

L'art en Espagne et au Portugal

Alfonso Emilio Pérez Sánchez

Directeur honoraire du musée du Prado. Professeur à l'université Complutense de Madrid

De la présence romaine à l'apparition de génies aussi différents que Greco et Gaudi, les artistes, tant en Espagne qu'au Portugal, n'ont jamais été isolés : influences romaines puis arabes, contacts étroits et fructueux avec le monde artistique flamand, germanique, italien et français montrent comment circulaient en Europe les techniques, les thèmes et les modèles. Loin de se limiter au pastiche, à la copie ou à l'accueil d'artistes étrangers, l'Espagne et le Portugal, tout en assimilant ces expériences, ont exprimé leur vision de monde dans des œuvres singulières où se mêlent, selon les époques, passion, austérité, mysticisme, ombre et lumière. Nous reproduisons ici, avec l'aimable autorisation des éditions Citadelles & Mazenod, l'avant-propos d'Alfonso Emilio Pérez Sanchez au trentième volume de leur collection « L'art et les grandes civilisations », consacré à l'Espagne et au Portugal.

La péninsule Ibérique constitue une unité géographique, comprenant deux États distincts, l'Espagne et le Portugal, qui, à certaines périodes, vécurent une histoire commune. Elle reçut de nombreux apports culturels provenant de l'Orient et de l'Occident. Elle s'ouvrit sur la mer à plusieurs reprises : la Catalogne et Valence se tournèrent vers la Méditerranée, la Castille vers la mer Cantabrique, et vers l'Atlantique après la découverte de l'Amérique. Le Portugal s'orienta naturellement vers l'Atlantique puis vers l'océan Indien où il établit de puissantes colonies. Dans l'art de la péninsule se mêlent donc des influences très variées, et la manière singulière dont sont réinterprétés les formes et les styles étrangers constitue précisément sa plus grande singularité.

La mythique Tartessos, siège d'une culture fortement orientalisée en contact avec le monde phénicien, est célèbre pour ses mines d'argent et sa situation sur le passage obligé de la route de l'étain par la côte portugaise. L'apport grec enrichit la vie indigène, et la culture dite « ibérique » offre de beaux modèles très personnels de fusion de formes venant de l'Orient ou de la Grèce préclassique, comme les « dames » de Baza et de Elche, de très grande qualité.

Durant trois siècles, la présence romaine fait de la péninsule une des possessions les plus importantes de l'Empire : l'Ibérie jouit d'une paix durable et procure même des empereurs à la métropole. L'organisation institutionnelle et le tracé de villes nouvelles, souvent conçues sur le modèle du campement militaire, laissent une profonde empreinte des Pyrénées à l'Atlantique.

L'assimilation de l'art étranger, habilement fondu dans l'art ibérique, a produit des exemples admirables, qui coexistent avec des œuvres directement importées de Rome et avec des constructions importantes.

Le christianisme, qui s'est répandu avec une relative rapidité, utilise des modes d'expression analogues à ceux de l'art païen. Mosaïques et sarcophages ont d'étroites parentés avec ceux de la métropole. L'invasion des peuples « barbares », en particulier des Wisigoths, se traduit par un nouvel apport culturel et par une certaine affirmation de la nationalité, qui trouve son symbole à

Tolède. Les réalisations artistiques font apparaître la combinaison des traditions romaines et orientales avec des éléments décoratifs du monde nordique, au goût géométrique et abstrait. Dans le domaine architectonique, l'arc outrepassé fait une apparition durable.

Le monde wisigothique est bientôt débordé par l'invasion arabe, entre 711 et 716, porteuse de nouveautés très importantes qui s'incorporent définitivement dans tout ce qui se réalisera plus tard. Le mode décoratif, fait de rythmes géométriques répétés, le goût pour les espaces compartimentés, les voûtes à nervures entrecroisées, les arts du bois et du stuc deviendront habituels dans l'art hispanique. Un des aspects les plus singuliers du Moyen Âge espagnol est l'art « mozarabe », œuvre de chrétiens fortement pénétrés d'islamisme, qui ont exprimé dans leurs manuscrits un monde de fantaisie étonnant.

Pendant que le monde islamique savant et raffiné du sud et de l'est de la péninsule développe ses formes imprégnées d'orientalisme, dans le nord, se crée un front de résistance face à ce qui est considéré comme une invasion ; commence alors le long processus de la Reconquista, particulièrement bien représenté dans l'art asturien. En contact avec le monde carolingien et les courants de la tradition hispano-romaine, les monuments asturiens du IXe siècle possèdent une très forte personnalité, qui restera sans suite. En effet, au XIe siècle, les liens puissants avec le monde européen, et l'importance croissante du « chemin de Saint-Jacques », route de pèlerinage à Compostelle, ouvrent la voie à une certaine internationalisation. En Catalogne, l'influence est surtout italienne, alors qu'elle est française en Castille, en Galice et au Portugal. Mais la présence d'éléments de la tradition musulmane persiste, les voûtes aux nervures entrecroisées et les coupoles au profil oriental se juxtaposent à des éléments germano-ottomans, visibles dans l'orfèvrerie et dans les manuscrits.

Le passage du monde roman, monastique et guerrier, au gothique urbain, est nettement marqué par l'influence croissante de la France, et par les contacts de la Castille et du Portugal avec l'Angleterre. La Catalogne, Valence et l'Aragon ont des rapports suivis avec l'Italie. Les grandes cathédrales castillanes s'inspirent de modèles français mais on rencontre fréquemment des éléments provenant du répertoire musulman. Au XVe siècle, les relations étroites avec les Pays-Bas et la présence de nombreux artistes de ce pays favorise une synthèse de l'art espagnol et de l'art flamand, caractéristique que l'on peut observer tant dans l'architecture « fleurie » du royaume des Rois Catholiques ou dans l'architecture manuéline portugaise, que dans la peinture et dans la sculpture, qui passent d'un gothique selon les modèles français – ou italiens dans l'aire catalane – à une acceptation et une identification avec les modèles flamands. Un des chapitres les plus intéressants de l'art espagnol est ce style « hispano-flamand » qui s'approprie le goût du concret et ajoute à la peinture et à la sculpture une note d'expressionnisme dramatique. Au Portugal, la fidélité aux modèles flamands persiste pendant tout le XVIe siècle.

Mais la présence d'éléments islamiques dans la vie espagnole a donné lieu à un phénomène qui, s'il n'est pas unique, est tout à fait caractéristique de l'hispanité : le mudéjar. C'est-à-dire la fusion de formes, de techniques et de goût musulman avec des structures qui peuvent être arabes, mais aussi de type roman ou gothique, et qui adoptent fréquemment des solutions (plafonds en bois, soubassements d'azulejos, façades avec des arcs entrecroisés) qui subsisteront parfois jusqu'au XVIIIe siècle, passant même en Amérique.

Le XVIe siècle, dominé au départ par le goût pour le gothique du Nord, favorisé par la politique matrimoniale des Rois Catholiques, est bientôt envahi par des formes classiques venant d'Italie, où l'humanisme de la Renaissance a facilité la redécouverte de l'Antiquité classique. Pendant longtemps, les deux courants coexistent. Des structures et des types architectoniques de tradition gothique germanique sont décorés avec une profusion de motifs de grotesques, selon le modèle en usage dans le nord de l'Italie et en France. Le « plateresque » espagnol est le fruit de cet heureux croisement. Mais bientôt, en architecture comme dans les arts figurés, les formes classiques sont exprimées dans toute leur pureté. Les modèles de Bramante et de Serlio, les estampes de Raphaël et de Michel-Ange, sont connus et admirés, et la présence d'artistes italiens en Espagne comme d'Espagnols en Italie orientent la création espagnole. La tradition de l'objectivité flamande domine seulement dans l'art du portrait, en Espagne et au Portugal, à peine nuancée par la connaissance et

l'imitation des modèles vénitiens.

C'est dans le dernier tiers du siècle, lorsque le Portugal et l'Espagne sont réunis sous la souveraineté de Philippe II, que la présence italienne, avec la traduction de traités d'architecture, est la plus visible dans le domaine de l'architecture, avec des initiatives comme l'Escorial et San Vicente de Fora à Lisbonne. L'arrivée massive d'artistes italiens actualise l'art de la cour en y introduisant le « maniérisme réformé ». La figure capitale du Greco constitue cependant un paradoxe puisqu'on a voulu l'identifier à un certain « esprit mystique espagnol », ce qui est démenti par sa biographie. Elle doit être considérée comme un épigone exceptionnel du maniérisme le plus exalté. Il vécut jusqu'en 1614 et dut cohabiter avec les transformations que connut la peinture au fil de ces années, alors que l'architecture resta longtemps fidèle à tout ce qui caractérisait le style de l'Escorial, sobre sur le plan monumental et pauvre en décoration.

La peinture et la sculpture s'orientent résolument vers un réalisme, direct et expressif, dans les sujets religieux, qui sert parfaitement la volonté de vraisemblance affirmée par l'Église tridentine. Le « réalisme » présumé de l'art espagnol n'est en rien comparable au réalisme hollandais ou à celui des « peintres de la réalité » français. La peinture et, davantage encore, la sculpture espagnoles du XVIIe siècle sont exclusivement religieuses. Les genres profanes, exceptés le portrait et la nature morte, existent à peine et l'attention à la réalité quotidienne comme objet de représentation artistique est inconnue. Mais pour conter les vies des saints ou les épisodes évangéliques, on a recours avec une habileté certaine à des modèles de la vie journalière. En sculpture, le bois polychrome offre de prodigieuses possibilités pour rendre les personnages de saints presque vivants.

Rares furent les artistes qui ont accès à la cour et peuvent voyager, comme Velásquez, avec la possibilité de dépasser le cercle de cette omniprésence du religieux et de cultiver avec une certaine liberté d'autres genres. L'horizon limité de la plupart, ainsi que l'utilisation soutenue des effets de lumière, nés dans la Venise des Bassano et répandus de manière radicale par les disciples de Caravage, caractérisent la peinture espagnole du premier baroque. Ces particularités ont donné lieu à une image quelque peu dramatique, passionnée, mystique et sombre, qui ne correspond que partiellement à la réalité. Seuls, peut-être, le portrait, d'une sévérité certaine, et la nature morte, *bodegón*, d'une austérité et d'une intensité singulières, offrent quelque chose de différent et de très personnel.

La seconde moitié du XVIIe siècle connaît une lente évolution. L'architecture se charge de décoration, mais elle modifie à peine ses structures qui restent étrangères aux transformations du baroque romain. La sculpture, toujours fortement naturaliste, commence à recevoir quelques échos de la théâtralité du Bernin. En peinture, au même moment, se produit un changement considérable en direction du baroque, favorisé par l'irruption massive des modèles du monde flamand rubénien.

Le baroque madrilène et andalou atteint son apogée en sculpture et en peinture dans les dernières années du règne de Philippe IV, mais l'architecture n'y parviendra qu'aux premiers lustres du XVIIIe siècle, après le changement de dynastie. L'arrivée du nouveau roi, petit-fils de Louis XIV, favorise un changement de sensibilité et de modèles, mais qui tarde à s'imposer. En réalité la présence d'artistes français et de décorateurs italiens au service du monarque et de sa seconde épouse, Élisabeth Farnèse, n'a pas exercé l'influence dont il a été parfois question. Il faut attendre la seconde moitié du siècle pour que les idéaux d'un art « rationnel », ordonné et soumis à des règles, se répandent en Espagne et dans le territoire portugais, indépendant depuis 1640. Le rayonnement de l'Académie et la diffusion de ses préceptes coïncident avec le phénomène des « Lumières » qui favorisent l'ouverture des idées au néoclassicisme. Mais les circonstances de la politique européenne et la guerre d'Indépendance suscitent une tension interne profonde, qui trouve en Goya un interprète de génie, cristallisant dans son esprit critique, violent, amer et destructeur, une grande part du romantisme futur. La connaissance de son œuvre montre la grande variété des éléments qui entrent dans sa formation et la manière très personnelle dont il a su se les approprier et les transformer avec une singulière énergie.

Le XIXe siècle, après que Ferdinand VII eut retrouvé son trône et repris sa politique de caractère

féroce réactionnaire, renoue avec un néoclassicisme un peu froid et modeste, inspiré du Français David, qui cédera rapidement la place à un romantisme modéré qui trouve dans le costumbrismo – madrilène ou andalou – son expression la plus appropriée. Un phénomène analogue se produit au Portugal, où le contact avec l'Angleterre facilite un certain éclectisme qui devient patent dès les dernières années du XVIII^e siècle, avec son intérêt pour le gothique médiéval et le mélange des styles, avec une dimension de fantaisie dans laquelle est évoquée, telle une touche nationaliste, le style manuélín.

En Espagne, l'architecture manque de fortes personnalités, malgré la présence de constructeurs habiles dans la ligne néogothique à la française ou celle de bâtisseurs éclectiques de qualité. À la fin du siècle, surgit l'extraordinaire personnalité d'Antoni Gaudí, catalan génial qui, à partir de la tradition gothique, crée un style très personnel, fait de formes végétales, ondulantes et fortement expressives. À la même époque, en Castille, ce sont les formes néo-mudéjares qui revivent, appliquées surtout à l'architecture industrielle ou à l'architecture festive (arènes) témoignant une fois de plus de la persistance des motifs et des techniques de tradition musulmane. Simultanément, l'introduction de l'architecture métallique, en Espagne comme au Portugal, a laissé d'excellents exemples d'assimilation d'expériences étrangères. Les principaux genres picturaux de la seconde moitié du siècle, le tableau d'histoire, chargé souvent de significations politiques, le tableau à thème social, le paysage, très important, saisi dans toutes ses particularités régionales, sont hiérarchisés par les Expositions nationales.

En opposition, l'avant-garde fait irruption au début du XX^e siècle, et regarde en direction de Paris, se manifestant davantage à Barcelone qu'à Madrid. Dans la capitale catalane émerge la très forte personnalité de Pablo Picasso, qui sera dans son siècle ce que Goya fut dans le sien : une prodigieuse éponge qui absorbe tout ce qu'il voit, et qui le transforme, avec une force impétueuse. À ses côtés, des artistes moins audacieux et sans aucune intention de rupture traduisent avec des moyens plus traditionnels la vision découragée et amère partagée après la déroute de 1898, et la perte des dernières possessions d'Amérique. Le Portugal n'eut pas de personnalité de la dimension de Picasso, mais l'ensemble des artistes intéressants de la fin du siècle, qui essaient d'aller à Paris et de s'imprégner de tout ce qui se fait là-bas, est l'équivalent du groupe catalan, naturellement tourné vers la France, alors qu'à Madrid la destination favorite est toujours l'Italie.

L'art de la péninsule Ibérique, apparemment isolé de l'autre côté des Pyrénées, lointain et souvent méconnu, doit cependant être compris et admiré comme un creuset dans lequel les apports les plus variés se sont fondus en un alliage tout à fait singulier et original qui lui confère sa personnalité.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez

Décembre 2000

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



L'Art en Espagne et au Portugal
Sous la direction de Jean-Louis Augé
Citadelles et Mazenod, Paris, 2000