

caves et des magasins du Louvre ; musée éginétique, etc., etc. Chacun pourra désormais aller droit à son but d'étude ou de promenade, sans avoir le dédale complet du Louvre à traverser. On nous dit qu'il est question de placer au milieu de cette cour la fontaine des Innocents, chef-d'œuvre de Jean Goujon. Nous faisons les vœux les plus vifs pour qu'elle vienne remplacer ce malencontreux piédestal dégarni. Les piédestaux sont chanceux par le temps qui court. Les héros qui les occupent courent de grands risques d'en être vite et souvent dépossédés et remplacés par d'autres qui déplaisent toujours à quelqu'un. Une fontaine ne déplaît à personne et offusque tout au plus les ivrognes. Pindare ne disait-il pas déjà, il y a quelque trois mille ans : « L'eau est une très bonne chose, en vérité. »

(*La Presse*, 24 août, 1850.)

V

LE MUSÉE ESPAGNOL

I

Le mot de Louis XIV : « Il n'y a plus de Pyrénées ! » n'a jamais été vrai pour l'Espagne en matière d'art. Les Pyrénées, malgré l'installation au delà de leurs crêtes d'une dynastie bourbonienne, n'avaient nullement abaissé leurs sommets neigeux et, se dressant comme un rideau impénétrable, dérobaient la Péninsule aux yeux de l'Europe. La permanence de la guerre civile, les paysages gardés par des factieux ou des bandits, les récits vrais ou imaginaires de périls à courir, de privations à supporter, rendaient, il y a quelques années, un voyage en Espagne aussi hasardeux

et aussi rare qu'une excursion dans l'intérieur de l'Afrique.

Le silence s'était fait sur ce beau pays, que l'école romantique remit à la mode par les *Orientales* de Victor Hugo, les *Contes* d'Alfred de Musset, le *Théâtre de Clara Gazul* et les *Nouvelles* de Mérimée. On étudia le romancero, les pièces de Calderon, et le mouvement des esprits passant bientôt de la poésie aux autres arts, on s'enquit de la peinture espagnole, dont quelques sérieux échantillons épars dans les musées du reste de l'Europe, ou rapportés dans les fourgons de l'armée impériale, donnaient une haute idée, et surtout une idée analogue au sentiment de l'époque.

Par une réaction bien concevable contre le goût pseudo-classique qui régnait alors en peinture comme en poésie, on s'était tourné vers le moyen âge, les cathédrales, les barons bardés de fer, les moines ensevelis dans leurs frocs, et nul pays mieux que l'Espagne ne réalisait cet idéal chevaleresque et catholique. Le besoin d'ajouter une galerie espagnole au musée du Louvre, déjà peuplé par les chefs-d'œuvre des écoles italienne, flamande et française, devint si vif, que M. le baron Taylor et M. Dauzats durent partir pour rapporter, coûte que coûte, une collection complète des maîtres de Séville, de Madrid, de Tolède et de Valence.

L'entreprise était périlleuse, difficile, pour ne pas

dire impossible, car une galerie ne s'improvise pas en six mois et se forme par une lente accumulation de trouvailles heureuses ou d'occasions inespérées, à force de sacrifices, de patience et de sagacité. Bien des circonstances rendaient, en outre, la mission de ces messieurs difficile à remplir. La plupart des tableaux authentiques et supérieurs des maîtres espagnols appartenaient à des églises, à des confréries, à des monastères, à des palais. Le Prado et l'Escorial, qui depuis ont donné une partie de leurs trésors au musée de Madrid, étaient de vrais cimetières de chefs-d'œuvre. La loi des majorats, qui défendait aux familles d'aliéner la moindre partie de leur héritage, rendait les achats très laborieux ; et lorsqu'on avait conquis de la sorte une toile, il fallait employer l'adresse des contrebandiers pour lui faire franchir la frontière, car une autre loi prohibe la sortie des tableaux.

La suppression récente des couvents semblait promettre, par la dispersion des richesses qu'ils renfermaient, d'heureuses rencontres aux collectionneurs ; mais les cloîtres ne contenaient pas tant d'œuvres d'art remarquables qu'on aurait pu se l'imaginer d'abord. Tout ce qu'il y avait de beau était concentré dans l'église, la chapelle, l'oratoire, qui ont été respectés presque partout.

Aussi, quand la galerie fut déballée, éprouva-t-on une certaine surprise, la part d'admiration faite aux

huit ou dix chefs-d'œuvre qu'elle contient, à voir ces toiles enfumées, noires, peintes comme des enseignes à bière, et qu'on aurait pu prendre pour le rebut de la pacotille des Indes; beaucoup de saints et de martyrs poussaient l'ascétisme jusqu'au plus complet dédain de l'anatomie et faisaient d'affreuses grimaces, par pure dévotion sans doute. Les Notre-Dame, plus étranges que belles, vous jetaient des regards louches du haut de leurs robes raides, regards qu'il fallait bien justifier, faute d'explication meilleure, par un ardent catholicisme et un romantisme pur de toute imitation grecque.

Le bitume, d'ailleurs, était à la mode, en haine des tons fades et rosés dont avait abusé l'école précédente; et tout cela ne manquait pas d'une certaine sauvagerie d'aspect et d'une férocité d'exécution assez ragoûtante. Les jeunes peintres se précipitèrent en foule dans la nouvelle galerie et copièrent à qui mieux mieux les plus barbares et les plus carbonisés de ces tableaux. Il se fit cette année-là une prodigieuse consommation de terre de Cassel, de momies et autres teintures monacales. Nous-même, quoiqu'au fond désappointé, nous payâmes notre tribut d'admiration comme les autres, et, si nous pensâmes que MM. Taylor et Dauzats auraient pu faire un meilleur choix, nous ne le dîmes pas.

Un long voyage fait plus tard dans la Péninsule nous convainquit que la galerie, telle qu'elle était,

représentait assez bien la somme des tableaux achatables à cette époque en Espagne; les collections provenant des couvents détruits ou ravagés, que nous avons visités à Valladolid, Madrid, Séville, Grenade, Valence, n'étaient pas composées d'autres éléments; à part les chefs-d'œuvre encastrés dans la menuiserie des retables, appendus aux lambris des palais et aux murailles du Musée royal, il n'est guère possible de rapporter autre chose. Les châteaux royaux et le Musée de Madrid gardent jalousement tout l'œuvre de Velazquez, qui ne travailla guère que pour ses nobles maîtres Philippe III et Philippe IV. C'est là qu'il faut aller pour voir *las Meninas*, la *Reddition de Bréda* ou le tableau des lances, les *Forges de Vulcain*, *los Borrachos*, *las Hilanderas*, et ces merveilleux portraits qui peuvent lutter hardiment avec ceux de Titien et de Van Dyck. Quant à Murillo, le musée Real a de lui quarante-cinq tableaux; l'Académie de San-Fernando possède la *Sainte Élisabeth de Hongrie*, les deux *Sainte Marie des Neiges*; la cathédrale de Séville a le *Saint Antoine de Padoue en extase*; l'hôpital de la Charité de la même ville, le *Moïse frappant le rocher*, la *Multiplication des pains*, le *Saint Jean de Dieu*, portant un mort sur ses épaules; et il est aussi in vraisemblable de les acheter que d'acheter l'*Antiopé*, les *Noces de Cana* ou la *Kermesse* du Louvre. Le plus simple est de les voler; mais ce

n'est pas facile, et l'on n'a pas toujours une armée avec soi quand on veut former une galerie. Il y a bien çà et là quelques tableaux authentiques de ces maîtres, mais ils sont ce qu'on appelle en Espagne *vinculados* (enchaînés) dans les familles nobles qui, si elles pouvaient vendre leur chef-d'œuvre héréditaire, ne le voudraient pas par fierté.

Ce qu'il eût fallu faire, c'eût été d'acquérir, à quelque prix que ce fût, la collection du maréchal Soult, avec laquelle, en y joignant l'*Adoration des bergers*, de Ribeira, l'*Infante*, de Velazquez, la *Sainte Famille* et le *Pouilleux*, de Murillo, on eût composé une tribune espagnole dans le goût du salon Carré et de la salle dite des Sept-Cheminées, sauf à rejeter dans une galerie latérale les ouvrages plus intéressants sous le rapport de la chronologie de l'art que par leur beauté intrinsèque. Ainsi que nous l'avons dit dans quelques pages écrites à Madrid, l'école espagnole peut se résumer en quatre peintres; Velazquez, Murillo, Ribeira et Zurbaran.

Velazquez représente le côté aristocratique et chevaleresque; Murillo, la dévotion amoureuse et tendre, l'ascétisme voluptueux, les Vierges roses et blanches; Ribeira, le côté sanguinaire et farouche, le côté de l'inquisition, des combats de taureaux et des bandits; Zurbaran, les mortifications du cloître, l'aspect cadavéreux et monacal, le stoïcisme effroyable des martyrs. Que Velazquez vous peigne une enfant,

Murillo une Vierge, Ribeira un bourreau, Zurbaran un moine, et vous avez toute l'Espagne d'alors, moins les pauvres, dont tous les quatre excellent à rendre les haillons et la vermine.

Cet amour de guenilles picaresques, commun à presque tous les maîtres espagnols, dont aucun ne se refuse à l'occasion le plaisir de peindre un gueux ou un gitano bien sordide et bien grouillant, est un fait caractéristique, et, quoiqu'il semble singulier dans une nation aristocratique, où chacun a la prétention d'être aussi noble que le roi, il s'explique cependant par l'absence de toute imitation antique, la passion du réalisme et l'idée catholique; car ce gueux, sale, fauve, hérissé, fourmillant, ce tas de loques immondes, a une âme chrétienne et par conséquent vaut la peine d'être représenté. D'ailleurs, c'est peut-être un descendant de Pélagé tombé dans la misère.

Aussi point de délicatesse superbe, point de dédain orgueilleux; don Diego Velazquez de Silva, du même pinceau qui vient de peindre l'infante Marguerite, Philippe IV où le comte-duc Olivares, va barbouiller d'ocre et de bitume le plus hideux truand qui se soit jamais accoudé sur la table grasse d'une taverne; Murillo quittera très-volontiers ses gloires vaporeuses et ses fraîches colerettes d'anges, pour le crâne damassé de teignes du petit pauvre pansé par sainte Élisabeth et la poitrine entr'ouverte et

peuplée du mendiant à la crevette ; il peint l'agneau de saint Jean-Baptiste tout blanc, tout savonné et les cochons de l'Enfant prodigue avec une égale impartialité et un égal talent.

Quant à Ribera, sous prétexte de philosophes, de saints ou d'apôtres, ou même sans aucun prétexte, il nous fait voir tout un monde de savetiers, de mendiants, de gitanos, de bandits, de valets de bourreau, chauves, chassieux, ridés, faces bestiales, trognes, groins, hures, sourcils en broussailles, orbites en cavernes, joues ravinées, pommettes martelées de hâle et de crasse, mais tout cela avec un air si truculent, une allure si féroce, dans une ombre si noire, sous un jour si livide, que la peur sauve du dégoût, et que ces gredins arrivent à une sorte de majesté terrible ; et cependant Ribera, lui aussi, peut atteindre à la pure beauté ; la figure de la Vierge dans l'*Adoration des bergers*, qu'on voit au Louvre, a toute la fraîche blancheur des jeunes mères, l'ovale délicat, le regard limpide, le sourire vermeil du plus beau type espagnol.

Ce fougueux élève de Caravage, qui a dépassé son maître, peut aussi atteindre aux grâces et aux mollesses du Corrège ; si, par un sentiment tout moderne et tout espagnol, il préfère le caractère à la beauté et réhabilite ces trois monstres, effroi de l'art antique : la misère, la laideur et la caducité, ce n'est pas que les grâces le repoussent ; car celui qui a

peint la tête dont nous venons de parler est le maître de faire ce qu'il veut ; mais il proteste, au nom du réalisme, contre les abstractions de l'idéalisme grec et fait entrer dans les régions de l'art toutes ces laideurs jadis repoussées, et, par le cachet puissant qu'il leur imprime, il les élève au style et leur donne des lettres de noblesse.

Zurbaran lui-même arrive aux dernières limites de la pauvreté monacale et du dénuement catholique. Il peint les déguenillés de la cellule, les mendiants du cloître, les pouilleux de la croix. Quels frocs usés, effrangés, rapiécés ! Quelle misère, quel délabrement ! Quelle épaisseur de crasse pieuse ! Quels fronts jaunes où n'a jamais coulé d'autre eau que celle du baptême ! Le « *perinde ac cadaver* » a-t-il jamais été plus terriblement réalisé !

Ce côté est tout à fait particulier aux Espagnols. Les Italiens, chez qui les traditions grecques, continuées par les mosaïques byzantines, ne se sont jamais perdues, ont toujours visé, dans l'art, à l'idéal, au beau abstrait et ont plutôt employé la nature comme signe graphique que comme idée. L'imitation, chez eux, est le moyen et non le but. Les Flamands, qui ont admis le type familial, les types grotesques, se sont renfermés ordinairement dans des cadres restreints et n'ont pas apporté dans leur peinture cette exécution sauvage, furieuse et révoltée qui, chez l'Espagnol, ressemble à une protestation contre les

beautés conventionnelles. Rien ne diffère plus d'un gueux de Velazquez qu'un gueux d'Ostade. Le Flamand rit de son gueux, l'Espagnol l'aime; il le peint en grand, avec une trivialité épique, une intensité de réalisme qui saisit, et l'on ne sait quoi de vivace, de sauvage et de fier qui brave les dédains au lieu d'implorer la pitié; ce sont des mendiants, mais ce seraient facilement des bandits. Ils sont laids, pauvres, dégoûtants, mais non abjects, car chez eux la misère n'a pas tué le courage.

L'Espagne est le pays romantique par excellence; aucune autre nation n'a moins emprunté à l'antiquité. Baignée par la Méditerranée et l'Océan, séparée de l'Europe par une haute chaîne de montagnes, la Péninsule n'a subi aucune influence classique, et les Maures, en s'en emparant après les Vandales et les Goths, ont rompu le fil de la tradition romaine. Les romanceros chevaleresques et mauresques, aussi épiques que l'*Iliade*, n'en rappellent la forme en aucune manière. Rojas, Tirso de Molina, Alarcon, Lope de Vega, Calderon procèdent en toute liberté, et nul souvenir grec ou romain ne les préoccupe. Les peintres de Séville n'ont guère d'autres maîtres que la nature; la plupart ignorent les statues et les fragments antiques, et leur robuste amour de la réalité, auquel se mêle le plus effréné idéalisme chrétien, leur constitue une originalité.

Au-dessus de cette bohème et de cette cour des miracles dont nous venons de parler, se tiennent debout les infants, les grands d'Espagne, les amirantes, les belles dames, tout le monde hautain de la cour, faisant cabrer les genets au profil busqué, étinceler les armures d'acier bruni et damasquinées d'or, agaçant du bout de leur gant de buffle le museau des grands lévriers, faisant jouer l'éventail à paillettes, arrangeant du doigt le pli d'une jupe de damas ou de brocart.

Mais au-dessus des gueux, des bandits et des grands seigneurs, le ciel s'ouvre laissant voir la gloire du paradis, la Notre-Dame avec sa robe en toile de soleil, apportant une chasuble à saint Ildefonse; le petit enfant Jésus tend ses bras à saint Antoine de Padoue; les anges descendent l'échelle lumineuse pour conduire là-haut, à leur frère divin, les petits enfants morts dans l'innocence; et l'hidalgo courbe la tête comme le mendiant, et le même éclair de foi brille dans l'œil du grand d'Espagne, tout raide d'or, et dans celui du misérable à peine couvert d'une loque; et la Vierge, l'idéal commun, ne regarde pas plus le gueux dans sa poussière que l'infant sous son dais armorié.

II

Cependant, malgré son mérite, l'école espagnole disparaissait dans ce rayonnement des écoles d'Italie et de Flandre. A l'exception de Ribera, popularisé par son long séjour à Naples, les réputations des autres maîtres espagnols, circonscrites dans le pays qui les avait vus naître, ne dépassaient que bien rarement la barrière des Pyrénées.

On pourrait trouver dans le mouvement païen de la Renaissance une cause de cette espèce de défauteur. L'Espagne, toujours austère catholique, donna peu dans la mythologie; soit par piété personnelle, soit qu'ils passassent leur vie à travailler pour les cathédrales et les couvents, où de tels sujets ne sont pas de mise, les peintres d'au delà des monts s'abstinrent de Vénus, de Dianes, de nymphes et autres prétextes de nudités plus ou moins sensuelles. Leurs thèmes, presque invariablement tirés de la Bible, de la légende dorée ou du martyrologe, n'ont pas l'attrait général de sujets purement humains, quel que soit le mérite de leur exécution. D'ailleurs il faut dire que, hors de Notre-Dame et du

petit Jésus, pour qui toutes les beautés, toutes les grâces et toutes les caresses du pinceau sont réservées, ils poussèrent singulièrement au farouche et au sinistre, plus soucieux d'effrayer que de plaire.

Sans parler de la cadavérique collection des martyrs des Indes de Zurbaran, qu'on peut voir dans notre galerie, ce qu'il y a en Espagne de tableaux effroyables ne peut s'imaginer. Faut-il les attribuer à cet amour de la souffrance, à ce désir de mater la chair, à cette préoccupation de la mort qui forment le fond du catholicisme, ou bien à une certaine cruauté native, à un besoin d'émotions violentes, qui fait aimer la représentation des supplices comme il intéresse aux courses de taureaux? ou ne doit-on s'en prendre qu'à ce réalisme féroce, pour qui les caillots de sang, la sanie et les meurtrissures livides sont des jeux de palette, et qui, par l'intensité de la couleur et la force du pinceau, dépasse souvent ce qu'il veut rendre? Cette raison seule ou ces raisons ensemble furent cause que les œuvres des maîtres espagnols ne se répandirent pas hors de leur patrie, la fierté naturelle de leur caractère les empêchant d'ailleurs d'employer ces obséquiosités, ces hommages courtisanesques qui ne coûtaient rien à la facilité italienne.

Ainsi renfermés dans leur péninsule, occupés à rendre les symboles austères d'un sombre catholicisme, du catholicisme de l'inquisition, lorsque leurs

confrères de Venise, de Rome et d'Anvers traduisaient les riantes imaginations du paganisme, ils durent naturellement avoir moins de succès, et c'est ce qui explique comment, il y a quelques années, si l'on excepte Ribera et Murillo, aucun des maîtres de cette nombreuse école ne figurait au Louvre. Leur originalité même déplaisait, habitué qu'on était aux formes antiques renouvelées. Car, répétons-le, l'Espagne a toujours été le pays original et romantique par excellence.

L'école espagnole peut se diviser en quatre sections : l'école de Tolède, la doyenne d'âge; l'école de Valence, l'école de Séville et l'école de Madrid.

Les plus anciennes peintures espagnoles qu'on connaisse se trouvent à Tolède et remontent à l'an 1400; ce sont celles de Fernan Gonzales, tout à fait barbares, et celles de Juan Alfon, qui peignit les retables de la chapelle de *los Reyes nuevos del sagrario* de la cathédrale de Tolède. A leur sauvagerie presque byzantine, à leurs couleurs éclatantes placées sur des fonds d'or, à leurs formes raides, à la cassure gothique de leurs draperies, on les croit de beaucoup antérieures. On est souvent exposé en Espagne, dans les églises, à croire les peintures d'une date beaucoup plus antique qu'elles ne le sont véritablement, soit que le progrès des arts n'ait pas été aussi rapide là qu'ailleurs, soit que l'on ait affecté la forme des siècles passés par archaïsme ou tradi-

tion hiératique; les ouvrages du xvi^e siècle ont fréquemment l'air d'avoir deux cents ans de plus.

Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, d'avoir dans une galerie arrangée sur un plan chronologique des échantillons du savoir-faire d'Antonio del Rincon, d'Inigo de Comontès, de Pedro Berruguete, père d'Alonzo; l'Église a pris le talent et la vie de ces vieux maîtres, tous fervents catholiques; leurs jours se sont passés à peindre des retables, à décorer des chapelles; car quel plus noble emploi pouvaient-ils faire de leurs pinceaux que d'orner la maison du Seigneur? Ils n'ont peint que des Notre-Dame, des Enfant Jésus, des saintes et des saints; et leurs œuvres encastrées dans les menuiseries des autels ou les rinceaux des murailles n'ont pu répandre leur réputation. Qu'y verrait-on d'ailleurs? Rien que l'expression d'une foi vive, plus soucieuse de s'exprimer que de charmer les yeux. Blaz de Prado Morales, surnommé le divin, Juan Sanchez Cotan se rattachent à cette école.

Le maître le plus remarquable et le chef de l'école de Tolède fut Domenico Theotocopuli, dit le Greco, qu'on croit élève du Titien, et qui vint s'établir dans cette ville en 1577; c'est un peintre très singulier que le Greco. Dans sa première manière, il rappelle l'école vénitienne. Nous avons vu de lui, à Tolède, dans l'hôpital du Cardinal, une Sainte Famille qu'on prendrait pour du Titien au premier coup d'œil.

L'ardente intensité du coloris, la vivacité de ton des draperies, ce beau reflet d'ambre jaune qui réchauffe, jusqu'aux nuances les plus fraîches du peintre vénitien, les airs de tête, l'agencement du groupe, tout concourt à tromper le connaisseur, même exercé; seulement la touche est moins large et moins grasse.

Il paraît que le Greco s'alarma pour son originalité de cette ressemblance, quelque flatteuse qu'elle fût, et chercha par tous les moyens à l'éviter. Il est toujours facile de ne pas ressembler à Titien, et le Greco prit pour cela les moyens les plus violents. Il s'imposa des cadres de formes extravagantes, démesurément étroits et longs; il donna à ses figures les attitudes les plus contraintes, les plus strapassées; il se laissa aller aux fantaisies les plus folles et les plus étranges, fit se choquer le noir et le blanc, barbouilla ses chairs de teintes violettes et fit trembler le jour louche de la folie sur les scènes d'Apocalypse et de fantasmagorie. Dans cette peinture malade règnent une énergie dépravée, une surexcitation fiévreuse qui surprend et fait pitié. C'est le délire, mais c'est le délire du génie, et à travers toutes ces formes incohérentes, tracées par la main tremblante du cauchemar, étincelle çà et là une tête admirable et se cambre un corps de la plus fière tournure.

Cette préoccupation de ne pas ressembler à Titien avait fini par rendre fou tout à fait Domenico Theo-

tocopuli. On peut voir dans la galerie espagnole du Louvre un échantillon de ses deux manières : le *Jugement dernier*, composition bizarre où l'on distingue plusieurs personnages célèbres à l'époque où vivait le peintre, Charles-Quint, François I^{er}, le pape, le doge de Venise, et le portrait de la fille de l'auteur, qui est dans sa manière saine. C'est une tête pâle où scintillent deux diamants noirs, où éclate une bouche de grenade, et dont la main blanche se perd dans le duvet d'une palatine de cygne. Cette peinture a un charme profond et mystérieux, une ardeur de vie qui étonnent, attachent et ravissent. C'est, à un tout autre point de vue de l'art, une figure qui vous reste dans l'esprit et vous suit partout comme la Joconde de Léonard de Vinci, et cependant rien n'est plus dissemblable. La fille du Greco jaillit de la toile dans sa blancheur superbe; la Monna Lisa, au contraire, s'enveloppe d'une brume violette et semble vouloir disparaître derrière les demi-teintes rembrunies, comme une vision entrevue.

Le meilleur élève du Greco, don Luis de Tristan, a eu cet honneur d'influer sur Velazquez. Fray Juan-Bantista Mayno, que Lope de Vega complimenta en vers, est aussi élève du Greco.

Après la mort de Domenico Theotocopuli, l'école de Tolède fut absorbée par celle de Madrid.

L'école de Valence cite d'abord le nom glorieux en Espagne, mais peu connu ailleurs, bien qu'il mérite

de l'être partout, de Juan de Joannès, qui se forma en Italie, non sous la direction même de Raphaël, déjà mort, mais sous l'influence de ses disciples immédiats, et lorsque sa tradition était encore vivante.

Juan de Joannes est un talent de premier ordre et le peintre qui, sans imitation servile, s'est peut-être le mieux assimilé à Raphaël. Ce ne sont pas ses formes extérieures, ses procédés, ses habitudes de composition qu'il copie comme le troupeau vulgaire des peintres à la suite. C'est son génie intime, son inspiration même, mais rendue plus sérieuse par la foi catholique et tempérée par la gravité espagnole.

Les tableaux authentiques de Juan de Joannes sont très rares hors d'Espagne ; le musée de Madrid en possède plusieurs et de première beauté, entre autres la *Vie de saint Étienne*, espèce de légende peinte en six tableaux. Pour la noblesse du style, la beauté du dessin, l'harmonie forte et tranquille de la couleur, et surtout pour l'onction, et l'on peut dire aussi pour la sainteté, peu d'ouvrages peuvent être mis au-dessus de ces tableaux, qui se font suite comme les *Saint Bruno* de Lesueur. Les trois derniers principalement sont admirables et renferment la suprême expression du maître.

Après Juan de Joannes, mais à un grand intervalle, viennent les deux Ribalta, père et fils, Fran-

cisco et Juan, deux maîtres d'assez grand style et de belle exécution, que l'on confond souvent et qui ont laissé de nombreux ouvrages, quoique le fils, maître à dix-huit ans, soit mort à vingt et un.

Ils servent de transition du xvi^e au xvii^e siècle et nous mènent en plein Ribera. Quoique Ribera ait passé la plus grande partie de sa vie en Italie, le nom d'Espagnolet, qui lui avait été donné là-bas, montre qu'il n'a jamais perdu sa nationalité, malgré ses imitations du Caravage et du Corrège, car il eut le caprice de la grâce et se le passa. Ribera est un peintre éminemment national et qui a eu, plus que pas un, le goût du terroir. D'ailleurs, Naples, où il a vécu la plus grande partie de sa vie, était sous la domination espagnole et il pouvait se regarder là comme dans sa propre patrie. Même foi ardente et superstitieuse, même soleil, mêmes couleurs chaudes ardentes et rembrunies, mêmes beautés sauvages et mêmes guenilles : il pouvait se croire dans la Huerta de Valence.

Ribera est le plus connu des maîtres espagnols ; travaillant en Italie, le marché des arts, la foire aux chefs-d'œuvre, il a pu répandre ses productions dans toutes les galeries. Dans tous les coins de l'Europe on trouve une toile de lui qui peut donner une idée complète de son talent, tandis que, pour apprécier certains maîtres espagnols, il faut, de toute nécessité, franchir les monts et même aller dans telle ou

telle ville où s'est ensevelie l'œuvre tout entière d'un maître.

A Ribera succèdent les deux Espinosa, le vieux et le jeune, dont les ouvrages, peu connus hors d'Espagne, ont cependant de la noblesse, un coloris soutenu et une tournure magistrale.

Après eux l'art s'éteint, et l'on ne peut guère citer qu'Estaban Marck, qui se rattache à Valence par son extrait de baptême, mais que pourraient réclamer les écoles d'Italie et de Tolède. Il peignait des batailles dans un goût turbulent et désordonné qui rappellerait un peu la bataille des Cimbres de Decamps.

L'école de Séville a été la plus nombreuse, la plus féconde et la plus illustre de toutes. Séville est la Venise de l'Espagne, non point par ses canaux, puisqu'elle n'est baignée que par le Guadalquivir, mais bien par ses coloristes. Pour ne parler que des plus illustres, Murillo, Velazquez, Zurbaran appartiennent à la glorieuse école sévillane; à partir du vieux Sanchez de Castro, le Cimabue de l'endroit, que de noms à citer! Luis de Vargas, Pedro de Villégas, Marmolejo, le Flamand Pedro Campana, les deux frères Augustin et Jean del Castillo, les deux Herrera, Pedro de Moya, Francisco Antolinez, Meneses Osorio, le mulâtre Sebastian Gomez, Juan de las Roelas, Pacheco, Zurbaran, Murillo, Velazquez, Jean Valdez Leal!

A l'école de Séville, ou plutôt à l'école andalouse, car ce titre général lui convient encore mieux, peuvent se relier les petits cénacles pittoresques de Grenade et de Cordoue. Alonzo Cano, à qui son triple talent d'architecte, de sculpteur et de peintre a fait donner le nom de Michel-Ange espagnol, est de Grenade; sa manière le distingue par l'élégance, la justesse, l'heureux arrangement et surtout par une grande perfection dans les extrémités. Elle n'a, du reste, aucune ressemblance avec celle de l'illustre Florentin. La triplicité de talent autorise seule le rapprochement; Juan de Sevilla et Mino de Guevarra complètent la petite pléiade grenadine.

Cordoue apporte en tribut le savant Pablo de Cespedes et Palomino, plus littérateur encore que peintre.

L'école de Madrid, qui porte à la racine de son arbre généalogique Alonzo Berruguete et Gaspar Becerra, a sur ses autres rameaux Sanchez Coello, Navarete, Pantoja de La Cruz, Zizi Gazes, Carducho, Italiens espagnolisés; Antonio Pereda, Francisco Collantes, Juan Carreno, Antonio Arias, Clodio Coello, artiste de talent, qui tient dans l'art espagnol la place de Tiepolo à Venise et de Carlo Maratte à Rome. C'est l'art dans sa décadence, avec ses recherches, ses maniérismes et ses facilités désastreuses, mais c'est encore l'art.

Après Clodio Coello, il n'y a plus que les *bode-*

gones, petits tableaux de nature morte, pour l'ornement des salles à manger, et dont Juan Menendez a fait une si prodigieuse quantité. L'art de Flandre s'est enseveli dans une tulipe de Van Huysum ; l'art espagnol finit par un citron moitié pelé qu'entoure une spirale d'écorce.

Cependant, après des années de léthargie, cet art, autrefois si vivace, semble se réveiller dans la personne de Goya : Goya, le dernier descendant de Velazquez, qui, malgré les traditions perdues et l'affreux goût contemporain, sut montrer son génie et reconstituer l'originalité espagnole.

(*La Presse*, 27 et 28 août 1850.)

VI

LA GALERIE DU LUXEMBOURG

La galerie du palais du Luxembourg, où sont exposées les œuvres des peintres contemporains, fut consacrée dans l'origine à l'histoire de Marie de Médicis, cette admirable épopée en vingt-deux tableaux, nous allions dire en vingt-deux chants, du grand poète qui avait nom Rubens. Sans nous livrer, entre sa disposition première et celle qu'on lui a assignée depuis, à un parallèle qui tournerait trop facilement à l'épigramme, nous regrettons qu'on ait transporté au Louvre ce qui avait été peint pour le palais des Médicis. Ces sortes de transpositions ne devraient s'exécuter que pour des cas de nécessité urgente, et nous ne voyons pas, quant à nous, ce qui empêchait d'assigner aux peintres vivants dans les galeries du Louvre un espace équivalent à celui qu'ils occupent au Luxembourg et qu'il a