

L'art européen à la cour d'Espagne au XVIII^e siècle

Guy Weelen

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54666ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

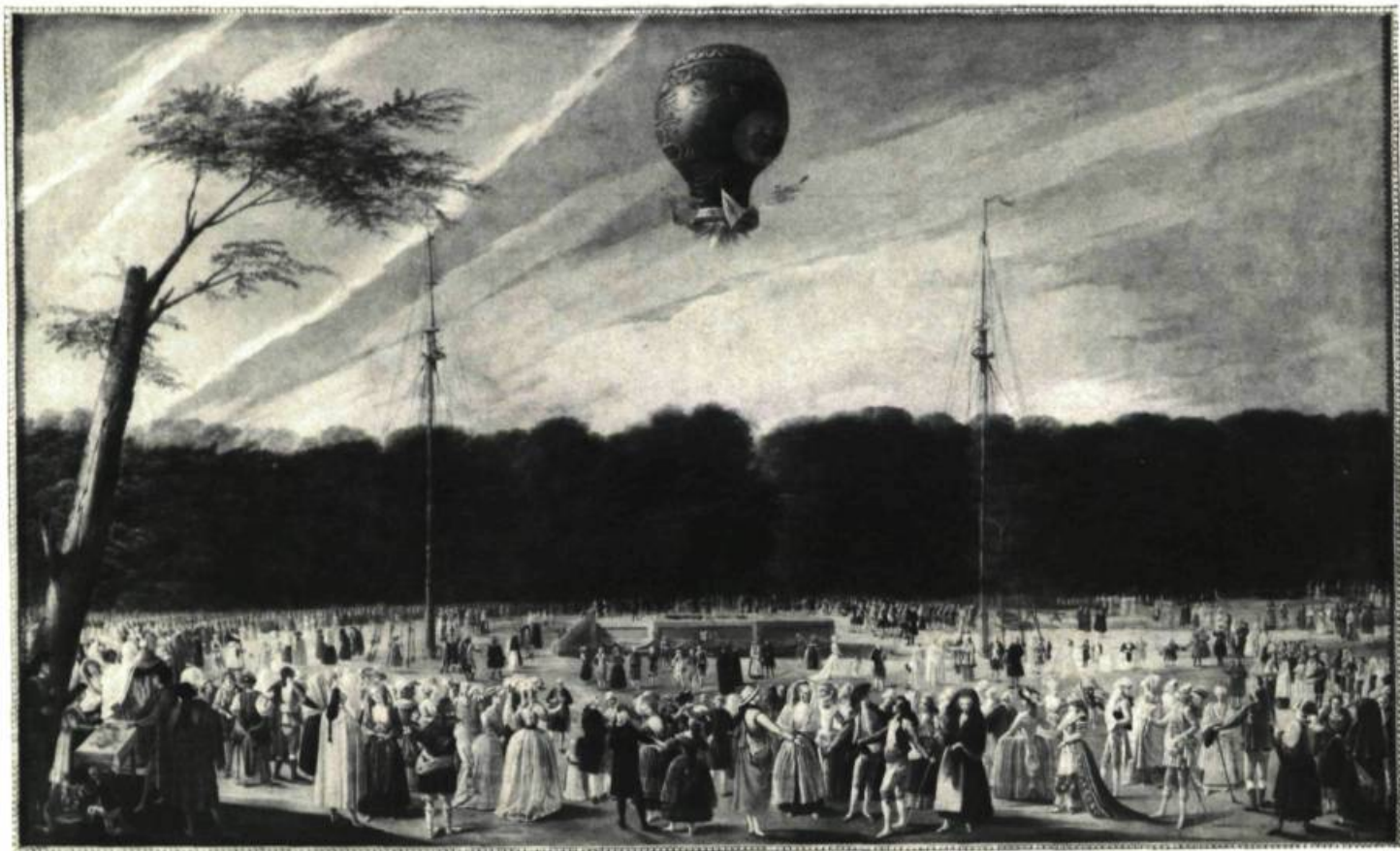
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Weelen, G. (1980). L'art européen à la cour d'Espagne au XVIII^e siècle. *Vie des arts*, 24(98), 63–67.

L'ART EUROPÉEN A LA COUR D'ESPAGNE AU XVIII^e SIÈCLE



1. Antonio CARCINERO
L'Ascension d'une monigolfière à Aranjuez.
Huile sur toile; 170 cm x 284.

Si l'on peut parler aujourd'hui d'un art européen au XVIII^e siècle à la Cour d'Espagne, on le doit sans doute à l'avènement de Philippe V, petit-fils de Louis XIV, au trône d'Espagne, le 16 novembre 1700. La phrase célèbre: «Il n'y a plus de Pyrénées», prononcée à cette occasion par le marquis de Castel dos Rios, annonçait une perméabilité des frontières inconnue jusqu'alors. Dans ce pays où les convictions religieuses conditionnaient toutes les activités artistiques, l'arrivée des Bourbons permit la pénétration de ferments idéologiques hétérogènes et le long règne de Philippe V établit de façon presque absolue la suprématie des peintres étrangers. Sa mort, en 1746, coïncide curieusement avec la naissance de deux grands peintres espagnols: Francisco de Goya et Luis Paret y Alcazar.

Si, d'autre part, l'ensemble d'œuvres rassemblées sous ce titre par la Réunion des Musées Nationaux, la Ville de Bordeaux et le Musée du Prado le justifie, c'est grâce au dynamisme de la recherche contemporaine. Grâce également à une nouvelle manière de manipuler et de traiter le document qui ouvre des perspectives particulières. Un chauvinisme, hélas commun à tous les pays, eût

sans cela masqué ce cosmopolitisme de l'art de cour en Espagne au XVIII^e siècle, la représentation espagnole étant moins riche qu'au XVII^e avec des Ribera, des Velasquez, des Murillo, etc. Exemple type de ce chauvinisme: le catalogue du Prado de 1821 démontre qu'on ne considérait pas nécessaire d'exposer un grand nombre de peintures des artistes qui avaient marqué de leur personnalité la Cour des Bourbons. C'est l'actuel directeur du Musée du Prado, José Manuel Pita Andrade, qui cite ce fait avec une objectivité exemplaire. Il ajoute que cette exposition est le premier effort sérieux entrepris pour donner une vision d'ensemble du siècle des lumières en Espagne et se félicite à juste titre de la féconde collaboration franco-espagnole qui l'a permise. Elle fait la preuve qu'il n'y a pas eu incompatibilité entre le tempérament espagnol et l'art international (européen), de même qu'il n'y a pas d'opposition définitive à faire entre le siècle d'or et le siècle des lumières.

Car, si Philippe V fit un recours important aux peintres français, c'est qu'il y avait à Madrid une crise de la création et la nécessité de former de jeunes Espagnols.

Le panorama chronologique de la peinture à la Cour d'Espagne au XVIII^e siècle peut en gros s'établir ainsi: le premier tiers du siècle voit la suprématie des artistes français, avec entre autres Houasse, Ranc et Michel van Loo. Puis, Philippe V se tourne vers les Italiens. Il fait venir, en 1735, Filippo Juvara pour la reconstruction de l'Alcazar incendié, pour la construction de la Granja et du Palais Royal de Madrid. C'est la porte ouverte aux peintres italiens. Ferdinand VI fera appel à Jacopo Amigoni, puis, en 1753, à Corrado Giaquinto, éclipsé ensuite, sous Charles III, par Giovanni Battista Tiepolo qui partage les faveurs du roi avec le Bohémien Mengs. Comme le souligne Yves Bottineau, le goût de la famille royale a prolongé la présence des Italiens au delà du



2. Francisco de GOYA
Portrait de la duchesse d'Albe.
Huile sur toile; 206 cm x 121.
Paris, Coll. particulière.

3. Francisco de GOYA
Portrait de la marquise de Pontejos.
Huile sur toile; 211 cm x 126.
Washington, National Gallery.

4. Francisco de GOYA
Autoportrait, v. 1800.
Huile sur toile; 61 cm x 47.
Castres, Musée Goya.

(Photos: Réunion des Musées Nationaux, Paris, sauf celle du portrait de la marquise de Pontejos, qui est d'Alain Danvers)

nécessaire car, dès 1746, la *relève espagnole* commençait de se faire avec les Ruiz, Bayeu, Maella, Luis Paret et, enfin et surtout, avec Goya. Mais cette prolongation a enrichi le patrimoine royal et fourni à Goya un plus ample domaine où puiser ses sources.

Il ne faut d'ailleurs pas croire que la circulation de l'art se faisait seulement dans une direction: celle de la France vers l'Espagne. Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, la compréhension de la civilisation hispanique s'est approfondie, et il est certain qu'à Paris l'on trouve dans la peinture, jusqu'au XIX^e siècle, des emprunts à l'art espagnol, allant jusqu'à l'*espagnolite*.

De même, les échanges avec l'Italie se firent dans les deux sens. Philippe V pensionna nombre d'artistes espagnols pour aller étudier à Rome, et, sous Ferdinand VI, la fondation de l'Académie de San Fernando permit l'envoi régulier de jeunes artistes en Italie. Certains artistes de talent, comme le sculpteur Felipe de Castro ou le peintre Gil Luis Melendez, prouvent qu'ils ont assimilé les apports étrangers sans oublier l'héritage hispanique. Le cosmopolitisme a été une richesse pour tous, mais on peut dire qu'à partir de 1777 l'art de cour et l'art national se confondaient à nouveau.

Au XVII^e siècle, les relations entre la France et l'Espagne avaient été rares. Les Français ne savaient pas *voir* la peinture espagnole, comprenant mal une certaine austérité, car alors, en France, on recherche une peinture claire, raffinée, tournée vers l'Antiquité.







5

En Espagne, après le long élan créateur du siècle d'or, il y avait un vide incontestable: on ne pouvait continuer à faire du Velasquez. Marie Louise de Savoie écrit à Madame Royale, le 12 septembre 1712: «Si nous avions en Espagne quelques bons peintres, je n'aurais pas attendu votre demande pour vous envoyer nos portraits; mais, en vérité, ceux qu'on a faits jusqu'à cette heure sont tous si mauvais que je n'ai pu m'y résoudre.» Ce n'était pas si facile de demander à des peintres français de s'exiler: Rigaud et Largillier refusèrent de s'installer à Madrid. Ce fut Orry, envoyé par Louis XIV pour redresser les finances de son petit-fils, qui décida Michel-Ange Houasse d'y aller, ainsi que Jean Ranc, neveu de Rigaud, qui, lui-même, désigna Louis-Michel van Loo. De ces trois peintres, le plus attachant est Michel-Ange Houasse, représenté ici par huit tableaux: les deux peintures religieuses et les deux scènes de genre à la flamande sont assez médiocres, mais, par contre, les portraits d'enfants: Louis Ier et l'Infant Philippe-Pierre mêlent, avec simplicité, émotion et délicatesse, la raideur du portrait espagnol et le sens décoratif français. La toile la plus belle est un paysage: la *Vue d'Aranjuez*, d'une modernité qui annonce l'école de Barbizon et, particulièrement, Daubigny. De Jean Ranc, portraitiste à la mode française, nous trouvons deux œuvres typiques de l'art de cour, d'un style élégant et raffiné: *Ferdinand VI à l'âge de douze ans* et *Lista*, la chienne d'Élisabeth Farnèse, mais aussi *Vertumne et Pomone*. Oublions le thème allégorique inénarrable où le dieu des jardins est déguisé en vieille femme et ne retenons que l'enchantement de la lumière, tamisée par une ombrelle, le ravissement de la couleur où éclatent des blancs et un orange somptueux. Enfin, de Louis-Michel van Loo, un fascinant portrait de l'Infante Marie-Thérèse, élégant et fragile comme son modèle et l'*Éducation de Vénus*, belle peinture conventionnelle qui ne nous touche guère mais où il combine la beauté des nus, un riche coloris et une savante architecture de l'espace. C'est l'exemple type de l'œuvre officielle imposée aux futurs élèves de l'Académie San Fernando. Ce sont Houasse et Van Loo qui ont formé

les jeunes Espagnols tels Ruiz, Pena Pernicharo ou Melendez. Peut-on dire qu'ils ont, eux aussi, reçu l'influence de l'art espagnol? Peut-être la simplicité de certains portraits leur vient-elle des peintres du siècle d'or. Van Loo possédait deux Velasquez, et les œuvres de ce dernier continuaient d'être honorées à la Cour.

La peinture française est encore présente grâce aux envois de la famille royale à Paris ou aux acquisitions d'une Élisabeth Farnèse: *Philippe V* par Rigaud, *L'Infante Marie-Anne-Victoire* par Largillier et surtout trois Watteaus: *La Perspective*, *Le Contrat de mariage* et *Fête dans un parc*, hélas! dans un bien mauvais état. Dans cet art de cour où la somptuosité devient bien vite guirlande conventionnelle, *Marie-Anne-Victoire*, *Infante d'Espagne*, par Nicolo Simon Alexis Belle, parvient à s'imposer. Sur un fond de jardin, près d'une urne armoriée, tenant une fragile couronne de fleurs, elle apparaît comme un délicat moment d'équilibre entre la convention nouvelle et l'émotion.

Déjà, au XVI^e siècle, la décoration de l'Escurial avait attiré des peintres italiens. Nombreux et intenses avaient été les échanges entre les deux péninsules au siècle suivant. Lorsque Philippe V arrive à Madrid, le peintre le plus éminent est Luca Giordano. D'autre part, les deux femmes du roi, Marie-Louise de Savoie et Élisabeth Farnèse, sont d'origine italienne. La décoration des nombreux palais requiert de nouveau la présence des Italiens si doués pour la fresque. Giacomo Amigoni, grand portraitiste, deviendra en Espagne grand décorateur. À sa mort, en 1753, lui succédera le Napolitain Corrado Giaquinto, le plus grand fresquiste de Rome.

5. Francesco BATTAGLIOLI

Les Invités arrivant au palais royal d'Aranjuez pour la fête de saint Ferdinand, 1756.

Huile sur toile; 68 cm x 112. Londres, Coll. particulière.

6. Antonio Gonzales VELASQUEZ

Christophe Colomb reçu par les rois catholiques à Barcelone, après la découverte de l'Amérique.

Huile sur toile; 96 cm x 156. Quimper, Musée des Beaux-Arts.



6

Trois esquisses pour la coupole du Palais Royal à Madrid nous révèlent son goût du baroque tardif que l'on s'est plu à minimiser sous le terme de rococo. Profondément original, il a le sens du merveilleux. Ces grappes humaines, disposées sur des nuages, savamment éclairées, délicatement nacrées, nous communiquent le sentiment d'une joyeuse farandole céleste. Premier directeur de l'Académie San Fernando, il eut beaucoup d'influence sur les peintres espagnols et même sur le Goya aimable du début. Toujours sous le règne de Ferdinand VI, Antonio Joli, venu pour peindre les décors de l'opéra italien alors fort prisé à la Cour, fait une série de *Vues de Madrid*. Il est ici représenté par une marine minutieuse, raffinée et transparente. Après lui, Francesco Battaglioli, également spécialiste de la *veduta*, nous offre deux tableaux sur le palais d'Aranjuez, au charme naïf, où se manifeste son sens de la scénographie.

Et puis, sous Charles III, le célèbre Giovanni Batista Tiepolo âgé de 66 ans, et ses deux fils, arrivent à Madrid, en 1762. Malgré sa réputation européenne, il aura à supporter la rivalité du Bohémien Anton Raphaël Mengs. Ce n'est pourtant pas la même esthétique. Retenons ici une *Immaculée Conception* qui ne nous communique pas précisément le sentiment de la virginité: cette superbe Vénitienne, populaire, pulpeuse, est plutôt une Assomption puisqu'elle est théâtralement posée sur une boule, dans les nuées, écrasant le serpent, entourée d'angelots ailés, avec, au-dessus de sa tête, la colombe du Saint-Esprit. Mais elle a de la grandeur, une jolie lumière dorée dans laquelle éclatent sa robe blanche et son manteau bleu. C'est toute la lumière de Venise et la volupté italienne, aux antipodes de l'analyse sévère d'un Mengs. Dans les portraits de ce dernier, on sent l'influence d'un Winckelmann, qu'il a rencontré en 1755, et dont il entend propager l'idéal esthétique et le goût pour l'art antique. Ces tableaux datent de l'époque où il publie ses *Réflexions sur la beauté et le goût en peinture* (1762). Il semble heureusement oublier ses théories lorsqu'il réalise le très féminin portrait de Marie-Louise de Parme.

L'influence française semble s'être exercée particulièrement dans le genre du portrait. Elle a fait basculer l'austérité et le dramatisme espagnols et dégagé une manière plus aérée, plus décorative, chargée de soie et de dentelle, qui allait dans le sens de l'évolution de la pensée du siècle.

Les peintres italiens ont, semble-t-il, laissé leurs traces dans le domaine de la peinture religieuse et des décorations à la fresque. Il est incontestable que Goya se souviendra de Tiepolo lorsqu'il peindra le magistral plafond de l'église de San Antonio de la Florida.

Goya surgit de cet ensemble avec huit portraits dont ceux du duc et de la duchesse d'Albe, de la marquise de Santa Cruz, de la marquise de Pontejos et l'autoportrait de Castres, ainsi que celui de Francesco Bayeu, son beau-frère; puis, le fameux paysage de *La Prairie de Saint-Isidore* et, dans la chapelle du même nom, deux scènes religieuses: *Saint François Borgia — Adieu à sa famille*

et *Saint François Borgia et le moribond impénitent*, ainsi qu'un saisissant *Intérieur de prison*. Enfin, deux charmants projets de tapisserie permettent, à travers dix-neuf toiles, de parcourir le cycle presque complet, du clair à l'obscur, des diverses expressions de Goya, l'*Intérieur de prison* étant le seul témoin et le petit rappel des luttes intérieures qui ont amené l'artiste à peindre la Quinta del Sordo. L'accent a été mis sur le portrait de cour, sur le Goya brillant, mais qui, malgré tout, n'a jamais pu se plier aux délicatesses de l'époque. Ainsi, la duchesse d'Albe, tout de blanc vêtue, malgré la coquetterie de deux petits rouges de Chine, se dresse comme une dague, et l'autoportrait des environs de 1800 nous montre un homme ne se faisant aucune illusion sur les êtres et les choses (n'oublions pas qu'il est contemporain du célèbre tableau de la famille de Charles IV du Musée de Prado). L'*Intérieur de prison*, une grande voûte par laquelle déferle la lumière, éclaire un groupe de condamnés rivés aux fers, alors que, par un paradoxe cruel et bien goyesque, le tableau est traité avec une infinie tendresse. Du *Ballon aérostatique*, qui retrace un des grands événements du siècle, Goya fait, par la construction même des masses qu'il occupe, une sorte d'épopée.

Luis Melendez, avec trois natures mortes (bodegon), assure la liaison avec le XVII^e siècle. Elles ont ce caractère paysan, austère, qui a assuré à la sensibilité espagnole une place toute particulière dans ce genre. Francisco Bayeu, dans *L'Olympe — La chute des Géants*, montre ce qu'il doit au génie de Tiepolo, et son frère Ramon verse dans la scène de genre avec *Treize esquisses pour des cartons de tapisserie*. Joachim Inza, Mariano Salvador, Maella, José del Castillo font partie de cette esthétique internationale de rigueur à l'époque, expression d'une intense circulation des idées à travers les différentes cours d'Europe. On découvre avec surprise et grand plaisir l'unique peinture, *L'Ascension d'une montgolfière à Aranjuez*, d'un peintre fort mal connu, Antonio Carnicero, qui témoigne d'un goût pour la description, d'une naïveté acide. Enfin, Luis Paret y Alcazar, dont l'art est un curieux équilibre entre un rococo de porcelaine et un néo-classicisme de distinction, dans *La Prudence de Diogène*, de l'Académie de San Fernando, offre un incroyable assemblage de personnages, de tentures et de nuées chiffonnées qui agacent nos regards.

Le phénomène de l'art de cour au XVIII^e siècle en Espagne, s'il est un peu tardif par rapport aux autres manifestations que l'on peut trouver en Europe, vient certainement de la difficile relève pour les peintres espagnols après le siècle d'or. Toute la grandeur de Velasquez a pesé d'un immense poids sur la peinture espagnole avant qu'elle ne trouve ses formules, et l'on peut dire qu'elle a entretenu chez les artistes de ce pays une nostalgie qui a duré jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

A vrai dire, en face des influences françaises et italiennes, malgré les belles manières qui ont pris la forme du faste, de la pompe, des ramages, des brochés, des tempétueux emportements de tentures, il leur a fallu concilier leur tempérament et ces formules importées qui, avec l'or et l'argent brodés, véhiculaient d'étranges pensées. Dans leurs œuvres, on les sent souvent contraints, imitant l'aisance d'un Tiepolo, et c'est seulement un génie qui a pu découvrir le point d'équilibre, l'heureuse synthèse: il s'agit de Goya.

Cet art est un des derniers sursauts d'une société détentrice du pouvoir qui, obscurément, se sentant mise à l'épreuve, contestée, se tend un miroir, se donne une dernière fête. Elle est brillante; elle sera bientôt éclatante. Tant de fards et d'appâts, tant de richesses étalées pour s'émerveiller, pour subjuguier, ne parviennent pas à faire oublier la vermine qui l'égratigne. Les feux d'artifice ont toujours fasciné la populace et lui ont permis de passer pour un temps sur les aigreurs de l'injustice quotidienne.

Enfin, cette importante exposition a un mérite certain: outre qu'elle met en évidence ce lent et délicat cheminement de la sensibilité espagnole, elle permet de découvrir quelques peintres inconnus ou mal connus qui retrouvent ainsi une place méritée. Ces quelques individualités apportent aux données du problème des nuances et des complexités qui sont satisfaisantes pour les yeux. Ils participent à l'élaboration d'une nouvelle manière de voir le monde. Cette nouvelle manière, c'est l'invention de la liberté.