



HAL
open science

De l'art ibérique à la peinture espagnole, les vues à projection au service du paradigme de Pierre Paris

Marion Lagrange

► **To cite this version:**

Marion Lagrange. De l'art ibérique à la peinture espagnole, les vues à projection au service du paradigme de Pierre Paris. Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870-1970), 2017. hal-01869002

HAL Id: hal-01869002

<https://hal.science/hal-01869002>

Submitted on 25 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'art ibérique à la peinture espagnole, les vues à projection au service du paradigme de Pierre Paris

Marion LAGRANGE

« Les afflux de l'Orient asiatique et de la Grèce primitive, peut-être aussi les apports africains, ont fortement fait sentir leurs influences sur les arts des peuplades indigènes [...]. Mais à Numance, comme à Azaila, comme à Elché, leur triomphe est la stylisation à outrance en même temps que le schématisme. Les êtres les plus fantastiques, les plus chimériques, les plus incohérents, se multiplient par les audaces de leur pinceau, et il est curieux de retrouver, à tant de siècles d'intervalle, les mêmes outrances de fantaisie folle chez le barbare artisan arévaque et le peintre génial aragonais Goya¹. »

La filiation établie par Pierre Paris (1859-1931) entre la peinture du début du XIX^e siècle et les différentes formes d'expression de l'art ibérique, rend compte de sa perception du *continuum* de l'art espagnol. La synthèse sur la peinture espagnole, d'où est tirée cette citation, venait alors clore la carrière du professeur à la faculté des lettres de Bordeaux, alors qu'il occupait désormais le poste de directeur de la Casa de Velázquez. Quatre années plus tard, le célèbre sculpteur espagnol Mariano Benlliure² lui rendra hommage³ en le représentant au faite de sa gloire, vêtu de son costume d'académicien⁴, l'insigne de Commandeur de la Légion d'honneur joutant avec celui de Commandeur d'Isabelle-la-Catholique (*fig. 1*).

Né en 1859 à Rodez, normalien, agrégé de lettres, élève de l'École française d'Athènes, Pierre Paris⁵ incarne la figure exemplaire de l'archéologue de cette époque, entre recherches de terrain et études classiques. La ville de Bordeaux se

Fig. 1.
Mariano
Benlliure, *Buste de
Pierre Paris*, 1932,
plâtre peint,
d'après l'original
conservé à la
Casa Velázquez,
Pessac, université
Bordeaux
Montaigne.



PIERRE PARIS
PREMIER DIRECTEUR DE LA CASA VELA ZOVEZ
MCMXXVIII - MCMXXXI

révéla son point d'attache personnel et professionnel notamment par sa titularisation comme maître de conférences sur une chaire en archéologie et institutions grecques (arrêté du 7 août 1886), puis comme professeur d'archéologie et d'histoire de l'art (décret du 22 novembre 1892). Cette nouvelle chaire témoigna de l'évolution de la discipline attachée à l'étude des monuments et à un récit qu'il était possible de construire à la lumière des chantiers archéologiques menés dans le bassin méditerranéen. Contraint de se détourner de son champ de prédilection qu'était l'Asie mineure, Pierre Paris organisa, à la fin du siècle, sous la tutelle universitaire, des prospections en Espagne. Bien que n'ayant lui-même peu fouillé⁶, les découvertes qui en découlèrent le conduisirent à devenir un acteur incontournable de l'hispanisme français.

Cet archéologue avait joué auparavant un rôle pivot dans l'aménagement et l'enrichissement du musée archéologique de la nouvelle faculté bordelaise inaugurée en 1886⁷. Convaincu par la nécessaire présence des objets ou de leur reproduction – moulages et photographies – pour l'étude de la discipline, il avait très tôt acquis des vues à projection⁸ afin de diffuser des images lors des cours publics qui attiraient, à la fin du XIX^e siècle, de 300 à 400 personnes⁹. Parmi cet ensemble de positifs sur verre encore conservé de nos jours, un petit fonds s'en détache, couvrant l'art espagnol de la période moderne jusqu'au début du XIX^e siècle. Il appuyait en partie un cours portant sur « la peinture espagnole du musée du Prado », durant l'année 1921-1922.

Le parcours de Pierre Paris, cet helléniste devenu hispanisant, étonne par sa volonté de créer, entre les périodes et les domaines de recherche, des liens aussi bien intellectuels qu'institutionnels. À défaut de connaître le contenu du cours susmentionné, l'établissement des rapports entre les vues à projection et le projet pédagogique nous permettra de mettre en évidence combien la structure du fonds iconographique destiné à l'enseignement fait émerger sa conception de l'histoire de la peinture espagnole telle qu'elle apparaît dans les nombreuses publications qu'il consacra à ce sujet.

LES VUES À PROJECTION ET LA PÉDAGOGIE D'UNE HISTOIRE DE L'ART

■ Le fonds photographique hérité du début de l'enseignement en histoire de l'art à la faculté des lettres de Bordeaux, se compose de 3312 tirages et de 1543 positifs sur verre. Ces derniers constituent des vues à projection¹⁰. Mesurant généralement 8,5 cm de hauteur sur 10 cm de largeur, l'image développée, généralement au gélatino-bromure, sur verre est assemblée avec un autre verre de très faible épaisseur, les deux plaques étant maintenues par un ruban noir gommé bordant toutes les tranches (*fig. 20 cahier couleur*). On intercale fréquemment, entre ces deux verres, un cache de papier noir résistant afin de mieux cadrer l'image positive. Ces ancêtres de la diapositive étaient destinés aux projections lumineuses dont l'usage s'était popularisé dès le Second Empire grâce aux lanternes magiques¹¹. Nombreux sont les fabricants éditant en série ces clichés positifs. Le fonds bordelais est pour l'essentiel composé de plaques provenant de la maison Molteni et de la maison Braun qui avaient donné à leur

catalogue une perspective éducative. Des vues réalisées à la demande du professeur dans le laboratoire photographique installé à la faculté y figurent également.

Successeur de l'entreprise alors spécialisée dans les appareils d'optique et de projection, Alfred Molteni (1837-1907) s'était lancé dans l'édition et la commercialisation de vues à projection à l'usage des conférenciers. Il avait rapidement saisi, au-delà de la dimension spectaculaire du phénomène de projection, son potentiel pédagogique dans le cadre de conférences ou de l'enseignement primaire. Son manuel écrit en 1878 sur les *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils à projection, lanternes magiques, fantasmagories, polyoramas, appareils pour l'enseignement*¹² débutait de la manière suivante : « En projetant, on facilite l'enseignement d'une façon notable. Cela permet de mettre de la variété. Instruire en amusant, c'est ouvrir l'esprit de l'élève lui donner le désir d'aller au-delà de ce qu'on enseigne... d'y trouver un moyen de plaisir au lieu de quelque chose de rebutant qui n'inspire que du dégoût et de la lassitude¹³. »

Pour constituer son fonds d'images dédiées à l'art espagnol, Pierre Paris s'était, non seulement fourni chez « Molteni, Radiguet & Massiot¹⁴ », mais aussi auprès de la maison Braun & C^{ie}, société s'étant illustrée par l'édition, en 1887, d'un catalogue de photographies inaltérables au charbon, dans lequel figuraient cent quatre-vingt-dix-huit peintures espagnoles du musée du Prado et vingt-neuf de l'Académie San Fernando¹⁵. Dans la préface du catalogue, sont rapportés les propos de Charles Blanc à propos de la qualité de la reproduction photographique des chefs-d'œuvre du musée du Prado devenus enfin accessibles à tout à chacun : « Œil clairvoyant, l'objectif a tout vu ; miroir fidèle, il a tout réfléchi¹⁶. » Ainsi, le professeur s'enorgueillissait de pouvoir offrir parmi les richesses du musée archéologique :

« une collection déjà nombreuse de clichés à projections, qui, non seulement ont servi et serviront encore au professeur d'archéologie pour l'*illustration* de son cours public, mais ont même, pour la plupart, été communiqués d'abord à M. E[dmond] Pottier, professeur à l'École du Louvre, à Paris, et à M. F[élix] Dürrbach, professeur d'archéologie à la Faculté des lettres de l'Université de Toulouse, et sont à la disposition des professeurs qui désireraient, à Bordeaux ou ailleurs, en faire usage pour leur enseignement¹⁷. »

Ces échanges entre universitaires démontrent l'importance de ces objets dont le coût est important. L'augmentation du nombre d'étudiants justifiait leur usage – les tirages albuminés contrecollés sur carton limitant la manipulation à des petits effectifs – ainsi que l'ouverture vers d'autres domaines que la statuaire grecque pour laquelle les moulages étaient d'excellents supports de cours. Faute de pouvoir trouver auprès des éditeurs toutes les œuvres souhaitées, un petit atelier photographique avait été installé à la faculté. Pierre Paris y voyait un moyen « de multiplier les projections aux cours publics et d'enrichir de documents nouveaux qui ne se trouveraient pas dans le commerce, la collection de photographies déjà constituée¹⁸ ». En effet, de très nombreuses vues sont aujourd'hui conservées dans des boîtes avec l'étiquette d'origine Guillemot, société qui vendait des plaques au lactate d'argent vierges destinées à la projection. Sur l'image, figurent

parfois les légendes provenant de l'ouvrage d'où a été tirée l'image. On peut également trouver la référence du livre sur l'étiquette permettant d'identifier la plaque. Ainsi, des vues à projection d'œuvres de Juan de Ruelas et de Goya nous renseignent sur le support utilisé (fig. 2), à savoir l'ouvrage *Die Sevillaner Malerschule* d'August Mayer, spécialiste de la peinture espagnole¹⁹.

Grâce à ces vues à projection, Pierre Paris suivait les préconisations pédagogiques. Le géologue Eugène Trutat, fervent promoteur de la photographie appliquée aux sciences – et notamment à l'archéologie²⁰ – avait confirmé la pertinence et l'utilité des appareils à projection pour la diffusion scientifique²¹ (fig. 3) : « La photographie lui [le professeur] permettra de projeter des images absolument complètes, et ses démonstrations prendront toute leur valeur²². » Si en l'état actuel de nos connaissances, nous ne savons pas comment l'enseignant Pierre Paris mettait en place son cours en fonction des images projetées, l'ouvrage de Trutat consacré à ce sujet fournit un cadre général de mise en œuvre des conférences scientifiques :

« [Le conférencier] fera donc disposer une table en avant et à côté de l'écran ; sur cette table, il placera ses notes, et afin de pouvoir les consulter dans l'obscurité, une lanterne à abat-jour lui permettra de projeter une vive lumière sur ses notes seulement, un écran opaque empêchant le public de voir la lumière de la lampe. Il aura sous la main le bouton du signal qui lui permettra de prévenir le manipulateur que la vue doit être changée. [...] Ce signal muet est absolument indispensable [...]. Rien n'est plus fatigant que d'entendre continuellement : "Voulez-vous changer la vue?" ou bien "Donnez-nous le tableau suivant." [...] Enfin, le conférencier doit avoir à portée de main une baguette assez longue pour montrer un point particulier de la projection²³. »

D'autre part, l'auteur met en garde contre les conférenciers qui réservent la projection des images au terme de l'exposé, les considérant comme de purs accessoires : « Quelques-uns, plus avisés, modifient cette manière de faire et interrompent leur récit deux ou trois fois pour montrer les sujets dont ils viennent de parler. [...] lorsque les projections accompagnent un cours, il faut souvent

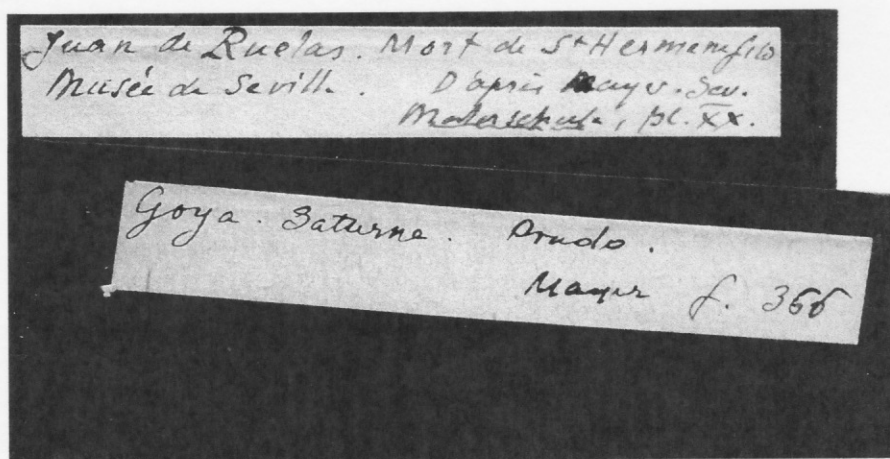


Fig. 2.
Références à l'ouvrage de Mayer indiquées de manière manuscrite sur les étiquettes de référencement des vues à projection reproduisant des œuvres de Goya et de Juan de Roelas, Pessac, université Bordeaux Montaigne/ Marion Lagrange.

Fig. 3.
Présentation du modèle Molteni à double lanterne côte à côte, in Eugène TRUTAT, *Traité général des projections*, vol. 1, Paris, Charles Mendel, 1897-1902, p. 40, fig. 8, Bordeaux, bibliothèque municipale, S 8541.

40

TRAITÉ GÉNÉRAL DES PROJECTIONS.

« Ce support renferme une glace inclinée à 45° sur laquelle sont dirigés les rayons lumineux de l'appareil.

Lesdits rayons sont réfléchis sur l'objectif disposé verticalement. Cet objectif les projette sur une seconde glace, que l'on aperçoit au-dessus dans la figure, et qui renvoie alors l'image directement sur l'écran.

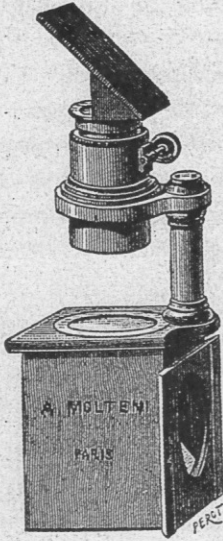


Fig. 7.

« Il ne faut pas oublier dans ce cas de retirer deux des lentilles éclairantes et ne conserver qu'une des grandes, autrement on ne pourrait pas approcher les chalumeaux assez près du condensateur pour éclairer tout le champ de projection¹. »

Les lanternes simples ont toutes l'inconvénient de produire une interruption entre chaque tableau; pour remédier à ce défaut, les Anglais ont eu l'idée d'employer simultanément deux appareils placés côte à côte et

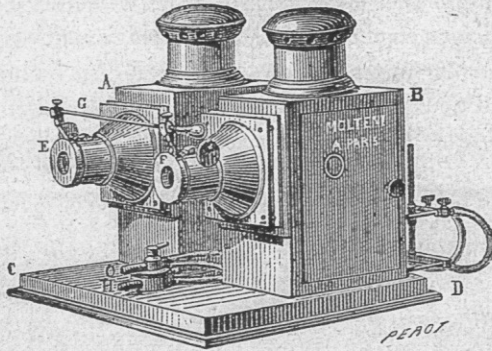


Fig. 8.

disposés de telle façon que les images, au lieu de se suc-

¹ Molteni, *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection*; 4^e éd., pp. 150 et suiv.

procéder ainsi ; il pourrait y avoir un inconvénient majeur [...] à laisser l'auditoire dans l'obscurité pendant toute la durée de la leçon²⁴. » La nature des objets à étudier conduit à conseiller l'usage de la double projection pour favoriser la comparaison. Trutat admet ainsi que « l'archéologie ne peut s'en passer²⁵ ».

Toutefois, Pierre Paris se servit surtout des vues à projection pour proposer des cours publics sur des périodes allant bien au-delà de celles de sa formation initiale. Il y a sans doute été encouragé par le nouveau poste qu'il occupa, entre 1898 et 1913, simultanément à son poste de professeur à la faculté, comme directeur de l'École des beaux-arts et des arts décoratifs de Bordeaux²⁶. Cette fonction qu'il assura durant quinze années fut décisive dans son approche intellectuelle de l'histoire de l'art. Enseignant toujours à la faculté, il n'a eu de cesse de créer des liens entre les deux institutions²⁷. Les élèves étaient encouragés à venir dessiner d'après les moulages au sein même du musée archéologique que Pierre Paris rêvait de voir se transformer en un lieu muséal commun où les outils pédagogiques seraient à la disposition des deux institutions. Il projetait ainsi de voir se mêler, dans un rapport fraternel, les « artistes qui enseignent la technique et la pratique des arts » et « les professeurs érudits qui enseignent l'histoire de ces arts et les lois de leur évolution séculaire²⁸ ». À l'École des beaux-arts, les vues à projection servaient pour des enseignements couvrant une large période historique et plusieurs domaines de création. Ainsi, le programme des enseignements universitaires pour les semestres d'été 1908 et 1909 mentionne-t-il un cours d'« Histoire générale de l'art », accompagné de projections²⁹.

Pierre Paris n'oubliera pas de souligner à la fin de sa vie l'importance qu'avait pu avoir cette double occupation de la faculté et de l'École des beaux-arts dans la conceptualisation de la Casa Velázquez³⁰. Au-delà de la mission administrative, il s'agissait de faire cohabiter scientifiques et artistes autour du même objet, celui de l'art, dans une perspective historique aussi ample que possible : « S'associer aux Espagnols pour l'étude de leur histoire et de leur art, établir entre les Universités de France et d'Espagne des échanges réguliers de professeurs et d'étudiants, répandre au delà des Pyrénées la connaissance de notre langue et de notre littérature, telles étaient les espérances de Paris³¹. » Aussi, son rôle de « grand impresario » – le terme est de Georges Radet – de la Casa, son goût pour une pédagogie rénovée, tout comme son intérêt pour l'art espagnol qui ne s'attachait pas au seul champ de la sculpture ibérique, découlent d'une démarche similaire.

DE L'ARCHÉOLOGIE GRECQUE À L'ARCHÉOLOGIE HISPANIQUE

■ À la fin du XIX^e siècle, la carrière de Pierre Paris avait connu un tournant fondamental. En raison du conflit entre l'Empire ottoman et la Grèce, l'helléniste s'était tourné, prenant en cela modèle sur Arthur Engel, vers la péninsule Ibérique qui constituait à cette date encore une terre inconnue, à l'exception des entreprises menées par les préhistoriens (Cartailhac et l'abbé Breuil³²). Sa « découverte » de la dame d'Elche en août 1897 lui conféra une reconnaissance fortuite.

Les démarches entreprises pour que l'œuvre soit rapidement achetée par le musée du Louvre, lui avaient permis de poursuivre ses prospections grâce au soutien financier de Léon Heuzey, conservateur du département des antiquités orientales. La ronde-bosse devint l'emblème des études hispaniques, le frontispice du *Bulletin hispanique*, s'ornant de sa représentation. Pierre Paris dirigeait cet organe de diffusion fondé en 1899³³, aux côtés d'Ernest Mérimée (1846-1924), professeur à cette date de langue et de littérature espagnoles à la faculté de Toulouse (1886), et de Georges Cirot (1870-1946), maître de conférences d'études hispaniques à la faculté de Bordeaux (1898)³⁴. Ces trois universitaires, qui ne s'étaient pas à l'origine destinés à des carrières d'hispanisants, incarnaient les hérauts d'un rapprochement scientifique entre la France et l'Espagne, en veillant notamment aux destinées de l'École des hautes études hispaniques³⁵, créée en 1909 à l'initiative de l'université bordelaise. Pierre Paris en devint le directeur³⁶ et déclara vouloir y consacrer « toute [son] activité et tout [son] zèle³⁷ ».

Durant cette période de fondation des études hispaniques, l'enseignement du professeur de la faculté des lettres de Bordeaux manifesta un attachement sans faille à l'antiquité classique comme l'indiquent les intitulés « Histoire de la sculpture grecque », « Histoire de la civilisation grecque au V^e siècle » (1898-1899) ou « Mythologie figurée de la Grèce. Les dieux d'Olympie » (1897-1898). Il fallut patienter jusqu'à la rentrée 1899 pour que le cours public, « Les Grecs en Espagne », révéla le caractère de ses nouvelles orientations. Faute de photographies, ce furent, pour l'essentiel des moulages (aujourd'hui quatorze sont conservés), qui permirent une meilleure appréhension de ce champ délicat à appréhender³⁸. En effet, comme l'ont montré Pierre Rouillard³⁹ et Pierre Moret⁴⁰ dans leurs études sur l'archéologie, la fascination que Pierre Paris portait à l'art ibérique est traversée de contradictions. Le monde grec archaïque avait, selon lui, permis de sortir l'Espagne de son primitivisme. La statuaire de cette période lui apparaissait comme une forme hybride dans la mesure où elle n'avait pas évolué vers une forme classique spécifiquement « espagnole », contrairement à la création grecque des V^e et IV^e siècles. La sculpture ibérique était entièrement jugée au regard de ses influences grecques et orientales. Aussi, le traitement dans le cadre de son enseignement de la production ibérique en fonction d'une influence hellénistique paraît symptomatique de la difficulté de se défaire du canon classique de la sculpture grecque et de sa fascination pour l'Orient. En dépit de ses « découvertes » d'antiquités ibériques, Pierre Paris n'était pas parvenu pas à relativiser l'idée répandue au XIX^e siècle selon laquelle « ce qui [...] frappe [...] dans l'art espagnol, c'est l'absence d'un élément essentiel, l'élément antique⁴¹ ».

L'enseignement entrepris sur ce sujet ne connaîtra pas de suite. Le professeur reviendra dès l'année suivante à l'Antiquité classique, puis se tournera de nouveau vers les périodes modernes, avec notamment deux cours consacrés à *Raphaël* (1910-1911), puis à *Michel-Ange* (1911-1912). Ce choix portant sur des figures tutélaires de la Renaissance italienne dénote incontestablement une ouverture disciplinaire de l'universitaire féru de sculpture antique. Il fallut

néanmoins attendre l'entre-deux-guerres pour que son intérêt pour la peinture recoupe le champ des études hispaniques.

UN HISTORIEN DE LA PEINTURE ESPAGNOLE

■ Lors de la rentrée universitaire 1921, Pierre Paris débuta un cours portant sur la peinture espagnole du musée du Prado. Outre le fait que les partenariats noués entre les grands musées européens et la maison Braun facilitaient la diffusion des reproductions des œuvres qui y étaient conservées, le musée madrilène apparaissait, depuis sa fondation au début du XIX^e siècle, comme l'incarnation de cette histoire de la peinture.

Ce cours s'inscrivait dans une actualité culturelle récente. Deux ans auparavant avaient eu lieu à Paris⁴², puis à Bordeaux⁴³, deux expositions d'art espagnol, à l'initiative du Comité de rapprochement franco-espagnol, et en faveur des « œuvres de guerre ». Cet enseignement recoupait également un travail éditorial mené la même année, le professeur publiant, sous la direction d'André Michel (1853-1925), un chapitre consacré à « L'art en Espagne au XVII^e siècle » pour l'*Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* (1905-1929)⁴⁴.

Succédant à Émile Bertaux (1869-1917) qui avait jusqu'alors eu en charge ce panorama, Pierre Paris pouvait faire prévaloir une connaissance de terrain de cet art ayant eu, dès ses premières pérégrinations espagnoles (en train et en bicyclette!), maintes fois l'occasion de visiter musées, cathédrales et monastères⁴⁵. Le choix de l'auteur ne sera pas démenti lors des parutions postérieures. Dans les années qui suivirent, les chapitres consacrés à l'art de la péninsule Ibérique de la période moderne lui seront confiés. L'universitaire écrira « L'Art en Espagne et en Portugal au XVIII^e siècle » (1924) et « L'Art en Espagne et en Portugal de la fin du XVIII^e siècle à nos jours » (1926).

Parallèlement, son intérêt pour la peinture espagnole se retrouve dans de nombreux articles et essais. Ils dénotent son souci d'envisager « l'étude de la civilisation espagnole – selon la formule d'Aimé Puech – à toutes ses époques et sous toutes ses formes⁴⁶ ». On remarque notamment, dans la *Revue des deux mondes*, « Pour mieux connaître Goya » (1923)⁴⁷ et « À l'école de Vélasquez » (1924)⁴⁸; dans la *Revue de Paris*, « Au cœur de l'Espagne mystique. Le Greco, Zurbarán, Murillo » (1927)⁴⁹; un ouvrage sur *Goya* (fig. 4) dans la collection « Les Maîtres de l'art » chez Plon (1928); et enfin, la même année, la synthèse sur *La Peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle* publié aux éditions franco-belges de Gérard Van Oest. À cela s'ajoute une activité de traducteur pour la collection « El Arte en España » de l'éditeur catalan Hijos de J. Thomas⁵⁰. Les deux premiers ouvrages, écrits par Rafael Domènech y Gallissà⁵¹ (1874-1929), portent sur Goya; le troisième concerne le musée de peinture de Séville. Ces travaux tendent à montrer que le regard de l'archéologue s'ouvre aux périodes modernes, tout en cherchant à articuler sa formation initiale avec une histoire de la peinture dans le but d'éclairer les « origines » de l'art espagnol, dans une forme de continuité généalogique héritée d'Hippolyte Taine.

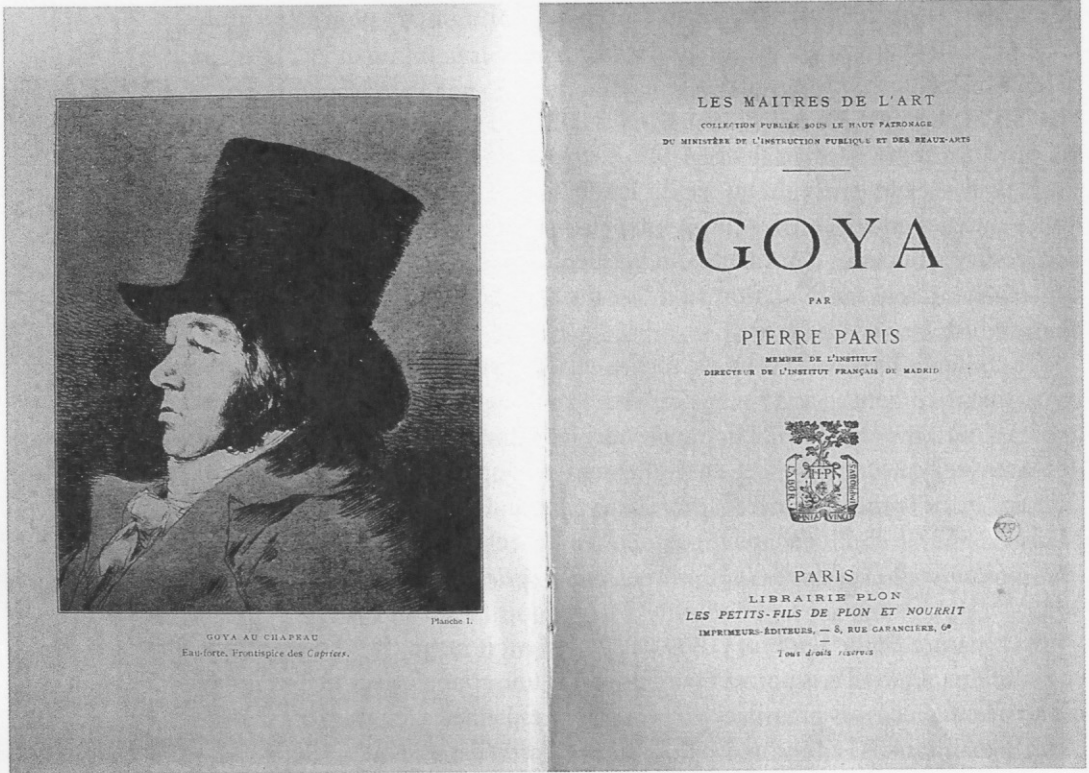


Fig. 4.
Frontispice de
Goya par Pierre
Paris, Paris, Plon,
coll. « Les Maîtres
de l'art », 1928.

Pourtant, les ouvrages de Pierre Paris n'ont-ils pas laissé d'empreinte notoire. Le professeur Jean Marcadé, lors de la manifestation célébrant la mémoire de son prédécesseur, admet que « les livres de Paris sur l'histoire de l'art espagnol, y compris son *Goya*, sont, comme on dit, dépassés⁵² ». En devenant historien de la peinture espagnole, Pierre Paris s'inscrivait dans une récente histoire de l'hispanisme français. C'est sur la base des écrits de ses devanciers – notamment Paul Lefort⁵³ et Charles Yriarte⁵⁴ – qu'il s'appuyait tandis qu'émergeait, en Espagne, une véritable discipline universitaire d'histoire de l'art, dont la figure tutélaire pour la peinture était Elias Tormo y Monzó (titulaire en 1904 d'une chaire d'histoire de l'art à Madrid), auteur notamment d'ouvrages sur Zurbarán et Ribera. Pierre Paris se montrait curieux et attentif aux nombreuses publications sur le sujet. Il se référait tant à Maurice Barrès (1862-1923), et à la vision mystique du *Greco ou le secret de Tolède* paru en 1912⁵⁵, même s'il lui reconnaissait « un peu d'exagération⁵⁶ », qu'aux ouvrages plus documentés du biographe en titre du peintre, Manuel B. Cossío⁵⁷ (1857-1935).

À l'exception de sa *Peinture espagnole*, Pierre Paris privilégia la forme monographique dans la plupart de ses publications, reprenant en cela les principes initialement établis par Charles Blanc dans *L'Histoire des peintres de toutes les écoles*⁵⁸, œuvre pédagogique se refusant au classement par école régionale ou par ville. Il dressa ainsi au fil des récits, son panthéon des peintres espagnols. À ce titre, Velázquez en fut la figure incontestable⁵⁹. Les vues à projection conser-

vées aujourd'hui en témoignent encore (*fig. 21 cahier couleur*) : sur les trente-trois boîtes représentant l'école espagnole, quatorze sont consacrées à Velázquez⁶⁰. Le choix du nom de cet artiste pour l'institution soutenant les recherches scientifiques et les travaux des artistes contemporains ne fut pas un hasard :

« C'est qu'il est, pour la France comme pour l'Espagne, – écrit Pierre Paris – pour le monde entier, consacré comme le plus grand, le plus complet, le plus parfait des artistes de son pays, qui en compte de si magnifiques ; c'est surtout que, dans toute la force du terme, il est un maître. [...] Vélasquez est à tous les artistes, aux jeunes et aux moins jeunes, l'exemple sans rival⁶¹. »

Pourtant l'auteur ne manqua pas de s'intéresser à des figures qui apparaissaient secondaires, même si la place était difficile à gagner : « Auprès d'un Velázquez, des artistes médiocres doivent rester dans l'ombre, de très bons pâlisent. De ses disciples et de ses imitateurs, Juan de Pareja, surnommé "l'esclave de Velázquez", n'est que la doublure du maître ; Juan Bautista Martínez del Mazo, son gendre, est plus habile. » Les illustrations de l'ouvrage sur la peinture espagnole, comme les vues à projection, montrent le désir de ne pas se limiter à quelques parangons. Ainsi, cinq tableaux de Juan de Roelas (XVI^e siècle), qu'il qualifia comme étant « un grand artiste mal connu, un grand réaliste pieux, dont la renommée doit grandir et se répandre hors de l'Andalousie⁶² », furent reproduits pour la projection (*fig. 5*) et Pierre Paris fit figurer une de ses œuvres dans sa synthèse⁶³.

Fig. 5.
Vue à projection
du fonds Pierre
Paris représentant
le *Martyr de saint
André* de Juan
de Roelas, vers
1610 (Séville,
musée des Beaux-
Arts), verre et
papier gommé,
8,5 x 10 cm,
université
Bordeaux
Montaigne et
reproduction du
même tableau
dans l'ouvrage
de Pierre PARIS,
*La peinture
espagnole depuis
les origines
jusqu'au début
du XIX^e siècle*,
pl. XXXIII.



Cliché Ruiz Vernacci.

Juan de ROELAS.
Martyr de saint André.
(Musée de Séville.)

La figure proéminente de Goya attire également son attention : « Goya, très nettement, et pour longtemps, ferme un cycle. Le XIX^e siècle, après lui, comme le XVIII^e après Velázquez, erre dans les ténèbres⁶⁴. » Toute en reprenant les apports de ses prédécesseurs, il ne manquait pas de donner sa propre perception de l'œuvre. Il s'érigea notamment contre « le goût un peu malsain pour le laid, l'horrible, voire le macabre et le répugnant » que certains avaient pu trouver dans l'œuvre de Goya. En cela, il s'inscrivait, comme l'a écrit Nigel Glendinning⁶⁵, en droite ligne de l'approche sceptique du biographe Ceferino Araujo Sánchez⁶⁶. Il revint sur l'opinion couramment admise – et à laquelle Paul Lefort avait contribué – selon laquelle le peintre n'avait pas de sens religieux, et déclarait : « C'est une injustice, car d'abord le sentiment religieux n'est pas banni des scènes de [San Antonio de] la Florida, et d'autre part [...] le Saint Joseph de Calasanz, nous emporte aux plus hauts sommets de la Foi⁶⁷. » Sa conception de l'art de Goya se trouvait ainsi résumée dans une perception qui allie réel – Paul Lefort aurait parlé de naturalisme⁶⁸ – et idéal – Charles Blanc, de spiritualisme⁶⁹ – : « Goya, ce réaliste, qui pousse aux dernières limites son amour du naturel et du vrai, qui n'a même pas toujours reculé devant l'obscène, est à ses heures un idéaliste, un grand idéaliste même, tourmenté par le désir d'une beauté qui trouve ses éléments dans le réel, mais s'en dégage et s'élève au-dessus de lui dans des sphères épurées⁷⁰. »

Le réel et l'idéal constituent ainsi les deux idées maîtresses de l'historien de l'art. Pierre Paris n'hésita pas à les ériger comme des valeurs fondamentales à l'origine même de l'esthétique espagnole :

« Les parois rocheuses [...] se couvrent d'animaux, et, de plus, d'hommes par centaines, [...] et si la couleur, toujours vive, ne varie guère entre le noir, le brun et le rouge, les représentations, surtout celles des humains, multipliées, enchevêtrées à l'infini, évoquent un monde étrange de bêtes féroces, sauvages ou domestiques, de chasseurs, de danseurs, de guerriers, de géants et de pygmées, où pullulent toutes les bizarreries et toutes les outrances de la forme et du mouvement. Notons, d'ailleurs, que ce monde nous paraît à la fois surnaturel et tout près de la nature, et déjà se révèlent, après l'excès, les deux cultes primordiaux, associés et unis, de l'art espagnol : le culte du réel et celui de l'idéal⁷¹. »

La singularité de Pierre Paris est sans doute à chercher dans l'approche diachronique qu'il avait adoptée au vu de sa formation initiale. L'établissement de caractères propres à l'école espagnole contrebalance sans nul doute la vision d'un art ibérique traversé de multiples influences. Il pensait pouvoir « doser les éléments espagnols, flamands et italiens⁷² » des peintures de Pedro Berruguete, qu'il qualifia pourtant de « pur Castillan⁷³ ». Le culte voué à Velázquez s'éclaire à la lumière de ce qu'il écrivit sur cette personnalité qui était restée, selon lui, « fidèle aux instincts primitifs de la race⁷⁴ ». Un peu plus loin, l'explication vient : « Pas plus qu'il ne s'est fait lui-même le séide de Rubens, lorsque l'impétueux Flamand vint à Madrid [...] pas plus qu'à la suite de ses pèlerinages italiens il n'a sacrifié son génie sur les autels de la Renaissance⁷⁵. » Charles Blanc n'avait-il pas écrit que le principal mérite de l'école espagnole était d'être « avant tout et toujours espagnole⁷⁶ » ?

Dans l'analyse du travail de Pierre Paris sur l'art ibérique, Pierre Moret disait de lui qu'il était moins un archéologue qu'un historien de l'art afin de signifier les faiblesses de son argumentation scientifique en faveur de la mise en place d'un récit⁷⁷. Sans vouloir discuter de la pertinence de la hiérarchisation, il est certain que son goût pour l'instruction et la transmission l'a conduit à inscrire l'Antiquité ibérique dans une histoire de l'art au cours de laquelle se développait et s'affirmait une nature artistique espagnole spécifique se cristallisant dans les personnalités « uniques⁷⁸ » de Velázquez et Goya. En cela, les vues à projection complétèrent parfaitement la compréhension des écrits tout en mettant en exergue les articulations de sa pensée.

Notes

1. PARIS Pierre, *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle*, Paris, Bruxelles, G. van Oest, 1928, p. 6.
2. Il fut notamment chargé, au moment du retour de la dépouille de Goya en Espagne, de réaliser le monument rendant hommage au peintre qui fut placé devant le musée du Prado (1902). Voir *Mariano Benlliure : el dominio de la materia*, cat. exp. (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, avril-juin 2013; Valence, Centro del Carmen, juillet-septembre 2013), Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Valence, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2013.
3. Pierre Paris était lié d'amitié avec le sculpteur. La réalisation du buste résulte néanmoins d'une commande du Comité du rapprochement franco-espagnol pour la Casa de Velázquez. BENLLIURE Mariano, CIROT Georges, « Chronique », *Bulletin hispanique*, t. 34, n° 3, 1932, p. 285-288. Ce même Comité en avait fait une copie en plâtre destinée à la salle des actes de la faculté des lettres de Bordeaux. CIROT Georges, « Chronique », *Bulletin hispanique*, t. 35, n° 1, 1933, p. 94-96.
4. Membre de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres) en tant qu'archéologue et historien de l'art.
5. Pour une analyse critique de cet archéologue et historien de l'art, voir ROUILLARD Pierre, « Paris, Pierre », in Claire BARBILLON et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009 [En ligne] [URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/paris-pierre.html>]. Sur sa formation initiale, voir l'article très complet de REIMOND Grégory, « "Et la Grèce le scella de son empreinte" Pierre Paris, des lettres à l'archéologie, du Normalien à l'Athénien », *Anabases*, n° 22, 2015, p. 167-192. Ce travail doit aussi au travail de THERRIEN Lyne, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.
6. ROUILLARD Pierre (dir.), « Dis-moi qui tu es : "Espagnole", "Salammbô" ou "Carmen" ? », in *Formes archaïques et arts ibériques*, Madrid, Casa de Velázquez, coll. « Collection de la Casa de Velázquez. 59 », 1996, p. 33-42.
7. LAGRANGE Marion et MIANE Florent, « Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886). L'institutionnalisation des collections pédagogiques et scientifiques », *In Situ. Revue des patrimoines* [En ligne], n° 17, décembre 2011 [URL : <http://insitu.revues.org/920>]. Sur le rôle des collections de moulages dans la formation de l'histoire de l'art, voir RECHT Roland, « Le moulage et la naissance de l'histoire de l'art », in *Le musée de sculpture comparée : Naissance de l'histoire de l'art*, actes du colloque (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 8-9 décembre 1999), Paris, Monum-Centre des monuments nationaux, 2001, p. 46-53.

8. Nous privilégierons ici le terme de « vue à projection » défini par Bernard Marbot. Voir MARBOT Bernard, Notice « Projection », in Anne-Cartier BRESSON (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, Paris Musées, 2008, p. 353.
9. Fiche d'évaluation 1897-1898, V111 liasse 213, enseignants faculté (Pierre Paris), Bordeaux, Archives départementales de la Gironde.
10. Sur le sujet, voir notamment RENONCIAT Annie, *Images lumineuses. Tableaux sur verre pour lanternes magiques et vues sur papier pour appareil de projection, Inventaire des collections du musée national de l'Éducation*, vol. 1, Armelle SENTILHES (dir.), Paris, Institut national de recherche pédagogique, musée national de l'Éducation, 1995 et le récent catalogue d'exposition sous la direction de QUILLIEN Anne, *Lumineuses projections! La projection fixe éducative*, cat. exp. (Rouen, musée national de l'Éducation, 23 avril 2016-31 janvier 2017), Rouen, Canopé éditions, musée national de l'Éducation, 2016.
11. *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, cat. exp. (Paris, La Cinémathèque française, 14 octobre 2009-28 mars 2010; Turin, Venaria Reale, 12 octobre 2010-9 janvier 2011), Paris, La Cinémathèque française, Éditions de la Martinière, 2009.
12. Il fut réédité à trois reprises jusqu'en 1892. Il publia également en 1894 *Les projections scientifiques, étude des appareils, accessoires et manipulations diverses pour l'enseignement scientifique par les projections*, Paris, A. Molteni, Gauthier-Villars & fils, coll. « Bibliothèque scientifique », 1894. Des ouvrages furent également conçus en fonction des disciplines scientifiques, notamment *L'histoire de l'art par les projections lumineuses*, Paris, Radiguet et Massiot éditeurs, [s. d.].
13. MOLTENI Alfred, *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils à projection, lanternes magiques, fantasmagories, polyoramas, appareils pour l'enseignement*, Paris, [1878], cité par Jacques PERRIAULT, *La Logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 100.
14. À la fin du XIX^e siècle, le fonds Molteni fut repris par Radiguet & Massiot qui poursuivit le développement de l'édition de vues à projection.
15. Ad. Braun & C^{ie}, *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures faites d'après les originaux des principaux Musées d'Europe, des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, préface de JOUIN Henry, Paris, Ad. Braun & C^{ie}, 1887. L'année suivante, la maison publiera, sur le modèle du catalogue du musée de 1878, Ad. Braun & C^{ie}, *Catalogue des peintures du Musée du Prado à Madrid reproduites en photographie inaltérable au charbon*, Paris, Ad. Braun & C^{ie}, 1888.
16. JOUIN H., in Ad. Braun & C^{ie}, *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures...*, op. cit., p. XV.
17. Université de Bordeaux, *Livret-guide*, Bordeaux, Impr. V^o Cadoret, 1909, p. 91.
18. *Ibid.*
19. August Mayer avait soutenu à Berlin en 1907, sous la direction d'Heinrich Wölfflin, une thèse sur Jusepe de Ribera. L'ouvrage *Die Sevillaner Malerschule* est référencé dans la bibliographie de Pierre Paris.
20. TRUTAT Eugène, *La photographie appliquée à l'archéologie : reproduction des monuments, œuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*, Paris, Gauthier-Villars, 1879.
21. TRUTAT Eugène, *Traité général des projections*, 2 vol., Paris, Charles Mendel, 1897-1902.
22. *Ibid.*, vol. 1, 1897, p. 347.
23. *Ibid.*, p. 342-343.
24. *Ibid.*, p. 353.
25. *Ibid.*, p. 347.
26. L'institution, fondée en 1890, est établie dans des locaux récemment aménagés dans l'ancienne abbaye Sainte-Croix.
27. Sur son projet de fusion, voir MORINIÈRE Soline, « La collection de moulages de l'Université de Bordeaux », *Revue archéologique de Bordeaux*, t. CV, 2014, p. 151-172.
28. Ville de Bordeaux, École municipale des beaux-arts et des arts décoratifs, Concours de 1900, Bordeaux, Imprimerie G. Delmas, 1900, p. 10-13. Bordeaux, Archives Bordeaux

- métropole, 763 R 10. Cité par MORINIÈRE S., « La collection de moulages de l'Université de Bordeaux », art. cité. Je tiens à remercier l'auteur d'avoir eu la gentillesse de me communiquer le texte de cette référence.
29. Université de Bordeaux, *Programme des enseignements*, Bordeaux, Impr. V^o Cadoret, 1907-1908, p. 37.
 30. PARIS Pierre, « La Casa Velázquez », *Sud-Ouest Économique*, janvier 1929, n° 182, éd. Bordeaux, Imprimerie Delmas, 1929; sur le projet de 1909 de l'École des hautes études hispaniques, voir THAMIN Raymond, « École de Hautes Études Hispaniques à Madrid. Rapport présenté à M. le Ministre de l'Instruction publique par M. le Recteur de l'Académie de Bordeaux », *Bulletin hispanique*, 1909, vol. 11, n° 3, p. 328-332. Pour une étude récente du sujet, DELAUNAY Jean-Marc, *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, Casa de Velázquez, 1994.
 31. PUECH Aimé, « Éloge funèbre de M. Pierre Paris, membre de l'Académie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 75^e année, n° 4, 1931, p. 334-339, 336.
 32. ROUILLARD Pierre, « Histoire de la collection ibérique du Louvre », in Pierre ROUILLARD (dir.), *Antiquités de l'Espagne*, Paris, RMN, 1997, p. 9-16, 10-11.
 33. CIROT Georges, « Les Études hispaniques à l'Université de Bordeaux », *Bulletin hispanique*, t. 1, n° 4, 1899, p. 255-264.
 34. AUBRUN Charles-V., « Le doyen Georges Cirot (1870-1946) », *Bulletin hispanique*, t. 48, n° 4, 1946, p. 289-293.
 35. COLLIGNON Maxime, « Compte rendu de l'inauguration de l'Institut français de Madrid », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. 57, 1913, n° 2, p. 120-121. « Elle sera dorénavant le centre d'une double action, sous les auspices des Universités de Toulouse et de Bordeaux qui ont pris l'initiative de cette fondation : action universitaire, par l'enseignement qu'y donneront des professeurs des Universités françaises, action scientifique par les travaux des membres de l'École des Hautes Études hispaniques, dont le programme comprend des recherches très variées, aussi bien sur la civilisation primitive et ibérique dans la péninsule, sur les périodes gréco-phénicienne et romaine, que sur l'art et l'histoire de l'Espagne médiévale et moderne. L'organisation des relations universitaires entre la France et l'Espagne est surtout l'œuvre de l'Université de Toulouse, et l'un de ses maîtres, M. Ernest Mérimée, y a pris la part la plus active. [...] On peut dire que ces missions ont frayé la voie à la nouvelle École qui assure aujourd'hui à la science française, d'une façon permanente, un foyer d'activité en Espagne. »
 36. Il fut nommé directeur provisoire dès la création de l'École des hautes études hispaniques, mais c'est seulement le 1^{er} novembre 1913, qu'il prit officiellement ses fonctions (arrêté du 1^{er} août 1913). Durant l'entre-deux-guerres, l'École des hautes études hispaniques sera rattachée à la Casa de Velázquez inaugurée en 1928, laquelle sera aussi dirigée par Pierre Paris jusqu'à sa mort trois ans plus tard.
 37. Lettre de Pierre Paris au recteur, Bordeaux, 17 juin 1913, V 111 liasse 213, enseignants faculté (Pierre Paris), Bordeaux, Archives départementales de la Gironde,
 38. PARIS Pierre et LA VILLE DE MIRMONT Henri de, « Le musée de moulages de Bordeaux », *Revue internationale de l'enseignement*, t. 38, juillet-décembre 1899, p. 513-515.
 39. ROUILLARD P., « Histoire de la collection ibérique du Louvre », art. cité.
 40. MORET Pierre, « Pierre Paris (1859-1931), précurseur de l'archéologie ibérique », in *Les Ibères*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 octobre 1997-5 janvier 1998, Barcelone, Centre Cultural de la Fundació « la Caixa », 30 janvier 1998-12 avril 1998, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 15 mai 1998-23 août 1998), AFAA, Ministerio de Educación « la Caixa », Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997, p. 70-71.
 41. BLANC Charles, préface in LEFORT Paul, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, vol. XIV, Paris, Impr. V^o Renouard, 1869, p. 2.

42. *Exposition de Peinture espagnole moderne. Catalogue officiel*, cat. exp. (Paris, Palais des beaux-arts, avril-mai 1919), Paris, Palais des beaux-arts, 1919.
43. *Exposition de Peinture. Goya et Art espagnol moderne. Catalogue officiel*, cat. exp. (Bordeaux, musée de l'Hôtel de ville, juin-juillet 1919), Bordeaux, 1919.
44. Jusqu'alors, c'est le jeune maître de conférences d'histoire de l'art moderne à l'université de Lyon (1902), devenu entre-temps professeur d'histoire de l'art (1904) et chargé de cours à la Sorbonne sur une chaire d'histoire de l'art chrétien du Moyen Âge (1913), Émile Bertaux (1869-1917), qui avait eu notamment la charge des essais sur l'art espagnol du Moyen Âge jusqu'à la Renaissance. L'érudition de ce brillant historien de l'art le destinait à poursuivre la collaboration avec Michel mais, en janvier 1917, il décéda des suites d'une pneumonie contractée sur le front. PAPA MALATESTA Vittoria, « Bertaux, Émile », in Claire BARBILLON et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009 [En ligne] [URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/yriarte-charles.html>].
45. PARIS Pierre, *L'Espagne de 1895 et 1897. Journal de voyage*, Bordeaux, publications du centre Pierre Paris (E.R.A. 522), Maison des pays ibériques, 1979.
46. PUECH A., « Éloge funèbre de M. Pierre Paris, membre de l'Académie », art. cité, p. 337.
47. PARIS Pierre, « Pour mieux connaître Goya. I » et « Pour mieux connaître Goya. II », *Revue des deux mondes*, t. XVII, 1^{er} et 15 octobre 1923, p. 635-658 ; p. 884-901.
48. PARIS Pierre, « À l'école de Vélasquez », *Revue des deux mondes*, t. XXII, 15 août 1924, p. 872-889.
49. PARIS Pierre, « Au cœur de l'Espagne mystique. Le Greco, Zurbarán, Murillo », *Revue de Paris*, vol. III, 15 juin 1927, p. 870-886.
50. DOMÈNECH I GALLISSÀ Rafael, *La Casa del Greco*, traduction de Pierre Paris, Barcelona, Hijos de J. Thomas, coll. « El Arte en España » n° 3, s. d. [1900-1910] ; DOMÈNECH I GALLISSÀ Rafael, *Goya : en el Museo del Prado (pinturas)*, 48 illustrations, Barcelona, H. de J. Thomas, coll. « El Arte en España » n° 14, [1927?] ; José GESTOSO Y PÉREZ, *Museo de pinturas de Sevilla*, traduction de Pierre Paris et Royall Tyler, Barcelona, Hijos de J. Thomas, coll. « El Arte en España » n° 19, s. d. [1900-1930?].
51. Il fut l'auteur, entre autres, d'*El nacionalismo en arte* (1928) qui propose une approche différente de la génération de 98, intellectuels engagés dans une défense identitaire. L'auteur est un historien de l'art catalan, directeur du Musée national des Arts industriels et décoratifs de Madrid, critique d'art dans plusieurs revues, directeur de la collection « Biblioteca de Arte Español ».
52. MARCADÉ Jean, « La vie et l'œuvre de Pierre Paris », in *Célébration du centenaire de la naissance de Pierre Paris et de Georges Radet*, 10-11 mars 1961, p. 14-30, 29.
53. LEFORT P., *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole, op. cit.* ; LEFORT Paul, *F. Goya : étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877 ; LEFORT Paul, *La Peinture espagnole*, Paris, Quantin, coll. « Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts », 1864. Sur cet historien de l'art, voir DELEND A Odile, « Lefort, Paul », in Claire BARBILLON et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009 [En ligne] [URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/yriarte-charles.html>].
54. YRIARTE Charles, *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, Plon, 1867. Sur cet historien de l'art, voir Marie DAL FALCO, Notice « Yriarte, Charles », in Claire BARBILLON et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009 [En ligne] [URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/yriarte-charles.html>].

55. Maurice Barrès avait publié : *Du sang, de la volupté et de la mort. Un amateur d'âmes. Voyage en Espagne, Voyage en Italie, etc.*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.
56. PARIS P., *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle*, op. cit., p. 24.
57. Outre son activité d'historien de l'art, il fut directeur du Museo Pedagógico Nacional de 1882 à 1935.
58. La parution de l'*Histoire des peintres* avait débuté dès 1848 sous la forme de fascicules non datés. L'édition complète des quatorze volumes reliés, avec les introductions de Charles Blanc, débute en 1860 et s'achève en 1876. Claire BARBILLON, « Un "vaste musée [...] de jouissances artistiques" : L'*Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* (1848-1876) de Charles Blanc », *Revue de l'art*, n° 182, avril 2013, p. 27-34. Les livraisons concernant les artistes espagnols étaient parus en 1849 (Ribera), 1851 (Velázquez), 1852 (Murillo), 1853 (Zurbarán), 1855 (Alonso Cano), etc. Voir Geneviève LACAMBRE, « Connaissance de l'école espagnole en France », *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 16 septembre 2002-5 janvier 2003; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 février-8 juin 2003), Paris, RMN, 2002, p. 216-259.
59. Dans son article « À l'école de Vélasquez » (1924), art. cité, Pierre Paris ne manque pas de rappeler la dimension emblématique de son nom et le caractère exemplaire pour les futurs résidents de la Casa.
60. Le fonds est constitué de 1543 vues à projection, 118 ont pour sujet une œuvre de Velázquez.
61. PARIS P., « À l'école de Vélasquez », art. cité, p. 873.
62. PARIS P., *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle*, op. cit., p. 26.
63. *Ibid.*, pl. XXXIII : *Saint André* du musée de Séville.
64. *Ibid.*, p. 42.
65. GLENDINNING Nigel, *Goya and his critics*, New Haven and London, Yale University press, 1977, p. 200.
66. ARAUJO SÁNCHEZ Ceferino, *Goya*, Madrid, La España moderna, [1896].
67. PARIS Pierre, « Pour mieux connaître Goya. II », *Revue des deux mondes*, t. XVII, 15 octobre 1923, p. 884-901, 884.
68. LEFORT P., *La Peinture espagnole...*, op. cit., p. 268.
69. BLANC C., préface in LEFORT P., *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, op. cit., p. 12.
70. PARIS Pierre, « L'Art en Espagne et en Portugal au XVIII^e siècle », in André MICHEL (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VII : *L'Art en Europe au XVIII^e siècle, Seconde Partie*, Paris, Librairie Armand Colin, 1924, p. 758-759.
71. PARIS P., *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle*, op. cit., p. 6.
72. *Ibid.*, p. 19.
73. *Ibid.*
74. PARIS P., « À l'école de Vélasquez », art. cité, p. 887.
75. *Ibid.*, p. 889.
76. BLANC C., préface in LEFORT P., *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, op. cit., p. 2.
77. MORET P., « Pierre Paris (1859-1931), précurseur de l'archéologie ibérique », art. cité.
78. Le terme est de Charles Blanc, à propos de Goya : « peintre unique, sans modèle connu, sans imitateur possible ». BLANC C., préface in P. LEFORT, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, op. cit., p. 17.