



HAL
open science

L'invention de l'école espagnole de peinture aux XVIII^e et XIX^e siècles

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. L'invention de l'école espagnole de peinture aux XVIII^e et XIX^e siècles. Image et Hispanité 1^{ère} journée du GRIMH, 1999, Lyon, France. pp.251-260. hal-00942488

HAL Id: hal-00942488

<https://hal.science/hal-00942488>

Submitted on 5 Feb 2014

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.

Pierre GÉAL

L'Invention de l'école espagnole de peinture aux XVIII^e et XIX^e siècles

Nous sommes certainement trop accoutumés à l'usage commode de la notion d'école, en histoire de l'art, pour admettre sans peine que cette notion ne va pas de soi et que son historicité mérite réflexion. Le cas de l'école espagnole de peinture, cependant, devrait nous y inciter, tant il apparaît clairement que son invention est récente : les peintres espagnols ne deviennent les peintres de l'école espagnole qu'à partir du XVIII^e siècle. Après un rapide examen de la généalogie de la notion d'école et de ses ambiguïtés, nous nous efforcerons de préciser les différents facteurs qui concourent à la formation du concept d'« école espagnole de peinture » ; nous envisagerons enfin les interprétations discordantes de ce concept dans l'Espagne du XIX^e siècle.

Selon Schlosser, c'est à l'époque du maniérisme qu'apparaît le système des écoles artistiques italiennes :

[...] ce que l'on entend désormais sous ce terme, ce ne sont plus les écoles individuellement délimitées, école d'un maître ou écoles locales du XV^e siècle, mais des groupements résultant de conceptions esthétiques et stylistiques déterminées¹.

C'est à Bellori et au milieu bolonais que Schlosser attribue le rôle d'assurer, au XVII^e siècle, une influence durable à ce système de classement en faisant de la beauté le principe suprême et central de toute création artistique et en définissant les quatre principales écoles par leur mise en œuvre singulière de ce principe².

Longtemps, la classification géographique se donne, en un sens, pour l'équivalent d'une classification stylistique ; lorsqu'elle règle l'ordonnancement d'une collection, le spectateur est d'abord invité à observer l'épanouissement, dans chacune des écoles, d'une qualité particulière, comme le souligne Debora J. Meijers à propos de la disposition

¹ Julius VON SCHLOSSER, *La Littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1984, p. 452.

² *Ibid.*, p. 513 : « [...] l'école romaine avec ses fondateurs Raphaël et Michel-Ange, fondée sur la beauté des statues antiques, la vénitienne avec Titien, qui s'appuie sur la beauté naturelle du modèle de la nature, la lombarde apparentée à la précédente, avec le Corrège, encore plus attentive au charme du modèle, la véritable porteuse de la « grâce », et enfin, l'école toscane, dont le caractère extérieur repose sur le souci du détail et l'application de l'exécution (c'est le souvenir du *disegno* et du *rilievo* toujours exigés et cultivés par cette école). L'école bolognaise apparaît chez Bellori comme cinquième école qui occupe depuis lors cette place et supprime la 'tosca'. »

des tableaux à la galerie de Dresde au milieu du XVIII^e siècle³. Un arrangement par écoles fait ainsi largement appel, de la part du spectateur, aux mêmes critères de jugement que ceux jusque-là sollicités par les arrangements mixtes, qui pouvaient favoriser la comparaison des mérites respectifs des œuvres dans les différentes « parties » de la peinture (en particulier le dessin, la couleur, la composition, l'expression, pour reprendre les catégories utilisées par Roger de Piles dans sa « balance des peintres » parue en 1708⁴).

Pour autant, aussi bien dans les discours que dans les pratiques, la notion d'« école » acquiert dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle une dimension qui ne peut être réduite à une simple synonymie avec des concepts stylistiques.

Traditionnellement, l'homogénéité stylistique de telle ou telle école était sentie comme la conséquence logique du rayonnement d'un maître. Généralement, les définitions que l'on proposait pour le terme « école » ne s'embarrassaient guère d'explications pour passer « par extension » du sens de l'ensemble des disciples d'un maître à celui de l'ensemble des peintres d'une zone géographique donnée. En 1792, dans l'article que Lévesque consacrait à cette notion pour le dictionnaire écrit en collaboration avec Watelet, il se contentait de ce commentaire :

Comme on emploie le mot école pour exprimer collectivement tous les élèves qui ont reçu les leçons d'un même maître, on se sert aussi par extension de ce mot pour rassembler sous une seule dénomination tous les artistes d'un même pays. Ainsi tous les peintres que l'Europe a produits depuis la renaissance des arts, sont classés sous la division d'école FLORENTINE, école ROMAINE, école VÉNITIENNE, école LOMBARDE, école FRANÇOISE, école ALLEMANDE, école FLAMANDE & école HOLLANDAISE⁵.

Certains, cependant, considéraient que cette extension de la définition méritait un éclaircissement. D'Alembert écrivait ainsi dans l'*Encyclopédie* :

On dit pour l'ordinaire que l'école romaine s'est principalement attachée au dessin, l'école vénitienne au coloris, &c. On ne doit point entendre par-là que les peintres de ces écoles aient eu le projet formé de préférer le dessin à la couleur, ou la couleur au dessin : ce seroit leur attribuer des vues qu'ils n'eurent sans doute jamais. Il est vrai que par le résultat des ouvrages des différentes écoles, il s'est trouvé que certaines parties de la peinture ont été plus en honneur dans certaines écoles que dans d'autres ; mais il seroit très-difficile de démêler & d'assigner les causes de ces différences : elles peuvent être morales & non moins obscures⁶.

³ Debora J. MEIJERS, « La classification comme principe : la transformation de la Galerie impériale de Vienne en 'histoire visible de l'art' », dans Edouard POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, (actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993), Paris, Klincksieck, 1995, pp. 591-613.

⁴ Andrew McCLELLAN, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle », dans Edouard POMMIER (éd.), *op. cit.*, pp. 565-589.

⁵ Claude-Henri WATELET et Pierre LÉVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, t. II, p. 19 (article « école »).

⁶ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1755, t. V,

Déjà, un auteur comme Roger de Piles avait tenté de résoudre cette difficulté en ayant recours au concept de « goût de la nation », défini comme le résultat de la fréquentation des œuvres présentes sur le sol d'un pays donné⁷. Sa gêne était évidente, toutefois, au moment de préciser la nature du goût d'une nation telle que la France, alors même que sa volonté d'introduire l'école française dans le système de classification l'y contraignait :

Le GOÛT FRANÇOIS a été toujours si partagé, qu'il est difficile d'en donner une idée bien juste : car il paroît que les Peintres de cette Nation on [*sic*] été dans leurs Ouvrages assez différens les uns des autres⁸.

On le voit, les considérations stylistiques ne suffisaient plus à justifier le classement par écoles nationales, en dépit du désir de maintenir l'apparence de la quasi-équivalence des deux approches. Paradoxalement, c'est à l'époque où l'on tenta peut-être avec le plus d'ardeur de définir et de promouvoir un « bon goût » supranational, que la réflexion sur les conditions de la « restauration des arts » mit en relief le rapport entre la création artistique et le contexte socio-historique dans lequel elle s'inscrit. Le Winckelmann qui se fit le chantre du « beau idéal » fut aussi celui qui étudia le cadre historique de son émergence, dans la Grèce antique⁹. Dès lors, le système des écoles nationales semblait être le seul véritablement pertinent pour l'histoire de l'art telle qu'on devait l'entendre désormais.

La faveur dont jouissait ce système joua probablement un rôle capital dans la construction de la notion d'« école espagnole de peinture », mais avant d'examiner les facteurs qui entrent en jeu dans cette élaboration, il convient de rappeler brièvement la chronologie des faits¹⁰.

p. 334 (article « école »).

⁷ Roger DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, Langlois, 1699, p. 528 : « Et le Goût de la NATION, est une idée que les Ouvrages qui se font ou qui se voyent dans un país, forment dans l'Esprit de ceux qui l'habitent, les différens Goûts de Nation se peuvent réduire à six, le Goût Romain, le Goût Vénitien, le Goût Lombard, le Goût Allemand, le Goût Flamand, & le Goût François. »

⁸ *Ibid.* p. 532. La citation se prolonge ainsi : « Dans le séjour qu'ils ont fait en Italie, les uns se sont contentez d'étudier à Rome & en ont pris le Goût. D'autres se sont arrêtez plus long-tems à Venise, & en sont revenus avec une inclination particulière pour les Ouvrages de ce país-là, & quelques-uns ont mis toute leur industrie à imiter la Nature telle qu'ils la croyoient voir. Parmi les plus habiles Peintres François qui sont morts depuis quelques années, il y en a qui ont suivi le Goût de l'Antique, d'autres celuy d'Annibal Carache pour le Dessein, & les uns & les autres ont eu un Coloris assez trivial : mais ils ont d'ailleurs tant de belles parties & ils ont traité leurs sujets avec tant d'élévation que leurs Ouvrages serviront toujours d'Ornemens à la France & seront admirez de la Postérité. »

⁹ Comme le souligne E. Pommier (Edouard POMMIER, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue Germanique Internationale*, Paris, PUF, n°2, 1994, pp. 11-28 (citation p. 23) : « C'est dans le contraste, intensément vécu, entre la révélation de la beauté idéale et le constat d'une situation en crise, que se noue le destin de l'histoire de l'art. Car cette beauté idéale est aussi une beauté immanente, incarnée dans un lieu et dans un temps, autrement dit dans une histoire, celle de la Grèce antique. L'art conquiert le droit à l'histoire, à l'instant même où il est intégré à l'histoire d'une société ayant une existence propre ; ce n'est plus, pour la première fois, l'art des Anciens, de ce monde lointain, presque mythique, sans épaisseur temporelle ; c'est l'art des Grecs du v^e siècle. Et c'est bien là une découverte capitale, celle que Winckelmann fait à la suite de sa critique passionnée de la société contemporaine, et grâce à laquelle il peut dépasser la contradiction entre la norme et l'histoire. » Voir aussi le chapitre intitulé « Les arts, révélateurs de la société » dans Francis HASKELL, *L'Historien et les Images*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 295-319.

¹⁰ Pour plus de détails, voir notamment :

Ainsi que le fait observer María de los Santos García Felguera, s'il est vrai que la littérature artistique espagnole témoigne dès le XVII^e siècle d'une certaine conscience de la valeur et du caractère propres de la production picturale nationale, les références précises aux peintres espagnols demeurent éparpillées dans les divers traités théoriques¹¹. Des recueils biographiques sont bien élaborés, mais il est significatif qu'ils ne dépassent pas le stade du manuscrit. Il faut donc attendre la publication par Palomino en 1724 du *Parnaso español pintoresco laureado*¹², en complément des deux tomes de son volumineux traité théorique, pour que l'Espagne soit dotée d'une somme biographique comparable à ce qu'offrent, dans ce domaine, l'Italie ou la France. L'avertissement préliminaire de la traduction (et adaptation) française, parue en 1749, dit très clairement qu'il s'agit de combler une lacune :

Comme l'École Espagnole est très peu connue en France, & même dans toute l'Europe, on a cru rendre un service aux Curieux en donnant ce petit Traité¹³.

Quatre ans plus tôt, Dezallier d'Argenville avait mentionné Murillo, Velázquez et Luis de Vargas dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, mais il les avait fait figurer aux côtés de Ribera dans l'école napolitaine¹⁴.

Le *Diccionario* que publie Juan Agustín Ceán Bermúdez en 1800 constitue une révision approfondie de l'ouvrage de Palomino ; observons au passage que, comme son prédécesseur, il inclut dans son ouvrage les peintres étrangers ayant travaillé en Espagne : à ses yeux, la nationalité des artistes importe moins, apparemment, que la contribution qu'ils ont directement apportée au développement de l'art sur le territoire espagnol (pensons par exemple aux artistes italiens engagés pour la décoration de l'Escorial)¹⁵.

Quelques années plus tard, Joseph Bonaparte tente pour la première fois en Espagne de créer des musées de peinture. Le préambule du décret de fondation du musée madrilène, paru en 1809, précise les deux objectifs principaux qui sont officiellement visés : donner accès au public à des œuvres qui se trouvaient jusque-là « enfermées dans les cloîtres », et « faire resplendir le mérite des célèbres Peintres espagnols, peu connus des

-
- María de los Santos GARCÍA FELGUERA, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1991 ;
 - Ilse Hempel LIPSCHUTZ, *La Pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988.

¹¹ María de los Santos GARCÍA FELGUERA, *op. cit.*, p. 13.

¹² Antonio Acisclo PALOMINO DE CASTRO Y DE VELASCO, *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercer. con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, que con sus heroycas obras han ilustrado la Nacion : y de aquellos estrangeros Ilustres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido con sus Eminentes Obras ; graduados según la serie de el tiempo, en que cada uno floreció : Para eternizar la memoria, que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes, y renombrados espíritus*, Madrid, Viuda de Juan García Infançón, 1724.

¹³ Antonio PALAMINO [sic] VELASCO, *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols. Avec un description exacte de leurs œuvres, & de celles des Etrangers qui se voyent dans le même Royaume*, Paris, Delaguette, 1749 (« Avertissement » non paginé).

¹⁴ Antoine Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, De Bure, 1745-1752.

¹⁵ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Impr. Viuda de Ibarra, 1800 (6 t.).

nations voisines »¹⁶. D'autre part, l'article deux du même décret annonce l'envoi au musée Napoléon d'un choix de tableaux de l'école espagnole ; leur présence à Paris sera un « monument à la gloire des artistes espagnols », et témoignera de « l'union la plus sincère entre les deux nations¹⁷ ».

Le musée de Madrid ne verra pas le jour, et les tableaux parvenus au Louvre ne seront que peu nombreux à être exposés et devront pour la plupart être restitués au terme de la guerre d'Indépendance. L'impact de cette politique ne sera cependant pas nul, et la diffusion d'œuvres espagnoles hors des frontières de la péninsule, à la faveur de la guerre, contribuera à la prise en compte croissante de la réalité de l'« école espagnole ». Ainsi, il est significatif qu'apparaisse en 1816 un *Dictionnaire des peintres espagnols* dont l'auteur, Frédéric Quilliet, avait joué un rôle actif dans la politique de saisie des œuvres d'art conduite sous Joseph Bonaparte¹⁸.

Le musée royal du Prado, inauguré en 1819, adopte d'emblée le système des écoles nationales pour mode de classement de ses collections. Les trois premières salles ouvertes, autour de la rotonde du vestibule, sont consacrées à l'école espagnole, tandis que la grande galerie et les autres salles progressivement aménagées accueilleront, au cours des années suivantes, les autres écoles de peinture.

Rappelons enfin qu'en 1838 est ouverte au musée du Louvre la « Galerie espagnole » qui, par son ampleur (plus de 400 tableaux sont rassemblés), marque la consécration définitive de l'école espagnole à l'étranger.

Ce bref rappel de la chronologie aura permis de le souligner : l'apparition de l'« école espagnole » est tardive ; sa pleine admission dans le système des écoles nationales, on vient de le voir, ne se produit guère avant le XIX^e siècle. Nombreuses ont été les tentatives faites pour rendre compte de ce phénomène d'autant plus frappant qu'il concerne une nation dont la puissance politique au Siècle d'or aurait dû logiquement garantir, semble-t-il, le rayonnement de l'art espagnol. Le contraste avec l'accueil réservé à la littérature espagnole de la même époque n'a pas manqué, en effet, de susciter des interrogations.

Parmi les divers facteurs susceptibles d'expliquer un tel phénomène, la faiblesse du commerce de l'art en Espagne a souvent été invoquée : longtemps l'exportation de tableaux espagnols, qui demeure essentiellement le fait de quelques marchands flamands, ne porte que sur un volume très restreint. Hors des frontières, la peinture espagnole est par conséquent peu présente, et les échanges d'œuvres d'art pratiqués entre

¹⁶ *Gaceta de Madrid*, 21 décembre 1809 (décret du 20.XII.1809) : « Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conoedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros ; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos ; que brille el mérito de los célebres Pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas ; procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Rivalta, Navarrete, Juan San Vicente [sic], y otros... »

¹⁷ « Artículo 2º. Se formará una colección general de los Pintores célebres de la escuela española, la que ofreceremos á nuestro augusto Hermano el Emperador de los Franceses, manifestándole al propio tiempo nuestros deseos de verla colocada en una de las salas del Museo de Napoleón, en donde, siendo un monumento a la gloria de los artistas españoles, servirá como prenda de la unión más sincera de las dos naciones. »

¹⁸ Frédéric QUILLIET, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris, [s. e.], 1816.

les différentes cours royales sont trop modestes pour compenser cette déficience. Le défaut de connaissance, et donc de reconnaissance, de la peinture espagnole à l'étranger a également été souvent imputé à l'absence quasi totale, en Espagne, de la gravure de reproduction. Le peintre Jusepe Martínez, vers 1673, dénonçait vivement cette lacune¹⁹, mais il fallut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que ses recommandations soient partiellement entendues et que soit gravée une série de toiles appartenant aux collections royales. On a insisté aussi parfois sur le préjudice causé par la carence, dans la littérature artistique espagnole, de recueils biographiques. On ne saurait en effet exagérer l'utilité d'un tel instrument pour l'appréhension d'un art méconnu, alors même que la somme de Vasari se présentait depuis longtemps comme le modèle d'une certaine approche de l'art. La publication de l'ouvrage de Palomino, on l'a vu, ne vint que tardivement combler cette lacune, et il est indéniable qu'elle facilita grandement la découverte de l'art espagnol à l'étranger. Enfin, l'absence prolongée d'intérêt des voyageurs pour l'art du pays qu'ils visitaient a pu être expliquée, pour partie, par la richesse de l'Espagne (et en particulier des collections royales) en chefs-d'œuvre d'artistes célèbres, notamment italiens : trop sollicité par des tableaux a priori valorisés, le regard des voyageurs ne pouvait guère s'arrêter sur les productions de peintres inconnus.

Les études les plus récentes sur la question ont cependant jugé insuffisantes de telles explications. L'accent a été mis non pas sur des facteurs externes, mais sur le caractère même de la peinture espagnole considéré comme étant au fondement de la méconnaissance, voire du rejet que subit longtemps celle-ci. En bref, cette peinture naturaliste ne pouvait que déplaire à un regard accoutumé à des normes opposées²⁰. Envisagé selon une telle perspective, le processus de reconnaissance de l'école espagnole peut alors être aisément interprété de la façon suivante : le naturalisme qui la caractérise est longtemps désigné comme une tare, jusqu'à ce que par l'effet d'un renversement largement redevable au romantisme, ce défaut devienne une qualité digne d'être pleinement admirée et revendiquée.

Dès lors, l'étude de la découverte de l'école espagnole passe notamment par le recensement des témoignages successifs de l'évolution des jugements relatifs au naturalisme. Après avoir rappelé que Félibien reprochait aux tableaux de Velázquez et Collantes se trouvant à Paris, dans le cabinet du roi, de manquer du « bel air » qui caractérisait selon lui la peinture italienne²¹, on cite notamment l'opinion exprimée par Mengs en 1776 : quoi de plus frappant, en effet, que le plus parfait représentant du néoclassicisme, séduit par le pinceau de Velázquez, paraisse un instant

¹⁹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Akal, 1988, p. 276 et suiv.

²⁰ María de los Santos GARCÍA FELGUERA écrit ainsi : « No es sólo que los españoles fueran unos pésimos publicistas de sí mismos, sino -y esto es lo verdaderamente definitivo- que la pintura española iba a contracorriente del gusto dominante en Europa. » *Op. cit.*, p. 15.

²¹ « [...] il semble à voir la manière de ces deux Espagnols, qu'ils ayent choisi & regardé la nature d'une façon toute particulière, ne donnant point à leurs tableaux outre la naturelle ressemblance, ce bel air qui relève & fait paroître avec grâce ceux des autres Peintres dont nous avons parlé. » (André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes*, Trevoux, 1725 (1^{re} éd. 1688), p. 175-176)

renier ses propres convictions²² ? Si l'histoire des écrits de Mengs fait craindre qu'ils n'aient été remaniés par les éditeurs, cela ne saurait être le cas de ceux de Jovellanos, dont les commentaires sur le naturalisme illustrent à merveille le balancement entre le respect encore dû à la recherche du beau idéal et l'admiration suscitée par une imitation parfaite de la nature²³. Dès 1784, cependant, on trouve des auteurs tels que Rejón de Silva pour revendiquer sans détour l'excellence du naturalisme :

Si el fin del Pintor es imitar la Naturaleza, mírense las obras de la Escuela Española y véase si el nombre de Naturalistas es censura ó elogio²⁴.

En définitive, ce serait donc à la faveur d'une mutation du goût que cette peinture naturaliste accèderait à la reconnaissance. Francisco Calvo Serraller explique ainsi :

Tras la definitiva crisis del clasicismo, los románticos europeos estuvieron en disposición de reconocer y valorar el significado histórico de la escuela española en arte, exaltándose en ella, a partir de entonces, lo que antes se repudiaba como irregular o excéntrico: su naturalismo²⁵.

Il serait difficile de reprocher à cet auteur, toujours très attentif aux effets qui accompagnent la formation des stéréotypes, de tomber lui aussi dans le piège. Comme il le rappelle un peu plus loin :

[...] ese amor a la realidad atribuido al gusto español ha sido con frecuencia mal interpretado como una tendencia racial, espontánea. Frente a este tópico, Julián Gállego demostró con contundencia la compleja red de símbolos y de sofisticados conceptos que había detrás del llamado realismo español²⁶.

²² Lettre à Ponz publiée dans Antonio PONZ, *Viage de España*, Madrid, Ibarra, 1782 (2^e éd.), t.VI, p. 197 : « ¡Quanta verdad, é inteligencia de claro, y obscuro no se observa en los quadros de Velazquez! [p. 198] ¡Cómo entendió bien el efecto que hace el ayre interpuesto entre los objetos para hacerlos comparecer distantes los unos de los otros! ¡Y qué estudio para qualquier profesor, que considerase los quadros, que de este autor existen en la referida sala [sala donde el rey se viste] (executados en tres diversos tiempos) el modo como enseñan el camino que tuvo para llegar á imitar con tanta excelencia la naturaleza! »

²³ « Todos convienen en que la excelencia de Velázquez no pertenece al genio filosófico e ideal de la pintura, sino al natural imitativo. Por eso en la clasificación de los pintores es colocado entre los naturalistas, nombre que se da a los que, sin levantarse a la región ideal de la belleza, la buscan en la naturaleza tal cual está en ella y aspiran sólo a pasarla a sus cuadros entera. Esta especie de excelencia puede ser más común y más fácil, y, por lo mismo, tanto menos apreciable que la otra cuanto aquella es más rara y difícil. Pero concédase también que si la primera causa más admiración, la segunda causa más deleite; que aun aquella admiración es para muy pocos, pero este deleite para muchos o para todos, y, en fin, que si sólo a la reunión de entrambas es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga todavía, si son débiles en la imitación, serán oscurcidas por aquellas en que el genio de la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ella. » (Gaspar Melchor DE JOVELLANOS, *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado « La Familia »*, dans *Obras en prosa*, Madrid, Castalia, 1970, p. 197).

²⁴ Diego Antonio REJON DE SILVA, *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros, 1786, p. 93.

²⁵ FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

Très clairement, en effet, la définition de la peinture espagnole par le naturalisme ne peut qu'apparaître extrêmement insuffisante. Plus encore, ne serait-on pas fondé à considérer ce cliché réducteur comme le fruit de la nécessité, pour une Espagne désireuse de voir reconnue la valeur de son école nationale, d'en fixer a posteriori le caractère ? Plutôt que de la découverte par l'étranger d'une peinture naturaliste, ne s'agirait-il pas de la découverte, de l'invention du naturalisme de la peinture espagnole ? Ne serait-il pas pertinent de considérer le naturalisme de la peinture espagnole non comme un donné, mais comme une construction ?

La conscience de la variété de la peinture espagnole, mais aussi le fait qu'aient pu exister au même moment, à son sujet, des interprétations concurrentes totalement divergentes, semblent nous y inciter.

Vers 1790, un auteur anonyme qui pourrait être l'académicien Isidoro Bosarte proposait d'appréhender une grande partie de la peinture espagnole à travers la grille des écoles nationales, en partant de l'influence exercée par celles-ci (notamment par les diverses écoles italiennes)²⁷. Zurbarán, par exemple, se trouvait placé dans l'école vénitienne pour avoir été l'élève de Roelas, lui-même, croyait-on, disciple de Titien. Mais, tous les peintres espagnols ne pouvant naturellement pas être intégrés à ce schéma, une ultime section était éloquemment intitulée : « Escuela ecléctica, y estilos propios nacionales ». L'auteur de ce texte s'en expliquait ainsi :

[En algunos de nuestros Artistas Españoles del siglo pasado] prevalecia la inclinacion á la Naturaleza contra el rigor del arte: en otros la predileccion por tales, ó tales autores : en otros una eleccion vaga de lo mejor que veian por unas partes y por otras : en otros un estilo propio, que ellos se formaron, y que debe ser agradable²⁸.

Dans la perspective de la « restauration des arts » qui était la sienne ici, cet auteur adoptait une position pragmatique : le « bon goût » qu'il s'agit de faire renaître est certes, en un sens, supranational, mais il s'incarne diversement, non seulement selon les nations, mais aussi selon les artistes eux-mêmes. En fin de compte, l'expression « école espagnole » ne pouvait renvoyer à ses yeux, semble-t-il, qu'à une définition géographique n'impliquant pas a priori de cohérence stylistique.

En 1832, chargé de rédiger des notices pour la *Collection lithographique de tableaux du roi*, José Musso y Valiente estimait aberrant de défendre l'homogénéité de l'école espagnole :

Por ejemplo, ¿qué tiene que ver Juan de Juanes con Murillo? Al menos, diciendo que uno es de la escuela valenciana y el otro de la sevillana, se da a entender que nada tienen de común, lo que es verdad²⁹.

Le cadre des écoles régionales semblait s'imposer pour appréhender la diversité de la peinture espagnole, et en 1816, Frédéric Quilliet avait cru bon de distinguer les trois écoles castillane, valencienne et andalouse. Mais

²⁷ Isidoro BOSARTE [attribué à] « Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España », *Gabinete de lectura española*, n°II, Madrid, Viuda de Ibarra, s.d., p. 1-55.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ Lettre de J. Musso y Valiente datée du 27 mars 1832, citée dans Mariano DE MADRAZO, *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, p. 148.

si certains adoptaient cette classification, d'autres l'estimaient insuffisante et défendaient l'idée d'un nombre beaucoup plus important d'écoles régionales, même si toutes n'avaient pas été aussi brillantes que les trois précédemment citées³⁰. Ainsi, par exemple, un article du périodique littéraire grenadin *El Abencerraje* s'employait à démontrer l'existence d'une école de Grenade distincte de l'école de Séville, et affirmait en particulier que le rattachement fréquent d'Alonso Cano à cette dernière était erroné³¹.

Ce risque d'éclatement entre une multiplicité d'écoles régionales n'était cependant qu'une manifestation de la difficulté à définir le caractère de l'école espagnole. Le naturalisme, en effet, n'était en réalité que l'une des définitions par lesquelles on s'efforçait de le cerner. Comme l'a bien montré María de los Santos García Felguera, le réalisme ou l'anti-classicisme étaient loin d'être les seules catégories utilisées par l'étranger pour rendre compte de la peinture espagnole : tout aussi fréquemment cette peinture était-elle considérée comme l'expression d'une spiritualité ou d'une religiosité exacerbée. En 1841, en Espagne même, on pouvait encore intituler un article par ces mots : « ¿Hay una escuela española de pintura³² ? ». Son auteur ne voyait finalement de meilleure réponse à la question qu'une visite au musée du Prado, ce qui suggère l'importance de l'institution muséale dans le processus de définition des écoles nationales. Au terme de cette visite et de la comparaison des diverses écoles exposées, cet auteur concluait ainsi :

[...] ¿qué mas puede apeteecer nuestro patriotismo que poder apoyarse en una larga série de artistas fieles intérpretes de la hidalguia castellana, de esa aristocracia de sentimientos, mas evidente que la de clase ; de esa fé viva, á que debemos tan grandes cosas, las páginas tal vez mas esplendentes de nuestros anales?

De la puissance de tels clichés, Miguel Morán Turina a livré très récemment une analyse exemplaire, centrée sur Ribera³³. Il y démontre à quel point, jusqu'à nos jours, la question de l'« espagnolité » de Ribera a pu offusquer le jugement des historiens de l'art les plus renommés. Le cas Ribera, où la nationalité n'est pas véritablement donnée d'avance, mais à justifier, permet de saisir au mieux ce travail du stéréotype qui, pour les autres peintres espagnols, est moins aisément perceptible. Ce n'est qu'en s'efforçant d'être sensible à ce travail du stéréotype que l'on parviendra à se garder d'identifier l'émergence de l'école espagnole de peinture à la

³⁰ Ainsi en va-t-il dans un article signé G. A., daté de 1842 (G. A., « Bellas Artes. De las escuelas de pintura », *Semanario Pintoresco Español*, 26 juin 1842) : « Una de las causas que dieron á las artes en España una prodigiosa actividad, fue la independencia que gozaban entre sí bajo el aspecto artístico las diversas ciudades principales. Con efecto, Sevilla, Madrid, Valencia, Granada, Zaragoza y Córdoba, eran otros tantos centros de estudio donde se formaban grandes pintores con estilo propio, y sin dejarse arrastrar por ningun influjo exterior. Cada ciudad se gloriaba de tener sus artistas peculiares, sus ilustraciones locales; y la direccion adoptada por ellos, hija del carácter especial de los habitantes de cada comarca, de su situacion, clima y costumbres, imprimía á las obras de arte un cierto sello de originalidad que fácilmente dan á conocer su origen. »

³¹ Antonio ALCÁNTARA, « Bellas Artes. Distincion entre las escuelas Granadina y Sevillana », *El Abencerraje*, 23 juin 1844.

³² Manuel GARCÍA BARZANALLANA, « ¿Hay una escuela española de pintura? », *El Liceo Valenciano*, septiembree 1841, 2^a serie, n°5, pp. 209-213.

³³ Miguel MORÁN TURINA, « A vueltas con Ribera y la esencia de lo español », *Archivo Español de Arte*, n°274, 1996, pp. 195-202.

conséquence de quelque faveur soudaine du naturalisme ou de l'anti-classicisme. Que l'on continue d'utiliser le concept de naturalisme pour étudier la peinture espagnole est légitime, mais encore faut-il prendre en compte sa généalogie : le naturalisme n'est pas naturel, c'est une invention.