

Études hispaniques en Sorbonne, autour de l'image

Pierre Civil

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Dans le cadre d'un colloque international sur *Les études hispaniques en Sorbonne*, il apparaît pertinent de rendre compte d'un champ considéré comme relativement novateur dans le paysage de l'hispanisme universitaire, celui de l'étude de l'image dans toute sa diversité, telle qu'elle s'impose aujourd'hui avec succès dans les cursus disciplinaires et les programmes des concours (CAPES et Agrégation), ainsi que dans bon nombre de propositions de recherche. Pourtant, on oublie parfois que les enseignements et les travaux sur le sujet ont connu en Sorbonne, à partir des années 1950-1960, des formes et des avancées qui méritent d'être mises en relief.

Le terme « image » dans sa plus large acception tend désormais à se substituer aux objets traditionnels que sont la peinture, la sculpture, la gravure, l'illustration et les arts décoratifs, incluant aussi l'image filmique. On parle dès lors d'une « économie générale des images » avec ses formulations spécifiques et ses stratégies de production de sens. L'approche des réalisations plastiques en question est le plus souvent globalisée sous le concept extensif de « culture visuelle », situant l'étude des images bien au-delà de son cadre réducteur de science auxiliaire de l'Histoire. Dans ce bref aperçu concernant les aires hispaniques, je m'intéresserai à la période où l'appellation la plus commune était encore celle d'Histoire de l'art, relevant d'une discipline « universitairement » constituée, de même qu'existent aujourd'hui des départements d'études cinématographiques. Ces connexions entre domaines institutionnels ont opéré, et opèrent de fait, de fructueuses transversalités¹.

¹ Voir le Colloque international « Regards croisés sur l'histoire et l'historiographie de l'art espagnol en France », organisé par Nancy Berthier et Guillaume Kientz, Université Paris-Sorbonne et Institut Cervantès, Paris, 18 et 19 octobre 2017.

Plusieurs historiens de l'art, espagnols ou latino-américains, ont été formés en Sorbonne. Rappelons le cas de Damián Bayón (1915-1995), docteur en Histoire en 1964 et auteur d'un ouvrage remarqué sur *Sociedad y Arquitectura Colonial Sudamericana* (1974), qui enseigna un temps à l'Institut, ainsi que le cas de Julian Gállego (1919-2006), spécialiste de Velázquez et Picasso, qui rédigea en Sorbonne, sous la direction de Pierre Francastel, sa thèse de doctorat intitulée *Visions et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or* (publiée en français à Paris en 1968 puis en espagnol en 1972).

L'art espagnol et latino-américain avait donc droit de cité en Sorbonne et notamment à l'Institut Hispanique. Ces enseignements intéressèrent plusieurs générations d'étudiants et de doctorants. Rattaché aux études de civilisation, le champ n'apparaissait pas aussi structuré qu'il l'est aujourd'hui. Les questions artistiques pouvaient être abordées de front, comme dans le cas de l'œuvre d'un artiste majeur, mais aussi plus latéralement. Ainsi, un cours sur les civilisations précolombiennes ne pouvait ignorer les codex et l'architecture, de même qu'une étude de l'Espagne dite du Siècle d'Or ne négligeait pas la primauté de la peinture au cours du xvii^e siècle. Bon nombre d'hispanistes ont ainsi développé des spécialisations de recherche et assumé cours et enseignements de maîtrise et de DEA sur ces sujets. Geneviève Barbé-Coquelin de l'Isle, dans le domaine de l'architecture au xvi^e siècle et de la peinture classique et contemporaine, ou encore Eliseo Trenc, dans celui de l'art et de la culture en Catalogne aux xix^e et xx^e siècles, tous deux enseignants de Paris 3 et Paris IV, apparaissent assez représentatifs de la façon dont était appréhendée l'histoire des arts dans l'hispanisme parisien.

Remontant dans le temps, je m'attarderai sur deux figures d'exception, qui ont joué un rôle important dans l'enseignement des arts hispaniques, non seulement par la qualité de leurs travaux et publications mais aussi par la capacité qui fut la leur d'éveiller l'intérêt, voire de susciter des vocations, deux personnalités bien différentes s'inscrivant chacune de façon originale, presque circonstancielle, dans le panorama des études culturelles.

Paul Guinard, (1895-1976), fut et demeure encore aujourd'hui un historien de l'art internationalement reconnu². Né en Savoie en 1895, agrégé d'histoire en 1921, il fut nommé en 1922 professeur d'histoire de l'art à l'Institut français de Madrid. Il entreprit une thèse de doctorat sur le Greco à laquelle, absorbé par les tâches administratives, il devait renoncer dans un premier temps. En 1932, il devint directeur de l'Institut français en Espagne. Trente années durant, il se donna entièrement à ses responsabilités administratives, avec un double objectif : servir la cause de l'art français en Espagne et faire connaître l'art espagnol en France. En mai 1943, Paul Guinard fut révoqué par le gouvernement de Vichy. L'Institut de Madrid fut provisoirement rattaché à l'Université d'Alger. En 1945, il devint attaché culturel auprès de l'ambassade de France en Espagne et délégué général de l'Alliance française, puis chargé par intérim de l'administration de la Casa Velázquez, de 1955 à 1958. Par ailleurs, il organisa de nombreuses expositions sur des sujets franco-espagnols,

2 Ces informations prennent appui sur une notice rédigée en 1978 par Marcel Durliat pour l'*Encyclopedia Universalis* et sur le portrait que lui a consacré récemment Martine Hérédia parmi les livraisons régulières du site *Cent ans d'Hispanisme en Sorbonne*. DURLIAT, Marcel, « Paul Guinard », l'*Encyclopédie Universalis Online*, 30 octobre 2019, www.universalis.fr/encyclopedie/paul-guinard/; HEREDIA, Martine, « Paul Guinard (1895-1976) », *Cent ans d'hispanisme en Sorbonne (1917-2017)*, ieh.hypotheses.org/884, 31 octobre 2019.

comme, par exemple, « La France et les chemins de Saint-Jacques », « Les Peintres romantiques français en Espagne », « Mérimée et l'Espagne », « Goya et la France ».

Paul Guinard a enseigné pendant de nombreuses années l'Histoire de l'art espagnol à l'Institut Hispanique. Après avoir pris sa retraite de l'Université de Toulouse, il a assuré les cours de licence et de maîtrise en Histoire de l'art et donna en outre un enseignement spécifique à l'Institut des Hautes Études de l'Amérique latine de l'Université de Paris.

L'œuvre publiée de Paul Guinard est en partie orientée vers la vulgarisation de haut niveau : en 1950, en collaboration avec Jeannine Baticle, il publia une *Histoire de la peinture espagnole* (Tisné, Paris), un *Greco* dans la collection Le Goût de notre temps (Skira, Paris, 1956) et un panorama de la peinture péninsulaire, *Les Peintres espagnols* (Le Livre de poche, Paris, 1967).

Ses deux thèses de doctorat constituent ses publications scientifiques les plus remarquables : la thèse complémentaire *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique* (Presses universitaires de France, Paris, 1967), un témoignage sur l'Espagne de la première moitié du XIX^e siècle, et surtout sa thèse principale consacrée à *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* (Éditions du Temps, Paris, 1960) qui devint un admirable ouvrage de référence, traduit en espagnol et réédité en français en 1988 avec une préface de Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

Paul Guinard s'est penché sur l'œuvre de Zurbarán lorsque d'importants chercheurs espagnols s'intéressaient aussi au grand peintre estrémègne (parmi d'autres, Diego Angulo Íñiguez, María Luisa Caturla et César Pemán). L'artiste « grandiose et modeste » lui était apparu « comme l'incarnation d'une certaine sérénité contemplative, d'une réserve virile dans l'expression des émotions les plus profondes, de ce sens du concret et de ce respect des créatures³ ». L'apport éminent de Paul Guinard fut la reconstitution des ensembles monastiques, comme production principale de l'artiste, et leur mise en perspective avec d'autres cycles dus à ses prédécesseurs ou à ses continuateurs. Il devait ainsi contribuer à la réévaluation du domaine alors dominant de la peinture religieuse espagnole. On a souligné la clairvoyance et la rigueur documentaire d'une approche toujours sensible, soulignant en profondeur les contrastes et les paradoxes de l'artiste.

Paul Guinard s'est aussi intéressé à la projection américaine de l'art religieux, entrouvrant alors un champ mal connu et depuis lors mieux exploré. Séville était à l'époque un centre prospère de production de peintures destinées au marché américain. Au-delà d'une dimension résolument commerciale (qui explique la moindre qualité de ces envois de tableaux le plus souvent réalisées par l'atelier) l'œuvre de Zurbarán s'imposa au Mexique autour de 1640 et son influence fut appelée à essaimer vers tous les territoires, faisant de l'artiste, selon certains, le père de la peinture américaine du XVII^e siècle.

Paul Guinard fut donc un passeur reconnu entre deux cultures. L'étude comparatiste entre l'art de la France et de l'Espagne donna lieu à de fécondes synthèses publiées dans divers recueils collectifs. Ce médiateur éclairé s'attacha à former et à orienter les jeunes générations d'étudiants vers l'étude de l'art espagnol. Paul Guinard mourut en 1976 à Madrid, victime d'un accident de la circulation. La rue qui aujourd'hui donne accès à la Casa de Velázquez porte son nom.

Dans un article de 1957, il a fait valoir une définition de l'hispanisme qui rend compte de sa conception de l'histoire des formes artistiques et de celle de sa mission d'enseignant : « On

3 Cité par Marcel DURLIAT, notice sur Paul Guinard, *Encyclopedia Universalis*, op. cit.

doit entendre la notion d'hispanisme en un sens qui ne soit pas strictement philologique ou littéraire, sinon beaucoup plus large, associé à la vie et aux formes changeantes de la civilisation et de l'histoire⁴ ».

Tout aussi intellectuellement vivifiant fut l'apport d'un professeur de littérature espagnole contemporaine de Paris Sorbonne, alors Paris IV, mais aussi un poète éminent, traducteur, essayiste et critique d'art : Claude Esteban.

Partagé entre deux langues, Claude Esteban (né en 1935 à Paris et mort en 2006 trouva la source même de sa vocation poétique dans le sentiment douloureux d'une division intime et dans une sorte d'« exil dans le langage ». Son œuvre poétique a fait l'objet de multiples études. Ne sera prise ici en considération que son activité de critique d'art dont il a nourri plusieurs de ses cours en Sorbonne⁵.

Les écrits sur l'art de Claude Esteban mettent en subtile résonance poésie et peinture, dépassant sensiblement les traditionnelles analyses sur la présence du visuel dans l'expression littéraire. Il consacra des monographies à Chillida et à Palazuelo, préfaça de nombreux catalogues d'expositions d'artistes dont il partageait la sensibilité, tels Morandi, Vieira da Silva, Aguayo, Braque, Chagall, etc. Parallèlement, il signa bon nombre d'essais, livrant des approches novatrices sur Velázquez, Goya, Greco, Murillo... et des articles lumineux sur Le Lorrain, Saenredam, Velázquez, Rembrandt, Picasso. Signalons, parmi les publications importantes : *Les Gueux en Arcadie/Los Pícaros en Arcadia* (Casa de Velázquez, 2000), *Trois Espagnols. Velázquez, Goya, Picasso* (Farrago, 2000), *Le Travail du visible* (Fourbis, 1992) et, en témoignage de son vif intérêt pour l'œuvre du Greco, *La Dormition du Comte d'Orgaz*, (Farrago, 2002). On ne saurait dès lors s'étonner de la profonde originalité de l'enseignement de Claude Esteban dans le domaine de l'histoire de l'art espagnol⁶.

La peinture constitua pour lui une forme d'expression majeure étroitement liée à la poésie, comme objet de réflexion et source de création. Avec pour titre *Soleil dans une pièce vide*, il publia en 1991 une suite de narrations poétiques à partir de toiles d'Edward Hopper. Dans son dernier texte, consacré au Caravage, *L'Ordre donné à la nuit*, Claude Esteban retraça l'itinéraire de son propre regard et définit son approche intime de l'art. Enfin, les fameux portraits funéraires du Fayoum lui inspirèrent une suite de poèmes admirables intitulée *Fayoum*, recueil publié en 1999.

Bien différentes évidemment sont les approches et les conceptions de Paul Guinard et de Claude Esteban, chacune relevant de périodes et de circonstances professionnelles tout à fait distinctes. Ce rapprochement, que l'on pourra juger hasardeux, et exposé ici de façon schématique n'est dicté que par l'admiration que suscite l'œuvre de chacun et le rôle qu'ils ont joué l'un et l'autre dans le cadre de l'hispanisme parisien. Dans leur diversité, ils furent à leur manière les inspirateurs d'un hispanisme ouvert à l'essentialité de l'œuvre d'art.

4 GUINARD, Paul, « Cinq siècles d'hispanisme français », *Bulletin de l'Alliance française d'Espagne*, 1957, p. 13-23. Voir aussi « Les années Guinard : 1932-1962 », *L'Institut français de Madrid : 100 ans de culture et d'enseignement (1910-2010)*, Madrid, 2010.

5 J'ai personnellement eu la chance de suivre l'un d'eux, tout à fait fascinant, sur Goya, en salle Delpy à l'Institut Hispanique, il y a déjà quelques années.

6 Dans la copieuse bibliographie consacrée à son œuvre poétique on relève *Le travail du visible. Claude Esteban et les arts plastiques*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Xavier BRUEL, Paul-Henri GIRAUD, Araceli GUILLAUME-ALONSO et Christine JOUISHOMME (Paris, Hermann, 2014) qui rend parfaitement compte du caractère spécifique de son approche de la création artistique.

Revenant sur le concept de culture visuelle tel qu'il s'est imposé aujourd'hui, il convient de souligner d'une part son caractère globalisant et, d'autre part, l'intérêt qu'il éveille dans sa capacité à proposer une certaine modalité d'appréhension d'un domaine qui valorise la centralité du voir et les puissances de l'image. S'est parfois posé le problème de l'inscription de recherches touchant à l'« histoire de l'art » dans un cadre institutionnel reconnu, à savoir un champ universitaire préalablement balisé avec ses règles et ses valeurs. Des méfiances ou tensions ont pu parfois se faire jour. Il devient donc utile d'organiser et de théoriser les prises en compte d'un ensemble mouvant de disciplines, histoire, esthétique, communication, sciences de l'information, arts du spectacle, études filmiques, histoire du livre... au-delà des seules options concernant la conception, le fonctionnement, le rôle et la réception des productions « imagièes ».

L'objet d'étude se structure alors aisément en périodes, supports ou aires géographiques spécifiques mais appelle toujours de nouveaux outils, de nouveaux regards sur les réalisations visuelles d'une culture et ses transferts. L'image participe des représentations du monde autant que les formulations et les modes de diffusion des savoirs. L'hispanisme semble avoir pris toute la mesure de la promotion nouvelle des arts visuels au sein des universités parisiennes, héritières de l'Institut Hispanique. Parmi beaucoup d'autres, les travaux actuels de Nancy Berthier et de Jacques Terrassa dans le cadre de Sorbonne Université, ceux de Marie Linda Ortega, Marie-Angèle Orobon et de moi-même à la Sorbonne Nouvelle peuvent en porter témoignage, tandis que s'imposent désormais les contributions remarquables d'une jeune génération de chercheuses et de chercheurs hispanistes.