«¡A los pintores les ha dado por mojar el pincel en lágrimas !»La pauvreté au miroir des Salons (Espagne, 1890-1910)

Stéphanie Demange

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bhce/770>

DOI : 10.4000/bhce.770

ISSN : 1968-3723

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 272-275

ISSN : 0987-4135

Référence électronique

Stéphanie Demange, « «¡A los pintores les ha dado por mojar el pincel en lágrimas !»La pauvreté au miroir des Salons (Espagne, 1890-1910) », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* [En ligne], 51 | 2017, mis en ligne le 09 octobre 2018, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bhce/770> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bhce.770>

**«¡A los pintores les ha dado por
mojar el pincel en lágrimas!»
La pauvreté au miroir des Salons
(Espagne, 1890-1910)¹**

Stéphanie DEMANGE

Cette recherche porte sur un phénomène étonnamment peu étudié, celui de la domination relativement sans partage à la fin du XIX^e siècle d'une peinture de la pauvreté dans les concours artistiques officiels espagnols. Pauvres et vagabonds, migrants et chômeurs, mendiants et prostituées, ouvriers et paysans précaires sont les figures de proue d'un nouveau répertoire pictural qui décline la peinture d'histoire et remporte un succès institutionnel, public et critique considérable. La thèse fait l'histoire de cette peinture académique de la détresse sociale, « peu ou prou cultivée par tous les peintres du dernier tiers du XIX^e siècle² », légitime et couverte d'éloges en son temps, et pourtant marginalisée dans les histoires de l'art espagnol traditionnellement focalisées sur les mouvements d'avant-garde.

Elle entreprend pour cela de cerner les ressorts esthétiques, institutionnels, médiatiques, sociaux et politiques d'un succès à plusieurs égards paradoxal, en aspirant tour à tour à comprendre la marche triomphale d'une peinture réaliste dans un

environnement artistique encore idéaliste; l'engouement des peintres comme du public pour une thématique (la pauvreté) *a priori* peu séduisante; le succès et la promotion d'un répertoire social dans les concours officiels d'un régime peu enclin à considérer la misère comme un scandale, ou tout simplement comme une question politique. Elle vise aussi à caractériser les manières de peindre la souffrance sociale et plus encore, à analyser les regards portés sur ces toiles par les contemporains, dans la mesure où la réception des œuvres offre un matériau de premier choix pour saisir d'éventuelles variations dans les seuils de sensibilité à la misère et les paradigmes de compréhension des situations de pauvreté dans la société espagnole du tournant de siècle. La thèse situe ainsi son objet au carrefour de plusieurs histoires – l'histoire esthétique et des courants artistiques, l'histoire sociale et institutionnelle de l'art, l'histoire du goût, l'histoire des sensibilités et des représentations – qu'elle fait dialoguer en diversifiant les sources de l'étude et en multipliant les approches.

Les modalités de conversion de l'académisme pictural espagnol au réalisme font l'objet des deux premiers chapitres (« Origines et avènement du réalisme »; « Un nouveau chapitre des arts espagnols. Bouillons de culture »). La présentation détaillée du système des Beaux-Arts, à travers l'analyse de la documentation administrative de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando (académie mère en charge de la formation des peintres et de l'organisation des concours officiels) et de celle des discours de réception de ses membres numéraires, fait apparaître un contexte d'accueil hostile à tout renouveau esthétique. L'émergence d'une peinture réaliste dans les Salons s'inscrit en effet en porte-à-faux avec l'enseignement imparti et les principaux piliers la doctrine artistique officielle en vigueur dans l'Espagne de 1890 : l'idéalisme et la hiérarchie des

¹ Thèse en Études Romanes, Espagnol, soutenue le 22 novembre 2014 à l'université de Paris IV devant un jury composé de M^{mes} et MM. les Professeurs Antonio Elorza Domínguez (Univ. Complutense), Géraldine Galeote (Univ. Paris-Sorbonne Paris IV), María de los Santos García Felguera (Univ. Pompeu Fabra), Dominique Kalifa (Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Javier Pérez Segura (Co-directeur, Univ. Complutense) et Michel Ralle (Directeur, Univ. Paris-Sorbonne Paris IV).

² «Este tipo de pintura anecdótica o de intención social fue, en realidad, más o menos cultivada por todos los pintores del último tercio del siglo», Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos, 1953, p. 510.

genres. À la faveur d'une enquête sur les origines et la gestation progressive du réalisme dans les arts de la péninsule, mais aussi sur les échanges, les circulations artistiques et les influences reçues d'autres arts, d'autres peintres et d'autres pays, ces chapitres mettent en évidence le poids de l'exigence de contemporanéité dans le champ artistique et montrent que l'Espagne rejoint, sur le tard, un programme européen des arts, qui fait encore en 1900 la part belle aux petites gens, tant dans la littérature que dans les arts plastiques.

Le chapitre 3 s'attache à élucider les mobiles du ralliement massif des artistes à la peinture de thématique sociale, l'entrée par les courants et les circulations artistiques ne suffisant pas à expliquer l'importance quantitative et la nature centripète du phénomène (« Mécaniques d'une institutionnalisation. Regard sur les conditions de production »). La quête d'un dénominateur commun conduit d'abord à explorer les postures idéologiques, mais également les origines, les trajectoires sociales et la sociabilité de ces artistes. L'absence cependant manifeste de profil type, qu'il soit idéologique ou sociologique, réoriente rapidement l'enquête sur le terrain de l'économie de l'art. L'analyse des systèmes existants de promotion des artistes et des conditions matérielles d'exercice du métier de peintre fournit alors un pendant structurel aux éclairages artistiques en mesure d'expliquer l'ampleur du phénomène étudié. Il faut en effet rapporter cette peinture aux conditions sociales de sa production pour identifier le profil dominant du peintre des détresses sociales (la règle, confirmée par ses multiples exceptions): un primo-exposant cherchant à triompher et suivant pour ce faire les directives suggérées par les palmarès, à l'heure où les Salons espagnols constituent, de par les défaillances du marché de l'art, l'unique tremplin dont disposent les artistes pour lancer leur carrière. C'est aussi ce

qui explique que la peinture des couches populaires n'occupe souvent qu'un temps ces jeunes artistes, qui seront finalement peu nombreux à bâtir leur carrière sur ce répertoire de motifs.

Si la peinture de thématique sociale est un passage obligé, c'est parce que l'insistance avec laquelle les jurés des concours récompensent ce répertoire contribue à le pérenniser. Le chapitre 4 s'occupe de cette fabrique institutionnelle et médiatique d'une forme esthétique. Il resserre, pour résoudre la question de l'omniprésence de ce type d'œuvres dans les palmarès, le cadre d'analyse, afin de mettre en lumière les pratiques et le rôle joué par d'autres acteurs de cette histoire, les jurés et les salonniers (« Les coulisses des Salons. Promoteurs et formes de promotion de la peinture d'actualité sociale »). La documentation administrative (les legs des Expositions Nationales du Fonds Éducation et Culture de l'*Archivo General de la Administración* d'Alcalá de Henares) et les comptes rendus des Salons publiés dans la presse de l'époque y sont utilisés pour mener, à l'échelle des individus, une histoire interne du milieu qui apporte plusieurs éléments de réponse. Ceux-ci tiennent d'une part aux dynamiques extra-artistiques à l'œuvre dans le champ de l'art, étant donné que l'intrigue et le favoritisme fonctionnent à plein régime dans cet environnement. Ils tiennent d'autre part à la reconfiguration du champ artistique qui a lieu dans ces années, que deux éléments caractérisent: le renouveau générationnel (les disciples passés maîtres siègent désormais dans les jurys) et le poids sans précédents qu'acquière les salonniers. Les écrits des critiques d'art contribuent largement à la fabrique des réputations au gré desquelles évoluent les goûts et les modes; or, leurs faveurs vont aux représentations des démunis.

Pour comprendre et expliquer ce penchant pour la peinture de la détresse sociale, le chapitre 5 s'emploie à restituer la façon

dont ces tableaux ont été perçus et ressentis (« Le goût des larmes »). L'analyse des modalités de réception de ces œuvres permet de redonner toute son importance à la dimension récréative de cette peinture, car elle met en évidence un goût patent chez ces critiques pour le mélodrame, élément fédérateur de cette peinture « tire-larmes » dont ces pages offrent aussi une caractérisation esthétique.

La thèse ancre enfin l'analyse de cette peinture dans le contexte historique agité qui est le sien, celui d'une Espagne sujette à d'importants bouleversements sociaux à l'heure où le pays, même timidement, s'industrialise. La peinture exposée dans les Salons donne à voir ces transformations sociales : elle montre le coût humain du

développement économique avec ses accidentés de la nouvelle machinerie industrielle, ses chômeurs, ses familles ouvrières affamées, malades, expulsées de leur logis ; elle révèle aussi un envers politique, en reflétant dans des scènes de grève l'émergence d'un prolétariat qui commence à se mobiliser. Ce travail assume l'hypothèse selon laquelle cette peinture offre au public des Salons, essentiellement madrilène et d'origine sociale aisée, des formes d'objectivation de ces transformations sociales, permettant une meilleure lisibilité de cette société espagnole en pleine mutation. Les chapitres 6 et 7 (« La pauvreté au miroir des Salons » ; « *Pobres, pero alegres* : le besoin d'idéal ou la réalité recomposée »)

Photogravure de la toile *El tesoro del pobre* de José María Angoloti (médaillé de 3^e classe à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de 1899, R. O. 20-05-1899), *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, Año XLIV, n° V, 08-02-1900, p. 74.

caractérisent ainsi l'apport de cette peinture aux représentations que le siècle produit sur la pauvreté et la « question sociale », à travers un travail inédit d'analyse conjointe des œuvres et de leur réception, dont les catalogues humoristiques, les études critiques, les guides et surtout les comptes rendus des Expositions Nationales des Beaux-Arts gardent la trace. Il en ressort essentiellement des représentations fortes de la cohésion sociale, données tantôt par des mises en scène consensuelles de la pauvreté vertueuse et méritante, dont les bonheurs simples sont des gages de paix sociale, tantôt par les processus de disqualification qui transitent aussi par cette peinture, et concernent en premier lieu la figure criminalisée de l'anarchiste.

Si cette peinture est conventionnelle, c'est aussi parce qu'elle se heurte aux clôtures propres à son cadre d'exposition, comme permet de le montrer l'étude menée dans le chapitre 8 des toiles refusées dans les Salons (« Le périmètre du regard ou les conditions de visibilité de la pauvreté »). Consacré aux formes et figures discordantes, ce chapitre explore, en creux, la norme par ses écarts et montre que le pendant de l'interdit des transgressions, qu'elles soient d'ordre esthétique, politique ou moral, est la disparition de toute possibilité de poser un regard critique sur les causes et les effets de la misère.

Souvent reléguée dans les réserves des musées nationaux, cette peinture demeure peu connue, y compris des spécialistes. À cet égard, le dernier apport de cette étude est d'ordre documentaire. À la faveur d'une incursion dans le monde de la muséographie, un travail systématique d'identification des auteurs et des œuvres, de collecte de reproductions de toiles, et de centralisation de données sur cette production a été mené tout au long de la thèse, en vue de redécouvrir cette peinture en grande partie tombée dans l'oubli. Une base de données relationnelle recueille l'ensemble de ces informations.

Consultable en ligne (stephaniedemange.com) et livrée avec le travail comme pièce maîtresse des annexes, cette base fournit 550 fiches biographiques d'auteurs et 1 150 fiches techniques d'œuvres, qui devraient permettre une meilleure connaissance des acteurs et de la production académiques de la fin de siècle.

La comédie de magie espagnole (1840-1930) : le spectacle flamboyant¹

Lise JANKOVIC

La présente thèse examine la comédie de magie espagnole aux XIX^e-XX^e siècles (1840-1930), et plus concrètement la dimension scénographique et *performantielle* de ce phénomène culturel. L'enjeu est de mettre en lumière les codes et préceptes décoratifs associés aux motifs spectaculaires merveilleux, ainsi que la pratique *scénotechnique* et les systèmes perceptifs qui alimentent la théâtralité flamboyante du genre; autrement dit, il s'agit d'analyser le « faire spectaculaire » du théâtre de la merveille en adoptant une perspective d'histoire culturelle et une approche comparatiste (avec la féerie théâtrale française).

La pata de cabra, de Juan de Grimaldi (1829) a marqué l'histoire de la scène espagnole. Cette pièce à grand spectacle est non seulement la comédie de magie du premier XIX^e siècle la plus jouée, mais aussi la pièce qui, tous genres confondus, atteint

¹ Thèse soutenue le 22 novembre 2014 à l'Université de Paris III Sorbonne nouvelle, sous la direction du prof. Serge Salatin, devant un jury composé de M^{me} et MM. les professeurs Zoraida Carandell (Univ. de Paris X), rapporteur, Javier Huerta Calvo (Univ. Complutense, Madrid), Evelyn Ricci (Univ. de Paris III), présidente, Jean-Claude Yon (Univ. de Saint-Quentin), et Serge Salatin.