
Bâtir des châteaux... en France ou la naissance du collège d'Espagne à Paris

Antonio Niño Rodríguez

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/siecles/2339>

ISSN : 2275-2129

Éditeur

Centre d'Histoire "Espaces et Cultures"

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2004

Pagination : 63 80

ISBN : 2-84516-282-0

ISSN : 1266-6726

Référence électronique

Antonio Niño Rodríguez, « Bâtir des châteaux... en France ou la naissance du collège d'Espagne à Paris », *Siècles* [En ligne], 20 | 2004, mis en ligne le 10 octobre 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/siecles/2339>

BÂTIR DES CHÂTEAUX... EN FRANCE OU LA NAISSANCE DU COLLÈGE D'ESPAGNE À PARIS

Les études sur les images respectives de la France et de l'Espagne ont privilégié les processus de formation et d'évolution de ces constructions mentales. Il est apparu que les images constituent un phénomène dynamique qui évolue selon la conjoncture historique, malgré la tendance de toutes les représentations collectives à perdurer et à se répéter dans le temps. De plus, s'est imposée l'idée que leur contenu ne s'explique pas seulement par référence à l'objet auquel elles s'appliquent ou avec lequel elles ont en apparence partie liée. En effet, en étudiant les regards sur les réalités respectives, on se rend compte que les images nationales renseignent peu sur leur objet explicite mais renseignent beaucoup sur le fonctionnement des systèmes de représentation complexes du sujet qui les énonce. C'est ce à quoi se référerait Marcel Bataillon quand, à propos de la littérature de voyages, il disait qu'il arrive avec elle la même chose qu'avec les anciennes auberges espagnoles : le voyageur s'y nourrissait plus de ce qu'il portait dans sa besace que de ce qu'il trouvait sur place. Il en va de même des stéréotypes, dont on peut dire qu'ils donnent plus d'informations sur celui qui les utilise, sur sa situation et son époque, que sur ceux qui en sont l'objet. Les images mutuelles, comme les stéréotypes, s'adoptent, se rejettent, ou se renforcent grâce à des actions conscientes,

et ces efforts interactifs contribuent à leur tour à modeler les imaginaires respectifs. De fait, de tels efforts constituent une part très importante de la politique culturelle développée à l'étranger et, dans le cas qui nous occupe, des relations culturelles hispano-françaises.

Une façon d'aborder les effets changeants de ce complexe jeu de miroirs consiste à étudier en détail la réaction que les stéréotypes étrangers provoquaient chez les Espagnols eux-mêmes : l'aigreur avec laquelle ils réagissaient et leur effort persévérant pour modifier cette perception offensante en disant long sur les incertitudes et les faiblesses d'une identité nationale sur la défensive. Ainsi, en considérant non ce que les stéréotypes disent mais la façon de les combattre — bien souvent par la diffusion d'autres images tout aussi stéréotypées —, nous apprenons quelque chose sur la manière qu'ont les Espagnols d'entendre leur identité, selon l'époque, et le rôle qu'ils s'auto-assignent dans le grand théâtre des nations. C'est finalement de cette façon indirecte que nous parvenons à mieux connaître la conformation de l'imaginaire national, sa position morale et ses préoccupations intellectuelles.

Cet article se propose d'approfondir ces phénomènes d'inversion d'images à travers un cas éloquent, celui du Collège d'Espagne à Paris. D'emblée s'y fait jour une volonté tout à fait consciente de dessiner une image de soi digne d'être « exportée » dans le pays voisin. Le moment où se décida la création du Collège et la forme que prit son installation permettent de l'interpréter comme une grande opération de *marketing* et de relations publiques sur la scène internationale. Il ne fait aucun doute que, au-delà de la visée éducative immédiate, l'institution fut une tentative de bien *gérer* la représentation du pays à travers « une présentation de soi » adéquate. Il s'agissait, par conséquent, d'une opération de politique culturelle à l'étranger, pleinement comprise comme une politique d'auto-promotion de l'image nationale.

Les enjeux intellectuels de l'époque

Pour expliquer pourquoi on prit la décision, au milieu des années 20 du siècle dernier, de créer un centre culturel espagnol à Paris, il faut comprendre d'abord ce qui était en jeu, du point de vue symbolique, dans les relations culturelles hispano-françaises de l'époque. Ces relations culturelles furent marquées, durant tout le XIX^e siècle et le début du XX^e, par une évidente dissymétrie dans les échanges. Alors que la France était le référent privilégié pour les projets de modernisation culturelle, du moins depuis les Lumières, et le modèle le plus influent dont disposait l'Espagne, il se passait tout le contraire en sens inverse. Cette relation culturelle et ce jeu d'influences inégal n'étaient, par ailleurs, que le corrélat d'une asymétrie semblable sur le plan politique, où le pouvoir international de la France s'opposait de façon criante à la faiblesse et au retard relatif de l'Espagne. En toute logique, cette situation structurelle, marquée par un grand courant de prêt, d'un côté, et de faible contre-prêt, de l'autre, ne pouvait qu'engendrer des attitudes très différentes de part et d'autre. Les problèmes de l'identité nationale française se posèrent dès l'époque contemporaine à l'égard de l'Angleterre et de l'Allemagne, pays qui inspiraient à la France de l'admiration, un complexe d'infériorité ou un rejet, tandis que la curiosité pour l'Espagne, beaucoup moins intense, se fondait sur le goût pour l'exotisme ou le préjugé ethnique¹. Inversement, pour l'Espagne des XVIII^e et XIX^e siècles, la France représentait non seulement le principal référent de la modernité, mais aussi le lieu de passage obligé pour entrer en contact avec la culture européenne. Une situation aussi déséquilibrée induisait une attitude de dédain envers la culture espagnole dans les milieux intellectuels français, à laquelle faisait pendant, du côté espagnol, une méfiance permanente, fruit du complexe de tutelle. Cette méfiance, qui se superposait à l'ambivalence des réactions d'attraction et de rejet, était la réponse logique à la menace de domination et de dépendance culturelle ressentie du côté espagnol, dépendance nullement irréaliste si l'on tient compte de la proximité géographique, de la volonté d'hégémonie et de la haute qualité de la production culturelle française.

1. José Carlos MAINER,
« Reconstruir la España con-
temporánea (entre la litera-
tura y la historia) », *Ayer*, 31,
1998, p. 87.

2. Juan Pablo FORNER, *Oración apologética por la España y su mérito literario*, Madrid, 1786, cité par Antonio ELORZA, « El tema de Francia en el primer republicanismo español » dans Jean-René AYMES et Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (dir.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Zarautz, 1997, p. 110.

3. Wenceslao AYGUALS DE IZCO, *Galería regia y reivindicación de los ultrajes extranjeros*, Madrid, 1843, cité par A. ELORZA, « El tema de Francia... », *op. cit.*, p. 119.

4. Publié pour la première fois en 1914, cet ouvrage eut une très grande répercussion sur le climat intellectuel de son temps.

À la méfiance que provoquaient les prétentions hégémoniques de l'influence française, s'ajoutait l'irritation que produisaient les images de l'Espagne les plus répandues en France. Il s'agit là d'un phénomène très ancien qui révèle une sorte de complexe d'infériorité culturelle de la part des élites espagnoles. Le rejet de l'image négative renvoyée par la France à la nation espagnole remonte au moins au XVIII^e siècle. Au cours de ce siècle, les apologistes conservateurs réagirent aigrement face au mépris avec lequel les étrangers, et spécialement les Français, contemplaient, d'après eux, les « choses de l'Espagne ». On connaît l'épisode de la polémique déclenchée par cette question blessante formulée par Masson de Morvilliers dans son article « Espagne » de l'*Encyclopédie méthodique* : « Que doit-on à l'Espagne ? Qu'a-t-elle fait pour l'Europe dans les deux derniers siècles, ou les quatre derniers ou les dix ? ». Juan Pablo Forner, son contradicteur le plus éminent — à qui l'obscur géographe français doit sa renommée —, fut le premier à formuler une stratégie de réponse : « L'acrimonie avec laquelle nous maltraite la malignité de certaines plumes étrangères ne vient pas de notre ignorance mais de la leur »². Depuis lors, beaucoup d'autres auteurs français, de Montesquieu à Madame de Staël, ont formulé des opinions similaires à celles de Masson de Morvilliers et cultivé une perception de l'Espagne comme celle d'un pays non européen. Immanquablement, ils ont provoqué des réactions semblables à celle des apologistes de la fin du XVIII^e siècle. Même les républicains démocrates du milieu du XIX^e siècle, directement inspirés par le modèle révolutionnaire français, comme Ayguals de Izco³, se sentaient obligés de souligner dans leurs œuvres « ce que l'Europe doit à l'Espagne, pour riposter aux éternels calomnieux étrangers ». Une continuité de réactions se dessine, depuis les apologistes jusqu'à l'œuvre de Julián Juderías, *La Leyenda Negra y la verdad histórica*⁴, qui met en évidence la profondeur avec laquelle les Espagnols cultivés ressentaient l'impression d'être victimes des stéréotypes très négatifs qui circulaient sur eux à l'étranger, et tout particulièrement en France. Dans les premières décennies du XX^e siècle, après les désillusions de 1898, cette susceptibilité est à son comble. La crise de l'identité nationale et le « régénérationnisme » du tournant du siècle avaient produit une littérature abondante sur le caractère et la psychologie de la nation. Unamuno — la

grande figure qui serait invitée à donner du relief à l'acte d'inauguration du Collège d'Espagne en 1935 —, s'était fait connaître, précisément, par une intervention qui fit du bruit dans laquelle il posait le problème de la nation en termes d'affrontement entre *casticismo* et *européismo*, entre tradition et effort de modernité⁵. Il n'est pas étonnant que la meilleure historiographie de l'époque, celle de Rafael Altamira par exemple, s'attache précisément à mettre en exergue « la collaboration espagnole dans l'œuvre commune de civilisation occidentale », et à démontrer que « l'Espagne marche au même pas que le reste des nations civilisées et elle subit de celles-ci, au travers des contacts divers générés par son intense activité, des influences qu'elle assimile ou rejette »⁶.

Le désir de réinscrire l'Espagne dans l'histoire de l'Europe fut également l'objectif ultime de ce magnifique groupe d'historiens et de philologues qui se réunit autour du Centre d'études historiques de Madrid. L'Espagne était-elle, comme on l'écrivait à l'étranger, une « terre sans Renaissance » qui surgit de l'obscurité médiévale pour replonger dans la pompe baroque ? La réfutation de cette idée motiva les travaux de toute une génération d'érudits espagnols engagés dans la défense et l'illustration de l'Âge d'Or espagnol⁷. Si l'on parvenait à démontrer que l'Espagne avait suivi la même partition que le reste de l'Europe, avec un tempo et une intensité différents, on en finirait avec l'idée que sa véritable condition était d'être « cet Autre primitif à l'intérieur de l'Europe ». Tous ces efforts participaient du même combat contre « l'exception espagnole », contre cette interprétation de l'histoire selon laquelle ce pays s'était écarté, à un moment donné, du chemin vers la modernité que suivaient les principales nations européennes, les « particularités » espagnoles n'étant pas autre chose qu'un signe de retard.

Dans ce débat classique, qui tournait autour du caractère européen ou non européen du peuple espagnol et de son éventuelle contribution au développement de la civilisation moderne, vint se greffer, au milieu du XIX^e siècle, une polémique au sujet de l'existence ou de l'inexistence de la science en Espagne. Dans ce dernier cas, ce furent les commentaires très critiques d'un Espagnol, Sanz del Río, qui suscitérent la réplique furieuse de l'apologiste par excellence : Menéndez y Pelayo⁸.

5. Miguel DE UNAMUNO, *En torno al casticismo*, Madrid, 1916 : collection d'essais publiés entre 1894 et 1911.

6. Rafael ALTAMIRA, *España y el programa americanista*, Madrid, 1917, p. 165.

7. Paradoxalement, ces propos trouveraient confirmation dans l'œuvre d'un jeune Français, Marcel BATAILLON, qui publia son *Érasme et l'Espagne* en 1937. On y relevait les travaux et frustrations de cette famille d'érasmistes espagnols qui prouvaient l'existence d'un esprit de réforme et d'une dévotion moderne au « pays sans Renaissance ».

8. E. GARCÍA CAMARERO, *La Polémica de la ciencia española*, Madrid, 1970.

9. Federico DE ONÍS, *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Madrid, 1932.

10. Antonio NIÑO, *Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses y España, 1875-1931*, Madrid, 1988, p. 313-330. Jean-Marc DELAUNAY, *Des palais en Espagne. L'École des Hautes Études Hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*, Madrid, 1994, p. 113-142.

En l'occurrence, ce qui est intéressant pour notre propos, c'est la conclusion à laquelle parvinrent ceux qui se montraient les plus critiques envers la tradition scientifique espagnole. Pour bon nombre d'entre eux, la cause de tous les retards résidait dans le court-circuit qui, à un moment donné, avait interrompu la paisible circulation du fluide qui unissait l'Espagne à l'Europe. Ce court-circuit, comme l'exposait de façon exemplaire Federico de Onís⁹, fut provoqué par l'esprit soupçonneux du concile de Trente et le misonéisme nationaliste qui gagna l'Espagne à la fin du XVI^e siècle. Le symbole majeur de cette rupture était la barrière législative dressée par Philippe II pour empêcher les étudiants d'aller faire leurs études à Paris. Rien ne pouvait plaire davantage aux réformistes et intellectuels critiques de l'Espagne du début du XX^e siècle que d'amender cette funeste mesure en prenant la décision d'élever une « maison espagnole » à Paris pour accueillir les universitaires et les artistes espagnols qui désiraient s'y former. Dans un tel climat intellectuel, la décision doit être comprise comme un épisode de plus dans le débat, séculaire, sur la culture espagnole et son rapport à la culture occidentale. Il est clair que le projet fut une opération d'image internationale, en même temps qu'une représentation symbolique de la volonté d'être Espagnol au cœur de l'Europe.

La décision d'élever une maison de la culture espagnole à Paris

L'histoire du projet commence au printemps 1916, en pleine tourmente de Verdun. Cinq académiciens français se rendent dans la Péninsule avec une mission de propagande, préparée par le ministre français des Affaires étrangères, dont le but est de montrer aux Espagnols « le vrai visage de la France »¹⁰. L'un d'eux, Ch.-M. Widor, illustre compositeur, termine une de ses conférences en émettant le vœu que les artistes et intellectuels français aillent en plus grand nombre étudier en Espagne. Ce vœu fut entendu et exaucé par le roi Alphonse XIII, qui offrit à l'Académie française des beaux-arts un terrain pour y construire ce qui

fut appelé par la suite la *Casa de Velázquez*. La loi de fondation de la *Casa* date du 18 avril 1920. Le gouvernement espagnol cédait une parcelle de 21 600 m² dans le domaine de la Moncloa — où l'on construirait quelques années plus tard la Cité universitaire de Madrid —, en usufruit gratuit et à durée indéterminée, « comme preuve de l'attachement particulier à la nation française et dans le seul but de voir s'ériger à Madrid une école des beaux-arts similaire à celles qui ont été fondées à Rome ou Athènes ». Bien que rien ne fût précisé au sujet d'une cession similaire de la part du gouvernement français, la réciprocité était sous-entendue. La *Casa* devait servir à loger les jeunes artistes pensionnés, les membres de l'École des hautes études hispaniques et les maîtres français qui visiteraient l'Espagne. En 1920, on posa la première pierre, en présence de la famille royale et des hautes personnalités politiques des deux pays. La construction commença grâce aux fonds de quelques généreux mécènes, mais ce fut le gouvernement français qui finança le gros de l'œuvre. L'édifice ne fut inauguré, partiellement, que le 20 novembre 1928, en grande pompe et en présence du roi et de Primo de Rivera. L'inauguration de l'édifice complet eut lieu le 14 mai 1935, en présence du président de la République, Alcalá Zamora, et du ministre français de l'Éducation nationale.

Le projet de la *Casa de Velázquez* symbolisa le désir des responsables français de resserrer les liens avec le voisin du sud en utilisant pour cela les échanges intellectuels, artistiques et universitaires. Les Français, qui avaient été surpris par la force de la gallophobie qui affleura à l'occasion du conflit mondial, comprirent que la meilleure stratégie pour lutter contre les stéréotypes négatifs était de favoriser la connaissance de l'Autre. Certaines personnalités espagnoles parvinrent à la même conclusion, convaincues que l'intérêt croissant pour la culture espagnole à l'extérieur pouvait améliorer l'image internationale de l'Espagne et, en fin de compte, son action diplomatique. Un exemple de cette prise de conscience est le projet que présenta le directeur de la Résidence des étudiants de Madrid — et futur *supervisor* du Collège d'Espagne — au ministre d'État, en 1921, en lui suggérant une sorte de prestigieuse Semaine espagnole :

11. AMAE (*Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores*), R.726/1. Lettre de Alberto Jiménez Fraud au ministre d'État, Manuel González Hontoria, 10 décembre 1921.

« la réalisation d'un acte affirmant la présence de l'Espagne à l'étranger [...] en s'appuyant, comme il est naturel, sur la croyance de l'émergence dans ces pays, d'un courant de sympathique curiosité à l'égard des choses de l'Espagne ».

Jiménez Fraud était convaincu que le moment s'y prêtait, du fait du succès remporté à l'extérieur par la peinture, la littérature et les arts populaires espagnols. Et il précisait :

« Des facilités se rencontrent à Londres comme à Paris, mais le plus sage pour le moment serait Paris qui, en plus d'une sensibilité particulière, pourrait permettre l'obtention d'un succès plus rapide. Que devons-nous faire ? Après mûre réflexion, nous devrions en rester à une salle de conférences à Paris, préparée et décorée pour témoigner, sans être officiellement une exposition, de nos arts industriels, et à une semaine espagnole qui comprendrait les éléments suivants : des concerts de ce qui est le plus intéressant à connaître ; des critiques de littérature classique (qui attireraient tout le groupe des hispanistes) de Menéndez Pidal autour des valeurs européennes dans ce domaine ; un thème d'art espagnol, inédit, non étudié sauf parmi nous, et qui pourrait susciter des discussions passionnées, les églises mozarabes de Gómez Moreno ; et une conférence très dense, préalablement traduite et lue sous une forme oratoire parfaite par Ortega y Gasset, avec, pour prétexte à cette conférence, la présence de Azorín et Baroja »¹¹.

La proposition ébauchait déjà une stratégie de politique culturelle à l'étranger, fondée sur la promotion du « nôtre », du « national », mais dans un langage moderne, porté par des « valeurs à présent européennes ». L'initiative de Jiménez Fraud n'arriva pas à se réaliser parce qu'Américo Castro prit les devants avec un autre projet encore plus ambitieux : la création d'un organisme consacré à la politique culturelle à l'étranger, lequel fut effectivement créé cette même année sous le nom de Conseil des relations culturelles, au sein du ministère d'État.

Les premières années de la dictature de Primo de Rivera contribuèrent à refroidir les relations hispano-françaises, à tous les niveaux, mais quand ces relations s'améliorèrent, à la faveur de la collaboration militaire au Maroc, on redonna une impulsion à quelques projets qui

avaient été laissés de côté. L'un d'eux était la construction, à Paris, pour faire pendant à l'édification de la *Casa de Velázquez*, d'une résidence destinée à loger des artistes qui iraient parfaire leur formation dans cette ville. Les promoteurs français de la *Casa de Velázquez*, M. Widor et Imbart de la Tour, firent pression sur le duc d'Albe, président du Comité de rapprochement franco-espagnol, pour que fût créée à Paris une institution culturelle espagnole présentant les mêmes caractéristiques. Le 18 juin 1925, alors que la construction de la *Casa de Velázquez* était bien avancée, le duc d'Albe transmettait au préfet du département de la Seine une requête pour faciliter « la concession de terrain à accorder en principe à l'Académie des beaux-arts de San Fernando pour y construire une Villa Carpeaux [c'est le nom qui semble déjà choisi] sœur de la *Casa de Velázquez* »¹². Peu après, l'ambassadeur français à Madrid répond à la requête par un rapport très positif. Le projet entre alors dans sa phase active. L'utilité politique de l'initiative ne fait plus de doute pour l'ambassadeur :

« Lorsque [les Espagnols] trouveront à Paris une Maison Espagnole où ils auront tout loisir de nous connaître mieux, d'établir des relations personnelles et de travailler avec nos hommes de lettres, nos peintres, nos sculpteurs, nos architectes et nos savants, bien des préjugés tomberont au grand profit de la France comme de l'Espagne »¹³.

Ce rapport suggérait déjà que l'emplacement souhaitable pour la future « Villa Carpeaux » serait la Cité universitaire qui commençait à sortir de terre dans la proche banlieue parisienne.

La Cité universitaire internationale

Le 6 juin 1925, avait été créée la Fondation nationale pour le développement de la Cité universitaire de Paris, présidée par André Honnorat. Cet ancien ministre de l'Instruction publique, sénateur, membre de l'Alliance française et président de l'Œuvre des fils de Français de l'étranger, mit tout son acharnement dans l'œuvre de la Cité qui, d'une certaine manière, représentait la synthèse de toutes ses aspirations : le

12. Archives diplomatiques de Nantes (ADN), Ambassade à Madrid, carton 443. « Note sur la *Casa de Velázquez* », 18 juin 1925.

13. ADN, 443, dépêche de M. de Montille, chargé des Affaires de France en Espagne, Madrid, 6 octobre 1925.

14. Voir la brochure *Pour la jeunesse de nos écoles. La Cité universitaire de Paris*, Paris, 1925, p. 4-5.

rayonnement culturel de la France, la diffusion des cultures étrangères en France et une mission de santé publique car les conditions matérielles des logements étudiants dans le Quartier latin étaient précaires. En 1925, sur les 22 000 jeunes qui faisaient leurs études à l'Université de Paris ou dans les grandes écoles de la ville, 3 300 étaient étrangers. Les premières initiatives sont privées : celle d'Émile Deutsch de la Meurthe (un entrepreneur alsacien qui offrit 10 millions de francs pour construire des pavillons capables de loger 350 étudiants) et de David Weill (un banquier franco-américain qui apporta à la Cité des terrains et des capitaux). C'était le coup d'envoi, « le point de départ d'une croisade en vue d'améliorer les conditions morales et matérielles d'existence pour l'élite de la jeunesse ». « Ainsi se développerait entre jeunes gens venus de toutes les parties du monde cet esprit confraternel, né de la camaraderie dans le travail et le jeu, qui donne son sens le plus élevé au mot « international ». Ainsi serait rendu à la plus ancienne université du monde, ce caractère d'universalité dans le recrutement des élites, qui fit sa gloire dès le XII^e siècle »¹⁴.

Honorat avait conscience que la France ne serait plus, après 1918, une grande puissance, ni par son économie, ni par sa démographie, mais qu'elle pouvait jouer le rôle de grande puissance par l'essor de sa culture. La Cité fut initialement conçue comme un instrument de rayonnement : la France revendiquait le rôle de grand tuteur des autres nations, de sœur aînée chargée de montrer la voie au reste de l'humanité. La Cité se concevait comme la dernière étape d'une tradition quasi millénaire, remontant aux « Collèges des Nations » de la vieille Sorbonne qui accueillaient depuis le Moyen Âge des étudiants de toute l'Europe. L'ensemble des résidences fut conçu comme une mosaïque de fondations nationales qui renforceraient le rôle de Paris comme « centre spirituel du monde » et qui contribueraient à faire de la langue française « le lien fraternel entre les peuples ». Mais les fondateurs surent mêler habilement le nationalisme et l'internationalisme, la tradition et l'innovation. Honorat, dépassant le cadre de référence du nationalisme français, présenta la Cité, en accord avec l'esprit de l'époque, comme un moyen pour éviter le retour d'un conflit mondial. La cohabitation des élites internationales dans cette enceinte servirait à promouvoir un idéal de paix et de compréhension

mutuelles. Ainsi, la Cité se présentait comme complémentaire de la Société des Nations, comme une Société des Nations de la Jeunesse¹⁵.

Les promoteurs de la Cité manifestent, dès le début, le désir que le style d'architecture des maisons de la Cité soit caractéristique du type de construction de chaque pays. Comme dans les Expositions universelles, la Cité contribue à créer une vision stéréotypée des nations. L'ensemble architectural met en évidence l'existence de forts contrastes et de traditions nationales. Dans les différents pavillons on faisait étalage, précisément, du pittoresque et on soulignait les différences nationales, par des réalisations au caractère indéniablement historiciste. Cette impression est seulement effacée par l'architecture de la Maison internationale, portique et lieu d'accueil central, dont le « style international » contient des réminiscences manifestement françaises (Fontainebleau ou Renaissance). Loin de réaliser une synthèse ou de construire un nouvel imaginaire cosmopolite et universel, la Cité est une espèce d'assemblée des nations dans laquelle chacune arbore son masque préféré selon son auto-image. Les pavillons constituaient d'authentiques lieux de mémoire conçus expressément pour projeter et perpétuer une interprétation stéréotypée de la nation.

Le choix du campus de la Cité pour accueillir la fondation espagnole de Paris eut dès le début des conséquences indésirables. L'éloignement du Quartier latin, des différentes facultés et des écoles supérieures empêchait le Collège d'Espagne de s'insérer réellement dans la vie universitaire de la ville. Sa fonction allait se réduire peu à peu à celle de résidence universitaire désertée le jour par les étudiants. Elle ne réunissait pas non plus les conditions pour devenir un centre de diffusion de la culture espagnole à Paris : sa situation excentrée et son inclusion dans un espace clos empêchaient la communication avec le public parisien susceptible de s'intéresser aux manifestations culturelles espagnoles. Son rayon d'action se réduisait au périmètre de la Cité universitaire. Le Collège ne parvint pas non plus à être l'équivalent de la *Casa de Velázquez* de Madrid. Il ne pouvait pas servir de plate-forme à un groupe de spécialistes de la littérature et de la civilisation françaises — une école de « gallicistes » — alors que l'étude des philologies étrangères ne s'était même pas implantée dans les facultés de lettres espagnoles. S'il ne pouvait servir de

15. Frank SERENI, « La Cité universitaire de Paris, 1925-1950. De la Société des Nations à la construction de l'Europe », *Relations internationales*, 72, hiver 1992, p. 399-407.

point d'appui à de telles études, il n'était pas non plus en mesure d'étayer le puissant hispanisme français, une fonction qu'il aurait pu remplir grâce à sa situation dans la capitale française. Le Collège d'Espagne ne collabora pas avec l'hispanisme français, sauf pour loger quelques étudiants français intéressés par les études hispaniques, et il ne servit pas davantage à développer la coopération entre les universitaires français et espagnols. Dans son parcours accidenté, le Collège se borna à servir de résidence à des étudiants, des artistes, des scientifiques venus à Paris compléter leur formation. Une fois de plus, l'asymétrie traditionnelle entre les deux pays, sur le plan intellectuel, était à l'œuvre.

L'esthétique du pavillon espagnol

Nous avons signalé le rôle primordial joué par le duc d'Albe dans la naissance du projet, d'abord comme président du Comité de rapprochement franco-espagnol — créé en pleine Première Guerre mondiale — puis comme chef, à partir de 1926, du Conseil des relations culturelles du ministère d'État, l'organisme qui supervisa la construction. Le duc mena les négociations avec les autorités françaises, en étroite collaboration avec l'ambassadeur d'Espagne à Paris, Quiñones de León, et sollicita l'intervention personnelle du roi Alphonse XIII dans certains moments décisifs.

L'auto-représentation d'un pavillon commençait avec le choix de son emplacement et de sa taille. Dans le cas du pavillon espagnol, ce fut le roi Alphonse XIII lui-même qui, au cours d'une visite à la Cité, en juin 1926, choisit une parcelle stratégiquement située entre les collèges franco-britannique, franco-luxembourgeois et danois, non loin de la Maison des États-Unis et de celle du Japon. Quant à sa taille, le roi fut catégorique : si d'autres pays étaient en train de construire des édifices de 200, voire de 250 chambres, les 75 chambres initialement prévues pour le pavillon espagnol n'étaient pas à la hauteur de ce qu'exigeait le prestige national, aussi doubla-t-il la mise et porta le nombre de chambres à 150. Pour justifier une telle démesure, il décréta qu'un certain nombre de

chambres seraient réservées aux étudiants hispano-américains dont le pays ne bénéficiait pas de pavillon propre.

Un autre problème se posait aux promoteurs, c'était de définir un style architectural espagnol caractéristique, et de surcroît de l'exprimer dans un langage qui fut lisible à Paris. Chaque architecture supposait une sélection : le choix de quelques traits particuliers, ceux qu'on voulait présenter aux autres comme les plus représentatifs de la nation, en fonction de l'idée qu'on se faisait d'une image avantageuse. Le problème n'était pas nouveau : pareil dilemme s'était présenté au moment de dessiner les pavillons espagnols des Expositions universelles de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e¹⁶. En fait, dans ces Expositions, la variété historique et régionale de la tradition architecturale espagnole se trouvait réduite à deux sources d'inspiration : le néo-mudéjare — style utilisé pour les pavillons de Vienne en 1873 et de Paris en 1879 — et le néo-plateresque — choisi à Paris en 1867 et 1900, et à Rome en 1911. Chaque style représentait, évidemment, une vision idéologique de l'Espagne. Les constructions néo-mudéjares évoquaient l'Andalousie pittoresque et la vision orientaliste du pays répandue depuis le romantisme. Au contraire, le néo-plateresque rappelait la Castille et la tradition impériale. Dans les débats provoqués en Espagne par ces expositions, la plupart des Espagnols étaient partisans de contrecarrer l'image stéréotypée et les clichés enracinés à l'extérieur, parce que, de leur point de vue, ils étaient *denigrantes*. D'autres, inversement, proposaient de tirer parti de cette image si marquée, en offrant le produit que l'on attendait et dont le succès était assuré.

Paris restait la grande métropole culturelle du monde occidental et le foyer de l'influence culturelle la plus importante qu'ait reçue l'Espagne dans un passé récent. Mais en même temps, la France était un grand centre de consommation de culture hispanique, et aussi le pays où était la plus ancrée l'image d'une Espagne comme nation exotique à l'intérieur de l'Europe. L'exotisme ibérique si profondément enraciné dans l'imaginaire français était, d'une part, l'héritage des descriptions des voyageurs éclairés, qui diffusèrent une grande quantité de poncifs sur le fanatisme, le retard et la faible pénétration des Lumières dans le peuple espagnol, et d'autre part, l'héritage du romantisme et de ses stéréotypes,

16. Luis SAZATORNIL et Ana BELÉN LAS HERAS, « París y la *españolada* : imagen castiza y tópicos nacionales en las exposiciones universales, 1855-1900 » dans Justo BERAMENDI et María Jesús BAZ (dir.), *Memoria e identidades. VII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Saint-Jacques-de-Compostelle-Orense (21-24 septembre 2004), édition en cd-rom ; María José BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, Malaga, 1987 ; F. Calvo SERRALLER, *La Imagen romántica de España : arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995.

qui reprirent beaucoup de clichés antérieurs en les habillant de façon coloriste et en leur donnant une tournure qui les rendait attrayants auprès d'un public amateur d'émotions fortes et de types pas encore pervertis par la société industrielle naissante. Cette vision stéréotypée simpliste fut un motif constant d'irritation chez les Espagnols qui maintenaient des contacts avec les élites françaises et chez ceux qui assistaient à des Expositions universelles à Paris et observaient, horrifiés, l'image de l'Espagne qui triomphait. Ce qui irritait dans cette identification aux clichés des castagnettes et de la corrida, c'est qu'elle ne faisait qu'insister sur l'image du pays en retard, du pays qui avait conservé une personnalité forte précisément parce qu'il s'était maintenu à l'écart de l'évolution suivie par le reste de l'Europe.

Les responsables du projet du Collège, Modesto López Otero, l'architecte, et le duc d'Albe, directeur de toute l'entreprise, voulurent fuir l'image typique, au succès assuré mais qu'ils considéraient comme dégradante, et eurent recours à un autre stéréotype historique tout aussi rebattu. Le projet architectural s'inspira du style néo-plateresque qu'avaient déjà imité certains pavillons des Expositions universelles, mais en l'épurant par une austérité dans l'ornementation externe qui le rapprochait du style herrerien de l'Escorial. On a dit aussi que l'édifice s'inspirait directement du palais de Monterrey de Salamanque — surtout par la ligne des tours —, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné que le propriétaire de ce palais n'est autre que le duc d'Albe, parrain du projet. L'avant-projet présenté par López Otero fut examiné et reçut l'avis favorable du roi Alphonse XIII avant d'être envoyé au Comité de la Cité universitaire, qui l'approuva en juillet 1928.

La conception était donc historiciste et nationaliste, mais la région choisie comme la meilleure représentante de la nation ne fut pas l'Andalousie joyeuse et colorée, mais l'orgueilleuse et sévère Castille chère à la *génération de 98*. On substitua à la sensualité de l'arabesque la raideur de l'architecture castillane. Le choix misait néanmoins sur le pittoresque — l'hidalgo austère et grave —, mais il était aux antipodes de l'image orientaliste que projetaient les monuments d'inspiration arabisante. Il fallait éviter d'évoquer l'image de la Castille intolérante,

altière et despotique, associée dans la mentalité européenne à l'idée de fermeture, de retard scientifique et de décadence. La Castille mise en scène était celle de l'humanisme, celle qui avait impulsé le Siècle d'Or de la culture espagnole. Rien de mieux, pour cela, que de convoquer les glorieuses universités de Salamanque et d'Alcalá de Henares, centres culturels de la Renaissance. Le pavillon espagnol devait être le *Colegio español* de l'Université de Paris, une réincarnation des anciens *Colegios Mayores* de Salamanque et d'Alcalá. Ceci pouvait perpétuer « le souvenir de nos universités d'Alcalá et de Salamanque, qui étaient florissantes quand la majeure partie de celles qui sont célèbres aujourd'hui n'existaient pas »¹⁷.

Sur la façade, comme unique ornement d'une architecture Renaissance simplifiée à l'extrême, on sculpta sur la frise supérieure de l'édifice les écussons des douze universités historiques : Séville, Grenade, Alcalá, Madrid, Valence, Murcie, Saragosse, Saint-Jacques-de-Compostelle, Valladolid, Salamanque, Oviedo et Barcelone. Tout cela était censé symboliser une belle tradition humaniste et éclairée, qui renforcerait l'image de l'Espagne savante et européenne.

En fait, toutes ces références symboliques n'avaient de sens que pour une poignée d'érudits et de connaisseurs. La réception fut contraire à l'effet attendu par les concepteurs. Cette masse de pierre — alors qu'alentour prédominait la démocratie brique —, de forme quadrangulaire, flanquée de quatre tours couronnées de pinacles crénelés, et ornée d'écussons qui renvoyaient à l'héraldique nobiliaire plus qu'à l'imagerie universitaire, fut interprétée comme l'image d'un château ou d'un palais fortifié, et associée à la Castille médiévale, aux privilèges d'Ancien Régime et à l'attitude défensive d'une nation qui tournait le dos aux temps modernes. Ce malentendu s'aggrava, on s'en doute, lorsque le régime politique espagnol tourna à la dictature militaire, cléricale et coupée de l'extérieur. Encore une fois, le pays s'était écarté de l'évolution générale de l'Europe et sombrait dans le fanatisme et l'obscurantisme. Le Collège d'Espagne se transforma alors en métaphore de la culture espagnole comprise comme un enfermement dans une tour d'ivoire, un instant pétrifié de l'histoire. Un de ses pensionnaires raconte que, dans

17. Citation du géographe et essayiste Gonzalo DE REPARAZ, « La Exposición Universal de París », *La Ilustración Española y Americana*, n° XV, avril 1900, p. 235, cité dans Bueno FIDEL, « Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales », *Fragmentos*, 15-16, 1989, p. 67.

18. Cf. Ramón CHAO, « Por el Colegio de España en París », *El País*, 5 décembre 1979.

19. Outre la conférence d'Unamuno, citons celle de Blas Cabrera, directeur de l'Institut national de physique et chimie et de la JRC, sur « L'évolution du monde inorganique ».

20. Le texte de la conférence de Miguel de Unamuno est conservé dans les archives du Collège d'Espagne à Paris.

les années cinquante, certains le surnommaient « L'Escorial », de par la sévérité de son architecture, d'autres « Le Couvent », à cause de la rigueur de son règlement intérieur¹⁸.

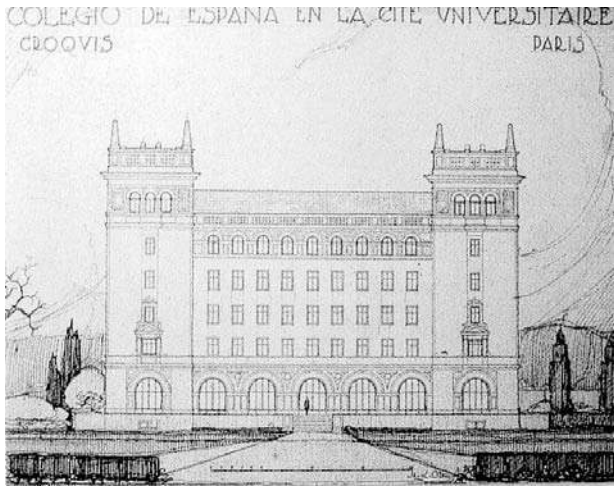
Rien de cela n'était dans les intentions de ses promoteurs. Bien au contraire, comme en témoigne le programme conçu par le Conseil des relations culturelles pour les cérémonies de l'inauguration, en avril 1935, qui métamorphosèrent les objectifs assignés à la nouvelle institution. Assurément, pas de flamenco, de danse typique, de couleur locale, d'art pittoresque ou de tableaux de mœurs. Il fallait donner une image de modernité et de sérieux pour contrecarrer les stéréotypes qui mettaient l'accent sur les traits les plus ataviques. Jiménez Fraud, alors directeur de toutes les résidences d'étudiants qui dépendaient du ministère espagnol de l'Instruction publique, convoqua les meilleurs représentants de la science et de l'intelligentsia espagnoles pour donner plus d'éclat à l'acte d'inauguration, présidé par le président de la République française et le ministre de l'Éducation nationale. Il convenait de montrer ce que l'Espagne pouvait apporter à la science universelle, en présentant ses hommes de valeur les plus universels : Unamuno, Ortega y Gasset, Blas Cabrera, Juan de la Cierva et l'architecte de l'édifice, Modesto López Otero. Miguel de Unamuno eut l'honneur d'inaugurer la série de conférences¹⁹ par une dissertation sur « le destin de l'Espagne et l'universalité de sa langue ». Unamuno était un écrivain bien connu en France, où on le considérait comme le plus haut représentant du génie espagnol, le maître de l'introspection et de la réflexion sur la conscience hispanique ; un auteur universel, malgré sa forte composante nationale, précisément par sa capacité à élever au rang de catégorie ce qui n'était considéré que comme particularisme. Unamuno profita de cette belle occasion pour s'en prendre à la *leyenda negra*, en énonçant l'un de ces paradoxes dont il était coutumier : « notre légende noire, c'est nous qui nous la faisons, non les étrangers ». Il ajouta ensuite : « Ce Collège espagnol a été réalisé pour conquérir — tout au moins en partie — les Français à la langue espagnole et bien sûr pour qu'avec eux les Espagnols soient conquis par la langue française. C'est seulement au travers de cette conquête réciproque que l'on atteint à la véritable universalité »²⁰.

Au moment même où se déroulait l'inauguration du Collège d'Espagne, la Bibliothèque nationale de Paris, en collaboration avec le Musée du Prado, organisait une exposition des « Dessins de Goya », et le 24 mai se tenait dans les locaux du Collège une grande exposition de peintres espagnols contemporains, regroupés sous l'appellation : « L'École de Paris ». On remarquait la participation, entre autres, de Picasso, Dalí, Gargallo, Miró et Gregorio Prieto. Le critique d'art Jean Cassou soulignait, dans le prologue du catalogue, l'apport de la peinture espagnole au mouvement pictural contemporain et faisait ressortir, pour le public français, les traits caractéristiques de ce groupe d'artistes :

« L'École de Paris a offert à l'individualisme espagnol une belle occasion de s'affirmer dans son goût de l'anarchie et de la dispersion. Mais tous ces artistes, mêlés à la grande aventure spirituelle dont Paris fut le centre, la condition et le marché, voici que la mère patrie les reprend, les regroupe, non pas encore sur son sol mais dans une de ses fondations à l'étranger ».

Il était bon que le Collège apparût, au public français, bien en phase avec l'avant-garde artistique. Et cette mise en exergue de la modernité de la culture espagnole, que le *Colegio* était censé représenter, était la bienvenue. Mais, dans le texte de Cassou, nous trouvons aussi l'image d'un pays fécond en génies individuels — marqués par l'individualisme et le goût de l'anarchie —, d'un peuple original et plein d'une vitalité quelque peu sauvage, qui devait canaliser sa créativité en passant par la discipline et le raffinement que procure le séjour à Paris. Nous sommes certes loin de l'*espagnolade* et de la *légende noire*, mais le nouveau stéréotype national qui naît de ce croisement de regards reste, au bout du compte, subordonné à l'image élaborée à partir de la France.

Traduction de Rose Duroux



*Modesto López Otero,
Projet pour le Collège d'Espagne à
la Cité universitaire de Paris, 1928,
Archives de la famille López Otero.*

*Le chantier du Collège d'Espagne à
la Cité universitaire de Paris, 1931,
Archives du Collège d'Espagne.*

