de pair avec la décadence de sa représentation, « ressass[ant] une iconographie vidée de substance »⁵. Or, au-delà du constat des pertes quantitatives et qualitatives de l'art sacré, certaines expressions picturales singulières de la crise religieuse doivent être ici commentées, la plus manifeste étant la mise en scène peu conventionnelle du clergé. En effet, une des conséquences premières de l'anticléricisme sous-jacent, évoqué plus haut, est l'inédite perte du crédit révérencieux depuis toujours voué aux hommes d'Église. Dans les années 1830, avec l'avènement de l'anticléricisme et sa progressive mais efficace diffusion, ce sont avant tout

² « Dans les sociétés occidentales industrialisation et déchristianisation paraissent bien être allées de pair », René REMOND, « Église et monde ouvrier en France », *Le Mouvement Social*, n°57, octobre-décembre 1966, p. 3.

³ Titre d'un chapitre du célèbre syllabus de l'encyclique *Quanta Cura*, 1864. Le site officiel du Vatican offre la libre lecture du texte complet [en ligne, consulté en novembre 2013]. Disponible sur <<http://www.vatican.va>>.

⁴ *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t.1, n°1, 1988, p.81-120. L'article est également consultable sur Internet [en ligne, consulté en novembre 2013], disponible sur <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0105.html>>.

⁵ François BOESFUG, « Les images du Christ à l'épreuve de la Modernité », *Le monde de la Bible*, n° 126, avril-mai 2000, p. 20.

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 le présent tableau :



Fernando Cabrera Cantó, *Sermón soporífero*

1866, huile sur toile, 102 x 79

Musée des beaux-arts, Valence, Espagne

Derrière cette saynète aux couleurs chatoyantes et à la touche à la fois enlevée et minutieuse, *Sermón soporífero* peut être lu comme une critique du contenu spirituel du dogme. En effet, 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, il faut garder à l'esprit le polémique contexte idéologique, et donc envisager la dimension symbolique dont l'œuvre se charge.

Premièrement, 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 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 monotone (qui n'est pas représenté dans le cadre, ce qui symboliquement peut signifier sa déconnection vis-à-vis des fidèles), ou la vacuité du discours religieux ? Les trois sans doute.

Ainsi, la mise en scène peu conventionnelle du clergé en peinture est, à titre d'exemple, une manifestation esthétique d'une certaine forme du « désenchantement du monde ». Mais le simple constat de l'expression artistique de la crise religieuse doit être dépassé pour s'interroger, dans le deuxième temps de ces réflexions, sur la portée socio-poétique de ces questionnements identitaires et ontologiques. Car la mise à distance du religieux dans la sphère publique va de pair avec celle du sacré dans la sphère privée ; autrement dit, la crise des croyances entraîne avec elle une crise des représentations, et bien loin d'une éradication exhaustive de la religion, le XX^e siècle s'ouvre sur un signe sacré très vivant mais polymorphe. C'est pourquoi ce second temps de l'analyse sera cette fois placé sous le titre du livre de Peter Ludwig Berger *Le réenchantement du monde* (2001). Ce renouveau sera envisagé selon deux modalités principales orientées, paradoxalement, à l'opposé l'une de l'autre.

La première est celle d'un retour aux origines, veine picturale originale, pour laquelle un bref parallèle avec la littérature sera esquissé. Si de nombreux intellectuels de la fin du XIX^e 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 »⁶ ; 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 »⁷, Clarín met au contraire 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, incarnée par exemple par Doña Benigna, la protagoniste de *Misericordia* (1897). 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

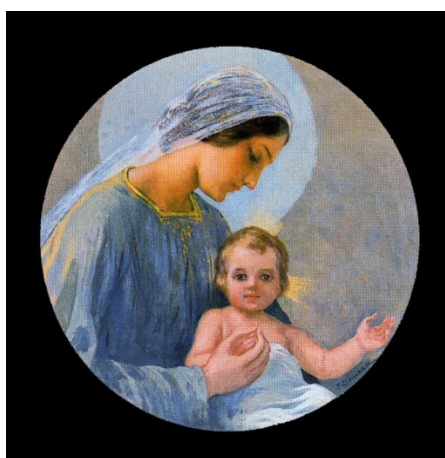
⁶ Yvan LISSORGUES, *La pensée philosophique de Leopoldo Alas (Clarín) : 1875-1901*, Paris, éd. CNRS, 1983, p. 56.

⁷ *Op. cit.*, p. 55.

perfectionnement de l'ère actuelle. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une culture d'un « aoriste mythique »⁸. Valle-Inclán a mis en application ce précepte dans son roman *Flor de santidad* (1904), dans lequel de nombreuses occurrences louent 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 resucitar la devoción penitente del tiempo antiguo, cuando toda la Cristiandad creyó ver en la celeste altura el Camino de Santiago »⁹. 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 del tiempo »¹⁰.

En peinture, l'analyse d'un motif singulier permet d'établir une analogie notable de ce culte du passé. Joan Llimona, en tant que membre du groupe artistique du Cercle de saint Luc, cultive ce retour à des normes esthétiques oubliées. Juan Plazaola, jésuite et universitaire spécialisé dans l'esthétique et l'histoire de l'art sacré, explique cette inclination en ces termes :

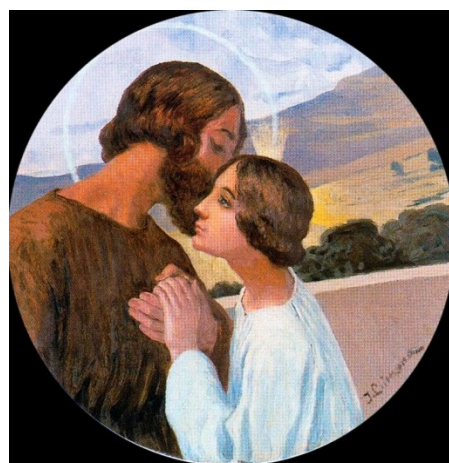
Al alzarse los primeros templos modernos, la reacción más común propia de gentes taradas de romanticismo, fue la de correr a refugiarse bajo los pórticos de las catedrales góticas y esperar allí a que pasara el chubasco moderno; reacción perfectamente explicable en generaciones cuyo gusto y cuya piedad se habían formado bajo el signo del sentimentalismo religioso del siglo XIX¹¹.



Joan Llimona, *Virgen con Niño*

1920, huile sur toile, 61 cm de diamètre

Musée de Montserrat, Espagne



Joan Llimon, *José con Jesús*

1920, huile sur toile, 61 cm de diamètre

Musée de Montserrat, Espagne

⁸ Expression de Giovanni ALLEGRA, « Las ideas prerrafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista », *Anales de Literatura española*, Alicante, éd. Universidad de Alicante, n°1, 1982, p. 296.

⁹ Ramón del VALLE-INCLÁN, *Flor de Santidad*, Madrid, Espasa-Calpe S.A, 1975, p. 15.

¹⁰ Ramón del VALLE-INCLÁN, « Un pintor », *El Mundo*, 3 mai 1908. L'article est également consultable sur Internet [en ligne, consulté en novembre 2013], disponible sur <<http://www.elpasajero.com/vipromero1.htm>>.

¹¹ Juan PLAZAOLA, *El arte sacro actual*, Madrid, éd. Católica, 1965, 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 que, 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. 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 XV^e siècle.



Détail d'une *Vierge à l'Enfant*, Masaccio
1424, tempera¹² 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 XVI^e siècle, suivant la maîtrise de la perspective, les artistes abandonnèrent progressivement cette auréole « plaquée » en deux dimensions,

¹² 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).

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 Chardonneret*, Raphaël
1507, tempera sur panneau, 77 x 107
Galerie des Offices, Florence, Italie

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, parti pris qui s'inscrit dans une démarche artistique – mais également spirituelle dans le cas de Llimona – singulière : un retour à un christianisme des origines que l'on peut rapprocher des éléments soulignés précédemment chez Galdós, Clarín ou encore Valle-Inclán.

Les licences transgressives sont une seconde modalité du « réenchantement » et s'opposent radicalement au mouvement de retour. La transgression d'un sacré-traditionnel ouvre 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 »¹³. 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 XVIII^e 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

¹³ Expression de Georges BATAILLE employée au sujet d'un tableau d'Edouard Manet, *Manet*, Genève, éd. Skira, 1955, p. 103.

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 »¹⁴, 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. Par-là, comme Joan Llimona mais avec une intention distincte, 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, comme 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 pleine *humiliatio*, pénultième étape de ses successives réactions face à l'ange Gabriel¹⁵.



L'Annonciation, Fra Angelico

vers 1450, 216 x 321

Couvent de San Marco, Florence, Italie

¹⁴ Ainsi définie par la bulle papale de Pie IX *Ineffabilis Deus* du 8 décembre 1854.

¹⁵ Selon M. BAXANDALL, *Painting and Experience 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 illustrées par l'iconographie chrétienne : *conturbatio*, *cogitatio*, *interrogatio*, *humiliatio*, puis *meritatio*.



Anunciación, Alexandre de Riquer

1893, huile sur toile, 78 x 137,5

Collection particulière Calaf

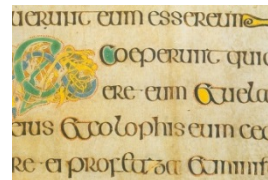
Mais d'autre part, de nombreux indices marquent les transgressions de l'artiste catalan ; tout se passe comme si le respect de l'iconographie analysé précédemment ne devait qu'accentuer davantage les licences osées ici (la touche primitive de l'auréole iconique semble y participer). Plus que la manifestation d'une Modernité engagée, il faut y voir 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, la technique évanescence utilisée par Alexandre de Riquer pour représenter l'ange Gabriel est originale. 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 XIX^e 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 métémpirique, 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'Annonciation¹⁶ ne sont pas sans évoquer les arabesques de l'Art Nouveau.



Détail de l'antienne
Anunciación, 1899



Détail du livre de Kells
vers 800



Détail du motif au bas du tableau
Anunciación, 1899



Détail de la couverture *Juventut*
créée en 1901

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'Évangile précise que « l'ange *entra* auprès d'elle »¹⁷. 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

¹⁶ « Ave Maria gratia plena, dominus tecum, benedicta tu es in mulieribus » Lc 1, 28.

¹⁷ *Idem*.

deux 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'exposition¹⁸, Alexandre de Riquer publie en vers ce qu'il intitule son *Credo*¹⁹, dont sont reproduites ici 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 subjuguem 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.

Dans son tableau *Anunciación* ces « transparences ténues », ce « soleil », auquel il confesse vouer un culte païen, et par le truchement duquel il entend admirer Dieu, sont bien présents. De l'« harmonie plastique » créée dans son œuvre émane ce « sublime enchantement » fondamentalement panthéiste.

Pour conclure, l'art (et en particulier dans cette étude la peinture) se révèle être un prisme particulièrement fécond pour rendre compte de la crise, révolution culturelle et culturelle qui s'opère au tournant du XIX^e au XX^e siècle en Espagne. Cette approche permet de plus d'en

¹⁸ Catalogue de la Salle Parés, exposition du 29 mai 1920, Barcelone.

¹⁹ Publié dans Josep MASSOT I MUNTANER (coord.), *Homenatge a Arthur Terry*, Barcelona, éd. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 188. [en ligne, consulté en novembre 2013] Disponible sur < <http://www.gaudiallengaudi.com.htm> >.

envisager les conséquences esthétiques, autrement dit, de sonder la crise des représentations induite par la crise religieuse. À la fois acteurs et témoins de leur époque, les peintres livrent des instantanés picturaux qui non seulement rendent compte des mutations en œuvre mais imprègnent, de surcroît, leurs créations de leur vision personnelle. 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.

Ainsi, le fond et la forme des œuvres peuvent être distingués. D'une part, sur le fond, les artistes de la fin du XIX^e siècle épuisent tous les topoï à la fois de la sécularisation (comme le portrait caricatural et peu amène de membres de l'Église dans *Sermón soporífero*) et de la survivance d'une religion authentique (revendiquée par les artistes du Cercle de saint Luc par exemple). 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 »²⁰ étant peu à peu balayé par les révolutions sociopolitiques, il laisse place à un sacré « sauvage », dont les codes formels sont fondamentalement mouvants ; leur caractéristique essentielle serait finalement cette *coincidentia oppositorum*²¹. 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 XIX^e siècle, mais à cette époque, et dans des œuvres qui disent le sacré, elle est tout particulièrement originale car fondamentalement sacrilège.

²⁰ Roger BASTIDE, *Le sacré sauvage*, Paris, éd. Payot, 1975.

²¹ 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.