

Dans tous les genres où il s'est essayé, il a excellé : un seul excepté peut-être, le genre religieux. Ses vierges, ses saints, peu nombreux d'ailleurs, sont médiocres. Cela devait être. Velasquez peint la nature, et rien autre. Il manque d'idéal et de sentiment. Il y a plus ; ses qualités ici deviennent presque des défauts. Voyez le meilleur de ses tableaux de sainteté, son *Christ en croix*. Certes, c'est une puissante peinture ; mais ce Christ est trop vrai, trop réel : il est si vrai et si réel, qu'il en est effrayant. Le moment qu'a choisi le peintre, ce n'est pas celui de la mort même, celui où la vie, exhalée à peine, laisse encore sur la dépouille terrestre comme un pâle reflet et un dernier parfum. Non ; son Christ a rendu l'âme depuis quelque temps déjà : il n'y a plus là que la mort inerte et déjà froide. Ces chairs exsangues et d'une blancheur bleuâtre ; cette roideur cadavérique, ces cheveux imbibés de sang, qui se sont abattus et collés sur le front, et qui couvrent comme un voile sinistre la moitié de la face : tout cela, jusqu'au bois de la croix, dont les nœuds et les veines peuvent se compter, tout cela est d'une vérité poignante, j'en conviens ; mais rien de tout cela n'est religieux ni divin. Il y a là les affres de la mort ; il n'y a pas le mystère de la Rédemption : je vois le cadavre d'un supplicié ; je ne vois point le corps d'un Dieu.

De Velasquez à Murillo, il y a un monde. Il est difficile de trouver deux grands peintres, deux grands coloristes plus dissemblables. Ils furent pourtant contemporains, étant nés tous deux à Séville, Velasquez

en 1599, Murillo en 1618. Velasquez était déjà dans tout l'éclat de sa gloire et dans toute sa faveur à la cour de Philippe IV, quand son jeune compatriote, pauvre, inconnu, sans protecteur et sans guide, mais plein d'enthousiasme et de passion pour l'art, vint à Madrid. Velasquez l'accueillit, le patronna, lui ouvrit son atelier et les riches collections de l'Escorial. C'est sous cette direction que se forma Murillo ; car il n'alla jamais en Italie. On peut s'étonner que, dans de telles conditions, il ait gardé si entière son originalité propre.

Chacun, selon ses goûts, ses théories ou sa tournure d'esprit, peut préférer Murillo à Velasquez, ou Velasquez à Murillo. Ce qui est peu raisonnable, c'est de vouloir établir entre eux un parallèle, et de prétendre donner à l'un ou à l'autre la supériorité. Leurs qualités sont tellement diverses, qu'il n'y a pas entre eux de mesure commune.

Pour celui-ci, il n'y a pas besoin d'y regarder à deux fois pour le comprendre et le goûter. Rien de plus clair et de plus séduisant que sa peinture. Rien de plus doux à l'œil, de plus harmonieux, de plus velouté que son coloris. Il n'a pas toujours la force ; mais il a le charme, il a la grâce souveraine, cette grâce un peu molle, mais pénétrante, que les Italiens appellent *morbidezza*. Il n'a pas toujours le style, et l'idéal lui fait défaut, comme à tous les peintres de l'école espagnole ; mais il a, à sa façon, bien de la poésie, et souvent bien du sentiment.

En France, nous ne connaissons guère Murillo que par ses *Conceptions* et son *Petit Mendiant* du Louvre ;



et nous nous imaginons volontiers qu'il n'a fait que des *Conceptions* et des *Mendiants*. De *Mendiant*, je n'en ai pas vu un seul de lui en Espagne; et je ne sais s'il en a fait d'autres que celui qui est à Paris. Quoi qu'il en soit, il faut venir à Madrid pour avoir une idée de la variété de sa manière. Ses petites toiles ne sont pas les moins remarquables. La première qui s'offre aux regards en entrant dans la grande galerie, est une *Rébecca à la fontaine*. N'y cherchez pas la couleur biblique; mais c'est naïf de sentiment; les attitudes sont gracieuses, le coloris riche, la touche vigoureuse. Tout à côté est le *Martyre de saint André* : petite toile, large composition. Le saint, attaché à la croix, regarde le ciel qui s'entr'ouvre; du milieu des nuées radieuses, un groupe d'anges lui présente la palme; son visage transfiguré rayonne d'une joie céleste. Sur le premier plan, à droite et à gauche, sont des groupes d'hommes, de femmes et d'enfants, d'un mouvement, d'une vie, d'un naturel admirables. Ce tableau, qui n'a que quelques pieds carrés, est, à mon avis, un des chefs-d'œuvre du peintre. Je conseille à ceux qui lui refusent le sentiment religieux de l'aller voir.

On peut faire la même remarque à propos d'une *Conception* placée un peu plus loin. Elle est beaucoup plus petite que celle de Paris, et selon moi bien préférable. Non pas que la tête de la Vierge soit d'un caractère plus élevé et plus idéal : Murillo, pour toutes ses vierges, reproduit en général le même type, qui est le type andalou, un peu mou et manquant un peu de noblesse. Mais il a mis sur ce visage une expression



vraiment touchante, un mélange confus et charmant de tremblement et de joie, d'humilité et d'adoration; le front semble éclairé d'un rayon surnaturel; les



Murillo. — *Saint Jean-Baptiste enfant.*

yeux se lèvent au ciel pleins de reconnaissance et d'amour.

Quant à l'exécution, elle a cet éclat, ce moelleux, ce

prestige qui n'appartiennent qu'à Murillo. Les anges sont ravissants. Nul ne sait comme lui, autour des radieuses madones dont les pieds posent sur le croissant d'argent, suspendre, dans la lumière blonde et nacrée, ces groupes de petits anges qui leur font comme une guirlande de fleurs. Il affectionne ce sujet, et il faut dire qu'il y excelle. Ce qu'il y met d'élégance, de variété, de fécondité, est merveilleux : ces têtes charmantes semblent éclore d'elles-mêmes sous son pinceau. Elles n'ont pas la beauté sévère et pensive des anges de Raphaël; elles ont la grâce et la naïveté enfantines.

Murillo est le peintre des enfants. Le *Saint Jean-Baptiste enfant* et les *Enfants à la coquille* sont, dans ce genre, des œuvres hors ligne. Dans le premier, quelle beauté grave et douce sur ce front pur, dans ces grands yeux vivants et parlants! Dans le second, quelle expression souriante et naïve chez l'Enfant divin, qui se penche doucement vers le petit saint Jean, et approche de ses lèvres la coquille pleine d'eau! La gravure a popularisé ces tableaux; mais en perdant leur coloris ils perdent une partie de leur charme. Rien ne peut donner une idée de cette couleur. Les Espagnols disent de Murillo que ses chairs sont peintes avec du lait et du sang mêlés ensemble, *con leche y sangre*. Ce sont des teintes veloutées, ce sont des transparences et des reflets qui font que les ombres ne sont en quelque sorte que des lumières adoucies, que des couleurs atténuées.

Le grand style, la beauté idéale manquent, je l'ai

déjà dit, à Murillo, dans la peinture religieuse. Ainsi ses *Bergers adorant le berceau de Bethléem* sont d'une superbe facture; mais ce sont des bergers espagnols dans la chaumière d'une belle paysanne d'Andalousie. Sa *Sainte Famille au petit chien* est, comme peinture, d'une solidité et d'une vigueur qu'on ne lui soupçonnerait pas; mais ce n'est, à bien dire, qu'une scène d'intérieur chez d'honnêtes artisans. Admirables tableaux, mais qui n'ont de religieux que le titre. Il est vrai qu'on en peut dire autant de bien des tableaux célèbres de l'école flamande, et même des écoles italiennes.

Une fois cependant Murillo s'est élevé jusqu'au grand style. Sa *Vierge au Rosaire* n'a pas la pureté tout idéale des vierges de Raphaël; mais elle a de la grandeur, de la majesté. Ce n'est plus le type de l'Andalouse; c'est une beauté sévère, presque romaine. La couleur, forte et chaude, est en harmonie avec la fermeté de la ligne.

Voilà de grandes œuvres. Et pourtant, on le sait, Murillo n'est pas là tout entier: il y a à Séville son *Saint Thomas*, son *Saint Antoine de Padoue*; il y a à Madrid même, à l'Académie de peinture, sa *Sainte Élisabeth de Hongrie*, que plusieurs estiment être son chef-d'œuvre. Il a mérité d'être appelé le Corrège espagnol. Velasquez est puissant, mais il est un peu froid; il étonne, mais il ne charme guère et n'émeut jamais. Murillo séduit, captive et émeut quelquefois; il a moins de vérité peut-être, il a plus de poésie.

Ribera est le troisième nom de la grande trinité de

l'art espagnol. Quand nous parlons de lui en France, nous ne nous le figurons que comme le peintre des martyrs et des supplices hideux; nous le voyons toujours étalant sur la toile des membres saignants, des entrailles palpitantes, mettant, en un mot, son idéal dans l'horreur. Ce Ribera, le seul que nous connaissons, on le retrouve bien en Espagne. On voit à Séville, dans le palais du duc de Montpensier, un *Caton d'Utique* déchirant ses entrailles qui est le sublime de ce genre sombre et violent. Au musée de Madrid, un *Prométhée* déchiré par le vautour appartient encore à cette manière, qui paraît avoir été sa première. Mais il y a un autre Ribera, qui, sans être d'un réalisme aussi outré, demeure un coloriste admirable, et s'élève bien plus haut dans l'art : rude et puissant génie, qui, malgré ses longs séjours en Italie, est resté profondément espagnol, et supporte sans pâlir le voisinage de ses deux illustres émules.

Le *Saint Pierre délivré par l'Ange* et le *Jacob endormi* offrent les plus grandes qualités du maître : sa fougue emportée et sauvage s'est tournée ici en force contenue, en vigueur et en éclat. Le *Jacob* manque de noblesse, il est vrai ; mais comme il dort bien ! Et quelle lumière resplendit sur cette mâle figure qui se détache de l'ombre !

Dans le *Martyre de saint Barthélemy*, rien qui blesse les yeux ; point de détails horribles. La figure du saint est pleine de sérénité et de grandeur. On sent qu'ici le peintre est en pleine possession de lui-même : les effets de couleur ne sont plus pour lui que l'accessoire ; il

cherche l'expression, et il l'atteint. Le principal personnage, ce n'est plus le bourreau, c'est le saint; au lieu d'effrayer les yeux, il parle à l'âme.

Je voudrais noter aussi une toute petite toile représentant une *Madeleine*. Une vraie Madeleine, celle-là; non pas une de ces belles filles du Corrège ou du Titien,



Ribera. — *Échelle de Jacob.*

fraîches et roses, voilant mal leurs formes voluptueuses sous les flots de leur chevelure dorée; ou comme celles du Guide, levant prétentieusement au ciel leurs yeux chargés de mélancolie et de douce langueur : pécheresses, je le veux bien; mais pécheresses qui ne se sont jamais repenties. La *Madeleine* de Ribera est tout autre : elle a été belle, elle l'est encore; mais sa beauté



à demi flétrie n'en atteste que mieux son repentir : ses yeux sont rougis par les larmes, ses joues pâlies portent la trace de ses austérités.

J'ai parlé si longuement des chefs de l'école espagnole, que je n'ose plus m'arrêter à ses peintres de second ordre ; ni à Moralès, que ses compatriotes ont surnommé le Divin ; ni à Alonzo Cano, qu'ils ont un peu ambitieusement comparé à Michel-Ange. Je ne parlerai même pas de Zurbaran, quoique celui-là mérite une place à part et au premier rang : le musée de Madrid ne possède de lui que deux tableaux. C'est assez pour donner une idée de sa manière fine et sobre, ingénieuse et brillante ; ce n'est pas assez pour apprécier son œuvre. Je veux dire seulement un mot d'un peintre peu connu, et qui mérite de l'être : c'est Joanès, qu'on pourrait appeler le Pérugin de l'Espagne. Il avait voyagé en Italie et étudié dans l'école romaine. La ligne, chez lui, est un peu roide ; la composition a cette simplicité naïve qui caractérise le premier essor de l'art : Joanès ouvre, en effet, en Espagne le cycle de la grande peinture. Mais, pour l'expression et la couleur, c'est lui qui se rapproche le plus des maîtres italiens. Ses principaux ouvrages sont, outre un *Ecce Homo* et une *Cène* d'un très-beau caractère, une série de tableaux représentant la vie de saint Étienne. Toutes ces compositions sont empreintes d'un sentiment religieux très-profond et très-élevé. C'était, dit-on, un homme d'une foi vive, et l'on raconte qu'il communiait toujours avant de commencer un tableau important. De tous les peintres espagnols, Joanès est

peut-être celui qui a porté dans l'art les tendances les plus spiritualistes, qui s'est le plus efforcé de le pousser vers les hauteurs de l'idéal.

Quand on se promène dans cette galerie espagnole, si riche d'ailleurs et d'une originalité si forte, on est frappé d'une chose : c'est son caractère austère et presque exclusivement religieux. Si l'on excepte Velasquez, qui fut peintre de cour, et une partie de l'œuvre de Ribera, que peut revendiquer l'Italie, tous les autres peintres espagnols n'ont guère traité que des sujets de sainteté. Dans cette vaste collection de Madrid, comme dans celle de Séville, à peine trouvez-vous un sujet profane, une composition empruntée à l'histoire ancienne ou à l'histoire moderne, encore moins à la mythologie grecque. Je ne crois pas que jamais peintre espagnol ait fait une Vénus. Aucune scène voluptueuse, ni même inspirée de la poésie antique. Point de nudités; pas même de celles que l'art sait revêtir de sa chasteté idéale.

L'histoire explique cette singularité. Pendant longtemps l'Église a été la meilleure et presque la seule patronne de la peinture en Espagne. La noblesse espagnole ne montra jamais ni goût ni générosité pour les arts; en quoi elle fut très-inférieure à cette noblesse italienne, si éclairée et si libérale. Murillo, par exemple, qui passa sa vie à Séville, n'a jamais travaillé que pour des églises et des couvents. On comprend dès lors comment l'esprit de la Renaissance, tout imprégné de la poésie antique et du paganisme grec, ne pénétra point en Espagne. Il était naturellement peu en har-

monie avec le génie espagnol : l'eût-il été davantage, l'austérité ecclésiastique l'aurait repoussé. En Espagne, et même en dehors des églises, les souverains étaient, en fait de peinture, d'un rigorisme extrême. Luca Giordano fut chargé, à l'Escurial, de couvrir de draperies décentes quelques saintes trop peu vêtues échappées au pinceau hardi du Titien. Trop renfermé en lui-même, l'art espagnol n'a jamais pris le grand essor de l'art italien : il lui a manqué, de même qu'à l'art flamand, l'étude de l'antique et le sentiment de la beauté idéale que cette étude développe et féconde. La poésie antique, l'art antique, ce sont là les sources éternelles de la beauté : le sentiment chrétien peut y ajouter ses hautes et sublimes inspirations ; mais il ne dispense personne, même les plus puissants génies, d'y puiser.

Je ne dirai que quelques mots des tableaux italiens et flamands qui sont au musée de Madrid. Ces écoles sont connues ; et puis, comment faire pour se retrouver au milieu de tant de richesses ? Il faut choisir, et se borner à montrer du doigt en courant quelques chefs-d'œuvre.

Raphaël règne ici en souverain comme à Rome, comme à Florence. Deux *Saintes Familles*, qui se disputent presque également l'admiration, la *Perle* et la *Vierge au Poisson* ; une *Visitation*, et le *Spasimo* : voilà ses principales toiles.

Ce *Spasimo*, dont la gravure est fort connue, est, à mon gré, une des plus grandes œuvres du maître. Mal-

heureusement le tableau, qui était sur bois, a beaucoup souffert : on l'a restauré; et la couleur semble avoir perdu de son harmonie première, et pris un ton rougeâtre qui nuit tout d'abord à l'effet. Mais, au second coup d'œil, la grandeur de la scène vous saisit. Jésus est tombé sur la voie douloureuse, baigné de sang et de sueur. Sa mère s'approche, et, le visage inondé de larmes, tendant les bras vers lui, tombe à demi pâmée entre les bras des saintes femmes, tandis que l'auguste victime lève vers elle un regard plein d'une résignation sublime. Il est impossible de mettre sur un visage humain à la fois plus de majesté et de douleur, une expression plus noble et en même temps plus déchirante. Que Raphaël ait laissé des œuvres qui l'emportent encore sur celle-là au point de vue de l'art pur, cela se peut, et je n'en sais rien : ce que je crois pouvoir dire, c'est qu'il n'a rien fait de plus grand et de plus pathétique, ni qui soit empreint d'un sentiment religieux aussi pénétrant et aussi élevé.

La *Visitation* doit appartenir à la première manière du peintre. On reconnaît l'élève du Pérugin dans le choix du sujet et la façon dont il est traité. La Vierge, timide, les yeux à demi baissés, reçoit les félicitations de sainte Élisabeth. Il y a sur son doux visage, dans son geste d'une naïveté charmante, une grâce confuse et chaste, une candeur, un mélange de joie pieuse et de respectueuse adoration. Quelle délicatesse! quelle finesse de nuances! quelle âme et quel génie de peintre!

Autour de ces œuvres maitresses se groupent par

centaines des toiles que partout ailleurs on admirerait longuement. D'André del Sarto, outre une belle Vierge, il y a un magnifique portrait de sa femme : jolie tête, fine et dure, avec un demi-sourire de coquette sans cœur. C'est bien là la femme dont l'influence malfaisante perdit le pauvre artiste. Du Corrège, une *Madeleine* éclatante de grâce et de beauté profanes, avec des cheveux d'or et une robe de brocart. De Giorgione, une *Sainte Famille* superbe, mais peu divine. De l'Albane, une *Toilette de Vénus* ravissante de finesse, de délicatesse, de fraîcheur. Et que sais-je ? Des Luini, des Bassano, des Bellini, des Sébastien del Piombo... De leurs noms seuls on remplirait des pages.

Mais voici les grands Vénitiens ; et à moins d'aller à Venise même, vous ne serez jamais à pareille fête. C'est un éblouissement, et force vous est bien de vous arrêter.

Titien a ici quarante toiles, et quelques-uns des plus beaux portraits qu'il ait faits. Ami de Charles-Quint, qui le combla de faveurs et de témoignages d'estime, il l'a peint nombre de fois, à tous les âges, dans tous les costumes. La galerie de Madrid, outre un grand portrait équestre de l'Empereur, en possède un autre où il est représenté en pied. Je préfère de beaucoup celui-ci.

Charles-Quint est debout, en habit de cour, toque noire, manteau blanc, pourpoint de drap d'or. Sa main gauche s'appuie sur la tête d'un grand levrier d'Afrique, qui fut son favori. Il y a dans toute la personne de l'élégance et de la noblesse. La tête est fine et froide ; l'œil

spirituel, mais à demi voilé. Sous la grâce un peu étudiée et le demi-sourire, on sent l'habileté rusée du politique. Il y a sur le front rejeté en arrière tout l'orgueil autrichien, et dans cette mâchoire inférieure avancée, toute la ténacité flamande.

En face du père est le fils. Titien a peint Philippe II jeune, à dix-huit ou vingt ans. Le prince est aussi en habit de cour; il a la taille mince, élancée, avec quelque roideur. Les cheveux sont blonds et ras, le teint pâle; les yeux saillants, froids et durs. Le trait marquant de cette physionomie, c'est la bouche, qui est épaisse et sensuelle, impérieuse et dédaigneuse. Le front est beau; mais il n'y a rien de jeune dans cette figure : l'expression est triste et hautaine. C'est un masque de marbre.

On peut voir, à la galerie de Madrid, un autre portrait de Philippe II, non pas de Titien, mais de Pantoja, qui représente le roi à l'âge de quarante ans environ. Le portrait de Pantoja ne manque pas de finesse : le peintre semble avoir voulu adoucir son terrible modèle; il a mis sur ses lèvres une espèce de sourire, qui, malgré tout, n'a rien de rassurant. Mais c'est bien toujours, sous les formes plus lourdes de l'âge, la même figure de marbre ou de cire, le même regard terne et froid. Il faut noter seulement quelques détails caractéristiques : Philippe II tient à la main un rosaire à gros grains; il est coiffé d'un bonnet de velours noir. Devant cette figure blafarde, toute vêtue de noir, on se demande si c'est un roi, un moine ou un inquisiteur qu'on regarde.

Deux grandes toiles du Titien attirent de loin les

regards. Ce sont deux de ces toiles qu'on est convenu d'appeler des *Vénus*, et qui représentent de belles femmes nues, couchées sur un lit de repos. Peintures dorées, lumineuses, où éclate le génie voluptueux et un peu païen de la Renaissance, et qui doivent être, je m'imagine, fort étonnées de se trouver égarées parmi les peintures austères ou ascétiques de l'école espagnole. De fait, il n'y a pas longtemps qu'elles sont à cette place. Achetées par Philippe IV, elles étaient restées jusqu'à la fin du siècle dernier enfermées sous triple clef, comme des objets obscènes. Il n'a fallu rien moins que deux ou trois révolutions pour faire reparaître au jour ces chefs-d'œuvre.

Laissez-moi noter encore une *Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste*. Ce n'est qu'une étude à mi-corps, mais splendide. La tête est légèrement penchée en arrière; les bras se soulèvent pour porter le sanglant trophée. Quelle élégance! quelle fière tournure! quelle lumière sur ces bras, qu'on dirait faits d'un marbre doré par le soleil!

Tout à côté est une vaste composition allégorique qui fut peinte par Titien, en mémoire de la victoire de Lépante. On sait que la victoire de Lépante fut gagnée en 1572. Or Titien était né vers 1477: il avait donc, quand il peignit ce tableau, quatre-vingt-quinze ans accomplis. A la vigueur de la touche, à l'éclat du coloris, on dirait l'œuvre d'un jeune homme. Quels hommes que ces artistes de la Renaissance, les Titien, les Vinci, les Michel-Ange! Génies de feu, dans des corps de fer!