

Si proche, si lointain : l'Espagne et ses peintres au XIX^e siècle

Pierre Sérié

À qui, interrogé sur sa culture artistique, l'Espagne ne dirait rien aujourd'hui? Tout le monde, même le moins versé dans l'érudition trouverait bien un nom, ne serait-ce que Picasso. Et puis ces mots très sonores, jamais francisés (Goya, l'Alhambra, l'Escorial...), à l'encontre de leurs équivalents italiens rendus trop proches par l'usage de la traduction (on dit Léonard de Vinci, les Chambres et les Loges de Raphaël, la Chapelle sixtine de Michel-Ange), ont préservé leur couleur exotique, un parfum d'altérité. Ce sont choses bien connues et qui, pourtant, échappent encore au statut de « classiques ». Des objets qui, malgré la distance des siècles, conservent une part d'imprévu (les poses non conventionnelles des figures portraiturees par Vélasquez), d'excès (le réalisme très cru de Ribera ou de Zurbaran), sinon de sauvagerie (les toiles noires de Goya) et dont le pouvoir subversif fut tel, à leur époque, qu'il n'est pas encore totalement retombé : Picasso garde intact, dans l'imaginaire collectif, son statut d'icônoclaste par excellence. Comment cela peut-il encore durer ?

C'est que, dans le temps long de l'histoire, inscrit dans une perspective chronologique élargie et par-delà le seul champ littéraire, le commerce avec l'Espagne est, somme toute, chose assez récente. En dépit de la fréquence de sujets hispanisants sur les planches des théâtres aux XVII^e et XVIII^e siècles (*Le Cid* de Corneille), en dépit de la centralité de l'Espagne dans la diplomatie internationale qu'illustrent les trois mariages royaux

franco-espagnols du XVII^e siècle, en dépit même de ce qui constitua la grande affaire géopolitique de la seconde moitié du même XVII^e siècle européen : la question espagnole alimentée par l'imminence indéfiniment reportée de l'annonce de la mort du dernier Habsbourg d'Espagne (1665-1700) et la guerre de succession qui s'en suivit (1701-1714), en dépit de tout cela donc, l'Espagne n'existe pas dans le champ des arts plastiques à l'époque moderne. On en connaît peu et mal la peinture jusque dans la première moitié du XIX^e siècle : Greco et Zurbaran sont alors totalement ignorés, Ribera doit sa notoriété à son rattachement – *via* sa carrière napolitaine – à l'école italienne, Vélasquez souffre de l'interdit qui frappe le genre mineur du portrait. Seul Murillo – précisément le moins familier à l'honnête homme d'aujourd'hui – jouit pour l'heure d'une grande considération. Ce qu'on appellerait plus tard le « Siècle d'or » espagnol se résume donc à ce seul nom. De fait, l'histoire de l'art s'articule alors autour de trois pôles : écoles du Nord, France et Italie. C'est si vrai qu'en Espagne même, lorsque le Prado ouvre en 1819, la place d'honneur est réservée à la *Vierge au poisson* de Raphaël. Il faudra attendre le deuxième tiers du XIX^e siècle pour qu'un public éclairé s'intéressât véritablement à l'art espagnol. Mais dès lors, quel enthousiasme ! Ce qu'on avait jusque-là dédaigné était subitement porté aux nues. Ainsi, en 1852, le plus gros effort pécuniaire jamais consenti par l'administration française des Beaux-Arts n'ira pas à l'achat d'un tableau italien du XVI^e siècle, mais à une *Immaculée Conception* de Murillo que se disputaient le tsar Nicolas I^{er}, la reine d'Espagne Isabelle II, la National Gallery et le musée du Louvre. Il ne faudrait rien moins qu'un vote spécial à la chambre pour réunir la somme demandée et permettre à la toile d'entrer au Louvre (aujourd'hui au Prado, mais c'est là une autre histoire). Et c'est dans le Salon carré – saint des saints où sont réunis, sans distinction d'école, les chefs-d'œuvre du musée – qu'on l'accroche, juste au-dessous des *Noces de Cana* de Véronèse. De rien, la peinture espagnole était devenue presque tout. Du moins si l'on se reporte à ceux qui font alors l'art : Gautier, Courbet, Manet, les Goncourt, etc.

- ¶ Vélasquez est le plus grand peintre qui ait jamais existé. (Théophile Thoré-Burger, 1857)
- ¶ Ribera, Zurbaran et surtout Vélasquez, je les admire [...]. Quant à monsieur Raphaël, il a fait sans doute quelques portraits intéressants, mais je ne trouve dans ses tableaux aucune pensée. C'est probablement pour ça que nos prétendus idéalistes l'adorent. (Courbet)
- ¶ Je voudrais avaler Vélasquez tout entier. C'est le premier peintre du monde. (Henri Regnault, 1869)
- ¶ La vraie peinture compte trois hommes : Rembrandt, Rubens, Vélasquez. (Edmond de Goncourt, 1889)

À Ingres, pour qui Raphaël était « Dieu descendu parmi les hommes », Manet répondrait que « le peintre des peintres » est Vélasquez. Tout est dit dans cette substitution à laquelle procèdent aussi bien Courbet que les Goncourt. Ce qu'on adorait hier (depuis le xvi^e siècle au moins en France), on le brûlait aujourd'hui : c'en était fini de Raphaël et de l'Italie, désormais ils tiendraient du repoussoir à l'art « moderne » et on leur imputerait même la responsabilité de l'art dit « académique » (le terme apparaissant, dans son acception péjorative, à ce moment précis de l'histoire). Lorsque Courbet oppose de manière manichéenne le trio Ribera-Zurbaran-Vélasquez à « monsieur Raphaël », il a conscience de briser une idole : faire précéder Raphaël de « monsieur », véritable oxymoron, c'est le séculariser sous la forme dérisoire du bourgeois en paletot, le priver de son aura. Manet procède de même dans *Le Déjeuner sur l'herbe* où il s'en prend explicitement au *Jugement de Pâris* de Raphaël que, retrempé à la source espagnole, il peut ridiculiser sous la forme d'un jugement de Paris. Il pourrait sembler être ici un peu trop question de peinture. Mais c'est que, précisément, la notion de « modernité » est née de la peinture : de Baudelaire rédigeant *Le Peintre de la vie moderne* et de Manet la peignant. Et cette notion de modernité, plus encore que les notions antérieures de romantisme et de réalisme, est intimement liée à la découverte de l'art espagnol et à l'exploration de la péninsule ibérique. Le romantisme a sensibilisé à l'Espagne, le réalisme a été marqué par elle, la moder-

nité – à travers Manet qui s'y est rendu et en a fait un de ses thèmes de prédilection – l'a érigé en symbole d'un changement de paradigme.

Lorsque Gautier déclarait « l'Espagne est le pays romantique par excellence, aucune nation n'a moins emprunté à l'Antiquité », il pointait déjà ceci : tout y semble nouveau à l'observateur formé aux humanités, sachant par cœur son grec et son latin de même qu'il connaît sur le bout des doigts l'art franco-italien. Non seulement, l'Espagne offre à l'artiste (et au public) la possibilité de sortir des sentiers battus, mais elle constitue un levier pour en renverser les principales règles et d'abord celle d'après laquelle la peinture serait morale, devrait forcément rendre meilleur celui qui la regarde (telle est la notion d'*exemplum virtutis* chère, par exemple, à David). De même que le protagoniste du drame romantique est l'anti-héros, de même l'Espagne offre-t-elle un répertoire de sujets et de motifs anti-héroïques, incarnation du non-civilisé, du sauvage, du « barbare », en regard du héros classique gréco-romain. Ainsi aussi du taureau qui, dans le bestiaire espagnol, est le pendant au cheval antique. Alors qu'à Rome Géricault avait peint les courses de chevaux sur le Corso, Manet représenterait lui la corrida : la force brute, l'animal non domestiqué et dont seule la mise à mort peut avoir raison. Picasso saurait se souvenir de ce motif emblématique du *Minotaure* à *Guernica*. L'Espagne est la terre des figures troubles (gitanes, mendiants, inquisiteurs, ascètes monastiques). Évoquant la suite d'estampes de Goya *Les Désastres de la guerre*, les Goncourt résumeraient la chose comme suit :

Le génie de l'horreur, c'est le génie de l'Espagne. Il y a de la torture, de l'inquisition presque, dans ces planches de son dernier grand peintre. Son eau-forte brûle l'ennemi pour la postérité, comme autrefois l'autodafé brûlait l'hérétique pour l'enfer.

(Goncourt, 1863)

Et effectivement, quand bien même la cause en serait-elle noble (résister à l'envahisseur napoléonien ; promouvoir le libéralisme politique), les soubresauts de l'histoire espagnole contemporaine ne s'apparentent pas

tant aux révolutions parisiennes du XIX^e siècle (l'année terrible 1870-1871 exceptée), qu'à une guerre civile permanente (expédition d'Espagne de 1823, première, deuxième et troisième guerres carlistes, 1833-1839, 1846-1849, 1872-1876) pour que rien, finalement, ne changeât de l'ordre ancien, de la misère et de l'injustice. En Espagne, le sang coule en vain, elle est cette terre des anti-Lumières où tout concourt à nier l'idée de progrès chère au XIX^e siècle, une contrée à faire désespérer de la condition humaine. En cela déjà, l'Espagne n'appartient symboliquement pas à l'Europe occidentale, elle est autre et c'est cette « sauvagerie » que, dans la seconde moitié du siècle, les artistes iraient y chercher. Tel ce Regnault, cité un peu plus haut, et auquel la critique a, de manière significative, fait plusieurs fois référence dans son compte rendu du *Tribut de Zamora*, tout spécialement au moment où, au début de l'acte II, Hermosa faisait son entrée :

Ce rôle d'Hermosa, l'esclave, la folle ne semblait pas devoir comporter de costumes bien éclatants. Mais on a découvert, non sans à-propos, que les Orientaux avaient l'habitude de couvrir les fous de vêtements somptueux, ce qui nous vaut un caftan de soie violette brodée d'or, aux manchettes doublées de rouge amarante retroussées sur les épaules et laissant voir les bras nus. Les cheveux en désordre nous ont rappelé la *Salomé* de Regnault. Cette première apparition de la Krauss produit un effet énorme.
(*Le Figaro*, 2 avril 1881)

Cette occurrence de la *Salomé* de Regnault, on la retrouve au moins à trois reprises dans la critique du *Tribut de Zamora*. Certes, ce sujet biblique n'est pas espagnol en lui-même. Mais, l'air de rien à nos yeux trop peu avertis des subtilités de ce genre de peinture, Regnault subvertissait effrontément les codes du « Grand Art » et lognait bien au-delà des Pyrénées. Car il n'y a rien d'antique dans cette toile, rien de noble ni d'ancien non plus, juste un modèle s'affichant comme tel par son sourire inapproprié et sa pose d'un négligé voulu : une main sur la hanche, un pied posé sur l'autre. Pour exprimer sa totale désapprobation, la critique aura

ce mot : ce n'est pas Salomé, mais une gitane, non l'Ancien Testament, mais une Espagne de pacotille. Et puis, en guise de chromatisme, il y a cette trop abondante chevelure de jais se détachant sombre sur clair, noir sur jaune, symphonie en jaune dirait Gautier. Regnault l'avoue, l'idée de ce tableau – ce que Poussin appelait le « concertto » et l'Académie royale de peinture et de sculpture le « dessein » – lui était venue d'un vulgaire morceau d'étoffe jaune. En définitive, ce tableau n'a d'historique que son intitulation. Et cette profession de foi en faveur d'une peinture purement formelle concentrée sur la couleur et la lumière, Regnault l'avait conçue en Espagne où, quoique lauréat du grand prix de Rome, il s'était réfugié, fuyant les maîtres italiens. Pour le critique musical de 1881, évoquer cette immensément célèbre *Salomé* n'avait donc rien d'absurde. Mieux, le rapport était d'autant plus évident avec le sujet mauresque du *Tribut de Zamora* qu'en Espagne, Regnault avait longuement visité l'Alhambra de Grenade avant de pousser jusqu'à Tanger : l'Espagne fut sa manière à lui d'appivoiser l'Orient. Il en avait d'ailleurs rapporté un autre « anti-tableau d'histoire » fameux (le dernier avant de mourir les armes à la main en janvier 1871) : *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, drame sans explication, tableau sans motivation autre qu'arbitraire (qui est exécuté, pourquoi et quand l'est-il ?). Tout reste pendant dans cette toile d'une violence inouïe et, en même temps, exclusivement décorative, manifeste méconnu de l'art pour l'art.

Cette évocation de Regnault s'appuyant sur les règles les plus élémentaires de l'art au sein même des institutions s'en portant garantes (École des beaux-arts, Académie de France à Rome, salons) est révélatrice des enjeux que représente l'hispanophilie autour de 1860-1870. L'Italie personnifie les tables de la loi ; l'Espagne, elle, est le terrain d'expérimentation des chercheurs. Dans l'immédiat, la postérité de Regnault serait immense et, au Salon, en découlerait tout un corpus d'œuvres hispano-mauresques qui feront les délices du public pendant une bonne trentaine d'années. Parmi eux, Benjamin-Constant illustrera plusieurs fois des thèmes très proches du *Tribut de Zamora* telles ces *Chérifas* de 1884 montrant, plus grandes que nature, les femmes d'un harem comme on avait pu les voir à

l'acte III scène 1, dans le palais de Ben-Saïd : « Au lever du rideau, toutes les femmes de Ben-Saïd sont étendues sur des coussins. De petits esclaves noirs les éventent. » Mais c'est quelques années plus tôt, en 1876, que Benjamin-Constant s'était fait connaître avec un immense *Mahommed II*, le 29 mai 1453 (immense car il mesure 7 mètres de haut), toile iconographiquement très proche de ce qui constituerait bientôt l'épisode causal de l'opéra de Gounod, ce massacre des chrétiens peints par les mots (hypotypose) une première fois à l'acte I, scène 5 et de nouveau à l'acte III, scène 8. Pour ce *Mahommed II* qui établirait définitivement sa réputation, Benjamin-Constant empruntait à *L'Exécution sans jugement* de Regnault le dispositif des « grands arceaux » que les décorateurs Lavastre et Carpezat reprendraient eux-mêmes au 3^e acte du *Tribut de Zamora*, translatant juste de gauche à droite « une sorte de pan coupé faisant face au public ». Ce fameux pan coupé à arc outrepassé avait évidemment une fonction connotative par son caractère exotique, mais il permettait surtout, dans le cas du peintre, de dynamiser sa toile, l'inscrivant dans un espace mobile – un lieu de passage – à même de transgresser les limites entre art du temps (le texte) et arts de l'espace (l'image fixe du tableau d'histoire). L'effet de surgissement qui résultait de ce dispositif emportait d'autant plus l'adhésion du spectateur qu'il ne lui était pas parallèle, mais que placé obliquement, il tendait virtuellement vers lui, venait à sa rencontre. Enfin, un point de vue de dessous procurait au spectateur la sensation d'être écrasé par cette gigantesque image toute en hauteur et, logiquement, cela l'amenait à se reconnaître lui-même dans les cadavres sur lesquels marchait le vainqueur à cheval. L'illusion d'être de la toile était totale.

À la suite de Benjamin-Constant viendrait un compagnon de route de Regnault en Espagne, Georges Clairin, présent lors de la première du *Tribut de Zamora* s'il faut en croire le compte rendu du *Figaro* le 2 avril 1882, l'article précisant d'ailleurs : ce « jeune peintre d'un si grand talent qui a beaucoup voyagé en Espagne et au Maroc, a donné quelques indications précieuses ». Le thème de chef maure victorieux entrant sur scène à cheval « côté cour » en passant sous de « grands arceaux mauresques » vus de biais devint un de ses motifs récurrents : *Après la victoire, les Maures en*

Espagne (1885, roulé dans les réserves du musée des Beaux-Arts d'Agen); *La Dernière Messe, les Maures saccageant une cathédrale espagnole* (1894, autrefois au musée des Beaux-Arts de Vienne, actuellement considéré comme perdu). Étant donné les liens dudit Clairin avec le monde du théâtre (ami de Massenet il concevrait, par exemple, l'affiche du *Cid* en 1885), il n'est pas absurde de voir un rapport de cause à effet entre *Le Tribut de Zamora* et ses grandes machines hispano-mauresques. Ne serait-ce que par leurs proportions extravagantes, même pour le Salon (rappelons les 6 mètres 50 sur 9 mètres 60 soit 64 m² d'après *la victoire* montrant au premier plan les femmes des vaincus, couchées à même le sol et promises à l'esclavage), ces œuvres aujourd'hui invisibles, mais connues par des reproductions d'époque tiennent en effet plus de la représentation sur toile d'un spectacle contemporain que du tableau d'histoire à proprement parler. Remarquons, à ce sujet, que Clairin ne montre pas exactement ce qu'il promet, le vainqueur est sur le point d'entrer sur scène, mais sur le point seulement. On le devine plus qu'on ne le voit, manière de tenir le spectateur en haleine et de l'installer dans la durée : à charge pour lui d'imaginer ce qui n'est qu'indiqué. Alors peinture du théâtre plutôt que peinture d'histoire ? Pour les salonniers en 1885, ce double-jeu est insupportable et ils s'en plaignent :

On ne sait pas si l'on doit [...] prendre [pour] une page d'histoire ou pour un décor de ballet [...] [cette] immense turquerie.

(Paul Mantz, 1885)

Terminons sur le témoignage d'un aspirant peintre d'histoire – Gustave Surand – entrant dans l'arène artistique au début des années 1880 (il est donc le contemporain du *Tribut de Zamora*) et appelé à parcourir le monde une année durant au titre de lauréat d'une bourse de voyage décernée à l'issue du Salon de 1884. Cette récompense, il la doit à un épisode historique particulièrement féroce, tout à fait dans l'esprit d'une certaine veine espagnole (des cadavres de lions crucifiés qui pourrissent au soleil). Si Surand nous intéresse, c'est que libre d'organiser son périple, il balance

entre la terre promise d'hier (l'Italie) et celle du jour (l'Espagne). Sagement, il commence par visiter l'Italie. Mais l'ennui le gagne très vite. « Si Florence m'a étonné d'enthousiasme – explique-t-il – la ville des papes, par contre, m'a bien désillusionné. » Raphaël lui apparaît « maigre et petit » et, à Rome, une seule peinture l'émeut vraiment : le portrait d'*Innocent X* de Vélasquez. Rome, et plus généralement l'Italie entière, « ancienne connaissance, un peu à la façon des fables acquises par cœur au collègue », mérite-t-elle le déplacement ? Il semblerait que non. Même du paysage Surand est las :

La campagne est par trop triste, de là, la monotonie accablante et classique qui enveloppe tout.

Surand n'en peut plus, il lui faut rencontrer des vivants et il s'empresse d'embarquer pour la péninsule ibérique. Là, enfin, tout lui « paraît grand, large ». « La nature [y] domine grandement et suffit à impressionner celui qui l'aime. » Académiques, à soixante ans de distance, les courses de chevaux sur le Corso saisies par Géricault : Surand – futur peintre animalier – voit plus âpre à Madrid avec les taureaux. « C'est féroce ment beau et ignoblement sauvage. » Ici, enfin, il est comblé. Cette correspondance qu'il entretient avec l'administration des Beaux-Arts dit combien, passé 1870-1880, l'hispanophilie, jusque-là réservée aux esprits frondeurs, est désormais devenue l'habitude de « monsieur tout le monde ». Tardivement, Surand retrouvait en Espagne cette inspiration qui avait nourri Gautier cinquante ans plus tôt (*La Vie dans la mort*) et Baudelaire (*Une Charogne*) juste après lui : la beauté de l'horreur et cette leçon de vanité dont Valdés Leal – autre figure fameuse du Siècle d'or –, à Séville, s'était fait une spécialité (*Finis Gloriam Mundi* à l'église de l'hôpital de la Sainte Charité).

Salomé par Regnault.
Metropolitan Museum of Art, New York.

Salomé by Regnault.
Metropolitan Museum of Art, New York.

