Muséologie, catalogues et classification : l'art du XIX^e siècle en Espagne

Matteo Lafranconi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3442>

DOI : 10.4000/perspective.3442

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 342-348

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Matteo Lafranconi, « Muséologie, catalogues et classification : l'art du XIX^e siècle en Espagne », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3442> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3442>

8. Ce poème a été étudié par Neil MacGregor, « Girodet's poem *Le peintre* », dans *The Oxford art Journal*, 1981, IV/1, p. 26-30.

9. Richard Dagorne, « Le Portrait de Girodet peignant *Pygmalion et Galatée* de François-Louis Dejuinne trouve sa place à Montargis », dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 2007-2, p. 17-18.

10. Voir *Girodet sous le regard de Dejuinne : portrait du maître dans son atelier*, Richard Dagorne, Sidonie Lemeux-Fraitot éd., (cat. expo., Montargis, Musée Girodet, 2006), Montargis, 2006, p. 10-23 et *Girodet 1767-1824*, Sylvain Bellenger éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2005-2006/Chicago, The Art Institut/New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006/Montréal, Musée des beaux-arts, 2006-2007), Paris, 2005, p. 465.

11. Frédéric Chappey, « L'iconographie de Pygmalion et Galatée aux XIX^e et XX^e siècles : entre introspection et exhibition », dans DOTAL, DRATWICKY, 2006, p. 3-18.

12. Le cycle *Correspondances* proposé au public par le musée d'Orsay, mettant en regard les œuvres du XIX^e siècle et le travail d'un artiste contemporain, fonctionne sur ce principe.

13. Ce domaine est évoqué notamment par Charles Rosen, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Paris, 2002 [*The romantic generation: based on the Charles Eliot Norton lectures*, Cambridge (Mass.), 1995].

14. Marie-Pauline Martin, « Gluck, le génie et son aura. Du musicien inspiré à l'inspiration de la musique », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 163-176.

15. Le portrait du cardinal Tommaso Inghirami peint par Raphaël en 1515 est sans doute plus proche du modèle emprunté par Duplessis et pourrait dénoter alors un autre type d'inspiration.

16. Hervé Lacombe, « *Donnerstag aus Licht* (1981) de Karlheinz Stockhausen ; la nébuleuse biographique comme noyau, forme et substance mythiques », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 265-278.

17. Alexandre Dratwicky, « *L'Entrée en loge* d'Antoine Elwart (1834) ou *Quand l'artiste est sa muse* », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 247-263.

18. Pierre Sérié, « Du modèle à la muse : les peintres de figure sous le patronage de Phryné. Nus au Salon (1861-1901) », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 19-41.

19. Christiane Dotal, « Femmes mythiques et légendaires comme allégories modernes au XIX^e siècle », dans DOTAL, DRATWICKY, p. 43-61.

20. Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, 2002.

Cédric Lesec, Université Paris X-Nanterre, Université de Fribourg (Suisse)
cedric.lesec@wanadoo.fr

Muséologie, catalogues et classification : l'art du XIX^e siècle en Espagne

Matteo Lafranchi

– *El siglo XIX en el Prado*, José Luis Díez, Javier Barón Thaidigsmann éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007-2008), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007. 520 p., 47 fig. ; ISBN : 978-84-8480-126-9 ; 48 €.

– José Luis Díez, *Eduardo Rosales (1836-1873) : dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2007, 2 vol. 945 p., fig. n. et b. et coul. ; ISBN : 978-84-96655-07-2 ; 57,60 €.

– Carlos REYERO, « Cuando los dioses clásicos no existían y los modernos no eran adorados todavía. Un lugar para el XIX en Bilbao », dans *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (cat. expo., Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008, p. 13-40. ISBN 978-84-96763-14-2.

Aucoursdesdernièresdécennies,plusieursétudes historiographiques se sont efforcées, à travers des parcours variés, de retracer une physiologie du XIX^e siècle qui ne serait pas nécessairement calquée sur le paradigme parisien de la modernité (réalismes, impressionnismes, avant-gardes) mais, au contraire, susceptible de rendre compte de tout ce que, dans le siècle des Nations, les différents pays de l'Europe et du monde, en dehors de la France, sont parvenus à réaliser avec leurs propres systèmes des beaux-arts, en tenant compte des horizons spirituels, des configurations territoriales, des événements historiques et culturels caractéristiques de chaque État. Dans cette perspective, il faut reconnaître le rôle moteur joué par les musées (aux États-Unis inclus). En effet, la muséologie, certes suivant des mécanismes qui ne lui appartiennent pas toujours en propre, a mis à l'ordre du jour la nécessité de replacer l'art du XIX^e siècle dans son contexte culturel particulier, y compris le contexte académique, contribuant ainsi de manière décisive à faire apparaître un panorama bien plus complexe et varié qu'il y a trente ou quarante ans.

L'ouverture de la nouvelle extension du musée du Prado, conçue par Rafael Moneo, le 30 octobre 2007, avec une exposition d'anthologie

des fonds du XIX^e siècle conservés au musée, a en effet voulu compenser par ce geste de dédommagement l'éclipse totale du Département du XIX^e siècle, autrefois relégué *extra muros*, au Casón del Buen Retiro, jusqu'à la fermeture de l'édifice pour travaux en 1997 (fig. 1). L'occasion était ainsi offerte de présenter les résultats de la profonde réflexion historico-culturelle sur l'art de ce siècle, élaborée en Espagne au cours des quinze dernières années¹, essentiellement dans la lignée des réflexions nées autour du destin muséologique de la principale collection nationale d'œuvres du XIX^e siècle, la plus consistante parmi les différents fonds du Prado et celle qui a toutefois connu le plus de dispersions et de vicissitudes.

L'objectif d'une réintégration durable des collections du XIX^e siècle dans le contexte muséologique du nouveau Prado du XXI^e, défini d'emblée comme prioritaire par l'actuelle direction Zugasa-Finaldi, a en effet impliqué la nécessité de soutenir de manière plausible un tel choix culturel, historiquement impossible à différer et statutairement nécessaire, mais courageux aussi (car peu populaire), à une époque où les musées sont esclaves de la rentabilité commerciale.

Bien qu'avec un indéniable retard par rapport au contexte chronologique européen, les études espagnoles ont obtenu un *revival* de leur XIX^e siècle national en suivant un parcours original.

Étroitement associée à la question de la situation historico-culturelle des fonds au sein des collections nationales, cette problématique naturellement centrée sur le musée du Prado représente, comme nous le verrons, le point de repère central d'une réflexion historiographique générale encore à ses débuts, à une échelle qu'elle soit plus vaste, territoriale ou institutionnelle et méthodologique.

Le musée du Prado fut fondé au début du XIX^e siècle. Dès son ouverture, en 1819, l'excellence des collections royales qui forment le noyau de la pinacothèque et l'extraordinaire importance des artistes qui y sont représentés, surtout pour la période allant du Greco à Goya, en passant naturellement par le Siècle d'or, ont exercé une immense influence sur le monde de la production artistique. Au point de rendre aujourd'hui impossible d'écrire une histoire de l'art espagnol du XIX^e siècle (des contemporains de Goya, héritiers de la tradition académique du XVIII^e siècle comme Vicente Lopez, José de Madrazo, Juan Antonio de Ribera, Rafael Tegeo, aux artistes qui se succédèrent lors de la séquence dynamique de modernisation du pays tout au long du siècle, de Victor Manzano à Eduardo Rosales, de Leonardo Alenza à Mariano Fortuny, de Valeriano Béquér à Joaquín Sorolla) qui ne parte pas du rôle joué dans son évolution par la visibilité publique inédite d'un tel patrimoine (fig. 2). Loin de constituer un phénomène d'esprit de clocher, l'appartenance à une tradition de l'art espagnol – dont l'identité commence à se former et, littéralement, à « prendre corps » sur les murs où furent exposés les grands exemples de ce qu'il est convenu d'appeler l'école espagnole – se révèle être un désir perceptible précisément et surtout chez les artistes les plus cosmopolites et les plus attentifs à se confronter aux tendances de l'art international définies à Paris ou à Rome, tels José de Madrazo et son fils Federico, Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Antonio Gisbert, Aureliano de Beruete ou Joaquín Sorolla, tous en proie à l'ambition de s'emparer d'une place sur les cimes de la Sala de Contemporaneos. Pour sa valeur de témoignage du passé dans le rapport muséal entre l'ancien et le moderne, cette salle, située (jusqu'au début de 1895) dans la partie haute de l'aile nord de l'édifice Villanueva, qui correspond – en termes actuels – à la rotonde haute

1. Museo del Prado: la grande peinture historique dans le salon central du Casón del Buen Retiro, 1992-1997.

2. Victor Manzano, *Jeune garçon assis*, 1859, Madrid, Museo del Prado.

2. José Casado del Alisal, *La légende du roi Moine*, 1880, Madrid, Museo del Prado.

de l'entrée « Goya » avec les espaces d'accès à la galerie centrale, devrait être considérée comme davantage qu'un simple toponyme muséographique. Son histoire pourrait au contraire servir de point de départ à toute tentative d'interprétation historique de l'orientation de l'institution quant à l'enrichissement de ses collections.

Dans le catalogue d'exposition *La Pintura de historia del siglo XIX en España*, qui s'ouvre sur l'imposant essai du directeur d'ouvrage, Javier Barón (p. 20-99), ayant pour objet la périodisation de la matière selon une articulation thématique et chronologique convaincante, l'article très éclairant d'Ana Gutierrez Marquéz, en fin de volume (p. 430-463), est justement consacré à l'histoire des collections du XIX^e siècle : il montre (enfin sous une forme historique rigoureuse) l'alternance tumultueuse d'élans et de replis institutionnels que ce noyau a connue au cours du temps et aborde en filigrane le thème (décisif) des difficultés matérielles et conceptuelles que la définition de la modernité a subies en Espagne lors des deux derniers siècles, et cette histoire mérite d'être analysée dans ses principales articulations.

Lorsque, en 1819, on décida d'installer le Museo de Pinturas dans l'édifice conçu par Villanueva, le peintre du roi, Vicente Lopez, commença, sur ordre de Fernando VII, à sélectionner dans les différentes résidences royales les meilleures œuvres d'art que les monarques avaient rassemblées au cours des siècles. On y inséra aussi, selon un principe de continuité physiologique, des œuvres d'artistes encore vivants à l'époque et qui, en leur qualité de peintres de la cour, avaient surtout produit des portraits officiels et des peintures allégoriques et décoratives destinées aux divers bâtiments royaux. Seule une toute petite partie de cette sélection fut réellement exposée à l'époque des débuts du musée, mais, dès l'établissement de son tout premier catalogue (Eusebi, 1819), on peut noter que, parmi les 311 œuvres exposées, figurent aussi quelques-uns des tableaux les plus emblématiques du néoclassicisme espagnol, dont *La mort de Viriatius* (1807) de José de Madrazo (1871-1859). La frontière entre peintres anciens et peintres modernes, ces derniers étant définis comme « vivants » ou « récemment disparus », apparaît à partir de 1824 avec l'aménagement du « gran salón » où, à côté des Paret, Bayeu et autres Maella, apparais-

saient des œuvres d'artistes alors en vie, comme José Aparicio (*La famine à Madrid*, 1819), José de Madrazo ou Goya lui-même. Les catalogues et inventaires ultérieurs du musée (1828 ; 1834) enregistrent régulièrement l'enrichissement des collections selon ce même critère, avec des œuvres de Carnicero, Tejeo, Vicente et Bernardo Lopez, et quelques autres ; dans le catalogue de 1843, établi par Pedro de Madrazo, le chapitre « Escuelas contemporáneas de España » non seulement indique le nombre de pièces cataloguées (46), mais comprend encore une fiche technique synthétique, des notices biographiques des artistes et même quelques considérations de mise en contexte historico-artistique.

Il faut en outre rappeler que même la célèbre *Généalogie iconographique des rois d'Espagne* (la colossale entreprise d'autocélébration voulue par Isabelle II et réalisée entre 1847 et 1862, où furent engagés, sous l'égide de José de Madrazo, de nombreux artistes contemporains, dont quelques peintres « émergents » tels que Rosales, Vera, Gisbert, Esquivel) se vit attribuer une salle spécialement conçue, qui fut cependant progressivement démantelée à partir des années 1880 (voir notices dans le catalogue, p. 432).

Malgré la priorité historiquement réservée au développement des collections de peinture, le Real Museo incorpora aussi à ses salles, au moins à partir de 1826, un certain nombre d'œuvres sculptées, sélectionnées par José Álvarez Cubero, « premier sculpteur » de la chambre, et regroupées dans une salle qui, à la différence des salles de peinture, voyait cohabiter de très près des statues classiques et modernes (à l'époque, contemporaines, comme le groupe monumental *La défense de Saragosse*, réalisé par le même Álvarez

Cubero), sans aucune classification, enrichies au cours des ans d'œuvres de Ramón Barba, José Ginés, Antonio Solá. Dans la restitution d'un rôle de premier plan à la sculpture, on observe un important saut qualitatif avec la réforme de 1853, qui inclut la conception de la Sala de la reina Isabel de Braganza, un espace absidial à deux niveaux communicants, où la sculpture installée au rez-de-chaussée bénéficiait des effets de réverbération raffinés obtenus grâce à la lumière zénithale provenant du lanternon central: cette installation obtint un grand succès auprès de la critique et fut maintenue jusqu'à la fin du siècle.

Un chapitre absolument décisif, aussi bien pour l'histoire du musée en relation avec l'art espagnol de l'époque que pour une historiographie générale de l'art espagnol du XIX^e siècle, s'ouvrit avec l'association entre le musée du Prado et les Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, société de promotion née en 1854 mais qui, dans un premier temps, utilisa les espaces du Museo de la Trinidad. Avec la disparition de ce dernier, en 1872, toutes les œuvres jusqu'alors acquises par l'État lors des expositions nationales relevèrent désormais du Real Museo; dès lors, et jusqu'à la fin du siècle, elles deviennent une source d'enrichissement patrimonial régulier (les manifestations se déroulaient tous les deux ans). En Espagne, comme ailleurs en Europe, l'institution des expositions nationales représenta, pour au moins un siècle, une des mesures les plus significatives et les plus lourdes de conséquences pour la promotion de la vie artistique nationale et, surtout dans la seconde moitié du siècle, cette instance s'affirma comme l'autorité la plus influente en matière de goût artistique, et très peu d'artistes de l'époque y manquèrent. La récompense économique attribuée aux vainqueurs des prix ne suffit cependant pas à expliquer une telle adhésion généralisée; une motivation importante, de valeur intellectuelle authentique, était offerte aux artistes précisément par la possibilité de voir leurs œuvres acquises par l'État et destinées au glorieux musée national; ce fut le cas, par exemple pour *La reddition de Bailén* (1864; cat. 43, p. 227-232) ou *La légende du roi moine* (1880; cat. 49, p. 428-453; fig. 3) de José Casado del Alisal, *Isabelle la Catholique dictant son testament* (1864; fig. 4-5) de Eduardo Rosales (cat. 37, p. 205-211), *La folie de Jeanne de Castille*

de Lorenzo Valles (cat. 44, p. 232), *Jeanne la folle* de Francisco Pradilla (cat. 47, p. 238-244), *Le prince don Carlos de Viana* (1881) de José Moreno Carbonero (cat. 50, p. 254-256). L'institution des expositions nationales fut ainsi à l'origine d'une peinture de grand format (les prix encourageaient les artistes à investir du temps et du matériel) à sujets historiques, aptes à réaffirmer les valeurs morales durablement instrumentalisées par le monde politique convulsif de l'époque. Comme cela avait été le cas en France, en Italie et en Allemagne, cette évolution impliqua la création d'un « monde de l'art », composé aussi bien d'artistes engagés dans la compétition que de jurés appelés à juger leurs œuvres (académiciens, lettrés, savants) et de critiques.

Toutefois, la rigidité des contraintes logistiques empêcha le legs de cette importante histoire de se refléter concrètement dans l'aspect du musée, puisque les collections contemporaines augmentaient périodiquement, tous les deux ans, d'un important nombre d'œuvres, presque toutes d'un format considérable, et que l'institution se trouva contrainte de les placer systématiquement en réserve. C'est ainsi qu'en Espagne aussi, une part fondamentale de l'histoire de l'art du XIX^e siècle, incluant les développements de la peinture académique, de propagande, institutionnelle et d'histoire, commença à se disperser aux quatre coins du pays et se retrouva rabaissée au rang de décoration des institutions nationales les plus variées: musées de province, universités, bibliothèques, ministères, tribunaux, établissements administratifs locaux, établissements ecclésiastiques, députations, collèges, ainsi que les locaux officiels de représentation dans les colonies et à l'étranger, avec des effets plus ou moins heureux quant à la conservation et l'inventaire des œuvres.

4. Eduardo Rosales, *Isabelle la catholique dictant son testament*, 1864, Madrid, Museo del Prado.

5. Díez, 2007, vol. II, pl.126-127 : Eduardo Rosales, différentes études pour *Isabelle la Catholique dictant son testament*.

Une fois achevée, avec le changement de siècle, l'histoire des collections du XIX^e en tant qu'art contemporain, leur destin au XX^e siècle commence avec le décret décidant leur transfert du Prado au Museo de Arte Moderno nouvellement institué (1895), dont on installa le siège dans le Palais des Bibliothèques (l'actuelle Bibliothèque nationale), déjà bien encombré. Cette institution – née dans le sillage du succès du musée du Luxembourg ouvert à Paris – cessa de considérer l'art du XIX^e siècle comme la continuation de l'histoire nationale moderne inaugurée par Philippe II, l'extrayant du contexte culturel, visuel et muséographique du Museo de Pinturas qui avait pourtant largement présidé aux conditions de son éclosion.

Malgré cette décision, qui scinda pour de nombreuses années les collections modernes du Prado, le musée parvint à effectuer quelques gestes isolés pour contrebalancer une telle politique, par exemple l'acceptation du legs Ramón de Errazu, composé d'un important noyau d'œuvres de Fortuny, Martín Rico et Raimundo del Madrazo, incorporé à partir de 1905². Mais il fallut attendre plus de soixante-dix ans avant le retour « chez elles » d'une partie significative des collections, avec la réattribution – en 1971 – des collections du XIX^e siècle au Prado. Toutefois, la nouvelle « Sección del siglo XIX », installée au Casón, ne cessa pas de subir les contingences de l'Histoire, comme celle de la donation définitive à l'Espagne, en 1981, de *Guernica*, qui dut trouver place de force au siège du Buen Retiro, ou, plus récemment encore, par l'apposition d'une nouvelle limite à sa juridiction statutaire, avec le décret de répartition définitive des collections modernes entre le Prado et le Reina Sofia, en 1995, exactement un siècle après la création du Museo de Arte Moderno. Si le statut des

collections du Prado se fondait sur un critère de réalisation des œuvres avant le *terminus post quem* de la mort de Goya (1828), la création du nouveau musée d'art moderne en Espagne devait restreindre la juridiction du XIX^e siècle de manière encore bien plus contraignante (avec le *post quem non* donné par la naissance de Picasso, en 1881), faisant ainsi de l'apparition du mythe par excellence de la modernité le critère de discontinuité historico-artistique entre XIX^e et XX^e siècle. C'est en fonction de ce critère, aussi controversé qu'arbitraire, que l'équipe scientifique du musée devra organiser le très attendu redéploiement des fonds, reliés conceptuellement mais, hélas, non physiquement, au reste des collections, dans les salles du Casón del Buen Retiro qui s'ouvriront prochainement.

Eduardo Rosales est l'une des figures les plus emblématiques de ce XIX^e siècle espagnol à nouveau étudié et il est aussi symptomatique qu'ait été publié, cette même année 2007, le catalogue raisonné de ses dessins. De fait, l'artiste triompha, encore tout jeune, à l'exposition nationale de 1864, où il présentait son grand tableau réalisé à Rome, *Isabelle la Catholique dictant son testament*. Devenue le symbole de toute la peinture d'histoire espagnole du XIX^e siècle, cette œuvre constitua une véritable révélation pour les peintres de la génération de Rosales et entraîna l'affirmation de sa personnalité artistique dans la lignée de la grande tradition picturale du Siècle d'or. C'est à partir de ce moment que la majorité des peintres espagnols prêtèrent une attention nouvelle à l'univers formel de Velázquez, qui contribua à déraciner définitivement l'idéal esthétique du purisme romantique tardif imprégnant encore la peinture espagnole historiciste. Le superbe traitement de la lumière et l'aspect vaporeux des détails du décor, de même que la modernité de la technique – fluide et synthétique – de réalisation des figures, construites à partir d'une stupéfiante sûreté de dessin associée à une touche ample et effrangée, manifestent en effet la pleine maturité artistique atteinte à l'époque par l'artiste, sa maîtrise totale du genre historique et son instinct scénographique peu commun, qui font de cette icône le témoignage de son admiration illimitée pour la peinture de Velázquez.

Fruit d'un long, difficile et méticuleux travail de recherche, le catalogue s'appuie sur les quinze années d'études inaugurées par les

débuts du *revival* de la peinture d'histoire académique (l'exposition scandale de 1992 *La Pintura de historia del siglo XIX en España*) et la valeur qu'il donne au dessin se relève également dans les présupposés méthodologiques de l'appareil scientifique de l'exposition du Prado traitée plus haut, qui révèle une attention nouvelle à l'histoire du dessin conçue comme soutien indispensable à l'établissement de catalogues raisonnés. Celui des dessins de Rosales se présente toutefois comme un défi impavide et pionnier dans un domaine qui, en Espagne, est demeuré jusqu'à présent substantiellement négligé. Les causes de ce retard (désintérêt des collectionneurs, dispersion des matériaux, tradition d'études limitée, extrême variété de la production, surtout à partir du milieu du XIX^e siècle) donnent d'autant plus de valeur à la compilation de cette œuvre rigoureuse, qui analyse plus de mille dessins en les ordonnant par périodes à l'intérieur de grandes sections thématiques (copies d'après l'antique, religion, histoire, allégories, littérature, portraits, caricatures, académies, animaux, paysages, architectures). Ce choix est légitimé par la grande production de l'artiste et par la facilité de consultation croisée qu'offrent les divers index placés en fin d'ouvrage (index des noms, des thèmes, des peintures de référence), tout en confiant à un traitement plus libre (*Rosales dibujante*, p. 23-138) le commentaire chronologique des œuvres les plus significatives. Le second volume contient les planches, qui proposent la reproduction complète des œuvres, classées par ordre chronologique (mais non selon la numérotation progressive suivant le critère thématique du catalogue), accompagnées de légendes composées du titre, de la date et de la localisation. Dans le premier volume, prélude au catalogue, le chapitre consacré aux aspects plus spécifiquement techniques et formels des dessins de Rosales (*Proceso material en los dibujos de Rosales*, p. 805-826) est dû à Ana Gutierrez Marquéz, qui a mis en évidence, selon des critères statistiques, les éléments récurrents les plus significatifs quant à la technique et aux supports, aux annotations, aux marques de propriété ou d'authenticité, aux signatures, aux sceaux, etc., autant d'informations d'un grand intérêt, y compris à propos de la circulation des œuvres entre les collections et les musées. L'ouvrage s'achève par une biographie complète (*Vida de Eduardo Rosales. Apuntes para una*

cronologia documental, établie par Carlos Navarro, p. 827-898), qui cependant révèle l'importante attention bibliographique accordée à l'artiste (de loin supérieure à celle réservée à d'autres de ses contemporains et en partie motivée par la sensation que provoqua sa disparition précoce). Elle relève de deux sources principales, dont on a minutieusement croisé les informations : le journal de l'artiste publié dans la monographie fondamentale de 1926³, et sa correspondance épistolaire, découverte dans les archives et publiée par Enrique Pardo Canalis.

Dans la lignée des progrès scientifiques et méthodologiques obtenus par le Departamento de Pinturas del Siglo XIX du Prado, il est significatif que, pour célébrer le centenaire de sa fondation, le Museo de Bellas Artes de Bilbao, l'un des plus riches du pays, ait choisi d'investir massivement dans une recherche portant sur ses collections du XIX^e siècle, et de confier la réalisation de l'exposition *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao* à trois des principaux protagonistes du renouvellement des études à ce sujet : Javier Barón et José Luis Díez, conservateurs en chef au Prado, et Carlos Reyero, professeur à l'Universidad Autónoma de Madrid.

La réflexion initiale que ce dernier développe dans son essai nous conduit à nouveau, tout en partant de circonstances opposées, au rapport controversé entre art du XIX^e siècle et muséologie. Lorsque, en 1908, le Museo de Bellas Artes de Bilbao fut fondé, très peu d'artistes du fond du XIX^e siècle relevaient de la grande tradition. Quand, en 1924, la ville basque voulut elle aussi avoir son musée d'art moderne (ici encore pour séparer le « classique », conçu comme le précipité de la décantation historique, du « moderne », entendu comme manifestation de la contemporanéité), les collections de cette institution n'étaient composées que d'œuvres d'artistes vivants et furent rattachées, quelques années plus tard, au Museo de Bellas Artes. Ce phénomène, que nous pourrions appeler la « passésiation » muséographique de l'art du XIX^e siècle a sans aucun doute conditionné sa compréhension et sa valorisation ultérieures, jusqu'à une époque récente.

Cependant, on peut distinguer trois autres facteurs principaux, qui semblent offrir autant de fils conducteurs pour explorer les quelque trois

6. Anselmo Guinea, *Portrait de Juan Rochelt*, vers 1880, Bilbao, Musée des beaux-arts.

cents œuvres composant la collection de peintures et de sculptures du XIX^e siècle du musée de Bilbao. En premier lieu, il y eut le désir de ses directeurs de constituer une collection cosmopolite et, dans la mesure du possible, de réunir des noms d'une célébrité certaine, voire internationale, ce qui suppose la valorisation de certaines œuvres, en particulier les créations françaises (Cézanne, Gauguin, Cassat). En second lieu, il faut mentionner la présence significative d'artistes basques, ou en tout cas actifs au pays basque (Juan de Barroeta [1835-1906]; Anton Maria de Lecuona [1831-1907]; Macario Marcoartu [1858-1905]); José Ecenagurià [1844-1912]; bien qu'il soit courant que tout musée local prête attention aux manifestations artistiques du contexte où il se situe, l'assimilation d'un goût international par les peintres basques du XIX^e siècle, en relation précoce et continue avec Paris et Rome, place certaines de leurs œuvres au centre des principaux débats du siècle. C'est le cas d'Anselmo Guinea (1855-1906; voir son *Portrait de Juan de Rochelt*, vers 1880, cat. 77, p. 383-384; fig. 6), qui réussit à dépasser le pittoresque conventionnel en traitant de sujets italiens (*Souvenir de Capri*, 1884, cat. 78, p. 386) ou locaux (*Idylle en Arratia* [1889], cat. 79 p. 390); ou d'Ignacio Zuloaga (vers 1875-1910; *Portrait du comte de Villamerciel* [1883 c.], cat. 118 p. 528-530); ou encore d'un sculpteur comme Nemesio Mogrobojo (1875-1910) dont l'Ève en bronze (1904; cat. 129, p. 565-566) triompha dans la salle espagnole de la biennale de Venise de 1905. Ce cosmopolitisme, entendu comme caractéristique identitaire d'un goût local, se traduit, chez ces artistes, par une série de parcours d'exploration suggestifs. Un tel phénomène, accru par la fortune critique dont bénéficièrent certains d'entre eux (Dario de Regoyos, Ignacio Zuloaga),

trouve cependant aussi ses motivations dans le simple goût de la confrontation avec les participants aux grands concours des expositions nationales et internationales. En troisième lieu, enfin, il faut tenir compte de l'existence, en Biscaye, d'une bourgeoisie florissante qui, dès les premières années du XX^e siècle, donna l'impulsion à la formation d'un collectionnisme en accord avec la signification sociale du musée, dont le caractère non seulement n'entre pas en conflit avec les deux lignes directrices mises en évidence plus haut, mais au contraire les renforce, à travers le mécanisme des donations. En ce sens, il ne faut pas oublier qu'avant d'entrer au musée, les œuvres ornaient des résidences privées et appartenaient souvent à des ensembles situés au pays basque. Ainsi, de même qu'un certain parfum d'« exposition nationale » imprègne les œuvres du XIX^e siècle conservées au musée du Prado, de même on perçoit le goût du collectionneur, fruit d'une orientation esthétique sans équivoque, lors de la contemplation panoramique de celles du musée de Bilbao.

1. *La pintura de historia del siglo XIX en España*, José Luis Díez éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado/Museo Español de Arte Contemporáneo, 1992), Madrid, 1992; *Pintura española del siglo XIX del Neoclasicismo al Modernismo: obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*, José Luis Díez, Esteban Casado Alcáde, Carlos Reyero éd., (cat. expo., Bilbao, Museo de Bellas Artes/Madrid, Museo del Prado/Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Saint-Jacques de Compostelle, Sala de Exposiciones del Auditorio de Galicia/Saragosse, La Lonja, 1992/Vitoria, Sala Amarica, 1992-1993/Valence, Museo de Bellas Artes San Pio V, 1993), Madrid, 1992.

2. *El legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico*, Javier Barón éd., (cat. expo. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005), Madrid 2005.

3. Juan Chacón Enríquez, *Eduardo Rosales*, Madrid, 1926.

Matteo Lafranconi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome
matteolafranconi@libero.it