

Lumières d'Espagne

Jean-Pierre Duquette

Volume 10, Number 1, Fall 1984

Littérature canadienne-anglaise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200471ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200471ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duquette, J.-P. (1984). Lumières d'Espagne. *Voix et Images*, 10(1), 179–181.
<https://doi.org/10.7202/200471ar>

Arts

Lumières d'Espagne

par Jean-Pierre Duquette, Université McGill

Exposition un peu inattendue, dans un lieu inhabituel, ces « Peintres espagnols en quête de la lumière » qu'on a pu voir du 5 mars au 23 avril dernier constituaient dans une large mesure un panorama d'œuvres inconnues, et il ne s'y trouvait pas vraiment de très grandes révélations. Exposition intéressante néanmoins, préparée à l'instigation du Comité hispano-américain pour l'éducation et la culture, et qui faisait visiblement un détour imprévu par Montréal (beau catalogue en anglais, avec « annexe » photocopiée pour les traductions françaises — du reste élégantes, autant qu'on puisse en juger). Le grand hall de l'Hôtel de Ville de Montréal n'est évidemment pas, d'un autre côté, le lieu idéal pour présenter des tableaux : hauts pilastres de marbre, lustres époustouflants de style Napoléon III mâtiné de Renaissance improbable, paravents chétifs où accrocher les toiles, le tout crée une curieuse impression de solide prétention *bourgeoise* à la permanence en même temps qu'un sentiment d'installation précaire, accrochage qu'un coup de vent pourrait emporter jusque sur la Place Jacques-Cartier toute voisine.

Les frontières chronologiques de l'exposition (1850-1950) s'entendaient davantage pour les peintres que pour les tableaux : il fallait voir que les artistes présents ici sont nés entre 1826 et 1885, et que les dates de leur mort vont de 1873 à 1969. On note au passage une bien étrange datation, chez Mariano Fortuny : décédé à 36 ans en 1874, il aurait peint un « Paysage de Grenade » vers 1880-1882 (numéro 12 au catalogue)... Quoi qu'il en soit, ce siècle de production dans la peinture espagnole voit se déployer en fait trois *époques* nettement identifiées, comme le souligne Elena Gomez Moreno dans son bref texte d'introduction : l'impressionnisme et ses suites, le modernisme au tournant du siècle, et les courants divers qui voient le jour aux années vingt et trente. Il ne faut surtout pas penser ici aux grands ténors des siècles passés : les Greco, Murillo, Zurbaran, Velasquez et autres Goya sont bien loin, de toute évidence. Et nous n'en sommes pas encore à Juan Gris, à Picasso, Miro ou Dali... La fin du XIX^e siècle produit en Espagne beaucoup de paysages aux ciels délavés, des scènes de genre ou des vues de pays vaguement hollandaises (Sainz, « Le manzanares »).

Le grand courant impressionniste français devait naturellement reléguer dans l'ombre la peinture ibérique qui pousse ses recherches dans une direction similaire : les images de Tolède par Beruete (1845-1912) ont quelque chose d'apprêté, d'appliqué, qui n'atteint jamais à la miraculeuse spontanéité et à l'impalpable luminosité qu'on trouve chez les peintres

français. Sorolla (1863-1923), entre la joliesse de Mary Cassatt (« Dames avec un bébé dans la barque ») et le motif à la Renoir (« Marie en train de peindre au Prado ») présente déjà davantage d'authenticité personnelle. Cela posé, outre la question du thème central de cette exposition, il faut se demander précisément comment des paysagistes, au XIX^e siècle et au début du XX^e, auraient bien pu ne pas être préoccupés par ce phénomène de la lumière et par les problèmes qu'elle pose dès qu'il s'agit de représenter, à l'intérieur d'un cadrage quelconque, un pan d'une nature donnée. Les *qualités* infinies de clarté à saisir et à restituer variant, on le sait, selon le moment du jour, la saison, voire le lieu géographique. La lumière d'Afrique du nord, tant célébrée par Camus, n'est pas la même que celle des Pays-Bas ; les ciels de l'Ile-de-France sont autres que ceux de Venise. S'ajouteront à ces différences le tempérament de l'artiste, son oeil même, qui rendent unique la perception de chaque peintre. À cet égard, les bords de mer de Pinazo (1849-1916) paraissent singulièrement attachants, au-delà d'une parenté assez étonnante avec des scènes semblables chez Boudin. Mais ici nous avons affaire à de petits tableaux plus *rapides*, peut-être, où la plage rocailleuse est comme plus brutalement découpée, les silhouettes de personnages encore plus immatérielles, et parfois même confondues avec les fonds. Trois exemples intitulés « Crépuscule » retiennent surtout l'attention : dans le plus petit panneau sur bois, la grisaille bleutée semble *monter* de l'horizon jusqu'à envahir presque les derniers tons ocre du haut ; le second, plus allongé à l'horizontale, est envisagé très exactement du même point de vue un peu en contrebas (même découpage des rochers, personnages dans des poses identiques), alors que le soleil s'est un peu abaissé sur la ligne d'eau à l'horizon ; le ciel a viré insensiblement au gris-vert, sur lequel flotte un léger brouillard ; le troisième tableau, sensiblement plus grand mais toujours en longue horizontale, offre un ciel en bleu-violacé et des transparences de mauve. À tout prendre, le firmament n'occupe même pas l'essentiel de la surface de la toile : la plage et les personnages qui se découpent à mi-profondeur prennent presque les deux tiers des tableaux, comme un barrage lourd et massif qui *pèse* au premier plan, basculant vers le spectateur, tandis que les ennuagements diversement colorés, sans presque de place pour la mer comme telle, s'élèvent au loin.

Un autre peintre, de dix ans le cadet du précédent, présente quelque affinité avec Monet : Meifren (1857-1940), dans « La Marne », dresse des peupliers tout semblables à ceux des bords de l'Epte que Monet fixa au début des années 1890 : alignement de troncs maigres avec quelques touffes de feuilles, couronnés par un feuillage plus abondant, qui s'élèvent dans l'air impalpable et se reflètent vaguement dans l'eau ; la lumière est plus froide, moins charnelle chez l'Espagnol, mais l'impression créée est très proche. D'autres paysagistes, comme Joaquín Mir, construisent des vues un peu brouillonnes, ou encore inondées d'une lumière rosâtre assez fade (Degrain, Regoyos, García Lesmes).

Une nouvelle problématique de la lumière surgit dès que nous avons affaire aux scènes d'intérieur, et qui semble résolue avec plus de brio chez plusieurs de ces artistes. Sans doute y a-t-il davantage de facilité à capter les composantes d'un éclairage égal, constant, qu'à s'attacher à fixer les intensités et les tons changeants de la lumière naturelle. Alors qu'il peignait un jour en plein air, Sorolla se hâtait de finir son paysage. À un ami qui lui disait de ne pas tant se presser, qu'il pourrait tout aussi bien terminer sa toile le lendemain, le peintre répondit : « Impossible, car demain la lumière ne sera plus la même ». En studio, ou du moins dans les scènes d'intérieur, l'artiste se trouve devant des conditions d'éclairage plus étales, plus continues. C'est ainsi que Marti Alsina (1835-1894) dispose devant la pénombre d'une chambre en brun de diverses valeurs un personnage endormi dans un fauteuil recouvert d'un tissu à rayures contrastées (« La sieste ») : cadrés au premier plan, l'homme barbu et son fauteuil sont comme dans une chute de lumière uniforme qui fait se détacher brillamment les zones claires de la manche de chemise, des rayures du fauteuil, d'une chaussette, sans parler du visage encadré par la barbe et les cheveux brun-roux. Éclairage *théâtral*, dirigé, et pour tout dire manifestement artificiel. Il en va de façon assez semblable dans un grand portrait de Sala (1850-1910), « Dona Ana Colin de Perinat », exécuté en 1874. Mais ici les valeurs sont totalement inversées : c'est le personnage qui est assis tout droit sur une chaise, la longue robe faisant un triangle noir marqué de clair aux mains qui tiennent un éventail fermé, surmonté d'un visage raviné, dur, le tout se détachant violemment sur un fond de boiserie d'un ocre lumineux. Même type de contraste très heurté dans « La Mosca », de Gimeno (1860-1932) : une femme en noir, souriante, coiffée d'un chapeau noir, écarte tout en les retenant deux pans d'un rideau de mousseline blanche qui occupe de part et d'autre plus des deux tiers de la toile. Ici encore, nous avons un éclairage *théâtral*, exactement comme si le personnage se préparait à entrer en scène, se laissant désirer. Deux autres tableaux enfin, « Intérieur avec des personnages », de Rusinol (1861-1931), et « Femme dans un intérieur » de Casas (1866-1932) mettent en place dans des éclairages ocre-rose des femmes surprises dans leurs occupations ou leurs attitudes habituelles ; le second tableau est plus intéressant, qui suggère un Vermeer. D'abord par le modèle qui tient un livre, assise le dos à la fenêtre, et qui rêve ; le calme de la chambre, le mobilier tranquillement distribué, tout suggère un instant du temps suspendu, la rêverie dans une atmosphère engourdissante et tiède, une douceur de vivre qui passe toute dans cette lumière tamisée venue du dehors, par la fenêtre en perspective très courte, sur la droite.

Au total, la peinture espagnole de ce siècle « creux », il faut bien l'avouer, ne laisse pas de souvenirs éblouis : seules quelques réussites isolées sauvent de l'ennui et de la banalité une exposition qui ne valait le détour que pour regarder *en vrai* des tableaux qu'on ne reverra sans doute jamais...