



HAL
open science

La peinture en Espagne autour de 1900 : langage universel et nationalisme

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. La peinture en Espagne autour de 1900 : langage universel et nationalisme. Paul Aubert, Gérard Chastagnaret et Olivier Raveux. Construire des mondes. Elites et espaces en Méditerranée (XVIe-XXe siècle), Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 6-8 décembre 2001, Publications de l'Université de Provence, pp.227-239, 2005. hal-00965684

HAL Id: hal-00965684

<https://hal.science/hal-00965684>

Submitted on 1 Oct 2019

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.

La peinture en Espagne autour de 1900 : langage universel et nationalisme

Pierre GÉAL

Dans le domaine des beaux-arts, l'Exposition universelle qui se tient à Paris en 1855 marque le début d'une ère nouvelle : celle des confrontations à grande échelle entre les écoles artistiques nationales. Compléments logiques du système des salons ou expositions nationales que presque chaque pays s'efforce alors d'organiser, les expositions universelles permettent des bilans comparatifs réguliers dont le but déclaré, dans le contexte d'une idéologie du progrès largement partagée, consiste à stimuler une saine rivalité entre les nations. Parfaitement fidèle à cet esprit, l'évocation de l'Exposition de 1889 par le critique Léonce Bénédite nous révèle en toute clarté, par son chauvinisme nuancé, les enjeux de telles confrontations :

« Avec quelle joie esthétique n'avons-nous pas comparé à l'Exposition universelle, autour de notre vieille race solidement amarrée aux traditions mais s'aventurant audacieusement dans toutes les conquêtes nouvelles qui préparent l'art de l'avenir, ces groupes de nations intelligentes et hardies qui sont venues vivifier leur enseignement à notre école pour se développer néanmoins, chacune dans son propre tempérament et avec une personnalité qui nous séduit et nous entraîne. D'une part, la Belgique et la Hollande, fidèlement respectueuses de leur grand passé, de l'autre, de jeunes écoles, nouvellement épanouies, l'École danoise, l'École scandinave (Suédois, Norvégiens, Finlandais) et l'École américaine, dans lesquelles nous avons admiré tant de noms sympathiques. L'Angleterre enfin, l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie permettaient de saluer de véritables maîtres. »

1 L. BÉNÉDITE, « Le musée des artistes contemporains », *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, p. 404-405.

© PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

29, avenue Robert Schuman - F - 13621 Aix-en-Provence cedex 1
Tél. + 33 (0) 4 42 95 31 91 – Fax + 33 (0) 4 42 95 31 80

Courrier électronique pup@up.univ-aix.fr
Catalogue complet sur internet www.up.univ-mrs.fr/wpup

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2005
ISBN 2-85399-596-8
ISSN 1631-946X

Expositions universelles et stéréotypes nationaux

L'ampleur même des expositions universelles impose aux critiques d'art des simplifications. Mieux, par le classement qu'elles adoptent, elles orientent ces simplifications : difficile de commenter une exposition universelle sans respecter le canevas des divisions nationales. On en vient à résumer d'un mot le caractère de chaque école nationale. Gautier écrit ainsi, à propos de l'Exposition de 1855 :

« Dès les premières visites, l'Exposition se divise en quatre zones bien tranchées : l'Angleterre, la Belgique, l'Allemagne et la France. L'Angleterre, c'est l'individualité ; la Belgique, le savoir-faire ; l'Allemagne, l'idée, et la France, l'éclectisme. »²

Se soumettant plus ou moins consciemment à cette double contrainte du classement national et de la caractérisation sommaire, les critiques d'art filent bien souvent des images convenues ; le texte de L. Bénédite précédemment cité en est un bel exemple. Tempérament, personnalité, épanouissement, hardiesse : la métaphore humaine est alors si courante qu'elle pourrait passer inaperçue. Elle se trouve pourtant constamment présente à l'arrière-plan d'un discours qui, loin de se contenter d'offrir un instantané, s'attache à situer les œuvres exposées dans un cadre historique. Sont ainsi appliquées au domaine artistique les théories anciennes mais encore très en vogue, selon lesquelles les civilisations suivraient le cycle vital de l'homme : naissance, épanouissement, maturité, décadence et mort. Comme l'écrit Baudelaire en 1855 :

« Mais il ne faut jamais oublier que les nations, vastes êtres collectifs, sont soumises aux mêmes lois que les individus. Comme l'enfance, elles vagissent, balbutient, grossissent, grandissent. Comme la jeunesse et la maturité, elles produisent des œuvres sages et hardies. Comme la vieillesse, elles s'endorment sur une richesse acquise. Souvent il arrive que c'est le principe même qui a fait leur force et leur développement qui amène leur décadence, surtout quand ce principe, vivifié jadis par une ardeur conquérante, est devenu pour la majorité une espèce de routine. Alors, comme je le faisais entrevoir tout à l'heure, la vitalité se déplace, elle va visiter d'autres territoires et d'autres races... »³

2 T. GAUTIER, *Les Beaux-arts en Europe, 1855*, Paris, 1855-1856, t. I, p. 7 (cité dans P. MAINARDI, « Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international », dans J.-P. BOUILLON (éd.), *La Critique d'art en France. 1850-1900 (actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987)*, Saint-Étienne, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1989, p. 55).

3 Cité dans P. MAINARDI, « Les premiers essais... », *art. cit.*, p. 59.

Dès lors, définir les caractéristiques communes des œuvres contemporaines présentes dans tel ou tel pavillon d'une exposition universelle ne suffit pas ; la notion d'école nationale pose le postulat d'une continuité naturelle. Les expositions elles-mêmes, du reste, s'emploient à conforter ce postulat, en incluant des présentations rétrospectives telles que l'« exposition centennale » qui, lors de l'exposition de 1889, dresse le bilan d'un siècle d'art français.

L'Espagne participe avec un bonheur inégal à ces joutes internationales, et le décompte des médailles obtenues la place ordinairement à un rang assez modeste. Les succès remportés (par exemple lorsque Sorolla obtient la médaille d'honneur lors de l'Exposition de 1900) ne parviennent pas à effacer les interrogations sur la vigueur de l'école espagnole et sur son avenir. Mais s'interroger sur sa vigueur ou son avenir n'est pas s'interroger sur l'existence de l'école espagnole. Comme nous venons de le voir sur un plan général, cette existence, au contraire, constitue un postulat. Nul doute que les peintres espagnols de 1900 sont les héritiers de Velázquez et de Goya. La seule question est de savoir s'ils sont à la hauteur de l'héritage reçu, s'ils honorent la tradition artistique nationale.

Or le constat dressé se montre parfois accablant. Déplorant la pauvreté du pavillon espagnol de l'exposition de 1867, un critique estime que, si les arts brillent si peu aujourd'hui en Espagne, la faute en incombe aux gouvernements :

« La responsabilité de notre situation actuelle ne doit pas être rejetée en toute matière sur le peuple, qui a donné tant de preuves de son courage, de son intelligence, de sa noblesse, de sa soumission aux lois et de réalisations par lesquelles, dans de nombreux domaines, il a devancé les nations qui aujourd'hui sont dites civilisées. Son inertie et son laisser-aller, c'est aux gouvernements qu'il faut les attribuer et à ceux qui, étrangers dans leur patrie, protègent ce qui vient de l'étranger, méprisent ce qui se fait chez eux, oublient la langue nationale et, en introduisant dans le peuple des coutumes et des lois importées, tuent peu à peu les glorieuses traditions de leurs ancêtres, en détruisant la sainte nationalité et en se rendant peu respectables aux yeux de leurs compatriotes et des étrangers. »⁴

4 M. SORIANO FUERTES, *España artística e industrial en la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Imp. de la Correspondencia de España, 1868, p. 125 : « De nuestra situación actual, pues, no debe culparse en todo a los pueblos, que tantas pruebas han dado de su valor, de su ingenio, de su nobleza, de su sumisión a las leyes y de trabajos que se han antepuesto en muchos ramos a las naciones que hoy se llaman civilizadas. De su inercia y abandono culpese a los gobiernos y a los que, extranjeros en su patria, protegen lo extraño, desprecian lo propio, olvidan hasta el idioma patrio, é introduciendo en el pueblo costumbres y leyes importadas, van matando las gloriosas tradiciones

Il ne s'agit pas pour nous de discuter le bien-fondé de cette accusation portée en particulier contre les gouvernements, ni de la replacer dans le contexte de débats – déjà anciens à cette époque – sur le rôle de l'État dans la protection et l'encouragement des beaux-arts. Ce qui doit retenir ici notre attention, c'est l'extrême brutalité du nationalisme condensé dans ces phrases.

Certes, on serait d'abord tenté de rapprocher ces invectives de celles que l'on pouvait entendre à l'époque des Lumières, quand l'importation de modes étrangères (vestimentaires ou idéologiques), françaises notamment, était vigoureusement dénoncée ; mais la violence verbale semble ici plus manifeste. Surtout, il aurait été difficile, au XVIII^e siècle, de défendre avec autant d'agressivité le caractère national de l'art espagnol, pour la bonne raison que bien peu nombreux étaient alors ceux pour qui la notion de patrimoine artistique espagnol avait un sens.

Les origines du concept d'« école nationale »

Avant d'étudier le processus de consolidation de la notion d'école espagnole au XIX^e siècle, il convient de rappeler que c'est à la fin du XVIII^e siècle que le système des écoles nationales, au sens où nous l'entendons encore aujourd'hui, s'impose véritablement.

Jusqu'alors, les critères esthétiques et stylistiques priment, formalisés par exemple dans les différentes catégories utilisées par Roger de Piles dans sa « balance des peintres » parue en 1708 (en particulier le dessin, la couleur, la composition, l'expression)⁵. Secondaire, la classification géographique prend son sens dans le cadre de la classification stylistique ; ainsi, même lorsque l'ordonnement d'une collection se règle sur un classement géographique, 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 des tableaux à la Galerie de Dresde au milieu du XVIII^e siècle⁶. Pour autant, la question du « goût des

de sus mayores, destruyendo la santa nacionalidad y haciéndose poco respetables de nacionales y extranjeros. »

5 A. Mc CLELLAN, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle », dans É. 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, p. 565-589.

6 J. MEIJERS, J. DEBORA, « La classification comme principe : la transformation de la Galerie impériale de Vienne en "histoire visible de l'art" », dans É. POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe...*, op. cit., p. 591-613.

nations » est déjà posée, et l'on a conscience que les critères stylistiques n'apportent qu'une réponse imparfaite. Ainsi s'explique l'embarras évident de Roger de Piles quand il tente de définir le goût français :

« Le goust 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 autres. »⁷

Le système des écoles nationales n'acquiert sa véritable légitimité que lorsque Winckelmann pose les fondations d'une nouvelle histoire de l'art : le défenseur d'un « beau idéal » apparemment intemporel est, en effet, aussi celui qui étudie le cadre historique de son émergence, dans la Grèce antique⁸. Paradoxalement, c'est à l'époque où l'on tente 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 » met en relief le rapport entre la création artistique et le contexte socio-historique dans lequel elle s'inscrit.

7 R. de PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699, 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, & sont revenus avec une inclination particulière pour les Ouvrages de ce pais-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 celui 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. »

8 Comme le souligne É. POMMIER dans « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue Germanique Internationale*, Paris, PUF, n° 2, 1994, 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 F. HASKELL, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995, p. 295-319.

La découverte de la peinture espagnole

Pour prendre place dans ce cadre des écoles nationales, pour être reconnue, la peinture espagnole devait d'abord être connue. Elle ne le fut guère en Europe avant la Guerre d'Indépendance, première occasion d'une exportation massive et incontrôlée d'œuvres d'art. Les suppressions de couvents réalisées durant les années 1820-1823 puis, plus radicalement, dans les années 1835-1840, constituèrent les étapes suivantes de ce processus douloureux tout autant que profitable à la renommée de la peinture espagnole. La contribution majeure à cette renommée que représente la Galerie Espagnole exposée au Louvre entre 1838 et 1848, constituée essentiellement de tableaux provenant de monastères supprimés, est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici.

En Espagne même, les projets de créations de musées élaborés par les Français pendant la Guerre d'Indépendance, l'ouverture du musée royal du Prado en 1819, puis celle de nombreux musées provinciaux à partir de la fin des années 1830, contribuent à instaurer un rapport nouveau au patrimoine national.

Mais le marché de l'art et les musées ne sont pas les seuls acteurs de cette découverte de la peinture espagnole. Guides, descriptions et récits de voyage se multiplient au fil du XIX^e siècle. La presse espagnole, à partir des années 1830, consacre une place croissante aux beaux-arts. Une meilleure connaissance de la peinture espagnole, cependant, ne suffit pas à expliquer le succès de la notion d'école espagnole. Or, en quelques décennies, se démode une vision de l'art espagnol qui, telle celle que développait l'érudit Isidoro Bosarte en 1787, traçait son évolution dans les limites d'une dépendance étroite vis-à-vis de l'art italien.

Nul doute que l'affirmation de l'existence d'une école de peinture espagnole à part entière ne renvoie, beaucoup plus largement, au processus de la construction de la nation espagnole au XIX^e siècle. Mais notre but est ici simplement de comprendre, dans le domaine limité des beaux-arts, comment les élites ont, consciemment ou non, participé à la légitimation et à la diffusion du concept d'« école espagnole ».

De la peinture espagnole à l'école espagnole de peinture : le rôle du musée

On évoquera en premier lieu les pratiques muséales. Un musée n'est pas un simple dépôt d'œuvres d'art. Si la mise à disposition du public d'œuvres qui étaient, pour certaines, difficiles d'accès, est essentielle (que l'on songe au récit que donne Mérimée, en 1831, de sa visite du

Prado), il importe tout autant de ne pas perdre de vue les dispositifs qui médiatisent le rapport entre les visiteurs et les œuvres. Le plus évident de ces dispositifs n'est autre que le classement adopté.

Dans les musées de provinces, les fonds proviennent pour leur plus grande partie des couvents supprimés et sont par conséquent constitués très majoritairement de peinture espagnole ; de telles collections ne permettent donc pas de mettre en place un classement par écoles nationales, de proposer un panorama de l'art occidental où serait clairement située une école espagnole conçue comme autonome. Cette possibilité n'est véritablement offerte qu'au seul musée dont les collections soient suffisamment variées : le musée du Prado, ouvert en 1819, essentiellement constitué à partir des collections royales. Or il apparaît que dès l'inauguration de ce musée, ses responsables choisissent d'adopter un classement par écoles nationales. Lors de l'inauguration, seule une petite partie de l'édifice est disponible, le reste devant être aménagé. Trois salles seulement sont ouvertes, autour de la rotonde du vestibule ; elles sont consacrées à l'école espagnole. Au cours des années suivantes, avec l'extension de la surface d'exposition, ce sont successivement l'école italienne, puis les écoles française et allemande, et enfin les écoles flamande et hollandaise qui prennent place dans le musée.

L'école espagnole se trouve donc la première servie. Mais l'école italienne n'est-elle pas mieux servie, puisque l'espace d'exposition le plus noble du musée (la grande galerie) lui est consacré ? Lors du réaménagement des collections que permettent les travaux des années 1826-1828, le problème est posé très explicitement. Tandis que V. López (directeur artistique du musée jusqu'en 1826) propose d'accrocher dans la grande galerie les œuvres des écoles espagnole et italienne, et de placer le reste dans les salles qui abritaient jusqu'alors l'école espagnole⁹, c'est l'avis contraire du duc de Híjar (directeur du musée à partir de 1826) qui s'impose. Selon celui-ci, il aurait été certainement préférable de placer l'école espagnole dans la galerie et l'école italienne dans les salles occupées jusque là par l'école espagnole ; malheureusement, outre que cette modification aurait été coûteuse, le nombre des tableaux espagnols aurait été insuffisant pour occuper entièrement la grande galerie, ce qui, en obligeant à compléter au moyen de tableaux de l'école italienne, aurait contraint à rompre avec le principe du classement par écoles, et inversement, l'espace trop restreint

9 Cf. P. BEROQUI, « Apuntes para la historia del Museo del Prado », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t.XXXIX, 1931, p. 261-264.

des salles jusque-là dévolues à l'école espagnole n'aurait suffi à contenir les tableaux italiens¹⁰. On mesure donc l'importance, pour le directeur du musée, d'une séparation stricte entre l'école espagnole et l'école italienne, exigence qui ne prend sens que si l'on a à l'esprit la dépendance dans laquelle la littérature artistique avait traditionnellement placé la peinture espagnole à l'égard de l'Italie (notons au passage que le regroupement dans une même salle des écoles allemande et française – en l'occurrence en raison de la relative pauvreté des collections du musée dans ce domaine – pose moins de problèmes). Cette pratique du classement par écoles nationales, en outre, apparaît d'autant plus légitime qu'elle est en faveur dans la muséologie européenne de l'époque, comme le rappelle le duc de Híjar.

La critique de Ceferino Araujo, entre radicalisme et conformisme

Un peu plus de cinquante ans après l'ouverture du Prado, en 1875 exactement, un livre paraît qui prétend dresser un état des lieux des musées en Espagne. Son auteur, le peintre Ceferino Araujo Sánchez, y fait preuve d'un esprit critique sans complaisance. Ainsi, alors qu'il s'apprête à traiter du musée du Prado et de ses collections, il n'hésite pas à dénoncer la paresse de pensée qui conduit à parler d'« écoles nationales ». Selon lui, le terme d'« école » n'a de sens que référée à un maître, et parmi les définitions que propose le dictionnaire, il ne retient que celle-ci : « la doctrine, les principes et le système d'un auteur. »¹¹ La filiation entre un maître et ses disciples étant déterminante dans la transmission des idées et des formes, elle est aussi, nécessairement, le seul critère pertinent de classement. Dès lors, il va sans dire que les termes d'« école française » ou d'« école espagnole » n'ont aucun sens. Quoique plus raffinées en apparence, des catégories géographiques telles

10 Lettre du duc de Híjar adressée au roi, datée du 27 décembre 1826 (Archivo General de Palacio (Madrid), Fernando VII, caja 351/30) : « El gran salon concluido no puede ocuparse todo con solo la Escuela Española, y por lo tanto puede colocarse en el la Ytaliana, en razon a que por su abundancia parece que deve preferirse respecto de la Española, pero no obstante, si fuere del Real agrado de V. M. que se ponga en el la Española se llenara la parte que sobre con quadros de la Ytaliana, aunque no se logre el orden y practica que se observa en los demas Museos de tener escuelas separadas. »

11 Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ, *Los Museos de España*, Madrid, Imp. de Medina y Navarro, 1875, p. 29 : « la doctrina, principios y sistema de algun autor ».

que l'« école sévillane » demeurent sans signification. Rigoureux dans son raisonnement, Araujo déduit de sa définition qu'une école n'a qu'une durée limitée, et que prétendre voir son déroulement sur une longue période est une supercherie. Faire de Fra Angelico le continuateur de Giotto empêche de mesurer la différence essentielle qui réside dans l'utilisation par le premier d'« une expression et d'une forme plus conforme à la nature. »¹²

Pour Araujo, le seul classement digne de ce nom consisterait à :

« distinguer autant d'écoles qu'il existe de maîtres éminents dont on estime qu'ils ont une originalité suffisante pour en constituer une, en regroupant autour d'eux tous leurs vrais disciples et imitateurs, à quelque nation qu'ils appartiennent, sans hésiter un instant à inclure nos peintres Vargas, Céspedes et Juanes dans l'École de Raphaël. »¹³

Pour iconoclaste – si l'on peut dire – qu'elle soit, cette proposition nous intéresse moins ici que la surprenante réticence que montre Araujo à la voir appliquer dans l'enceinte d'un musée :

« Cela ne signifie pas que si je devais organiser un Musée, je mêlerais ces maîtres aux Italiens ; au contraire, je continuerais à faire de chaque nation la base de grands ensembles ; au sein de ceux-ci, j'établirais des divisions par périodes, et enfin on trouverait les écoles dont je viens de parler. »¹⁴

12 *Ibid.*, p. 30 : « Pueden en rigor los trabajos de Tuddeo Gaddi [sic], y el beato Angélico, en el siglo XIV, tomarse como continuacion de los esfuerzos hechos en el siglo anterior por Cimabue y Giotto, para sacar á la pintura religiosa de las formas simbólicas y tradicionales en que había permanecido durante la Edad Media, pero desde el momento en que se valían de la expresion y de una forma más conforme á la naturaleza, para expresar su idea, no podía ser su escuela continuacion de la anterior, que en nada de esto había pensado, por más que unos y otros estuvieran penetrados de la misma fe religiosa y trataran con sus obras de entonar himnos en alabanza del cristianismo. »

13 *Ibid.*, p. 31-32 : « Encuentro que lo que es claro, y puede servir de verdadero elemento de clasificacion, es hacer tantas escuelas cuantos maestros eminentes se crea que tienen originalidad suficiente para constituir las, agrupando á su alrededor á todos sus verdaderos discípulos é imitadores, sean de la nacion que sean, no titubeando ni un momento en incluir á nuestros Vargas, Céspedes y Juanes, en la Escuela de Rafael. »

14 *Ibid.*, p. 32 : « No es esto decir que si tratara de arreglar un Museo pusiera á estos maestros mezclados con los italianos, sino que conservaría cada nacion como base de grandes agrupaciones ; dentro de éstas establecería otras por épocas, y finalmente vendrían las escuelas de que he hablado. »

L'hispanité du Greco et la fausse universalité des chefs-d'œuvre

On le voit, les remises en cause les plus radicales de la notion déjà traditionnelle d'« école nationale » ne débouchent pas, contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, sur une critique du mode de classement adopté par la plupart des grands musées européens. Juanes a beau lui paraître plus proche de Raphaël que de Murillo, Araujo ne conçoit pas qu'un musée puisse faire fi des divisions nationales et ne pas accorder à chaque pays un espace propre.

Cette légitimité, désormais solidement ancrée, du concept d'« école nationale », que le musée rend visible, permet de mieux comprendre les polémiques qui se développent alors autour de la nationalité de deux peintres : Ribera et Greco. Si la renommée du premier n'a souffert d'aucune éclipse, et si, par conséquent, la revendication de son rattachement à l'école espagnole n'est guère surprenante, en revanche on sait que la « redécouverte » du Greco ne se produit pas avant la fin du XIX^e siècle. L'étude exhaustive de la fortune critique de ce peintre au XIX^e siècle par J. Alvarez Lopera a révélé que ce n'est que vers 1850 que son appartenance à l'école espagnole commence à être revendiquée¹⁵. Le premier catalogue du musée du Prado incluant Greco dans l'école espagnole – et non plus dans l'école italienne – date de 1910, mais il est également vrai que les tableaux du Greco sont, depuis quelques années déjà (depuis la fin du XIX^e siècle, semble-t-il), accrochés dans les salles espagnoles¹⁶.

Pourtant, alors même que le classement par écoles nationales semble devenu hégémonique, le directeur du musée du Prado décide de créer, en 1847, une salle des chefs-d'œuvre. Inaugurée en 1853, cette salle perdure, malgré les changements de direction, jusqu'en 1899. Exactement à la même époque, du reste, les responsables du musée du Louvre prennent la même décision ; entre 1851 et 1919 sont ainsi présentés aux visiteurs, dans le Salon Carré, les chefs-d'œuvre du Louvre.

15 Nicolás Magán, dans un article daté de 1844, paraît être le premier à défendre ce point de vue ; après avoir dit que ce peintre était d'origine grecque, il précise en note : « A pesar de eso podemos considerarle como español, habiendo vivido y muerto en nuestra patria » (cité par J. ALVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío : la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, p. 195). Dans un article de 1848, Eduardo Velaz de Medrano fait la même observation (« Revista de Nobles Artes. El Museo Nacional convertido en ministerio de Comercio, Instrucción y Obras públicas », *La España*, 27 septembre 1848).

16 J. ALVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío...*, op. cit., p. 44, note 74.

En faisant se confronter, comme dans le champ clos d'un tournoi (pour reprendre l'image alors employée par un critique d'art espagnol), des artistes de toutes les époques et de tous les pays, qui plus est dans la salle absidiale qui constitue le cœur symbolique du musée, les responsables du Prado semblent soudain remettre en cause le classement par écoles nationales. À notre avis, cependant, il n'en est rien. On pourrait même affirmer, de manière paradoxale, que seule une idéologie muséale fermement établie pouvait se permettre cette liberté. Mieux, il ne paraît pas absurde de considérer la salle des chefs-d'œuvre, d'un certain point de vue, comme la révélation du non-dit du classement par écoles nationales : le caractère apparemment pacifique de leur juxtaposition dans des espaces différenciés du musée serait ainsi démasqué dans la confrontation explicite que rend possible la salle des chefs-d'œuvre.

École nationale et art vivant : la référence à la tradition dans la peinture espagnole du XIX^e siècle

Mais un musée tel que le Prado ne joue pas seulement sur une confrontation des écoles nationales : il s'efforce également de montrer la continuité historique de chacune d'elles. Dans le cas de l'école espagnole, les collections disponibles permettent de mettre en scène cette continuité jusqu'à l'époque contemporaine et dès son inauguration en 1819, le musée présente des œuvres de Madrazo, Aparicio ou Goya, c'est-à-dire des artistes vivants.

Or une approche même sommaire des débats artistiques espagnols au XIX^e siècle révèle que le rapport à la tradition constitue un enjeu crucial. M. Replinger González a démontré de manière convaincante que, dans les années 1830-1850, ces débats ne se structurent pas, comme en France, autour d'une opposition entre académisme et avant-garde, mais bien autour d'une opposition entre peinture nationale et peinture sous influence étrangère¹⁷. J. Alvarez Lopera a raison d'insister, à propos de la polémique de 1842 entre les Nazaréens et les partisans d'Esquivel, sur les querelles de personnes et sur la lutte pour l'hégémonie qui les anime¹⁸.

17 M. REPLINGER GONZÁLEZ, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855) : el programa de restauración de las artes*, thèse de doctorat, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991, p. 359-435 et passim.

18 J. ALVAREZ LOPERA, « 1842 : Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo », *Anales de historia del arte*, 6, 1996, p. 285-314.

Son analyse confirme cependant à quel point les références à Vélasquez, Murillo et Ribera sont utilisées comme des armes de combat dans chacun des deux camps.

Nous manquons d'études systématiques sur la critique d'art de la seconde moitié du XIX^e siècle en Espagne, mais de nombreux indices laissent penser que l'usage polémique de ces références reste d'actualité.

En effet, l'examen des fortunes critiques de peintres tels que Murillo et Goya, réalisé par M. de los Santos García Felguera et par N. Glendinning, montre la part déterminante de l'élément nationaliste dans les commentaires qu'ils suscitent.

Parfait représentant d'une Espagne profondément religieuse, Murillo a également pour lui, comme Zurbarán par exemple, de ne s'être soumis à aucune influence étrangère directe ; n'étant jamais allé étudier en Italie, il doit tout à sa patrie et l'honore en lui restant fidèle. Dans le contexte des débats sur la nécessité d'une formation des artistes espagnols à Rome, cette caractéristique prend un relief particulier.

Goya constitue un cas bien différent ; le concept de « génie », typiquement romantique, permet d'abord d'écarter commodément cette figure trop singulière, brillante mais inimitable, des débats sur la « restauration » des arts en Espagne. Peu à peu, cependant, notamment sous l'effet des jugements que l'on porte à l'étranger sur son œuvre, sont mis en valeur son caractère foncièrement espagnol et son appartenance à la tradition nationale¹⁹. Son goût pour l'indépendance et son mépris des conventions, qu'il partagerait avec Vélasquez, mais aussi son rapport au peuple, en font, pour certains, le peintre national par excellence.

Que l'art du passé soit de plus en plus fréquemment considéré sous l'angle nationaliste ne fait donc guère de doute, mais qu'en est-il de l'art vivant, à la fin du XIX^e siècle ? Il est inutile d'insister sur les dérives commerciales d'une peinture qui, cédant à la facilité d'un marché de l'art en mal d'exotisme, pratique une « espagnolade » souvent rentable. Il est bien connu, par ailleurs, que le développement de la peinture d'histoire, favorisé par l'État, donne lieu à de nombreuses œuvres dont la thématique est ouvertement nationale. Leur connivence, enfin, avec les intellectuels qui, à la fin du siècle, s'interrogent sur l'essence de l'Espagne a été maintes fois évoquée.

Mais lorsqu'ils participent, même avec retard, à des mouvements tels que le Réalisme ou l'Impressionnisme, les peintres espagnols peuvent-ils faire encore l'objet d'une caractérisation nationale ? Faire

19 N. GLENDINNING, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 189-210.

des peintres de l'école espagnole des précurseurs de l'Impressionnisme pouvait constituer une satisfaction d'amour-propre, mais n'empêchait pas de penser que les catégories nationales n'avaient plus cours. Une étude mériterait d'être entreprise, par exemple à partir de la réception critique de l'œuvre de Darío de Regoyos. Probablement aboutirait-elle à des conclusions tout aussi stimulantes que celles auxquelles était parvenu jadis J.-C. Lebensztejn en analysant les comparaisons traditionnelles entre le fauvisme et la Brücke : parmi les critères pseudo-scientifiques à l'œuvre dans le discours des historiens d'art séparant artificiellement ces deux mouvements, le critère racial occupe une place de choix²⁰. De même, les atteintes que fait subir au concept d'« école espagnole » l'affirmation des écoles régionales, voire, comme dans le cas basque, leur qualification par certains d'« écoles nationales » à part entière, réclameraient une analyse approfondie.

On comprendrait mieux, dès lors, pourquoi la question de l'hispanité de l'art espagnol est encore centrale dans le livre érudit et nuancé que rédige en 1903 Aureliano de Beruete y Moret : *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*²¹. Cette question, si l'on suit F. Calvo Serraller, restera d'actualité tout au long du XX^e siècle²².

20 J.-C. LEBENSZTEJN, *Annexes - de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 1999, p. 7-68.

21 A. de BERUETE Y MORET, *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1926.

22 F. CALVO SERRALLER, *Del Futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.