

*Au milieu du 16<sup>e</sup> siècle l'Espagne, à l'exemple de son souverain Philippe II, manifestait une vive admiration (parfois inexplicable à nos yeux) pour Jérôme Bosch et Bruegel : leur pouvoir de création visionnaire, à la base allégorique, est dépassée par Morales qui ne dépeint pas un monde burlesque ou pittoresque, mais des spécimens humains d'une vérité criante.*

*Luis de Morales : Le Christ aux outrages, vers 1550/154 x 96 cm, Académie San Fernando, Madrid ; photo Prado. David Manso.*



711-1492: sept siècles. Sept siècles d'occupation arabe. Et sept siècles de résistance, larvée, puis, déclarée, triomphante enfin. Qui oublierait ce Moyen-âge — ces sept siècles où la civilisation espagnole ne fut qu'une tension pour rester elle-même, sans le moindre compromis, contre un peuple, une religion, une culture, en un mot une civilisation qui lui était diamétralement opposée — s'interdirait toute compréhension de l'Espagne. Hors quelques monuments, l'Islam n'y laissa que des antigènes, qu'une vaccination absolue contre tout corps étranger, une éternelle exigence d'intégrité. Avant de juger trop

hâtivement l'Inquisition, par exemple, imaginons ce qu'auraient été, en France, les tribunaux d'épuration si l'occupation allemande avait duré ne serait-ce que cent ans ! Non, rien en Espagne n'est compréhensible si l'on ne se souvient que l'Espagne n'est avant tout qu'un refus massif de tout ce qui n'est pas l'Espagne. Rien n'est compréhensible alors, à commencer par l'art. Qu'aurait eu besoin l'Espagne d'une Renaissance « ? A cette heure elle naissait à elle-même, toute émerveillée, n'y croyant encore qu'avec peine. 1492. Au moment même où est tué Boabdil, le dernier des Abencérages de Grenade,



# le miracle espagnol

Après sept siècles de résistance à l'occupation arabe, l'Espagne se laisse envahir par une liesse mystique — Inutilité, inopportunité de la Renaissance et de son rationalisme — Le « siècle d'or » commence vers 1550, sur un ton de mélancolie tragique — On admire le Greco peindre entre la chair et l'extase — D'autres peintres, Ribera, Zurbaran, Murillo, vont hisser le quotidien au niveau de l'éternel — Velasquez réussit ce prodige de peindre le frémissement de la vie — Les derniers feux du miracle espagnol s'éteignent avec le 17<sup>e</sup> — Soixante-dix chefs-d'œuvre exposés actuellement au Petit Palais à Paris mettent en évidence cet élan de ferveur pathétique — Rarement les peintres ont ébranlé la fierté de l'homme avec autant de dignité — Etude et choix des illustrations par Gérard Barrière.

Colomb offre le Nouveau Monde à Isabelle et Ferdinand, les rois catholiques, qui ont fait l'unité de l'Espagne et se préparent à ravir Naples aux Français. A la reconquête succède sans transition la conquête, pas la Renaissance. Les canons antiques, les dieux de Rome et les philosophes de la Grèce ne pénétreront que très timidement en Espagne. Les Arabes vénéraient Aristote et les juifs avaient pour Platon quelque tendresse. Cela suffit pour que l'Espagne ne veuille ni de l'un ni de l'autre et soit préservée du rationalisme comme de l'idéalisme. Ce n'est donc ni Vinci, ni moins encore Raphaël, ni même Michel-Ange que

Charles Quint et Philippe II importent dans leurs palais mais Titien et Tintoret qui, à Venise, ont lancé l'art à la conquête sans règle d'un réel sans concept. Au milieu du 16<sup>e</sup> siècle, lorsque s'ouvre le « siècle d'or », Philippe II fait construire son palais-monastère, l'Escorial. Dans l'aride sierra de Guadarrama, ce sévère monument est une condamnation de l'Alhambra de Grenade. A la grâce toute orientale de celui-ci, à sa fraîcheur, à la sinuosité souple de ses lignes, l'Escorial répond par la raideur des siennes, par sa sécheresse et sa nudité, par son dessin même qui est celui d'un gril qui fut instrument de suppli-

*Une sorte d'embrassement tord les corps, les vêtements et jusqu'à l'air qui les enveloppe, en une seule tension mystique qui semble les aspirer hors de la réalité. Mais le personnage de gauche, crucifié sans croix, s'impose comme l'idéogramme — combien véridique — du tragique espagnol: on le retrouve chez Goya et chez Picasso.*

Le Greco : la Vision de saint Jean, vers 1610 225 x 193 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund.





Goya : détail des *Fusillades* du 13 mai 1808, 1814 / Prado.



Picasso : détail de *Guernica*, 1936 / Modern Art, N.Y.

*De la pauvreté à l'allégresse, il semble n'y avoir qu'un pas. C'est à peine si Ribalta place quelques rais de lumière pour indiquer la « distance » entre la réalité quotidienne et le réel divin — que le commun des mortels, par la pratique de la dévotion, peut saisir.*

Francisco Ribalta : *Saint François réconforté par un ange musicien*, 1620 / 1 204 158 cm, Prado, Madrid : photo David Manso.



ce. L'Escurial est plus qu'un monument, c'est un manifeste de solidité, une place forte de la pureté castillane et catholique et un rempart contre tout ce qui pourrait y porter atteinte, contre le passé musulman et plus encore contre ces maux qui risqueraient bien de constituer l'avenir s'il n'était pas là pour les démentir et les combattre : l'humanisme, la Réforme et autres hérésies. C'est le dernier château-fort de l'histoire, mais dressé cette fois-ci contre les invasions spirituelles. Il va lui donner le ton. Comme l'Escurial, l'art espagnol n'est pas fait pour séduire, pour plaire, mais pour propager la foi, la stimuler et la préserver. A l'opposé de l'art d'apparat et de divertissement qui naît à cette époque en Occident, cet art demeure d'édification, de prière et de conversion. Il vise moins à provoquer l'admiration que l'illumination et la pénitence. Contrairement à l'Italie, l'Espagne n'aura jamais d'esthétique. L'art n'y sera jamais « pour l'art » — en maintenant à Velasquez, provisoirement peut-être, son statut d'exception — mais pour la foi, pour l'Espagne, et contre ce qui pourrait les menacer.

C'est la raison pour laquelle les Italiens — de second ordre — mandés par Philippe II pour « illustrer » plutôt que décorer l'Escurial n'y réussirent que bien mal. Ils auraient su le décorer, oui, l'orner de grandes machines historiques ou mythologiques inaptées à l'Espagne qui répugne à l'histoire par goût d'éternité et à la mythologie par soif de vérité.

Et cette éternité, cette vérité, que recherchera tout l'art espagnol, ils ne surent les atteindre pour les donner à l'Escurial. Un Espagnol, Navarrete « le muet », serait peut-être parvenu à les arracher du fond de son silence si la mort n'était venue prématurément mettre un terme à cette vigueur d'expression qu'il avait découverte. Mais à cette époque, dans la sèche et stérile Estramadure qui ne donna jamais d'autres richesses que ses hommes, artistes et conquistadors, un homme est en train de découvrir une peinture qui s'accorde avec l'ascèse de l'Escurial, avec la mystique sans facilité de Thérèse d'Avila et de Luis de Grenade comme avec la profondeur des chants de Tomas Luis de Victoria et de Guerrero.

Cet homme s'appelle Morales ; on le surnomme « le divin ». Il vit à Badajoz, près de la frontière portugaise. Et son œuvre tout entier est empreint de cette « saudade », tristesse spécifiquement lusitanienne qui s'exprime dans le « fado ». Tristesse sans cause particulière, mélancolie plutôt que tristesse, version ensoleillée du « spleen ». Morales peint avec minutie et retenue les douleurs du Christ et de la Vierge en un art qui serait peut-être un peu froid s'il

n'était profond et où se mêlent curieusement diverses influences : italienne pour la suavité, germanique ou néerlandaise pour la précision, la cire des épidermes et le cassé des voiles. Une influence indirecte du grand maître portugais Nuno Gonçalves semble même envisageable, surtout à travers celui de ses disciples qui donna au musée de Lisbonne son sublime, tragique et énigmatique *Ecce Homo* voilé. Quoi qu'il en soit l'art espagnol trouve avec Morales la profondeur tragique qui restera l'une de ses grandes constantes.

Pendant ce temps, vers 1577, arrive à Tolède, guidé par on ne sait quel instinct qui conduit les génies vers les lieux où ils pourront donner la pleine mesure de leurs forces, un Grec, un Crétois très exactement, qui porte encore en lui l'ex-tase byzantine et la nuit parfaite des fonds d'or. C'est Domenikos Theotokopoulos, El Greco, qui vient de quitter Venise la sensuelle pour Tolède l'ascétique. En Italie, il a été prendre des leçons de transfiguration, demander à Bassano, au Titien, au Tintoret comment et jusqu'à quel point la lumière pouvait transformer le monde et le corps de l'homme. Puis il arrive à Tolède. Et lui, lui qui est un étranger et qui, bien que catholique, arrive d'un Orient dont se méfie l'Espagne, lui le Grec, va devenir, non pas le premier des grands peintres vivant en Espagne, mais le premier des grands peintres espagnols. Le mystère n'est pas si grand, à bien y réfléchir. Eut-il été Grec du continent, d'Athènes ou du Péloponnèse, l'assimilation aurait sans doute été bien plus difficile. Mais il était Crétois, c'est-à-dire issu d'un peuple qui a en commun avec celui de l'Espagne son sens de résistance perpétuelle, son désir farouche de pureté, sa double conscience de la difficulté et du tragique de vivre, sa méfiance paysanne envers idées et abstractions. Tout bien considéré, il n'y a guère plus loin du Greco à Goya que de Kazantzakis à Unanumo. Pensons — ce n'est pas une simple coïncidence, il y a là quelque profonde communion — que la Crète et l'Espagne furent les deux seuls pays de la Méditerranée à se donner pour fête la tragédie solaire des courses de taureaux. Aussi, au bord du Tage, Greco trouvera-t-il un peuple frère du sien, en souffrance comme en noblesse, en intransigeance comme en simplicité. Mieux, dans cette Tolède où Jean de la Croix, jeté dans un cul de basse-fosse, compose les strophes de la *Nuit obscure*, il sera le seul à savoir peindre cette nuit des sens et de l'entendement, la zébrant des éclairs froids dont la légende rapporte qu'ils traversèrent son atelier. Le Greco sut donner à l'Espagne son visage le plus authentique parce que le plus émacié. Avec *l'Enterrement du comte d'Orgaz*, la seule icône du monde

occidental, il donne la vision espagnole du monde, interpénétration mutuelle et naturelle, habituelle, du sacré et du profane, du matériel et du spirituel, du quotidien et du mystique, cohabitation permanente de la chair et de l'extase. La ligne des regards marque seule la frontière de la terre et du ciel, et selon qu'on baisse les yeux ou qu'on les élève on est encore ici-bas ou déjà au-delà. Avec ses admirables portraits de chevaliers, Greco nous donne le visage de cette noblesse décharnée par la pauvreté et la foi, de ces hidalgos « fils de quelqu'un » et qui n'ont plus rien, plus rien que la pureté de leur sang de vieux chrétien, plus rien que la flamme qui brûle au fond de leur regard, qui se nomme soif d'absolu et qui ne laissera d'eux que cendres. A les voir, on sait tout de suite qu'ils sont fils du Quichotte, des conquistadors sans emplois partis à la conquête du rien, du *Nada* de Jean de La Croix, des « chevaliers du néant » chers à Montherlant : leur action est vaine et leur inutilité service. Contrairement à tous les portraits extra-hispaniques, *ce* ne sont pas là des hommes regardés mais des hommes qui regardent. Et c'est leur seule fonction. Car c'est l'Espagne éternelle qu'ils regardent, veillant à ce qu'elle ne s'écarte pas de son éternité pour tomber dans les aléas de l'histoire, aventures qui l'éloigneraient de l'essentiel, seul désiré. Ces hommes sont les témoins de la permanence espagnole.

Mais c'est surtout avec ses grandes compositions tourmentées et extatiques que le Greco pénètre le plus profondément en la spiritualité castillane. Son monde déconcerte alors parce que visionnaire (et le premier déconcerté fut d'ailleurs Philippe II qui refusa pour l'Escorial le stupéfiant *Martyre de saint Maurice*) mais il n'est ni irréal ni moins encore surréel. Les couleurs, par exemple, crues et fluorescentes, comme d'un monde qui ne serait éclairé que par la frange ultra-violette du spectre, sont tout simplement celles des phosphènes. C'est-à-dire celles que nous pouvons voir à tout moment en appuyant fort, presque jusqu'à la douleur, sur nos yeux clos, excitant alors mécaniquement nos cellules rétiniennes. Les enfants d'Espagne, aujourd'hui encore, aiment cet original divertissement. Ils appellent cela : « Jugar a ver los angeles », jouer à voir les anges. Seule différence, ce qui est jeu pour eux était grâce pour le Greco. C'est dans une de ses dernières grandes toiles, la *Vision de saint Jean* où des hommes et des femmes nus se tordent, aspirés par le souffle ascendant de la grâce, « vive flamme d'amour », tourbillon qui les déracine, que le Greco va donner le saisissant résumé, l'idéogramme incarné du tragique espagnol, avec le personnage de gauche, les bras levés au ciel. Regardez bien cet homme. Vous

le retrouverez dans le *Tres de Mayo* peint par Goya où il est le supplicié radieux, le fusillé transfiguré. Vous le retrouverez aussi dans *Guernica*. hurlant à droite du tableau. Ainsi, par trois fois au moins dans l'histoire de l'art espagnol et dans trois tableaux qui constituent les points forts de cet art, l'on retrouve ce crucifié sans croix, cet écartelé de l'intérieur, emblème de l'homme tragique, tendu entre adoration et révolte, entre refus et extase, entre ivresse de l'instant et joie de l'éternité, jusqu'à ce que, peut-être, un éclair, une salve ou une bombe vienne définitivement résoudre la contradiction qu'il incarne.

Par le Greco, c'est surtout le premier pôle de la civilisation espagnole du siècle d'or qui surgit. Le pôle aristocratique et mystique, le pôle de l'idéal. Avec les peintres du 17<sup>e</sup> siècle, Ribalta, Ribera, Zurbaran, Murillo et le jeune Velasquez, va apparaître le second pôle. Après Don Quichotte, arrive Sancho. Réalisme presque trivial, bon sens, immédiateté seront des éléments constitutifs de cet art qui nous révélera le monde des pauvres, des disgraciés, des paysans et des mendiants. Mais s'imposent tout de suite deux remarques qui se révéleront d'une grande importance. Tout d'abord la séparation de ces deux pôles n'est qu'artificielle, car ils restent, en fait, étroitement mêlés dans une même civilisation comme dans un même tableau. Cet amalgame constitue la grande originalité de l'âme espagnole. Dans le roman picaresque aussi bien que dans la peinture de Ribera, le chevalier est misérable, le saint a l'aspect d'un malandrin et le cordonnier, son travail fini, se pare de ses plus beaux atours pour aller —qui sait ?— venger son honneur. Ensuite, et surtout peut-être, nul équilibreur ne s'est jamais installé entre ces deux pôles extrêmes. On passe de l'hidalgo au paysan sans la transition d'un tiers-état et de l'absolu mystique au réel trivial sans la transition d'un idéalisme. L'Espagne a été préservée de la bourgeoisie, de ceux qui calculent, soupèsent, évaluent, épargnent, investissent, regrettent, spéculent. L'instant présent et l'éternité, tels sont les deux seuls modes du temps qu'a vécus l'homme espagnol, insouciant de l'avenir et pour lequel l'idée de projet était un péché et celle de progrès une dangereuse hérésie. En témoignent ces fêtes incessantes, plus fréquentes, fastueuses et déchaînées que partout ailleurs, où l'on se retrouve entre chevaliers et mendiants pour s'enivrer du présent, dépenser son argent et risquer sa vie face au taureau pour mieux s'interdire le péché de penser à demain. En témoigne encore la méfiance du siècle d'or envers les sciences, tournées vers le futur, et même envers le simple exercice de l'intelligence conceptuelle, qui demande que l'on s'éloigne de l'instant ou que



Le Greco. Portrait d'un chevalier, vers 1600  
64 x 51 cm, Prado, Madrid - photo David Manso.

Francisco de Zurbarán. Le Frère Geronimo Perez, vers  
193 x 122 cm. Académie San Fernando. Madrid - photo Prado. David Mai

*Pour Cotan, qui sera moine, quelques fruits et légumes offerts aux hommes obligent au respect, celui que chacun doit porter aux plus humbles — mais d'une présence primordiale, quasi-miraculeuse — produits de la terre.*

Juan Sanchez Coran : Bodegon. vers 1610! 100x60 cm : coll. Varez Fixa. Madrid . photo Prado. David Manso.



*Le Greco a peint toute une série de portraits de gentilshommes de l'époque de Philippe II, images qui imposent, avec la force propre aux icônes byzantines, un sentiment de dévotion et d'attachement inébranlable à la cause de l'Espagne catholique et éternelle.*

*Avec ses portraits Zurbaran réussit souvent l'accord parfait entre mysticisme et réalité. La foi et la lumière qui illuminent ces personnages, statufiés, atteignent un effet surnaturel comme chez George de La Tour, à cinq ans près son contemporain français.*

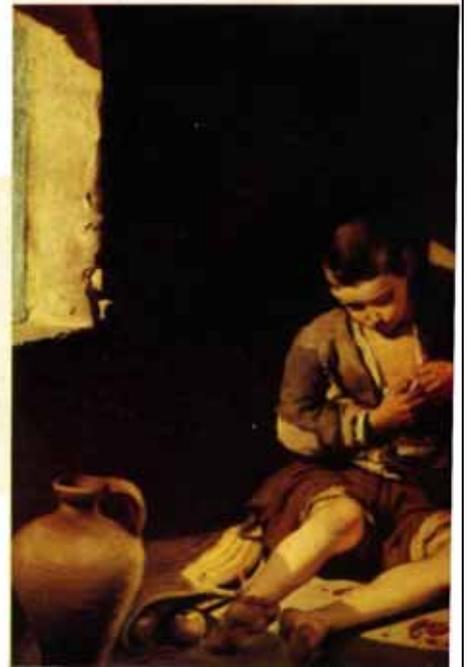
*Un gentilhomme s'est assoupi et rêve. Devant lui s'accumulent les symboles du pouvoir (armes, couronne, mitre), de la richesse (monnaies, bijoux), de la connaissance (globe terrestre et livres) et des arts (instruments de musique, masques de théâtre). Mais au regard du temps qui passe (crânes, pendule) tout cela n'est que vanité. Un ange apparaît pour le lui rappeler.*

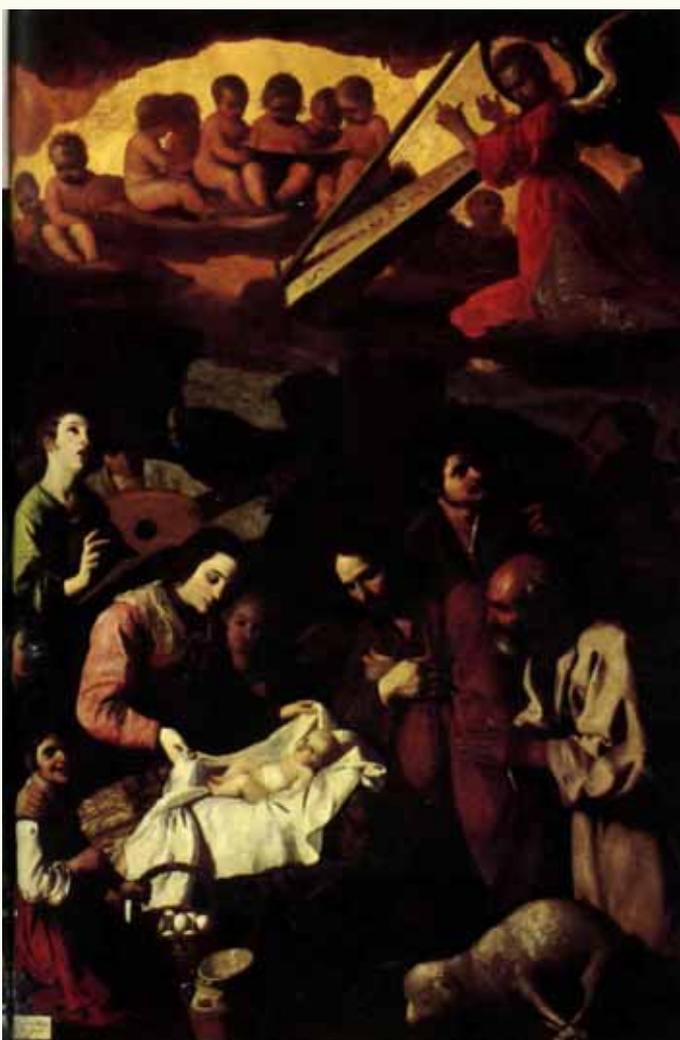
*Antonio de Pereda : le Songe du gentilhomme. vers 1650. 152 x 217 cm. Académie San Fernando, Madrid photo Prado, David Manso.*



*La fameuse « misère au soleil ». Murillo s'est souvent plu à attirer l'attention sur la pauvreté, autant pour inciter à la pitié que pour montrer que la vie conserve sa valeur à tous les niveaux, jusque chez les déshérités et les bohémiens (à la même époque, Frans Hals, aux Pays-Bas, et les frères Le Nain, en France, s'intéressaient aussi à eux mais dans un esprit moins dramatique).*

*Bartolomé Esteban Murillo : le jeune Mendiant, 1650  
130 x 115 cm, Louvre, Paris photo RMNA.*





Francisco de Zurbarán : l'Adoration des bergers, 1638  
261 x 175 cm, musée de Grenoble : photo fol.

*Même lorsqu'il subit l'influence de la magnificence baroque italienne — ce tableau en est le meilleur exemple — Zurbarán s'attache à la réalité sans rechercher une vaine volupté décorative. La composition en double registre, terrestre et céleste, s'étage comme dans la peinture du Moyen Âge, ou dans le style traditionnel des icônes.*

*Ce jeune disgracié « porte sa béquille comme une arme, tel un fier hidalgo » comme le remarque l'historien Germain Bazin. Et il est sourd. Le papier qu'il tient à la main indique qu'en assumant son infirmité, il purifie son âme, selon la volonté de Dieu. Mais son sourire, quel sentiment provoque-t-il en nous?*

José de Ribera le Pied bot, 1652  
164 x 92 cm, Louvre, Paris. photo RMNA.



l'on se détourne de l'extase d'éternité. En témoigne surtout, sur le plan de l'art — comme le montre fort bien Mlle Baticle, dans une thèse hélas inédite — la relative désaffection vis-à-vis du dessin jugé trop intellectuel (toute ligne est une abstraction), trop islamique et surtout trop préparatoire.

Aussi toute la philosophie espagnole tient-elle dans une histoire pour rire, le Quichotte (quête d'un idéal, mais loin de tout idéalisme), et peut-être aussi dans certains tableaux comme ces « bodegones » ou « tableaux de cuisines » en lesquels excellèrent surtout le frère Sanchez Cotan et Velasquez à ses débuts. En exaltant l'humble garde-manger d'un pauvre couvent, ces natures mortes enseignent à faire richesse de tout, du plus chétif navet, de cet instant qui passe et à ne pas s'abandonner ni au souci de l'avenir ni à des abstractions qui éloignent de l'essentiel. La parabole du lis des champs est sous-jacente à ces « bodegones » et aussi l'attachement au concret. L'abondance de ces oeuvres corrobore la réponse qu'à trois siècles de distance Unamuno fit à Descartes. Non pas : « je pense donc je suis » mais « je mange donc je suis. » Seuls comptent le réel immédiat et le réel absolu de l'éternité. Tout le reste, tout ce qui relève de l'avenir et de l'abstraction, tout le reste, richesse, pouvoir, science et autres, tout le reste est vanité. « Vanités » qui répondent aux « bodegones » et que surent si bien peindre Antonio de Pereda et Valdés Leal, donnant ainsi le dernier mot à l'élémentaire et existentielle, mais très profonde, philosophie espagnole.

Et c'est pourquoi toute la peinture espagnole du 17<sup>e</sup> siècle échappe à « l'irréel » que Malraux a justement reconnu dans la peinture italienne. Le monde qu'elle nous présente est toujours le monde réel et quotidien. Même lorsqu'il est celui de la Bible ou, beaucoup plus rarement, de la mythologie. « Botticelli peint Vénus parce qu'elle n'existe pas » ! Malraux a parfaitement raison, mais Ribera peint Marsyas écorché par Apollon parce que ce martyr annonce celui de Barthélemy, parce que le réel absolu ne relève ni de la légende ni de l'histoire, mais de l'éternité sans cesse sous-jacente au présent des hommes. Ribera peint Marsyas parce qu'il existe encore, déchiré par les crocs de fer dans les geôles barbaresques. Et Velasquez peint Démocrite parce qu'il l'a croisé ce matin dans les couloirs du palais royal. Et c'est à ce plan, beaucoup plus que pour des histoires de « ténébrisme », sans grande importance à mon sens, que l'injection du caravagisme en Espagne va jouer un rôle fondamental.

Que le caravagisme y ait été importé par Ribalta peut-être, par Ribera plus proba-

blement, ou qu'il y ait été réinventé, cette question non encore bien tranchée n'offre que peu d'importance. Ce qu'il faut voir, c'est que le caravagisme a permis aux Espagnols d'insérer l'éternel dans le quotidien, le tangible dans l'extase, le concret dans les « visions », le sacré dans l'humain. Pour y réussir sans mièvrerie ni naïveté, il n'y avait nulle autre solution — sinon l'icône, d'ailleurs employée par le Greco. Avec le caravagisme, la vision du saint n'est plus un rêve, ni une hallucination, ni une grande machinerie théâtrale, mais le contact naturel de deux mondes qui ne semblent plus alors habituellement séparés par l'accident de notre récente cécité au divin. Et même, dans le *Songe de Jacob* de Ribera, il n'y a plus qu'un homme qui dort. Il est seul à voir l'échelle des anges ; nous, spectateurs, nous ne le pouvons évidemment pas. Les saints ne sont plus indiqués, comme dans l'univers de l'« Inaccessible », ou celui de l'« Irréel », par la convention du nimbe mais par leur situation existentielle, la qualité de leur regard et cette lumière qui rayonne de leur visage, joie profonde bien plus vraie qu'une auréole. Et tout miracle — il suffit de voir le *Saint François réconforté par les anges* de Ribera — va alors au-delà d'un fait divers, invraisemblable, pur article de foi : il devient vraisemblable ; plus que vraisemblable même, il s'est passé tout à l'heure. Il est vrai. Vrai comme la vie. Car la vie même est un miracle, incessant. Et les monstres, estropiés, nains et autres difformes qui jalonnent la peinture espagnole, de Ribera à Carreno de Miranda en passant par Velasquez, n'y figurent pas par je ne sais quel goût de l'anormal, quel sadisme, dont on a voulu l'accuser. A bien regarder l'étrange jeune femme qui est en bas et à droite de *l'Adoration des bergers* de Zurbaran, le *Pied bot* de Ribera et les épouvantables nains de Velasquez, on découvre vite leur évidente signification. Ils nous disent tous ce caractère miraculeux de la vie. De leur vie d'anormaux, tout d'abord, belle malgré tout comme en témoignent souvent leur sourire, et de notre vie à nous, plus belle encore et plus miraculeuse, et nous devons rendre grâce. Par eux, à travers la peinture d'un siècle qui leur donne ce rôle — alors que le nôtre ne leur propose guère que l'euthanasie ou une vie d'exclus — c'est la dignité fondamentale et intangible de tout être humain qui est affirmée, et avec force. Ils sont les témoins du premier et perpétuel miracle, celui de vivre.

Autres témoins : les petits mendiants de Murillo, dans leur gouaille et leur lumière, ces « picaros » qui sont, à peu de chose près, à l'Espagne ce que les poulbots étaient naguère à Montmartre. Ils attestent le caractère aventureux, jamais assuré, toujours remis en cause, de

l'existence. Ils vivent au jour le jour et s'émerveillent à chaque jour nouveau. Ce n'est certes pas cet aspect, résolument antibourgeois et longtemps jugé « dégoûtant » en Europe, qui assura le fantastique succès de Murillo hors d'Espagne, succès à présent payé par une injuste disgrâce. Les *Immaculées Conceptions* de Murillo quère attrayantes nous empêchent de voir que cet homme fut un grand peintre. Mais il nous faut pourtant y réfléchir un moment.

Le culte de la Vierge était très populaire en Espagne et son iconographie fut une des dominantes de la peinture espagnole. Rien de plus naturel que ce pays, épris de pureté, se soit reconnu dans celle qui est par excellence la Très Pure. C'est en Espagne qu'est née, très tôt, l'idée de l'Immaculée Conception. Il ne suffisait pas à ce peuple fou d'intégrité que la Mère de Dieu fut Vierge, il fallait aussi qu'elle ait été conçue sans péché, qu'elle fut immaculée dès l'origine de sa vie. Et l'on n'a pas assez vu que les *Immaculées Conceptions* de Murillo sont autant de manifestes de civilisation, au moment même où les moresques, musulmans convertis, sont expulsés d'Espagne, au moment même où les enquêtes de pureté de sang, attestant que l'on appartient à une famille chrétienne depuis de nombreuses générations, deviennent indispensables pour obtenir le moindre poste officiel. Cela dit, Murillo est un peintre qu'il faudra bien se décider à regarder un jour d'un oeil neuf, abstraction faite, si l'on y tient, de ce qu'il peint pour ne plus voir que comment il peint. Et l'on découvrira alors qu'il est des moments où il n'est guère loin d'atteindre la virtuosité simple de Velasquez.

Velasquez, « astre aberrant du siècle d'or » comme l'appelle peut-être un peu trop vite M. Paul Guinard. Au premier abord, sûrement, son oeuvre déconcerte et ne semble pas s'insérer dans le naturaliste et mystique « siècle d'or ». Ce caractère d'exception, on l'attribue trop hâtivement à son caractère officiel. On fait alors ce qu'on devrait faire avec Murillo, on passe rapidement sur le fond — portraits de grands d'Espagne et d'infantes tristes, monde confiné d'une cour décadente, univers clos, air peu respirable, duègnes austères, ménines malades et bouffons dégénérés — pour ne plus voir que la forme et l'admirer éperdument. Et l'on se satisfait trop rapidement de l'étiquette « exception » collée sur l'oeuvre de Velasquez, oeuvre pour une fois sans miracle.

Certes Velasquez n'a pas représenté de miracle, certes sa peinture n'est que peu religieuse « au niveau du discours » diraient aujourd'hui certains. Mais il a fait beaucoup mieux. Délaissant la représentation du miracle, qui n'est qu'artifice, il s'est attaqué à la réalisation du mi-



Juan Carreno de Miranda *la Fondation de l'ordre des Trinitaires*, 1666  
500 x 327 cm, Louvre, Paris; photo RMNA.

*Immense vision où, pour la dernière fois, un peintre commémore un événement — c'est le Greco qui avait « lancé » la formule en 1586 avec l'Enterrement du comte d'Orgaz — en situant saints, anges et hommes dans le même espace.*

Etrange enseigne pour un hôpital. Dans leurs cercueils, un évêque et un chevalier achèvent de se décomposer. Sur les plateaux de la balance divine les plaisirs de la terre et les contentements religieux pèsent le même poids : « nipas nimenos » — ni plus ni moins. « L'oubli de la mort est la désertion de la vie même » a écrit plus récemment le pamphlétaire espagnol Miguel de Unanumo (1864-1936).

Juan de Valdés Leal : *Finis Gloriarum Mundi*, 1672/1240 x 238 cm, hôpital de la Charité, Séville ; photo Flash Press.



racle. Ses toiles ne représentent pas des miracles ni des extases, elles sont des miracles et provoquent l'extase. Car c'est miracle que de peindre ce qui ne peut se peindre, la vie sous un épiderme, le frémissement d'une étoffe, l'air que respire le roi. C'est miracle que d'organiser de petites touches blanches, roses, grises, à partir desquelles se recomposent les effets de la lumière sur une soierie. Au moment où peint Velasquez, Descartes écrit que « la vérité s'atteint par petites touches n. Et Velasquez se souvient de Cervantès « Là où est la vérité est Dieu, en tant que vérité. » C'est pourquoi, loin d'être une exception profane dans un siècle mystique, Velasquez est peut-être, au-delà des apparences qu'il savait si bien susciter, le sommet mystique de la peinture espagnole, plus encore que Zurbaran. Son art est transsubstantiation permanente, le pigment devient réellement la joue fraîche d'une infante et si ceci n'est pas un miracle, et si ceci ne relève pas de la plus authentique spiritualité, c'est que ces mots n'ont plus de sens. Depuis ses débuts, depuis *Jésus chez Marthe et Marie* (National Gallery, Londres) où il relègue à l'arrière-plan la scène directement sacrée pour attirer notre attention sur deux pauvresses et quelques poissons, jusqu'à ses dernières infantes en passant par ses *Vues de la villa Médicis*, Velasquez n'a cessé de nous montrer que la peinture était religieuse dans son essence même, indépendamment de son sujet. Velasquez n'est pas un « astre aberrant » mais la plus haute synthèse du mysticisme et du réalisme du siècle d'or, les unissant indissociablement dans l'acte même de peindre qui, à chaque coup de pinceau, est sanctification du réel.

Après ce sommet, il était normal que la tension retombe. Et le règne de Charles II, qui marque l'exténuation de la dynastie des Habsbourg, sera celui des derniers jours du « siècle d'or ». Ceci malgré Carreno de Miranda, excellent peintre dont le chef-d'œuvre visible au Louvre, la *Fondation de l'ordre des Trinitaires*, baroque symphonie d'or et d'argent, est peut-être la dernière grande représentation picturale de la conjonction des ordres divin et humain, l'ultime " auto sacramental ", le pendant, à l'autre extrémité du siècle d'or, de *l'Enterrement du comte d'Orgaz*.

Les grandes époques des civilisations. ces moments privilégiés où viennent s'épanouir toutes les forces d'un peuple, finissent presque toujours par un ultime sursaut, un dernier et tragique paroxysme de tension, au-delà duquel il n'y aura plus rien. C'est Valdés Leal, génie tourmenté et baroque, qui incarne ce soubresaut. Ce n'est peut-être pas un très bon peintre, mais les œuvres qu'il réalise pour l'hôpital de la Charité à Séville,

macabres et qui séduisirent romantiques et surréalistes, font bien partie de l'âme espagnole. L'on aurait tort de les mettre sur le compte d'une prétendue passion de la mort qu'éprouverait l'Espagne. Ce peuple n'a jamais crié Viva la Muerte que lorsque c'était là le seul moyen d'affirmer son amour de la vie. Ces « Postrimerias » ou allégories de nos fins dernières et qui nous montrent ici un squelette éteignant en un clin d'oeil la frêle flamme de la vie, là un évêque et un chevalier déjà victimes de la décomposition et des mouches, sont peut-être davantage des memento vivere, tels ces crânes que les Romains gravaient au fond des coupes de leurs orgies, plutôt que des memento mort. Et d'ailleurs, qui fut leur commanditaire ? Miguel de Manara en personne, autrement dit celui qui s'est désigné sur sa tombe comme « le pire homme qui fut au monde », autrement dit encore Don Juan. Peut-être pas tout à fait le Don Juan de la légende, mais quand même un homme qui sut jouir dans sa jeunesse de tous les biens de ce monde avant de fonder un hôpital couvent pour méditer en ses vieux jours sur leur radicale vanité. Ceci est parfaitement espagnol. Et comme il est proche des chevaliers du Greco ce Don Juan vieilli dont Valdés Leal nous a laissé le portrait, visage d'un homme écartelé entre l'infini de la jouissance et l'infini de Dieu. Après cela l'Espagne n'a plus rien à dire. Ce qui va suivre ne sera plus son époque, car ce ne sera plus le temps de la profondeur tragique mais celui de la frivolité et de ces sottises qu'on appelle « Lumières = Il n'y a plus de place pour le pays du Greco, de Ribera, de Zurbaran, de Velasquez et de Valdés Leal, en ce siècle où règnent les charmes superficiels de Fragonard et de Boucher. Et Goya reste un mystère.

Longtemps on a nié qu'il y ait eu une école espagnole. En 1837, Gautier en doutait encore et d'autres, tel Vivant-Denon, refusaient le titre d'art à cette peinture de « moines espagnols dont la tête n'est remplie que d'idées mystiques, que de ridicules superstitions ». Certes, cet art n'est pas fait pour séduire. Il est fait pour choquer, pour ébranler, pour démolir la fierté de l'homme tout en exaltant sa dignité, pour convertir et humilier. C'est pourquoi il n'a rien perdu de son pouvoir de scandale, cet art qui exalte les valeurs, cet art qui vient nous rappeler le tragique au moment où l'on voudrait nous faire croire que l'on peut se contenter du bonheur, cet art qui tente de nous élever alors que, plus ou moins consciemment, nous nous laissons enfoncer.

L'exposition du Petit Palais, venue d'une époque en tous points opposée à la nôtre, est peut-être une épine dans notre



Diego Velasquez : l'infante Marguerite-Thérèse vers 1654  
126 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.

*Il arrive qu'un artiste aille au-delà de la réalité, de la ressemblance des objets et des êtres, qu'il puisse restituer — et éterniser — ce mélange rare du caractère exact et profond des objets et des êtres avec l'atmosphère, avec l'aura qui les entoure. Velasquez a atteint ici un de ces moments privilégiés qui relèvent du miracle.*