

LA PEINTURE ESPAGNOLE

« du Greco à Dali ».

Le Musée Jacquemart-André présente des œuvres de l'art espagnol du XVI^e au XIX^e siècle, rassemblées par le collectionneur Pérez Simon. Cette exposition, intitulée « du Greco à Dali », propose une anthologie assez représentative de l'évolution de la peinture et un captivant voyage dans l'âme espagnole qui révèle sa richesse et sa diversité : peinture religieuse, peinture de cour et portraits, natures mortes, scènes de genre, révolution artistique avec les peintres modernes.

De tout temps, les conditions artistiques dépendent de nombreux paramètres (environnement, événements historiques, courants et modes, opportunités, relations, mécénat, talents...). Et, dès le XV^e siècle, toutes sortes d'échanges abondent : les artistes, mis en concurrence, voyagent beaucoup pour se faire connaître et parfaire leur savoir intellectuel et technique : les Italiens, les Flamands et les Français sont invités à la Cour d'Espagne et les Espagnols partent en Italie et en France.

Peinture religieuse :

Le caractère mystique du catholicisme trouve une intensité incomparable en Espagne dès le XV^e siècle. La vanité des entreprises humaines est dénoncée par des représentations macabres ; les corps, soustraits au temporel, s'émacient sous l'effet de la ferveur religieuse ; les martyrs extasiés goûtent, dans les tourments, les félicités suprêmes ; la douleur de la Vierge se manifeste et le Christ, pantelant, éternise le supplice qu'il a enduré. Le maniérisme (1530) accentue cet état de fait : l'effusion mystique

ou l'extase sont rendues grâce au raffinement parfois outrancier des attitudes ; l'humanité désincarnée mime la pensée et l'exagère souvent par la tension musculaire ; la ligne serpentine étire les figures en longueur et les anime d'une douceur languide.

Le panneau central, « la déploration » du « *Retable de la Passion du Christ* » de Vazquez (1450), valorise la Vierge, personnage central, alors que Jean retient le corps de Jésus et que Madeleine essuie les plaies de la main gauche. « *La Vierge au lait* » de Borrás (1570) illustre une dévotion populaire : les yeux mi-clos, la Vierge, exprimant sa vénération, présente à l'enfant son sein gauche, lequel détourne sa tête vers le spectateur.

Le Greco élabore une œuvre singulière. Dans la « *Tête du Christ* » (1600), l'intensité extatique et l'intériorisation sereine du Christ sont suggérées par la position légèrement relevée du visage, par le regard empli de larmes tourné vers le ciel, par les formes allongées du visage garni d'une fine barbe pointue et du cou puissant. La lumière s'intègre à la couleur : elle est une manifestation intérieure et non extérieure. L'art du Greco s'inscrit dans un univers visionnaire qui se confond avec les élans de l'âme rendus par des mouvements ascensionnels et par l'exaltation des formes.

Au XVII^e siècle, Ribera exprime le côté caravagesque avec un certain aspect théâtral espagnol. Ses scènes de martyrs révèlent un sens profond de la souffrance et l'expression de la

doubleur alors que ses modèles dans les scènes de genre dévoilent un intense réalisme. « *Sainte Marie l'Égyptienne en extase* » (1640) est une femme âgée aux traits émaciés, au corps décharné et aux cheveux gris, en élévation. Elle est revêtue d'un simple manteau brun, le regard tourné vers le ciel, les mains jointes en prière. Le fond sombre met en relief le corps anguleux dont la raideur contraste avec la large souplesse du drapé. L'épisode narre la vie de la Sainte : sa rencontre avec le moine Zosime qui lui prête son manteau pour cacher sa nudité ; son enterrement par ledit moine, aidé par un lion. « *Saint Jérôme* » (1648), en pénitence, médite devant un crucifix et une tête de mort, à peine vêtu d'un drapé rouge. L'utilisation du clair-obscur souligne la présence divine que ressent l'ermite. La lumière souligne avec énergie les détails de l'anatomie du vieillard et module la variété des carnations du visage. La barbe encore blonde, les cheveux et la moustache grise sont suggérés par de multiples petits coups de pinceau. La tension du regard levé vers le ciel et la réalité du corps créent une image extraordinairement vivante.

L'univers de Murillo évoque le côté féminin de la dévotion bourgeoise espagnole plus dans ses thèmes mariaux que dans ses scènes de genre. Il a porté la douceur, la tendresse et le charme raphaëlesque à un point de perfection inégalé : fluidité d'exécution, choix de couleurs tendres, courbes suaves, délicats clairs-obscur, placidité et effusion sentimentale, débauche de délicatesse. Dans « *L'Immaculée Conception* » (1670-1675), la jeune Vierge aux mains élégamment croisées sur la poitrine, uniquement couronnée d'un halo de lumière, s'élève dans une gloire dorée qu'entourent de légers nuages sur lesquels des angelots brandissent quelques insignes venus des laudes mariales (roses, lys). Entre les ors et les gris, le bleu du manteau

donne du volume à la figure de la Vierge et contraste avec l'atmosphère légère des nuages et des angelots. « *Saint Jean-Baptiste adolescent* » (1660-1665), sur un fond de paysage montagneux, enveloppé dans une peau de bête brune et une cape rouge, est assis sur un rocher, un mouton à côté de lui. De la main gauche, il tient le phylactère « ecce agnus dei » et l'index de la main droite est pointé vers l'extérieur du tableau. « *La divine bergère* » (1740-1745) de Tovar est une composition murilleresque. La Vierge pensive se détache sur un paysage bleuté à l'horizon bas et à la luminosité dorée et éparse qui met en valeur l'élégance du bleu et du rose. Un chapeau de paille rejeté sur les épaules et une tunique confectionnée d'une peau de mouton donnent à Marie le statut de bergère. Sur le côté, l'archange Saint Michel, brandissant un bouclier et une épée, descend du ciel pour délivrer un agneau du loup qui le menace.

Peinture de cour :

Le portrait est réservé aux personnages dont l'exemple moral ou la fonction sociale légitimait la représentation. L'Espagne reprend les codes italiens et axe les traits du modèle sur son tempérament, son individualité et sa qualité humaine. L'art du portrait est représenté à la Cour de Philippe II par Coello et Pantoja de la Cruz. Coello crée une véritable école du portrait de cour. Son « *portrait de Charles Quint* » (1580) s'inspire d'un portrait réalisé par Le Titien. Le dessin précis (barbe bien taillée, rectitude du nez) s'intéresse surtout aux jeux de lumière sur l'armure (noir, bleu, gris, or) et sur l'écharpe rouge de commandement. Le collier de la toison d'or est placé sur le col de l'armure dont les ornements damasquinés sont rendus avec soin. Charles Quint tourne un regard vague vers le spectateur. Le « *portrait de Philippe II* » (1606-1608) de Pantoja de La Cruz, vêtu d'une demi-armure sous laquelle

apparaît une cotte de mailles, arbore la Toison d'or autour du cou, un bandeau rose à chaque bras, un bâton de commandement dans la main gauche et une épée sur la droite. Un grand rideau rouge masquant le fond fait ressortir les noirs, gris et ors de l'armure et de la culotte bouffante ainsi que la finesse des dentelles et broderies. Son regard froid démontre la rigidité et l'austérité de ce roi.

La représentation de la Plaza Mayor en fête est un thème récurrent de la peinture madrilène. Ainsi, par son point de vue plongeant « *La fête de taureaux sur la Plaza Mayor* » (1650) donne une idée de la structure urbaine de Madrid et de sa place principale aux balcons remplis de spectateurs dont le roi Philippe IV. Il ne s'agit pas d'un moment précis d'une corrida à cheval mais d'une juxtaposition de différentes séquences (spectateurs attentionnés, groupes de corps de garde, cheval blessé, taureau chargeant, picador piquant une banderille, torero à la cape noire). Avec l'arrivée des Bourbons, « *La proclamation de Charles III sur la Plaza Mayor* » (1760) solennise l'entrée du nouveau monarque à Madrid. Sur l'estrade, le portedrapeau, entouré de quatre hérauts d'armes, élève l'étendard. Tous les balcons de la place sont garnis de tentures vertes et rouges. Au premier plan, se mêlent des cavaliers et des Madrilènes à pied en costume traditionnel des « majos » et « majas ».

En 1792, Bayeu fait le portrait de sa fille « *Feliciana Bayeu* ». Cette dernière, en buste, les cheveux poudrés, tourne le visage vers son père mais conserve son air timide et songeur. La diversité des touches et le mariage subtil entre les roses et les gris décèlent la spontanéité et la liberté de la composition. Goya, dans le portrait de « *Dona Maria Teresa de Vallabriga y Rozas* » (1783), a une approche naturelle et immédiate de la beauté féminine. Le visage au regard à la fois intense et lointain

est d'un naturel extraordinaire. Le fond sombre et uniforme sert à faire valoir le bleu clair et vif de la robe et par transparence le blanc-bleuté du châle. Par contraste, la fourrure brune traitée avec soin pour dégager doucement la gorge de la jeune femme se mêle à la lourde chevelure d'un blond roux qui encadre *le cou*. *La lumière et le dessin précis de « La petite fille jouant du tambour »* (1837) d'Esquivel soulignent gracieusement le modelé et les traits de son visage ainsi que l'expression songeuse de ses grands yeux bleus. Le jardin fleuri brun et vert foncé qui forme un cadre doux et recherché fait ressortir la robe et le pantalon blanc de la fillette.

Scènes de genre :

Fêtes populaires, réunions villageoises, courses de taureaux, scènes de sorcellerie, déjà traitées surtout au XVIIIe siècle par Goya, sont reprises au XIXe siècle en une facture libre. L'approche romantique se fait sentir chez Barron y Carrillo dans « *Le duc et la duchesse de Montpensier à la feria de Séville* ». Les deux personnages, cavaliers en costume sévillan, sont prêts pour la cavalcade. Les coloris jaunes, bleus, rouges et verts explosent au milieu de l'atmosphère vaporeuse de l'arrière-plan. Le naturel de scènes de la vie locale est remarquable dans « *Marguerite à la fontaine* » (1874) de Gonzalez. Devant une fontaine, Marguerite songe à rencontrer l'objet de sa flamme. Ce moment de rêverie amoureuse est marqué par le traitement allongé des jeunes filles, la souplesse et l'élégance de leurs attitudes. « *La traite de la vache* » (fin du XIXe siècle) de Cubells est une charmante séquence de la vie campagnarde. La veine naturaliste et sociale fait son apparition avec notamment le travail des femmes. Les « *Lavandières au bord d'un ruisseau* » (1896) de Villegas Brieva sont un témoignage visuel objectif de la réalité des occupations traditionnelles. Les femmes dont la couleur

rouge unifie le groupe envahissent l'espace. Godoy y Castro, lui, offre une peinture de plein air, à la manière impressionniste, dans la « *La balançoire* » (1899). Le traitement de ce divertissement joyeux est vigoureux par la façon de masquer l'horizon, de resserrer l'espace autour des personnages et de donner du mouvement à la balançoire. Les teintes d'ensoleillement (explosion des pannes, bleus, jaunes et verts) envahissent le lieu. Les visages des deux jeunes filles sont dans l'ombre tandis que la robe rose prend toutes sortes de teintes suggérant le passage constant de l'ombre à la lumière.

Paysages :

Le paysage commence à prendre de l'ampleur dans la peinture de Velazquez. Puis, pendant la période romantique, Villaalmil est le véritable fondateur de la pratique du paysage. Dans « *Paysage côtier avec des soldats et paysans* » (1829), deux scènes se juxtaposent, séparées au centre, par deux soldats surveillant des travailleurs. Le traitement de la lumière tout en douceur, sur une ligne d'horizon très basse, est appropriée au paysage côtier de la baie de Cadix, rythmée par des cactus et des petits arbustes. L'ombre à la lumière.

Le Modernisme :

Le XXe siècle révèle le foisonnement des différents courants transmis et l'éclosion de nouveaux mouvements picturaux. Malgré les points d'attache à Barcelone et Madrid, les artistes subissent l'attraction de Paris : de ce lieu, s'élaborera la rénovation de l'école espagnole. Le Post-Impressionisme se découvre chez Sorolla et Zuloaga. Plages méditerranéennes, jeux d'enfants nus, pêcheurs valenciens, bœufs dans la mer, paysages ensoleillés deviennent des thèmes très lumineux sous le pinceau de Sorolla. « *Les enfants dans la mer* » (1899) sont pris sur le vif. La mer étincelante



et mouvante occupe tout l'espace, renforçant l'attitude dynamique des jeunes garçons. Dans « *Soleil du matin* » (1901), les deux pêcheurs sont d'un naturalisme saisissant grâce au geste plein d'énergie de la femme qui tire le panier de la barque et à l'attitude de l'homme qui la regarde faire. La virtuosité des touches argentées qui font briller le soleil du matin sur les vagues et la plage mouillée est exceptionnelle. « *Les vendangeurs* » (1905) de Zuloaga dévoilent, malgré la fatigue, la joie du travail accompli au soir d'une journée par trois personnages se détachant sur un horizon taché de violet et de vert (couleurs de la vigne). Le « *Portrait de la Señora Corcuera* » (1918) de Zuloaga atteste l'élégance de la pose soulignée par l'étole de gaze et de dentelle qui retombe gracieusement sur la robe. Le vert tendre des arbres et le ciel sombre aux effets marbrés mettent délicatement en valeur sa superbe robe violette et sa chevelure grisonnante ondulée. Le traitement du visage empreint d'une assurance certaine et d'une douceur un peu rêveuse arbore la maîtrise de teintes audacieuses (orange qui souligne les yeux, violet qui maquille les joues).

Divers courants avant-gardistes éclosent après la guerre civile espagnole (1937). A ses débuts, Picasso suit la tradition : la vision tragique de la condition humaine en exhibant la faune des bars de nuit, mendiants, éthyliques, travailleuses... Le « *Repas du pauvre* » (1903-1904) est un exemple misérabiliste traité de manière émotionnelle. Une grande force et

une infinie tendresse résident dans l'équilibre entre l'union étroite du pauvre devant une table vide et deux garçonnets placés sur le côté le regardant avec envie. Le bleu omniprésent forme les contours, suggère la lumière et les volumes. Ensuite, Picasso révolutionne la peinture en inventant le Cubisme avec Braque, préférant le motif au sujet, décomposant les objets en volumes simples et multiples. « *Françoise dans un fauteuil* » (1949) donne l'idée de la maternité épanouie ; le visage ovale est caché sous la lourde chevelure bleue ; les deux seins, en forme de disques, sont repoussés par l'énorme fleur rouge qui cache le ventre. Dans « *Nature morte au pigeon* » (1919), ce dernier gît sur un torchon blanc, les ailes déployées et la tête en bas. Quelques plans noirs et bruns et des petits motifs décoratifs gris et ocre suggèrent le lieu où l'oiseau, victime innocente, va se transformer en repas. Les objets superposés, juxtaposés, imbriqués dans de larges plans géométriquement découpés, aux coloris gris, noirs, bruns et jaunes de « *Cuillère et bol* » (1918) de Juan Gris prennent un aspect monumental.

Le Surréalisme obtient une audience importante avec Miro et Dali. Miro aboutit à une



peinture de motifs simples, de signes symboliques et d'idéogrammes magiques en tons purs. Au centre de « *Femmes devant la lune* » (1944), trône une grosse forme noire. Sur le côté, la forme féminine à la jupe triangulaire, aux longs bras et au visage rectangulaire contemple la lune en croissant vert tandis que le ciel nocturne est peuplé de constellations, d'étoiles, de segments rectilignes ou courbes, de lignes en zigzag. Rejoignant le groupe surréaliste, Dali se lance dans un Réalisme fantastique où toute chose demeure mystérieuse mais où rien n'est illogique. Les images sont suscitées par de libres associations d'idées à partir de formes données par le hasard. De là, sous l'apparence de trompe-l'œil minutieux, les objets s'allongent, se dissolvent, se métamorphosent en d'autres objets ou encore en interprétations incongrues. Dans « *La noblesse du temps* » (1977-1984), sculpture en bronze à patine verte et brune, l'idée de la montre molle sur un tronc d'arbre symbolise la place dominante du temps dans la vie. Dans « *La plage érotique* » (1950), la surface aux tonalités irréelles et froides de Port Lligat est peuplée de fines silhouettes s'accouplant ou exhibant leur sexe. Le monde irréel et onirique dans lequel évoluent ces figures fantomatiques, entre quelques chevaux, évoque son intérêt pour Freud et l'art de l'inconscient. « *L'ascension du Christ* » (1958) marque la revendication ouverte de son catholicisme. Issu d'un « rêve cosmique », le Christ, aux doigts recroquevillés, enserme la totalité de l'univers qu'il a unifié par sa mort et sa résurrection. Au-dessus du spectateur, le corps, placé au centre d'un cercle transparent et dominé par la colombe du Saint-Esprit, matérialise le retour du Christ vers le Père. L'atome est fait d'une multitude de petites boules (comme une fleur de tournesol) et la Vierge a les traits de Gala qui pleure la Passion de son fils.

Après l'expérimentation de l'art « informel » (Dubuffet, Fautrier), Tapiès mêle aux couleurs en pâte épaisse des collages, du marbre pulvérisé, du sable, du latex... La matière parfois plissée, ridée, rayée de tracés incertains met en évidence de grands espaces vides, marqués seulement de quelques signes ou empreintes, d'incisions précises, de sortes de « coutures ». « *Grand papier gris avec un symbole blanc* » (1965) affiche un contenu gris profond « percé » d'un simple signe géométrique, symbole de méditation.

Il est indéniable qu'en Espagne les précurseurs de la modernité picturale s'appellent Greco, Goya et que les sommets du Baroque sont atteints avec Velázquez, Zurbaran, Murillo, Ribera. L'époque contemporaine voit fleurir des génies tels Sorolla, Zuloaga, Picasso, Gris, Miro, Dali... Cette exposition notifie la grandeur de la création artistique espagnole, dévoile un volet important d'œuvres d'artistes au

talent singulier malgré les diverses influences esthétiques et iconographiques (italiennes, flamandes, françaises) reçues. Maurice Denis n'a-t-il pas évoqué que « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Françoise RAMBIER.

Musée Jacquemart-André 158 bd Haussmann, 75008 Paris. Tél : 01 45 62 11 59.

Métro : Miromesnil

Ouvert 365 jours par an, de 10h à 18h.

En période d'exposition, nocturnes le lundi soir jusqu'à 21h30.

Le musée et les salles d'exposition ne sont temporairement pas accessibles aux personnes à mobilité réduite.

DE GRECO A DALI :

Exposition jusqu'au 1er août 2010.