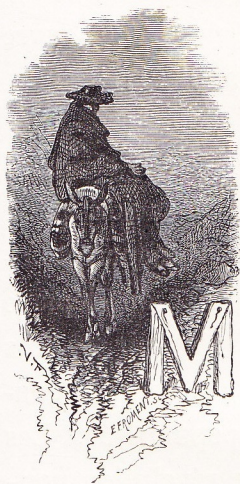


CHAPITRE XIII

RETOUR A MADRID — LE MUSÉE



MADRID ne me plaît pas beaucoup plus à la seconde visite qu'à la première. Pourtant la saison est plus avancée, les arbres ont des feuilles, et le Prado brille de tout son éclat. Je trouve que Madrid a tous les inconvénients et les ennuis d'une capitale : la foule bruyante et remuante, l'agitation stérile et l'encombrement dans certaines rues, sur certaines places où se rassemblent les oisifs : ajoutez la cherté extrême

de toutes choses ; il fait plus cher vivre ici qu'à Paris. Avec cela Madrid n'a rien de ce qu'ont ordinairement les capitales comme compensation ; rien de grand, rien de monumental ou seulement d'attrayant. De petites places, de petites fontaines, de petits jardins plantés de maigres arbres. En fait d'édifices publics, de lourdes bâtisses sans caractère et sans style. Sur la Puerta del Sol, par exemple, le ministère de l'intérieur,

el palacio de la gobernacion, a l'air d'une caserne. Dans une des grandes rues voisines, le palais du Congrès n'est qu'une mesquine contrefaçon de notre chambre des députés. Pas une des églises de Madrid ne mérite qu'on y jette un coup d'œil; elles sont aussi dénuées de style et de goût à l'intérieur que de majesté au dehors. Tout cela est moderne et d'une platitude achevée. J'ai parlé ailleurs des statues qui décorent le Prado : aujourd'hui, en descendant la rue d'Alcala, j'ai vu, dans une espèce de petit square grand comme la main, entre trois touffes de verdure, une statue de bronze juchée sur un haut piédestal, si haut qu'on peut à peine la voir : l'inscription m'apprend qu'elle représente Miguel de Cervantes Saavedra, et qu'elle a été érigée en 1835. L'inscription n'est pas de trop; personne, dans ce bellâtre habillé en courtisan de Philippe II, ne reconnaîtrait le profond et ingénieux auteur de *Don Quichotte*. A lui faire attendre si longtemps une statue, à ce pauvre grand homme, on eût dû au moins la faire meilleure.

La reine vient de partir pour Aranjuez. Les esprits sont inquiets et agités dans Madrid. La situation politique et financière du pays est de plus en plus menaçante. On me dit qu'on a craint, il y a quelque semaines, un mouvement insurrectionnel dans Madrid même. L'armée n'est pas sûre; on déplace sans cesse les régiments. Pour tout le monde, l'avenir est gros d'orages : le mal est immense, la corruption générale, le gouvernement méprisé, la dynastie même dépopularisée. Les choses ne peuvent aller longtemps ainsi : une révolution nouvelle et prochaine est inévitable, et tout le monde s'accorde à croire qu'elle sera plus grave et plus profonde que les précédentes. Mais les révolutions détruisent, elles ne fondent pas. D'où viendra le remède à tant de maux? Où trouver en Espagne un homme politique, un parti sérieux, des citoyens honnêtes, éclairés, animés d'un vrai patriotisme?

Laissons les affaires de l'État, si vous m'en croyez; laissons

sur la Puerta del Sol et dans la Carrera San-Geronimo, leur rendez-vous ordinaire, les politiques de café discuter en groupes animés les actes de M. O'Donnell ou les chances de M. Prim; allons au musée : là du moins nous sommes sûrs de voir de belles choses et d'entrer en commerce avec de grands et nobles génies. Rien ne repose l'esprit et ne le console du spectacle des choses humaines comme de se réfugier dans ces hautes et sereines régions de l'art.



On a dit que le musée de Madrid est le plus riche du monde, et il n'y a là rien d'exagéré. Au point de vue des origines et de l'histoire de l'art, le Louvre est plus complet; mais comme réunion de chefs-d'œuvre, je ne crois pas que, même en Italie, on puisse trouver rien de pareil. Je ne parle pas de l'école espagnole : Velasquez et Murillo ne peuvent être appréciés qu'ici. Mais les écoles italiennes, l'école flamande, l'école hollandaise sont représentées par un nombre extraordinaire de toiles, et de toiles du premier ordre. Raphaël en a dix; Titien en a quarante. Rubens, Van Dyck, Teniers, brillent là de presque autant d'éclat qu'à Anvers et à Amsterdam. Cela s'explique quand

on songe qu'au xvi^e siècle la monarchie espagnole était maîtresse d'une partie de l'Italie, des Flandres et de la Hollande; que Charles-Quint, Philippe II, Philippe IV, les uns par amour des arts, les autres par vanité ou par tradition, se piquèrent d'acquérir de tous côtés les œuvres des grands peintres contemporains; enfin que les trésors de l'Amérique leur fournirent, pendant longtemps, les moyens de satisfaire ce goût vraiment royal.

Donnons le pas aux Espagnols : la politesse l'exige, puisque nous sommes chez eux. Aussi bien, en entrant dans la galerie principale, nous serons tout de suite et de plain-pied au milieu de leurs grands artistes.

On va tout droit à Velasquez; car c'est le moins connu de tous; il n'est qu'à Madrid.

Il faut que je l'avoue : Velasquez au premier coup d'œil m'a laissé un peu froid. Il ne vous saisit pas comme Murillo. Il vous étonne d'abord plus qu'il ne vous charme. Sa couleur vous déroute; vous n'y trouvez rien de ce que vous avez vu ailleurs, et de ce que vous pensiez voir : elle semble terne et sans éclat. Mais attendez un peu; regardez quelque temps cette peinture, et bientôt vous sentirez sa puissance secrète; vous comprendrez qu'il y a là un peintre du premier ordre et un génie original.

Velasquez, en effet, a une place à part parmi les grands peintres, et même parmi les grands coloristes. Ce n'est point un amant de la ligne pure; le style ne le préoccupe guère, et il faut convenir qu'il manque complètement d'idéal. Ce n'est pas même un de ces coloristes à l'imagination brillante qui prodiguent les riches tentures, les armures étincelantes, les architectures grandioses. Il n'est pas non plus un de ceux qui ont demandé aux contrastes violents, aux fortes oppositions des clartés et des ombres, la puissance de leurs effets et la magie de leurs tableaux. Non; il semble que Velasquez ait

dédaigné ces prestiges et ces procédés. Il n'ajoute rien à la nature : il la prend telle qu'elle est, et telle qu'elle est la reproduit sur la toile. La vérité, c'est son seul idéal et sa seule magie.

Ce n'est pourtant pas un réaliste, au sens qu'on donne de nos jours à ce mot. Velasquez est vrai, il n'est pas vulgaire. C'est par excellence le peintre de la réalité; mais cette réalité, il sait lui donner le mouvement et la vie; il y met l'empreinte de son génie.

Voyez ses *Buveurs*, par exemple. Ce n'est, au fond, qu'un tableau flamand. Il représente des buveurs qui, dans une cérémonie grotesque, reçoivent un novice dans leur confrérie. Au milieu, sur un tonneau, est assis un jeune homme nu jusqu'à la ceinture, couronné de pampres, figurant le dieu du vin. Le récipiendaire, une sorte de soudard en casaque jaune, la dague au dos, est à genoux : il baisse sa tête, sur laquelle le jeune Bacchus pose une couronne de vigne. Un buveur à la face joviale, au rire large et épanoui, présente au nouveau venu une écuelle pleine de vin. Quatre ou cinq autres, dans le fond, espèce de truands en guenilles et à la trogne rouge, applaudissent de la voix et du geste.

Il n'y avait pas là, ce me semble, même pour un coloriste, matière à produire de grands effets. Et pourtant, avec cette scène de cabaret, Velasquez a fait un chef-d'œuvre. Tous ces personnages ont un tel relief, le jeune homme assis sur le tonneau est d'une couleur si franche et si vraie, son voisin qui présente la coupe rit au spectateur d'un rire si ouvert et si communicatif; toutes ces figures avinées sont si frappantes, si vivantes, que le sujet est oublié et l'admiration forcée. Ce qui est merveilleux surtout, c'est le jeune homme nu. La lumière tombe en plein sur les bras et le torse, et ce corps blanc se détache des tons neutres qui l'entourent avec un éclat et une puissance extraordinaires. Ce n'est pas de la cou-

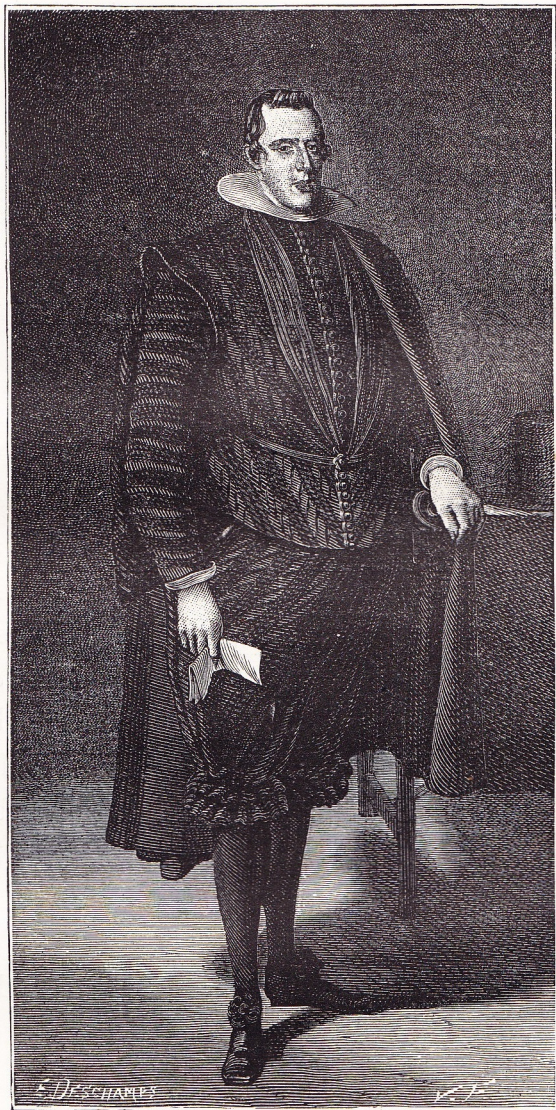
leur, c'est de la chair. Personne n'a peint la chair comme cet homme-là. A côté de lui, les autres peintres, je dis les premiers parmi les coloristes, semblent avoir fait des chairs de convention. Tout près de cet étonnant tableau des *Buveurs*, il y a une très belle toile de Rubens représentant *Andromède délivrée par Persée* : la figure nue d'Andromède est de la meilleure manière du peintre et d'une admirable couleur. Eh bien ! quand on regarde alternativement les deux tableaux, cette Andromède, à côté du jeune homme de Velasquez, fait l'effet d'une belle académie peinte, à côté d'un corps en chair et en os.

Il y a un autre tableau de Velasquez qui est peut-être encore supérieur à celui-là : c'est celui qu'on appelle le *Tableau des Lances* ou la *Reddition de Breda*. Ici encore le sujet n'est rien : sujet officiel, c'est-à-dire ce qu'il y a au monde de plus froid, de plus dénué d'intérêt. Au fond, un grand paysage, une plaine verdoyante, et dans le lointain la ville. Au premier plan deux groupes d'hommes armés, à gauche les Flamands, à droite les Espagnols. Au milieu, dans l'espace qu'ils laissent libre, le gouverneur de Breda présentant humblement les clefs de la ville au marquis de Spinola, qui, par courtoisie, est descendu de cheval et a fait quelques pas au-devant de lui. L'expression du général espagnol est spirituelle et douce, le geste charmant, d'une politesse gracieuse et noble.

Mais ce qu'on ne peut dire, ce qu'aucune parole ne peut rendre, c'est la largeur de la scène, c'est l'aisance avec laquelle quarante personnages secondaires sont groupés autour des deux personnages principaux ; c'est l'art prodigieux avec lequel toutes ces figures se pressent sans se confondre, s'échelonnent en quelque sorte sur des plans différents et reculent dans la toile. On sent qu'entre elles il y a de l'espace, et que l'air circule.

On a dit de Velasquez qu'il a su peindre l'air ; et le mot est

juste. Il n'y a ici nul effet violent de couleur : la croupe moirée du cheval de Spinola fait seule repoussoir au premier plan ;



VELASQUEZ — PHILIPPE IV JEUNE

mais la gamme générale du tableau est dans les tons gris clair. Tout est dans la clarté : une lumière diffuse et perlée enveloppe et semble revêtir tous les objets. Comment l'artiste a-t-il

pu maintenir toutes ces valeurs égales, sans les neutraliser l'une par l'autre et sans nuire à l'effet d'ensemble? C'est son secret, et il l'a emporté avec lui. Il y a là un tour de force, un prodige de l'art à faire à jamais le désespoir de tous ceux qui manient un pinceau.

Seul peut-être Rembrandt, cet incomparable magicien, a atteint une telle puissance de relief et d'illusion. Dans sa *Leçon d'anatomie*, qu'on voit à la Haye, il est arrivé, sans l'emploi de ses procédés habituels de clair-obscur, à un effet analogue. Mais Rembrandt pas plus que Velasquez n'a eu de rivaux et d'imitateurs. Chacun d'eux est unique dans son genre. Velasquez avait visité deux fois l'Italie, et beaucoup étudié les Vénitiens. Il avait aussi connu Rubens, puisqu'il n'avait que trente ans quand Rubens vint à Madrid. Mais il n'a imité ni Rubens, ni les Vénitiens, ni personne. C'est une des originalités les plus extraordinaires qu'offre l'histoire de l'art.

Je ne puis parler de toutes ses grandes compositions. Les mêmes qualités se retrouvent à des degrés divers dans son tableau des *Infantes*, et surtout dans celui des *Fileuses*, où les hommes du métier admirent une femme, vue de dos, en pleine lumière, qui est un prodige d'exécution. Mais de ces toiles, quelques-unes ne sont que des tableaux d'intérieur; d'autres, comme son *Apollon*, ont, avec un grand mérite de peinture, un manque de style qui nous étonne et nous choque.

Où Velasquez a mis peut-être le plus de style, c'est dans ses portraits. Là encore sa peinture n'a rien qui séduise : l'aspect en est sévère et presque froid. Mais quelle vigueur! quelle vérité! quelle vie! Considérez pendant un peu de temps ces têtes pâles et fières : elles vous regardent, elles vont se mouvoir, elles vont parler.

Il avait pourtant bien souvent de tristes modèles! Si ce n'étaient des Velasquez, qui ne se lasserait de retrouver à chaque pas, reproduit à satiété, dans les galeries de Madrid, l'éter-

nel portrait de Philippe IV, qui fut (disons-le du moins à son honneur) le protecteur et l'ami du peintre : face plate et morose, à l'œil éteint, aux grosses lèvres, à la lourde mâchoire autrichienne.



L. YON. Sc.

VELASQUEZ — LE PRINCE BALTHAZAR CHARLES

Quelle crânerie charmante dans ce jeune infant en habit de chasse, la casquette sur l'oreille et le mousquet à la main ! Quel mouvement dans cet autre lancé au galop de son poney ! surtout quelle noblesse, quelle fierté, quelle largeur magistrale dans ce grand portrait équestre du duc d'Olivarès ! Et puis tournez-vous, regardez ces fous de cour, ces comédiens,

ces mendiants. Où trouver plus de comique et de verve, un trait plus fin, une touche plus spirituelle?

On s'arrête devant un charmant paysage : c'est une allée des jardins d'Aranjuez. Dans le fond, le soleil se couche derrière une futaie de beaux arbres, qui dessinent leurs silhouettes élégantes sur un ciel légèrement orangé. Sur le devant, d'autres arbres minces et clairsemés, où s'enroulent des lierres et se balancent des guirlandes de lianes. Cela est doux, tranquille, harmonieux, léger de ton. On a, en regardant ces beaux ombrages, comme l'impression du calme et de la fraîcheur du soir. Le nom de Velasquez est écrit au-dessus de ce tableau. Cette toile et une ou deux autres prouvent qu'il eût porté, s'il l'eût voulu, le même génie dans l'interprétation de la nature que dans celle de la figure humaine.

Dans tous les genres où il s'est essayé, il a excellé : un seul excepté peut-être, le genre religieux. Ses vierges, ses saints, peu nombreux d'ailleurs, sont médiocres. Cela devait être. Velasquez peint la nature, et rien autre. Il manque d'idéal et de sentiment. Il y a plus; ses qualités ici deviennent presque des défauts. Voyez le meilleur de ses tableaux de sainteté, son *Christ en croix*. Certes, c'est une puissante peinture; mais ce Christ est trop vrai, trop réel : il est si vrai et si réel, qu'il en est effrayant. Le moment qu'a choisi le peintre, ce n'est pas celui de la mort même, celui où la vie, exhalée à peine, laisse encore sur la dépouille terrestre comme un pâle reflet et un dernier parfum. Non; son Christ a rendu l'âme depuis quelque temps déjà : il n'y a plus que la mort inerte et déjà froide. Ces chairs exsangues et d'une blancheur bleuâtre; cette raideur cadavérique, ces cheveux imbibés de sang, qui se sont abattus et collés sur le front, et qui couvrent comme un voile sinistre la moitié de la face : tout cela, jusqu'au bois de la croix, dont les nœuds et les veines peuvent se compter, tout cela est d'une vérité poignante, j'en conviens; mais rien de tout cela

n'est religieux ni divin. Il y a là les affres de la mort; il n'y a pas le mystère de la Rédemption : je vois le cadavre d'un supplicié; je ne vois point le corps d'un Dieu.



VELASQUEZ — COURONNEMENT DE LA VIERGE

De Velasquez à Murillo, il y a un monde. Il est difficile de trouver deux grands peintres, deux grands coloristes plus dissemblables. Ils furent pourtant contemporains, étant nés tous deux à Séville, Velasquez en 1599, Murillo en 1618. Velasquez était déjà dans tout l'éclat de sa gloire et dans toute sa faveur à la cour de Philippe IV, quand son jeune compatriote, pauvre,

inconnu, sans protecteur et sans guide, mais plein d'enthousiasme et de passion pour l'art, vint à Madrid. Velasquez l'accueillit, le patronna, lui ouvrit son atelier et les riches collections de l'Escorial. C'est sous cette direction que se forma Murillo; car il n'alla jamais en Italie. On peut s'étonner que, dans de telles conditions, il ait gardé si entière son originalité propre.

Chacun, selon ses goûts, ses théories ou sa tournure d'esprit, peut préférer Murillo à Velasquez, ou Velasquez à Murillo. Ce qui est peu raisonnable, c'est de vouloir établir entre eux un parallèle, et de prétendre donner à l'un ou à l'autre la supériorité. Leurs qualités sont tellement diverses, qu'il n'y a pas entre eux de mesure commune.

Pour celui-ci, il n'y a pas besoin d'y regarder à deux fois pour le comprendre et le goûter. Rien de plus clair et de plus séduisant que sa peinture. Rien de plus doux à l'œil, de plus harmonieux, de plus velouté que son coloris. Il n'a pas toujours la force; mais il a le charme, il a la grâce souveraine, cette grâce un peu molle, mais pénétrante, que les Italiens appellent *morbidezza*. Il n'a pas toujours le style, et l'idéal lui fait défaut, comme à tous les peintres de l'école espagnole; mais il a, à sa façon, bien de la poésie, et souvent bien du sentiment.

En France, nous ne connaissons guère Murillo que par ses *Conceptions* et son *Petit Mendiant* du Louvre, et nous nous imaginons volontiers qu'il n'a fait que des *Conceptions* et des *Mendiants*. De *Mendiant*, je n'en ai pas vu un seul de lui en Espagne; et je ne sais s'il en a fait d'autres que celui qui est à Paris. Quoi qu'il en soit, il faut venir à Madrid pour avoir une idée de la variété de sa manière. Ses petites toiles ne sont pas les moins remarquables. La première qui s'offre aux regards en entrant dans la grande galerie, est une *Rébecca à la fontaine*. N'y cherchez pas la couleur biblique; mais c'est naïf de sentiment; les attitudes sont gracieuses, le coloris riche,

la touche vigoureuse. Tout à côté est le *Martyre de saint André* : petite toile, large composition. Le saint, attaché à la croix, regarde le ciel qui s'entr'ouvre; du milieu des nuées radieuses, un groupe d'anges lui présente la palme; son visage transfiguré rayonne d'une joie céleste. Sur le premier plan, à droite et à gauche, sont des groupes d'hommes, de femmes et d'enfants, d'un mouvement, d'une vie, d'un naturel admirables. Ce tableau, qui n'a que quelques pieds carrés, est, à mon avis, un des chefs-d'œuvre du peintre. Je conseille à ceux qui lui refusent le sentiment religieux de l'aller voir.

On peut faire la même remarque à propos d'une *Conception* placée un peu plus loin. Elle est même beaucoup plus petite que celle de Paris, et selon moi bien préférable. Non pas que la tête de la Vierge soit d'un caractère plus élevé et plus idéal : Murillo, pour toutes ses vierges, reproduit en général le même type, qui est le type andalou, un peu mou et manquant un peu de noblesse. Mais il a mis sur ce visage une expression vraiment touchante, un mélange confus et charmant de tremblement et de joie, d'humilité et d'adoration; le front semble éclairé d'un rayon surnaturel; les yeux se lèvent au ciel pleins de reconnaissance et d'amour.

Quant à l'exécution, elle a cet éclat, ce moelleux, ce prestige qui n'appartiennent qu'à Murillo. Les anges sont ravissants. Nul ne sait comme lui, autour des radieuses madones dont les pieds posent sur le croissant d'argent, suspendre, dans la lumière blonde et nacrée, ces groupes de petits anges qui leur font comme une guirlande de fleurs. Il affectionne ce sujet, et il faut dire qu'il y excelle. Ce qu'il y met d'élégance, de variété, de fécondité, est merveilleux : ces têtes charmantes semblent éclore d'elles-mêmes sous son pinceau. Elles n'ont pas la beauté sévère et pensive des anges de Raphaël : elles ont la grâce et la naïveté enfantines.

Murillo est le peintre des enfants. Le *Saint Jean-Baptiste*

enfant et les *Enfants à la coquille* sont, dans ce genre, des œuvres hors ligne. Dans le premier, quelle beauté grave et douce sur ce front pur, dans ces grands yeux vivants et parlants ! Dans le second, quelle expression souriante et naïve



MURILLO — SAINT JEAN-BAPTISTE ENFANT

chez l'Enfant divin, qui se penche doucement vers le petit saint Jean, et approche de ses lèvres la coquille pleine d'eau ! La gravure a popularisé ces tableaux ; mais en perdant leur coloris ils perdent une partie de leur charme. Rien ne peut donner une idée de cette couleur. Les Espagnols disent de Murillo que ses chairs sont peintes avec du lait et du sang mêlés ensemble, *con leche y sangre*. Ce sont des teintes velou-

tées, ce sont des transparences et des reflets qui font que les ombres ne sont en quelque sorte que des lumières adoucies, que des couleurs atténuées.

Le grand style, la beauté idéale manquent, je l'ai déjà dit, à Murillo, dans la peinture religieuse. Ainsi ses *Bergers adorant le berceau de Bethléhem* sont d'une superbe facture; mais ce sont des bergers espagnols dans la chaumière d'une belle paysanne d'Andalousie. Sa *Sainte Famille au petit chien* est, comme peinture, d'une solidité et d'une vigueur qu'on ne lui soupçonnerait pas; mais ce n'est, à bien dire, qu'une scène d'intérieur chez d'honnêtes artisans. Admirables tableaux, mais qui n'ont de religieux que le titre. Il est vrai qu'on en peut dire autant de bien des tableaux célèbres de l'école flamande, et même des écoles italiennes.

Une fois cependant Murillo s'est élevé jusqu'au grand style. Sa *Vierge au Rosaire* n'a pas la pureté tout idéale des vierges de Raphaël; mais elle a de la grandeur, de la majesté. Ce n'est plus le type de l'Andalouse; c'est une beauté sévère, presque romaine. La couleur, forte et chaude, est en harmonie avec la fermeté de la ligne.

Voilà de grandes œuvres. Et pourtant, on le sait, Murillo n'est pas là tout entier: il y a à Séville son *Saint Thomas*, son *Saint Antoine de Padoue*; il y a à Madrid même, à l'Académie de peinture, sa *Sainte Élisabeth de Hongrie*, que plusieurs estiment être son chef-d'œuvre. Il a mérité d'être appelé le Corrège espagnol. Velasquez est puissant, mais il est un peu froid; il étonne, mais il ne charme guère et n'émeut jamais. Murillo séduit, captive et émeut quelquefois; il a moins de vérité peut-être, il a plus de poésie.

Ribera est le troisième nom de la grande trinité de l'art espagnol. Quand nous parlons de lui en France, nous ne nous le figurons que comme le peintre des martyrs et des supplices

hideux ; nous le voyons toujours étalant sur la toile des membres saignants, des entrailles palpitantes, mettant, en un mot, son idéal dans l'horreur. Ce Ribera, le seul que nous connaissions, on le retrouve bien en Espagne. On voit à Séville, dans le palais du duc de Montpensier, un *Caton d'Utique* déchirant ses entrailles qui est le sublime de ce genre sombre et violent. Au musée de Madrid, un *Prométhée* déchiré par le vautour appartient encore à cette manière, qui paraît avoir été sa première. Mais il y a un autre Ribera, qui, sans être d'un réalisme aussi outré, demeure un coloriste admirable, et s'élève bien plus haut dans l'art : rude et puissant génie, qui, malgré ses longs séjours en Italie, est resté profondément espagnol, et supporte sans pâlir le voisinage de ses deux illustres émules.

Le *Saint Pierre délivré par l'Ange* et le *Jacob endormi* offrent les plus grandes qualités du maître : sa fougue emportée et sauvage s'est tournée ici en force contenue, en vigueur et en éclat. Le *Jacob* manque de noblesse, il est vrai ; mais comme il dort bien ! Et quelle lumière resplendit sur cette mâle figure qui se détache de l'ombre !

Dans le *Martyre de saint Barthélemy*, rien qui blesse les yeux ; point de détails horribles. La figure du saint est pleine de sérénité et de grandeur. On sent ici que le peintre est en pleine possession de lui-même : les effets de couleur ne sont plus pour lui que l'accessoire ; il cherche l'expression, et il l'atteint. Le principal personnage, ce n'est plus le bourreau, c'est le saint ; au lieu d'effrayer les yeux, il parle à l'âme.

Je voudrais noter aussi une toute petite toile représentant une *Madeleine*. Une vraie Madeleine, celle-là ; non pas une de ces belles filles du Corrège ou du Titien, fraîches et roses, voilant mal leurs formes voluptueuses sous les flots de leur chevelure dorée ; ou comme celles du Guide, levant prétentieusement au ciel leurs yeux chargés de mélancolie et de douce

langueur : pécheresses, je le veux bien ; mais pécheresses qui ne se sont jamais repenties. La *Madeleine* de Ribera est tout autre : elle a été belle, elle l'est encore ; mais sa beauté à demi flétrie n'en atteste que mieux son repentir : ses yeux sont rougis par les larmes, ses joues pâlies portent la trace de ses austérités.



RIBERA — ÉCHELLE DE JACOB

J'ai parlé si longuement des chefs de l'école espagnole, que je n'ose plus m'arrêter à ses peintres du second ordre ; ni à Moralès, que ses compatriotes ont surnommé le Divin ; ni à Alonzo Cano, qu'ils ont un peu ambitieusement comparé à Michel-Ange. Je ne parlerai même pas de Zurbaran, quoique celui-là mérite une place à part et au premier rang : le musée de Madrid ne possède de lui que deux tableaux. C'est assez pour donner une idée de sa manière fine et sobre, ingénieuse et brillante ; ce n'est pas assez pour apprécier son œuvre. Je veux dire seulement un mot d'un peintre peu connu, et qui mérite de l'être : c'est Joannès, qu'on pourrait appeler le Pérugin de l'Espagne. Il avait voyagé en Italie et étudié dans

l'école romaine. La ligne, chez lui, est un peu raide ; la composition a cette simplicité naïve qui caractérise le premier essor de l'art : Joannès ouvre, en effet, en Espagne le cycle de la grande peinture. Mais, pour l'expression et la couleur, c'est lui qui se rapproche le plus des maîtres italiens. Ses principaux ouvrages sont, outre un *Ecce Homo* et une *Cène* d'un très beau caractère, une série de tableaux représentant la vie de saint Étienne. Toutes ces compositions sont empreintes d'un sentiment religieux très profond et très élevé. C'était, dit-on, un homme d'une foi vive, et l'on raconte qu'il communiait toujours avant de commencer un tableau important. De tous les peintres espagnols, Joannès est peut-être celui qui a porté dans l'art les tendances les plus spiritualistes, qui s'est le plus efforcé de le pousser vers les hauteurs de l'idéal.

Quand on se promène dans cette galerie espagnole, si riche d'ailleurs et d'une originalité si forte, on est frappé d'une chose : c'est son caractère austère et presque exclusivement religieux. Si l'on excepte Velasquez, qui fut peintre de cour, et une partie de l'œuvre de Ribera, que peut revendiquer l'Italie, tous les autres peintres espagnols n'ont guère traité que des sujets de sainteté. Dans cette vaste collection de Madrid, comme dans celle de Séville, à peine trouvez-vous un sujet profane, une composition empruntée à l'histoire ancienne ou à l'histoire moderne, encore moins à la mythologie grecque. Je ne crois pas que jamais peintre espagnol ait fait une Vénus. Aucune scène voluptueuse, ni même inspirée de la poésie antique. Point de nudités ; pas même de celles que l'art sait revêtir de sa chasteté idéale.

L'histoire explique cette singularité. Pendant longtemps l'Église a été la meilleure et presque la seule patronne de la peinture en Espagne. La noblesse espagnole ne montra jamais ni goût ni générosité pour les arts ; en quoi elle fut très inférieure à cette noblesse italienne, si éclairée et si libérale.

Murillo, par exemple, qui passa sa vie à Séville, n'a jamais ravaillé que pour des églises et des couvents. On comprend dès lors comment l'esprit de la Renaissance, tout imprégné de la poésie antique et du paganisme grec, ne pénétra point en Espagne. Il était naturellement peu en harmonie avec le génie espagnol : l'eût-il été davantage, l'austérité ecclésiastique l'aurait repoussé. En Espagne, et même en dehors des églises, les souverains étaient, en fait de peinture, d'un rigorisme extrême. Luca Giordano fut chargé, à l'Escorial, de couvrir de draperies décentes quelques saintes trop peu vêtues échappées au pinceau hardi du Titien. Trop renfermé en lui-même, l'art espagnol n'a jamais pris le grand essor de l'art italien : il lui a manqué, de même qu'à l'art flamand, l'étude de l'antique et le sentiment de la beauté idéale que cette étude développe et féconde. La poésie antique, l'art antique, ce sont là les sources éternelles de la beauté : le sentiment chrétien peut y ajouter ses hautes et sublimes inspirations ; mais il ne dispense personne, même les plus puissants génies, d'y puiser.

Je ne dirai que quelques mots des tableaux italiens et flamands qui sont au musée de Madrid. Ces écoles sont connues ; et puis, comment faire pour se retrouver au milieu de tant de richesses ? Il faut choisir, et se borner à montrer du doigt en courant quelques chefs-d'œuvre.

Raphaël règne ici en souverain comme à Rome, comme à Florence. Deux *Saintes Familles*, qui se disputent presque également l'admiration, la *Perle* et la *Vierge au Poisson* ; une *Visitation*, et le *Spasimo* : voilà ses principales toiles.

Ce *Spasimo*, dont la gravure est fort connue, est, à mon gré, une des plus grandes œuvres du maître. Malheureusement le tableau, qui était sur bois, a beaucoup souffert : on l'a restauré ; et la couleur semble avoir perdu de son harmonie première, et pris un ton rougeâtre qui nuit tout d'abord à l'effet.

Mais, au second coup d'œil, la grandeur de la scène vous saisit. Jésus est tombé sur la voie douloureuse, baigné de sang et de sueur. Sa mère s'approche, et, le visage inondé de larmes, tendant les bras vers lui, tombe à demi pâmée entre les bras des saintes femmes, tandis que l'auguste victime lève vers elle un regard plein d'une résignation sublime. Il est impossible de mettre sur un visage humain à la fois plus de majesté et de douleur, une expression plus noble et en même temps plus déchirante. Que Raphaël ait laissé des œuvres qui l'emportent encore sur celle-là au point de vue de l'art pur, cela se peut, et je n'en sais rien : ce que je crois pouvoir dire, c'est qu'il n'a rien fait de plus grand et de plus pathétique, ni qui soit empreint d'un sentiment religieux aussi pénétrant et aussi élevé.

La *Visitation* doit appartenir à la première manière du peintre. On reconnaît l'élève du Pérugin dans le choix du sujet et la façon dont il est traité. La Vierge, timide, les yeux à demi baissés, reçoit les félicitations de sainte Élisabeth. Il y a sur son doux visage, dans son geste d'une naïveté charmante, une grâce confuse et chaste, une candeur, un mélange de joie pieuse et de respectueuse adoration. Quelle délicatesse ! quelle finesse de nuances ! quelle âme et quel génie de peintre !

Autour de ces œuvres maîtresses se groupent par centaines des toiles que partout ailleurs on admirerait longuement. D'André del Sarto, outre une belle Vierge, il y a un magnifique portrait de sa femme : jolie tête, fine et dure, avec un demi-sourire de coquette sans cœur. C'est bien là la femme dont l'influence malfaisante perdit le pauvre artiste. Du Corrège, une *Madeleine* éclatante de grâce et de beauté profanes, avec des cheveux d'or et une robe de brocart. De Giorgione, une *Sainte Famille* superbe, mais peu divine. De l'Albane, une *Toilette de Vénus* ravissante de finesse, de délicatesse, de fraî-

cheur. Et que sais-je? des Luini, des Bassano, des Bellini, des Sébastien del Piombo... De leurs noms seuls on remplirait des pages.

Mais voici les grands Vénitiens; et à moins d'aller à Venise même, vous ne serez jamais à pareille fête. C'est un éblouissement, et force vous est bien de vous arrêter.

Titien a ici quarante toiles, et quelques-uns des plus beaux portraits qu'il ait faits. Ami de Charles-Quint, qui le combla de faveurs et de témoignages d'estime, il l'a peint nombre de fois, à tous les âges, dans tous les costumes. La galerie de Madrid, outre un grand portrait équestre de l'Empereur, en possède un autre où il est représenté en pied. Je préfère de beaucoup celui-ci.

Charles-Quint est debout, en habit de cour, toque noire, manteau blanc, pourpoint de drap d'or. Sa main gauche s'appuie sur la tête d'un grand levrier d'Afrique, qui fut son favori. Il y a dans toute la personne de l'élégance et de la noblesse. La tête est fine et froide; l'œil spirituel, mais à demi voilé. Sous la grâce un peu étudiée et le demi-sourire, on sent l'habileté rusée du politique. Il y a sur le front rejeté en arrière tout l'orgueil autrichien, et dans cette mâchoire inférieure avancée toute la ténacité flamande.

En face du père est le fils. Titien a peint Philippe II jeune, à dix-huit ou vingt ans. Le prince est aussi en habit de cour; il a la taille mince, élancée, avec quelque raideur. Les cheveux sont blonds et ras, le teint pâle; les yeux saillants, froids et durs. Le trait marquant de cette physionomie, c'est la bouche, qui est épaisse et sensuelle, impérieuse et dédaigneuse. Le front est beau; mais il n'y a rien de jeune dans cette figure : l'expression est triste et hautaine. C'est un masque de marbre.

On peut voir, à la galerie de Madrid, un autre portrait de Philippe II, non pas de Titien, mais de Pantoja, qui représente

le roi à l'âge de quarante ans environ. Le portrait de Pantoja ne manque pas de finesse : le peintre semble avoir voulu adoucir son terrible modèle ; il a mis sur ses lèvres une espèce de sourire, qui, malgré tout, n'a rien de rassurant. Mais c'est bien toujours, sous les formes plus lourdes de l'âge, la même figure de marbre ou de cire, le même regard terne et froid. Il faut noter seulement quelques détails caractéristiques : Philippe II tient à la main un rosaire à gros grains ; il est coiffé d'un bonnet de velours noir. Devant cette figure blafarde, toute vêtue de noir, on se demande si c'est un roi, un moine ou un inquisiteur qu'on regarde.

Deux grandes toiles du Titien attirent de loin les regards. Ce sont deux de ces toiles qu'on est convenu d'appeler des *Vénus*, et qui représentent de belles femmes nues, couchées sur un lit de repos. Peintures dorées, lumineuses, où éclate le génie voluptueux et un peu païen de la Renaissance, et qui doivent être, je m'imagine, fort étonnées de se trouver égarées parmi les peintures austères ou ascétiques de l'école espagnole. De fait, il n'y a pas longtemps qu'elles sont à cette place. Achetées par Philippe IV, elles étaient restées jusqu'à la fin du siècle dernier enfermées sous triple clef, comme des objets obscènes. Il n'a fallu rien moins que deux ou trois révolutions pour faire reparaître aujourd'hui ces chefs-d'œuvre.

Laissez-moi noter encore une *Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste*. Ce n'est qu'une étude à mi-corps, mais splendide. La tête est légèrement penchée en arrière ; les bras se soulèvent pour porter le sanglant trophée. Quelle élégance ! quelle fière tournure ! quelle lumière sur ces bras, qu'on dirait faits d'un marbre doré par le soleil !

Tout à côté est une vaste composition allégorique qui fut peinte par Titien, en mémoire de la victoire de Lépante. On sait que la victoire de Lépante fut gagnée en 1572. Or Titien était né vers 1477 : il avait donc, quand il peignit ce tableau,

quatre-vingt-quinze ans accomplis. A la vigueur de la touche, à l'éclat du coloris, on dirait l'œuvre d'un jeune homme. Quels hommes, que ces artistes de la Renaissance, les Titien, les Vinci, les Michel-Ange! Génies de feu, dans des corps de fer!

J'en passe, et des meilleurs... Je ne fais que mentionner, de Paul Véronèse, une *Susanne*, et surtout un *Jésus enfant parmi les docteurs*; belle composition, dont les têtes ont de la noblesse, et où le peintre a déployé toutes les splendeurs de



REMBRANDT — LA REINE ARTÉMISE

sa palette; — de Tintoret, quelques portraits d'une incroyable énergie; et un *Combat de mer*, plein de furie, où se trouve une figure de femme que je crois voir encore, la tête renversée, les cheveux épars et entremêlés de perles, d'une beauté étrange, extraordinaire.

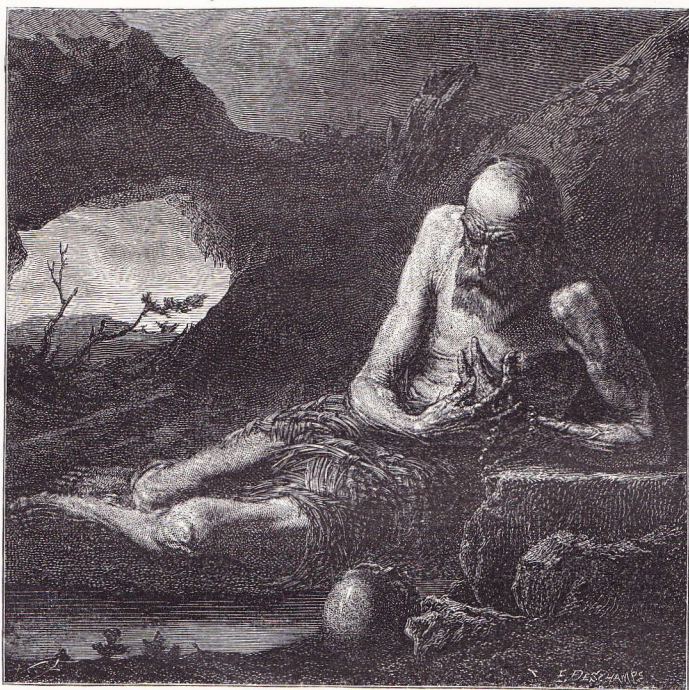
L'école flamande et l'école hollandaise ne sont pas moins bien représentées à Madrid que les écoles italiennes. Rembrandt n'a qu'un portrait, mais digne de lui, c'est tout dire. Van Dyck, outre quelques petits tableaux d'église, a quatre ou cinq portraits, qui sont certainement parmi ses plus beaux. De Rubens, il faut noter aussi quelques portraits magnifiques,

et, parmi un nombre énorme de toiles de toute grandeur, des tableaux de chevalet qui valent ses plus grandes compositions. Ce sont des kermesses, des danses de village, d'une verve, d'une gaieté de mouvement, d'une couleur admirables; ce sont des nymphes et des satyres; c'est surtout son *Jardin d'amour*, représentant une réunion de jeunes hommes et de jeunes femmes, assis ou folâtrant sous de beaux ombrages. Rubens a mis là, avec sa couleur éblouissante, quelque chose de la grâce de l'Albane.

Et que dire des petits Flamands? Des Teniers, des Breughel, des Wouwermans, des Ruysdael? Le premier, à lui seul, compte à Madrid soixante-seize tableaux, parmi lesquels plusieurs sont des plus importants et des plus charmants qu'il ait faits. J'ai remarqué trois *Tentations de saint Antoine*, sujet favori du peintre, et où s'est déployée de la façon la plus bizarre son imagination bouffonne; de grands tableaux d'intérieur d'un fini merveilleux; des kermesses et des fêtes de village; enfin une série de scènes comiques, les *Singes sculpteurs*, les *Singes amateurs*, de l'expression la plus spirituelle et de la touche la plus fine. Un de nos contemporains, Decamps, semble s'être inspiré de ces petits chefs-d'œuvre dans une de ses toiles les plus populaires.

Je n'ai pas même nommé notre école française. Il serait impardonnable de l'oublier cependant; car si sa place n'est pas large au musée de Madrid, on peut dire quelle y est noblement remplie. Deux noms seuls la représentent : Poussin et Claude Lorrain. Le premier a ici quelques toiles excellentes (*la Chasse de Méléagre*, entre autres, et *Un jeune Guerrier couronné par la Victoire*); excellentes, non de couleur sans doute, mais de composition, et du plus grand style. Le second a cinq ou six paysages qui sont incomparables; deux entre autres, dans le salon Isabelle, représentant un lever et un coucher de soleil. Le Louvre n'a rien de plus beau, et il n'y a pas de peinture au

monde dont celle-là ne puisse affronter le voisinage. Claude Lorrain est le plus grand des paysagistes. D'autres ont saisi heureusement certains aspects de la nature : Ruysdael excelle à rendre la fraîcheur des forêts et des eaux ; Poussin la solennité, la majesté des grands horizons. Claude, lui, a su exprimer toutes les harmonies de la nature et toutes ses magnificences. Comme on a dit que Velasquez a peint l'air, on pourrait dire qu'il a peint la lumière : non une lumière de convention, mais la lumière vraie, limpide et pure, et c'est par là qu'il a exprimé mieux que personne la poésie suprême de la nature.



RIBERA — SAINT PAUL, ERMITE

VOYAGE
EN
ESPAGNE



& M^c
1855

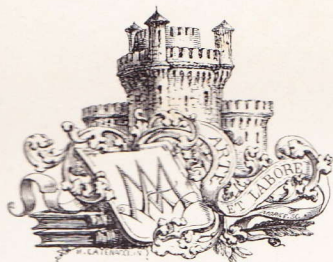
VOYAGE EN ESPAGNE

PAR

M. EUGÈNE POITOU

CONSEILLER A LA COUR D'ANGERS

ILLUSTRATION PAR V. FOULQUIER



TOURS

ALFRED MAME ET FILS, ÉDITEURS

M DCCC LXXXII

TABLE DES CHAPITRES



CHAPITRE I

Le pays basque. — Pampelune.	7
--------------------------------------	---

CHAPITRE II

Saragosse. — Notre-Dame-del-Pilar. — La Seo. — L'Aljaferia et Antonio Perez. — Alcala de Henarès	25
---	----

CHAPITRE III

Madrid. — La sierra Morena. — Baylen. — Andujar. — Cordoue. — La mos- quée. — Les Arabes.	49
--	----

CHAPITRE IV

Séville. — L'Alcazar. — Don Pèdre le Cruel. — Le musée. — La cathédrale. — Les gitanos.	83
--	----

CHAPITRE V

Séville (suite). — La semaine sainte et les processions. — Les courses de taureaux.	113
---	-----

CHAPITRE VI

L'Andalousie. — Xerès de la Frontera. — Le roi Rodrigue. — Cadix. . . .	135
---	-----

CHAPITRE VII

Gibraltar. — Malaga. — De Malaga à Grenade	161
--	-----

CHAPITRE VIII

Grenade. — L'Alhambra. — Le Généralife.	189
---	-----

CHAPITRE IX

Grenade, sa grandeur et sa décadence. — Les peintures de l'Alhambra. — La ville et la Vega. — Départ, mésaventure et retour	215
---	-----

CHAPITRE X

Grenade (suite et fin). — Démêlés avec la justice espagnole. — Mœurs, caractère, état politique.	253
--	-----

CHAPITRE XI

Carthagène. — Alicante. — Elché et les palmiers. — Orihuela. — Murcie et sa Huerta	273
--	-----

CHAPITRE XII

Aranjuez. — Tolède. — La cathédrale. — Ximenès de Cisneros.	293
---	-----

CHAPITRE XIII

Retour à Madrid. — Le musée. 315

CHAPITRE XIV

L'Escurial. — Philippe II. — Don Carlos. — Une exécution capitale sous
Philippe II. 341

CHAPITRE XV

Avila. — Sainte Thérèse. — Burgos. — Le Cid. 367

