

# La naissance d'une histoire française de la peinture espagnole : Louis Viardot (1800-1883)

Louise Sangla

Université Toulouse II – Jean Jaurès  
louise.sangla@gmail.com

Réception : 31/07/2020, Acceptation : 09/10/2020, Publication : 28/12/2020

## RÉSUMÉ

Cet article met en lumière le rôle de l'historien et critique d'art hispaniste Louis Viardot (1800-1883) dans le phénomène de redécouverte de la peinture espagnole au début du XIX<sup>e</sup> siècle en France. Suivant une ambition civilisationniste, Viardot s'est intéressé à la culture hispanique avant même que la France plonge dans une *hispanomanie* incontrôlée, aux alentours de 1830. Mais l'aspect précurseur de sa contribution aux études hispanistes naissantes se situe avant tout dans son intérêt pour la peinture espagnole et son rôle majeur dans la construction d'un discours, historique et scientifique, sur le sujet. À l'appui de méthodes discursives particulières, héritées de la tradition historiographique occidentale, Viardot a ouvert la voie à deux siècles d'hispanisme en histoire de l'art.

Mots-clés :

Louis Viardot ; histoire de l'art ; art espagnol ; hispanisme ; peinture espagnole ; Siècle d'or ; historiographie

## ABSTRACT

### The emergence of a French history of Spanish painting: Louis Viardot (1800-1883)

This article highlights the role of the Hispanist historian and art critic Louis Viardot (1800-1883) in the rediscovery of Spanish painting in early 19th-century France. Following a “civilizationist” ambition, Viardot became interested in Hispanic culture even before France plunged into an uncontrolled *hispanomania* around 1830. But the most unprecedented aspect of his contribution to the early Hispanic studies lies above all in his interest in Spanish painting and his major role in the construction of a historical and scientific discourse on the subject. In support of particular discursive methods, inherited from the Western historiographic tradition, Viardot paved the way for two centuries of Hispanic art history.

Keywords:

Louis Viardot; art history; Spanish art; Hispanism; Spanish painting; Golden Age; historiography



**L**e XIX<sup>e</sup> siècle en France apparaît comme le siècle de l'Espagne. L'engouement autour de la culture et de la civilisation ibérique se manifeste dans les années 1810, explose véritablement autour des années 1830 et se poursuit de la moitié du XIX<sup>e</sup> à l'aube du siècle suivant. *L'hispanophilie*, c'est-à-dire ce goût pour les « choses d'Espagne », se développe en France à partir de plusieurs facteurs. D'abord les voyages, depuis les héritiers du *Grand Tour* du Siècle des Lumières jusqu'aux nouveaux aventuriers (écrivains et artistes) partant explorer une Espagne perçue comme l'antichambre d'un Orient fantasmé. Un voyage pour celui qui veut, autrement que par le voyage d'Italie, se former à la connaissance des grands maîtres de la peinture, ou celui, qui, comme Théophile Gautier en 1842, s'en va vérifier si ce que l'on écrit dans la presse sur le pays transpyrénéen vaut la peine d'être décrit de nouveau. La connaissance de l'Espagne, et au-delà, de sa peinture, se fait aussi, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle au travers d'échanges de nature politique et diplomatique, mais aussi de conflits militaires, à partir de l'invasion des armées napoléoniennes en 1808, qui conduit à la guerre d'Indépendance. Pour beaucoup de soldats, c'est là une première occasion de découvrir un pays encore mal connu, et auquel on prête volontiers d'attirantes ambiances « exotiques ».

La ferveur hispanique se manifeste donc dans les journaux, dans la mode, la musique et très largement dans la littérature et le théâtre. Elle se traduit également par le phénomène de redécouverte d'un art espagnol méconnu<sup>1</sup>, avec ses maîtres, ses écoles, ses caractéristiques iconographiques et plastiques. Au commencement de la vague d'intérêt que suscitent l'Espagne et sa peinture – aux alentours de 1820-1830 –, le Siècle d'or (XVII<sup>e</sup> siècle) concentre la majeure par-

tie de l'attention. Cette période apparaît comme l'essence véritable de la peinture espagnole, là où sur une génération et demie environ, sont réunis les plus grands maîtres : aucune place n'est encore ménagée pour les « primitifs » espagnols (au regard de l'engouement pour les « primitifs » italiens), et encore moins pour les artistes médiévaux. Les peintres de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sont marginalisés, car jugés décadents ; les peintres contemporains, complètement ignorés, exception faite de Goya. En France, le goût pour cette peinture espagnole nouvellement exhumée par certains littérateurs conduit à la constitution de collections privées ou publiques. Si l'invasion napoléonienne de 1808 tend à faire connaître l'Espagne, c'est bien sous l'Empire que s'intensifie cette connaissance du point de vue social, politique et culturel. La collection Vivant Denon (commencée en 1803<sup>2</sup>) compte quelques exemples de peintures espagnoles, dont les *Caprices* de Goya, premier contact de la jeune génération romantique avec une œuvre qui allait la marquer profondément<sup>3</sup>. La peinture du Siècle d'or espagnol, mal connue voire ignorée jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, tend à être introduite auprès du public français par le biais des collections privées des généraux d'Empire – dont le maréchal Jean-de-Dieu Soult (1769-1851) –, qui ont rapporté de leur expédition dans la Péninsule, les œuvres des maîtres les plus renommés – Velázquez, Murillo, Ribera – mais aussi celles de peintres encore inconnus. L'autre biais de diffusion de la connaissance de la peinture espagnole est la constitution, entre 1837 et 1838, de la Galerie Espagnole du Louvre, imaginée et conçue par le Roi Louis-Philippe. Jean-René Aymès<sup>4</sup> indique qu'autour de 1830, la peinture espagnole est visible dans trois lieux parisiens : la Galerie Espagnole du Louvre, les salons du banquier Aguado, les expositions

annuelles où les œuvres espagnoles sont de plus en plus présentes.

Dans l'Espagne sous domination française (1808-1813), la redécouverte de la peinture espagnole – c'est-à-dire la connaissance, la compréhension et l'étude de ladite peinture – passe par la politique de collecte, d'exposition, puis d'envoi d'œuvres orchestrée par Joseph Bonaparte pour son frère l'empereur. Vers 1808-1809, celui-ci cherche à faire connaître la peinture espagnole – jusqu'alors méconnue, car souvent « cloîtrée » – en créant à Madrid un musée de peintures. Dans le même temps, il envoie au musée Napoléon à Paris une sélection de tableaux espagnols (figure 1). C'est à la suite de ces démarches et alors qu'il est commissaire des Beaux-Arts en Espagne que Frédéric Quilliet publie en 1816 le *Dictionnaire des peintres espagnols*<sup>5</sup>. Ce recueil de biographies des principaux peintres espagnols du Siècle d'or est très inspiré de l'ouvrage antérieur de Juan Agustín Ceán Bermudez (1749-1829)<sup>6</sup>. Si le rôle de Quilliet dans le pillage organisé des collections de l'Escurial et dans le devenir des collections espagnoles autour de 1815<sup>7</sup> révèle le pouvoir de l'interventionnisme français jusque dans les politiques culturelles de l'Espagne, son *Dictionnaire* reste considéré comme l'ouvrage qui déclenche l'intérêt français pour la peinture espagnole, ou du moins, l'un des travaux français à l'origine des études hispanistes en histoire de l'art<sup>8</sup>. En parallèle à ces divers phénomènes, l'engouement général, la redécouverte et l'étude de la peinture espagnole du Siècle d'or, imposent un effort de médiation des connaissances accumulées. Celle-ci se fera au travers des premières études historiques françaises, au premier rang desquelles celles de Louis Viardot (1800-1883). D'abord avocat, puis publiciste, contributeur de nombreuses revues, il est l'un des premiers intellectuels, en France, à s'intéresser « scientifiquement » à la peinture espagnole. Il tint un rôle majeur dans la construction d'une histoire française de la peinture espagnole dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Comprendre l'apport décisif d'un acteur pionnier d'une discipline à ses débuts, c'est d'abord évoquer sa vie, politique et intellectuelle, puis rappeler ses contributions, notamment la publication, fondamentale, des *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*<sup>9</sup> (1839), et étudier, à travers cet exemple, les outils du discours d'historien de Viardot, à l'origine d'une histoire française de la peinture espagnole.

## Viardot et l'Espagne, entre passion politique et enthousiasme culturel

Né à Dijon en 1800, Louis Viardot abandonne très tôt le métier d'avocat pour la littérature. Dès 1826, il collabore à de nombreuses revues

et journaux, comme *Le Globe*, *Le Siècle*, *Le National* (un journal républicain), *La Gazette des Beaux-Arts* et la *Revue des deux mondes*. En 1838, il devient directeur du Théâtre-Italien, y rencontre sa future épouse, la cantatrice et compositrice espagnole Pauline Garcia, de seize ans sa cadette, fille du ténor Manuel Garcia et sœur de María Malibran. En 1841, il fonde avec Pierre Leroux (1797-1871), journaliste, philosophe, ancien directeur du *Globe*, et Georges Sand (1804-1876), la *Revue Indépendante*, dans un « esprit démocratique à tendance socialisante et républicaine<sup>10</sup> ». S'il voyage dans toute l'Europe pour rapporter ses *Guides des musées*<sup>11</sup>, Viardot se rend trois fois en Espagne : d'abord, avec l'armée du Duc d'Angoulême lors de l'intervention française en Espagne (1823), ensuite, pour de supposées raisons diplomatiques en 1834, enfin, avec son épouse en 1842.

Engagé aux côtés des Cent Mille Fils de Saint Louis en 1823, il visite Séville et Cadix, et en rapporte ses *Lettres d'un Espagnol* (parues pour la première fois dans *Le Globe* en 1826)<sup>12</sup>. Plus qu'un intérêt c'est un enthousiasme passionné pour ce pays si proche et pourtant si lointain qui voit le jour. S'ensuivent diverses publications : l'histoire, la politique et bientôt l'art en Espagne depuis l'Antiquité, ainsi qu'une nouvelle traduction, fondamentale, du *Don Quichotte*<sup>13</sup>, qu'accompagne une connaissance toujours plus ample de la littérature et du théâtre espagnol<sup>14</sup>.

Louis Viardot apparaît dès 1823 comme un acteur majeur du goût pour l'Espagne et se classe parmi les premiers *hispanophiles* français. Ce premier voyage, vécu comme une occasion de « voir du pays » plutôt que comme une expédition militaire, révèle chez Viardot tant son inclination pour l'Espagne que ses idées libérales<sup>15</sup>. Cette implication politique se poursuit sous Louis-Philippe (1830-1848), où Viardot s'engage, contre le gouvernement Thiers, en faveur des libéraux espagnols exilés en France après le retour de Ferdinand VII<sup>16</sup>. Dans cette conjoncture, le motif du voyage en Espagne de 1834 se révèle plutôt nébuleux : voyage d'étude au Prado pour ces *Notices* à paraître ou mission diplomatique ? La première hypothèse paraît tout à fait plausible quand on sait l'importance que revêtait pour Viardot la collection du Prado, dont l'étude est impossible sans la structure, alors sans égal, offerte par le musée<sup>17</sup>. Quant à la seconde, Viardot demeure en contact à Paris avec les « principaux chefs de l'émigration constitutionnelle »<sup>18</sup> – on sait par exemple que durant l'été 1834, il a transporté des documents entre l'ambassade française à Madrid et Paris<sup>19</sup>. De 1836 à 1841, il publie dans la *Revue des Deux Mondes* puis dans la *Revue Indépendante*, des articles enflammés, critiquant sans ménagement la



Figure 1.  
Diego VELÁZQUEZ, *La tunique de Joseph*, 1630, huile sur toile, Madrid, Monastère de San Lorenzo del Escorial.

politique non-interventionniste de Louis-Philippe et Thiers<sup>20</sup>.

Suite au voyage de 1834, Viardot publie en décembre un important article dans la *Revue Républicaine*<sup>21</sup>, où il encourage le gouvernement à envoyer en Espagne une mission scientifique destinée à rassembler, entre autres, des œuvres des maîtres espagnols pour les collections françaises. Il remarque d'abord l'absence de peintures espagnoles dans les collections du Louvre, qu'il juge intolérable, et surtout aisée à combler, du fait de la situation politique en Espagne. En 1831, Prosper Mérimée (1803-1870) regrettait que les Français, venus deux décennies auparavant, n'aient pas emporté plus d'œuvres espagnoles avec eux :

Bien souvent les Espagnols, en vous montrant leurs riches collections de tableaux ou leurs magnifiques bibliothèques, soupirent et vous disent tristement « Hélas, nous n'avons plus rien. Les Français ont tout emporté. » Moi, je trouverais plutôt que les Français ont eu le tort de laisser tant de trésors d'art qui souvent ne sont pas estimés à leur juste valeur par leurs légitimes propriétaires. Le Musée de Madrid, malgré ce que les Français ont pu prendre, est certainement

un des plus riches de l'Europe. Il l'emporte même sur le nôtre, non point peut-être par le nombre des tableaux, mais par leur qualité. On ne voit point au Musée de Madrid ce grand nombre d'ouvrages médiocres qu'au Louvre on est étonné de rencontrer à côté de chefs-d'œuvre des plus grands maîtres.<sup>22</sup>

La proposition de Viardot en 1834 est différente. Il ne se contente pas de déplorer la méconnaissance française de la peinture espagnole mais propose une solution qui se réalisera, sans que lui-même soit intégré au projet, à partir de 1835 – la mission Taylor, à l'origine de la Galerie Espagnole du roi Louis Philippe<sup>23</sup>.

On a envoyé, à grand bruit et à grands frais, des expéditions scientifiques en Égypte et en Morée ; je m'étonne qu'on n'ait point songé à envoyer une expédition semblable en Espagne. [...] Supposez une commission, ayant son directeur et son interprète, composée de naturalistes, d'archéologues, d'architectes, d'historiens, d'orientalistes, de graveurs, de lithographes et de peintres. [...] celui-là [le peintre] ne serait pas plus inoccupé ? Je voudrais d'abord qu'il eût mission de proposer,

de régler quelques échanges entre notre musée et celui de Madrid ; sauf, bien entendu, la ratification parlementaire, qu'en bon constitutionnel, je réserve à nos trois pouvoirs. Je voudrais ensuite qu'il fût chargé de faire quelques achats de tableaux. Le moment est favorable, et l'occasion bonne à saisir. Toutes les grandes familles d'Espagne sont ruinées ; il ne leur reste guère que [...] des galeries de tableaux qui seront bientôt exposées au grand air, faute de toit pour les couvrir. D'une autre part, les couvens sont menacés ; on ne peut tarder de rendre leurs biens de main-morte à l'agriculture [...] l'on serait bien maladroite si le bénéfice des tableaux revendus en France ne payait toutes les dépenses du voyage ; y compris même celles du grand ouvrage qui, réunissant les travaux de ses membres, perpétuerait, dans un livre monumental, le souvenir de l'expédition<sup>24</sup>.

Décédé en mai 1883, Viardot tient un rôle de premier plan dans le panorama de l'art et dans l'écriture de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Souvent oublié, évacué par la personnalité brillante de son épouse, on ne peut pourtant ignorer que l'œuvre hispaniste de Viardot constitue une base pour les études qui vont suivre : celles de Charles Blanc (1813-1882), Paul Lefort (1829-1904), Paul Jamot (1863-1939) et, plus tard, Paul Guinard (1895-1976) et Marcel Durliat (1917-2006).

## Viardot et le phénomène de redécouverte de la peinture espagnole : du collectionnisme au discours historique

Encore une fois, c'est dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qu'émerge un phénomène de redécouverte de la peinture espagnole du *Siècle d'or*. Si l'on n'emploie pas encore cette expression, l'idée qu'il existe un *temps* des génies est réelle. Les productions de cette période florissante font l'objet d'une mise au jour grâce aux voyages des Français dans la Péninsule, aux récits historiques ou aventureux de ces rapporteurs publiés dans la presse, à la constitution, en Espagne, d'un musée rassemblant les œuvres représentatives de l'identité de la peinture espagnole – le récent musée du Prado, ouvert au public dès 1819. En France, les premières collections apparaissent, constituées plus ou moins honnêtement par des hommes qui ont vu l'Espagne et en rapportent des pièces d'un art encore marginal. Les pillages des collections espagnoles (celles de l'Escorial et des particuliers) ont avant tout servi à augmenter le musée du Louvre, mais également des collections pri-



Figure 2.  
Louis Viardot, par Louis-Émile Lassalle, 1841.

vées, constituées lors des campagnes de conquête napoléonienne.

C'est le cas de la plus importante collection privée de ces années 1810-1830, celle du maréchal Jean-de-Dieu Soult. Constituée avec l'aide de Frédéric Quilliet, alors en poste officiel à Madrid, et celle de Alejandro Aguado, aide-de-camp espagnol, la collection suscite l'indignation dès 1815. Ses méthodes d'acquisition s'apparentent à de la spoliation<sup>25</sup> et ses ambitions pécuniaires desservent un goût pourtant très sûr<sup>26</sup>. Le génie du maréchal a été de percevoir le potentiel artistique de cette école encore mal renseignée, mais aussi d'y voir une manne économique, puisqu'il sut faire évoluer sa collection et, par la vente et le rachat d'œuvres « supérieures », l'amener au rang d'une des premières collections françaises d'œuvres du Siècle d'or espagnol. Soult, au contraire de Taylor qui s'orientera vers un plus grand nombre de maîtres, n'a choisi pour orner ses galeries que de grands noms déjà célèbres au-delà des frontières espagnoles<sup>27</sup> (figure 3).

La seconde collection française, qui rivalise avec celle de Soult, est celle d'Alexandre Aguado (1784-



Figure 3.  
José de RIBERA, *Saint Sébastien soigné par les Saintes Femmes*, 1621, huile sur toile, Bilbao, musée des Beaux-Arts.

1842). Banquier sévillan, soutien des Français en 1808, ancien aide-de-camp de Soult, il s'est installé à Paris, et a fait fortune dans l'import-export, participant à l'introduction de la « mode espagnole ». Alliant ensuite intérêts financiers et sensibilité artistique, sans que soient clairs les motifs et l'origine de son idée, il constitue une collection de peintures dans laquelle l'école espagnole occupe une place jamais atteinte en France jusqu'alors<sup>28</sup>. La collection Aguado comprend environ 230 peintures de l'école espagnole, dont 55 Murillo, un chiffre considérable pour cette époque ; 17 Velázquez et 13 Zurbarán<sup>29</sup> (figure 4). De tels chiffres peuvent aujourd'hui être discutés quand on connaît les fréquentes erreurs d'attribution faîtes par des spécialistes encore mal renseignés. Plus que Soult, dont l'accès à la galerie demeure restreint, et avant l'ouverture du musée espagnol de Louis-Philippe en 1838, le banquier Aguado contribue à la diffusion en France de la peinture espagnole, notamment des maîtres du Siècle d'or, à l'époque où le musée du Louvre ne possède qu'un Velázquez. Il ne fût tout de même pas un promoteur de l'art espagnol contemporain, puisqu'il n'acheta que peu de pièces de son temps<sup>30</sup>. La collection fit l'objet d'un catalogue général paru en 1841<sup>31</sup> et dispersée lors d'une vente en 1843<sup>32</sup>.

En 1839, Aguado charge Louis Viardot de rédiger les *Notices*<sup>33</sup> du catalogue des œuvres espagnoles de sa galerie. À cette date, Viardot a publié les *Lettres d'un Espagnol*, un article sur le musée de Madrid<sup>34</sup> et une étude complète sur la civilisation espagnole<sup>35</sup>. Ces productions, issues de deux voyages (1823 et 1834), en font un familier de la peinture espagnole du Siècle d'or, qu'il admire passionnément depuis dix ans. En 1834, ses écrits restent plus des impressions esthétiques que des écrits scientifiques :

Quand je la vis [une toile de Murillo représentant un bienheureux d'un retable de la cathédrale de Séville], j'étais bien jeune, et le goût des arts, ce goût réfléchi, grave et profond, ne s'était pas encore fait jour à travers la légèreté de l'âge ; et pourtant, je restai, comme le pieux cénobite, en extase devant les cieux ouverts, et peu s'en fallut que je n'adorasse<sup>36</sup>.

En 1843, au retour du troisième voyage en Espagne :

Il y a déjà huit ans qu'au retour d'un second voyage en Espagne, j'ai parlé pour la première fois du musée de Madrid. C'était



Figure 4.  
Francisco de ZURBARÁN, *Saint Hugues au réfectoire des Chartreux*, 1630-1635, huile sur toile, Séville, musée des Beaux-Arts.

aussi la première fois que j’osais balbutier la langue des beaux-arts. Là, en effet, dans ce riche assemblage des chefs-d’œuvre de toutes les écoles, mes yeux et mon esprit s’étaient ouverts aux premières lueurs du sentiment et du goût ; là s’était faite pour moi celle espèce de révélation que reçoit, dans tous les arts, tout homme qui parvient seulement à les aimer<sup>37</sup>.

## Le catalogue de la collection Aguado : affirmation et structuration du discours historique

Ce premier contact avec la peinture espagnole annonce l’approfondissement de la réflexion opérée dans la commande du banquier Aguado en 1839. Au stade préliminaire de la découverte esthétique, les écrits de Viardot restent littéraires, comme en témoigne l’article au style enlevé de 1834 pour la *Revue Républicaine*, avant de se structurer, à partir de 1839, en un discours scien-

tifique. S’y consolident, d’une part le goût de l’auteur, d’autre part, sa volonté et son discours d’historien. Cette réflexion, née d’une volonté d’écrire encore sur les peintres espagnols et d’apporter à une prestigieuse collection un complément intellectuel et technique, prend la forme de notices biographiques. Ces dernières concernent douze maîtres de la peinture espagnole : Velázquez, Murillo, Ribera, Alonso Cano, Zurbarán, Joanes, Morales, El Mudo, El Greco, Sanchez Coello, Cespedes et Pacheco, et sont suivis de notices de maîtres « secondaires », cette fois classés par écoles (Valence, Tolède, Séville, Madrid, peintres étrangers en Espagne). Les prolégomènes des notices, apparus dans la publication indépendante du catalogue des œuvres d’Aguado<sup>38</sup>, visent à replacer dans une histoire générale de la peinture en Espagne depuis l’Antiquité<sup>39</sup> les noms cités et d’autres maîtres « intermédiaires » – absents de la collection Aguado ou volontairement éludés car jugés moins importants.

C’est dans l’introduction de la seconde édition (1839) que Viardot énonce pour la première fois la manière dont l’histoire de la peinture es-

pagnole parcourt les trois phases d'un processus historique invariable : l'origine, le progrès et la décadence. Si le Moyen-Âge équivaut, comme toujours chez Viardot, à une époque sombre et stérile<sup>40</sup>, le xv<sup>e</sup> siècle, par le biais des influences italienne et flamande, introduit pour lui la vraie peinture en Espagne<sup>41</sup>. D'un phénomène d'imitation, l'école espagnole se structure autour d'une tendance « naturaliste », s'émancipe et se nationalise, trouve une forme d'unicité dans la pluralité de ses écoles régionales : Valence, Tolède, Séville et Madrid<sup>42</sup>, les deux dernières étant les plus importantes, tant pour le nombre de maîtres que pour la qualité de leurs productions. Après ces siècles florissants, l'Espagne, affaiblie politiquement par les règnes calamiteux des derniers Habsbourg puis par la guerre de Succession, entre dans un période de décadence. Son école de peinture n'est que mal régénérée par la politique artistique des Bourbons, qui font venir à la Cour des peintres étrangers et « décadents », au premier rang desquels Luca Giordano. Goya, bizarre et fantasque, demeure le dernier héritier de Velázquez.

Dans les *Notices* sont employées les méthodes du discours que l'on retrouve dans la plupart des textes théoriques de Viardot en histoire de l'art. Elles ont pour but de démontrer une progression de l'histoire, une évolution des tendances de la peinture, et le cas de l'Espagne est celui qu'il a le plus approfondi. Selon Viardot, ce processus tient à trois éléments principaux, qui, associés, donnent le développement d'une histoire de la peinture espagnole.

### La mise en œuvre d'une méthodologie au service du discours sur la peinture : essai de théorisation

À la lecture des ouvrages de Louis Viardot sur la peinture espagnole, deux principes théoriques apparaissent de manière récurrente : la notion d'école (on parlerait aujourd'hui de « foyers ») ; la notice biographique comme discours historique.

Dès le premier texte traitant du sujet, Louis Viardot intègre à son discours une division de l'école espagnole en quatre écoles régionales : Valence, Tolède, Séville et Madrid, dont les deux principales (Madrid et Séville) sont clairement organisées, chronologiquement, selon un rythme ternaire progressif<sup>43</sup>. Elles possèdent toutes leur centre névralgique autour d'une ville et leurs maîtres principaux, voire leur chef de file. L'article sur le musée de Madrid pour la *Revue Républicaine* (1834) ne comprend pas de présentation générale du système de division, Viardot se contentant d'établir une succincte *généalogie* des

peintres les plus célèbres à cette époque. Il justifie cette rapide énumération par la difficulté que représente, encore en 1834, de discourir sur un sujet si mal connu du public français, puisque la majeure partie des peintres exposés à Madrid sont alors encore largement absents des catalogues et des récits de voyages français. Le système de division en écoles régionales est clairement mis en place dans les *Notices*. Déjà, au commencement de l'école espagnole, lors de sa lente formation depuis les arcanes du Moyen-Âge, chaque province voit émerger un ou plusieurs peintres « ancêtres » pour amorcer le développement généalogique des maîtres du Siècle d'or. En Castille, Alonso Berruguete (1490-1561), Juan Correa (1510-1566), Liano, Gaspar Becerra (1520-1568), Juan Fernandez de Navarrete « El Mudo » (1526-1579) ; à Valence, Juan de Juanes (1507-1579) et Francisco Ribalta (1565-1628) ; dans la Manche, Fernando Yáñez de la Almedina (1505-1537) ; en Aragon, Pablo Esquarte (ou Esquert, flamand d'origine, 1559 - ?) ; en Catalogne, Mingot ; à Grenade, Pedro de Raxis (1555-1626) ; à Séville, Luis de Vargas (1505-1567), Pedro de Villegas-Marmolejo (1519-1596) ; et enfin, Pablo de Céspedes (1538-1608) à Cordoue.

Pour Viardot, l'école de Séville et l'école de Madrid sont découpées, à la fois selon les noms de peintres et suivant une progression dans le temps, en trois temps principaux (début, apogée et fin). Elles sont également analysées thématiquement, en fonction de différents apports : influences de l'Italie, des Flandres, prégnance d'un maître, ici Velázquez. Dans les deux cas, le cycle en trois temps se termine toujours par une phase de décadence, qui correspond au XVIII<sup>e</sup> siècle. Louis Viardot, persuadé que ce rythme ternaire est voué à se répéter inlassablement au cours de l'Histoire, engage à attendre, pour le cas de l'Espagne, une nouvelle « renaissance » des Arts.

Ce découpage en quatre écoles principales semble propre à Viardot et apparaît comme précurseur. Car dans l'historiographie française de la peinture espagnole, on compte seulement, avant les *Notices* de 1839, le *Dictionnaire* de Frédéric Quilliet<sup>44</sup> dont le découpage, moins bien illustré et argumenté que celui de Viardot, se fait tout de même selon trois villes, Valence, Madrid et Séville<sup>45</sup>. La conception de l'école espagnole s'oriente, avec Quilliet, vers une division régionale, donc géographique, mais pas nécessairement stylistique. Cette division peut être celle des trois écoles de tête – Madrid, Séville, Valence – mais d'autres, comme Viardot, admettent un plus grand nombre d'écoles. Cette largeur permet notamment de différencier Grenade de Séville, ce que ne fait pas Viardot, qui considère qu'à l'exemple de l'école madrilène, la capitale sévillane a en théorie absorbée les villes secondaires.

La pluralité des écoles atteste d'une difficulté à cerner et définir l'école espagnole dans sa globalité. Le naturalisme, souvent évoqué comme le principal caractère de l'école nationale espagnole et identifié comme tel par les Français, n'est qu'une facette par laquelle on a tenté d'appréhender toute l'école. C'est un raccourci périlleux puisqu'il apparaît aujourd'hui peu pertinent de réduire au seul concept de naturalisme toute la variété et la diversité stylistique que peut offrir un territoire, baignés d'influences multiples et éclectiques. La notion d'écoles diverses suppose une rupture de l'idée d'unité qu'ont tenté d'imposer à toute l'Espagne les tenants du naturalisme comme particularisme de la peinture espagnole. Au-delà du naturalisme, la critique étrangère voit dans la peinture espagnole l'expression d'une spiritualité ou d'une religiosité exacerbée<sup>46</sup> – c'est d'ailleurs cette caractéristique que Paul Guinard mettra en avant dans la plupart de ses écrits<sup>47</sup>.

Les notices biographiques constituent la seconde caractéristique méthodologique du discours de Viardot et trouvent leur origine dans l'histoire de l'art selon Vasari<sup>48</sup>. Toutefois, notre auteur se base davantage sur une source plus contemporaine, espagnole, elle-même issue de Vasari : le *Diccionario de Ceán Bermudez*<sup>49</sup>. Le dictionnaire est aussi largement redéivable de l'ouvrage fondateur en Espagne d'Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, dont le troisième tome constitue un *Parnaso español pintoresco y laureado*<sup>50</sup>.

Ce modèle constitue une histoire de la peinture. Mais, s'agit-il pour des historiens comme Viardot d'un archaïsme ou bien d'une facilité d'écriture ? Viardot y voit un moyen efficace de transmettre à son lecteur une histoire générale de la peinture, accessible et circonscrite dans le cadre chronologique des vies de ses acteurs. Il se défend de ne pouvoir produire une « histoire analytique »<sup>51</sup> de la peinture espagnole, que seul un homme du cru, un connaisseur éclairé de l'Espagne et de ses provinces, serait à même d'écrire et cela après des années de recherche, que visiblement Viardot ne compte pas consacrer au sujet, on peut le supposer, dans l'urgence d'une commande du marquis Aguado.

Le travail de compilation de Louis Viardot dans les *Notices* montre finalement la nécessité nouvelle de renseigner un art qui devient populaire. Avant la constitution des galeries privées de Soult et Aguado et leur présentation au public, avant l'ouverture de la Galerie Espagnole, les collections françaises étaient pauvres en œuvres de la Péninsule. Pourtant, la peinture espagnole est destinée à connaître un succès fulgurant. En témoigne l'inflation des toiles de Murillo, notamment *L'Immaculée Conception*, vendue par

	Séville	Madrid	
Débuts		Pedro Berruguete (1450-1503) Gaspar Becerra (1520-1568) El Mudo (1526-1579)	Artistes influencés par l'Italie
	Juan de Roelas (1570-1625) Augustin del Castillo (1590-1631) Juan del Castillo (1593-1657) Francisco de Herrera « le Vieux » (1590-1654) Pacheco (1564-1644) Pedro de Moya (1610-1674)	Giam Batista Castello (1500-1569) Patricio Cajes ou Caxes (1544-1611) Bartolomé Carducci ou Carducho (1560-1608) et Vincenzo Carducci (1576-1638) Antonio Moro (holl., 1519-1576)	Artistes italiens et flamands
		Sanchez Coello (1531-1588) Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) Antonio Pereda y Salgado (1611-1678) Francisco Collantes (1599-1656)	Suiveurs
Apogée	Velázquez (1599-1660) Alonso Cano (1601-1667) Zurbaran (1598-1664)	Velázquez (1599-1660) Juan de Pareja Juan Careño De Miranda Mateo Cerezo (1637-1666)	Disciples de Velázquez
Fin	Murillo (1618-1682)	Claudio Coello (1642-1693) Luca Giordano (1634-1705)	Fin

Tableau 1.  
Développement chronologique et stylistique des deux écoles principales selon les noms de peintres et suivant un rythme progressif en trois phases.

Soult à l'État (fig. 5). Viardot, dans une lettre datée de 1868, prend position sur cet achat, resté fameux par son coût. Il dénonce l'argument fallacieux de l'État, c'est-à-dire l'absence dans les collections publiques d'œuvres majeures du maître espagnol. Viardot le dément : il y avait un bon Murillo au Louvre, mais manquant au début du siècle, il réapparaît dans la chambre de l'impératrice Eugénie à Saint-Cloud<sup>52</sup>.

Le travail précurseur de Viardot a initié une tradition : dès 1861, Charles Blanc (1813-1882), son collaborateur et ami, demande la participation de Viardot à l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, en plusieurs volumes et dont l'un est exclusivement consacré aux maîtres espagnols (1869)<sup>53</sup>. Blanc reprend lui aussi le mo-



Figure 5.  
Bartolomé E. MURILLO, *Immaculée Conception*, vers 1678, Madrid, musée du Prado.

dèle des notices biographiques dont Viardot rédige celle de Pablo de Cespédès. Pourtant, les outils de l'historien hispaniste, notamment la division stricte en écoles majeures, ne sont pas les éléments que vont retenir ces suiveurs. Paul Lefort (1829-1904) par exemple, coauteur du chapitre espagnol de l'*Histoire des peintres de Blanc*, n'adopte pas en 1893 pour sa *Peinture espagnole*<sup>54</sup> la division des écoles selon le découpage provincial ou régional « habituellement employé par les anciens auteurs », une division selon lui arbitraire. Plus qu'un découpage géographique, l'école de peinture au sens de Lefort implique « l'existence, plus ou moins prolongée, et plus ou moins active, d'un groupe ou d'une suite d'artistes possédant, sinon une unité absolue d'enseignement, du moins une communauté de tendances, de traditions, de sentiment, voire même, dans l'exécution, une certaine fraternité de méthodes »<sup>55</sup>. Ces critères se réalisent par

exemple à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, dans le rassemblement de toutes les « écoles » en une seule école *naturaliste*, qui plus est véritablement nationale et typiquement espagnole<sup>56</sup>.

La postérité de Viardot repose davantage sur un solide socle de connaissances exhumées et rassemblées, ainsi que sur la continuité d'une initiative, l'histoire nouvelle de la peinture espagnole, que sur un réemploi de méthodes, vite dépassées. Le savoir de Viardot, qu'il tire de sources plus ou moins proches, françaises mais surtout espagnoles, sera augmenté par des auteurs qui font usages des mêmes sources mais y trouvent un autre discours.

## Conclusion

Du jeune homme projeté au-delà des Pyrénées dans une guerre à laquelle il ne veut prendre part, Louis Viardot est devenu un véritable spécialiste de l'Espagne, un « hispaniste ». Sa découverte précoce de la civilisation hispanique, puis de sa peinture, conduit à la production d'articles, d'ouvrages fouillés, qui reposent sur des voyages, entre études, agrément et mission diplomatique. Son travail s'inscrit dans le mouvement hispanophile de ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, profondément ancré autour de la redécouverte de la peinture espagnole. À l'aide de méthodes discursives héritées de la tradition historiographique occidentale, étayées de sources hispaniques et motivées par l'ouverture récente d'un champ de recherche inexploité et particulièrement intéressant, Viardot développe pour la première fois une histoire de l'art espagnol, qui servira de fondements aux écrits approfondis d'hispanistes confirmés.

L'ambition de Louis Viardot a été celle d'un « civilisationniste », dans la mesure où il a embrassé dans son œuvre d'hispaniste, entamée dès 1826, tous les aspects de la civilisation espagnole. La peinture doit attendre un développement plus conséquent dans les *Notices*. Déjà en 1834, Viardot annonce clairement son voeu, dans l'article qui servira pour les *Études* : « En recueillant cette partie de mes souvenirs, en essayant cette incomplète description du musée de Madrid, je n'ai eu d'autre envie que de prouver, par un exemple, l'importance des richesses intellectuelles que recèle l'Espagne, et de tourner vers cette terre, encore vierge, le goût des explorations et des études »<sup>57</sup>. C'est dire la précocité et l'ampleur de son ambition, au regard du rôle d'écrivains comme Mérimée dans la connaissance de l'Espagne et dans la diffusion du goût hispanique, et cela même si ce dernier est considéré aujourd'hui comme la figure initiatrice, celle qui ouvrit les vannes, avec *Carmen* (1845), pour faire déferler en France la vague de l'hispa-



Figure 6.  
Eugène DELACROIX, *Jésus au Jardin des Oliviers*, 1824-1827, huile sur toile, Paris, église Saint-Paul-Saint-Louis.

nophilie<sup>58</sup>. Viardot a vite compris que l'Espagne, peu ou mal connue par les Français, recelait un terrain favorable au développement d'une histoire et d'une histoire de l'art : l'Espagne « est aujourd'hui pour nous un pays de découvertes. On ne connaît bien ni son état présent, ni son histoire passée ; et pourtant on a plus que le désir de les connaître, on en sent le besoin »<sup>59</sup>.

La contribution de Louis Viardot aux études hispanistes se fait en grande partie par son intérêt et sa théorisation de la peinture espagnole des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Premier hispaniste complet à mettre l'accent sur l'histoire de l'art en Espagne, il ouvre la voix aux historiens français de l'art espagnol, dont les travaux se multiplieront dès les années 1890<sup>60</sup>.

Viardot, par son intérêt pour la civilisation espagnole et son développement théorique dans une étude « civilisationniste », et au-delà, dans une histoire de l'art, participe pleinement de la formation des études hispanistes et de la scientifisa-

tion de l'hispanisme. L'aboutissement de ce processus se fait dans la construction de l'hispanisme français comme discipline à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce phénomène n'est pas uniquement le fait d'un seul homme, ou d'une poignée d'intellectuels français, et doit beaucoup à la prégnance de la culture espagnole en France au XIX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'à l'évolution des relations franco-espagnoles. En témoigne l'influence de la peinture espagnole du Siècle d'or sur la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle, tant pour les peintres académiques que pour les tenants de la rénovation romantique, de Delacroix (figure 6) à Manet. Au-delà de la seule imagerie « exotique » et « orientale » de l'Espagne rêvée et fantasmée – avec toute l'ambiguïté et les stéréotypes culturels que véhiculent ces termes – entretenue dans la littérature, la presse, la critique, l'opinion collective en France, les peintres français puisent dans la peinture espagnole une source de renouveau et les codes plastiques et esthétiques de la modernité.

1. La peinture espagnole n'est pas tout à fait inconnue en France, puisque des œuvres circulent de part et d'autre des Pyrénées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. À titre d'exemple, Anne d'Autriche, fille de Philippe III, commande en 1655 pour son cabinet des bains au palais du Louvre, une vingtaine de portraits des Habsbourg issus de l'atelier de Velázquez. Des peintures de Murillo circulent dans les collections françaises pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. (G. TINTEROW (2002), « Raphaël supplanté : le triomphe de la peinture espagnole en France », *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*, Catalogue de l'exposition, Paris, RMN.)
2. G. TINTEROW (2002), « Raphaël supplanté : le triomphe de la peinture espagnole en France », *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*, Catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002-5 janvier 2003, The Metropolitan Museum of art, 24 février-8 juin 2003 / [organisée par la Réunion des musées nationaux, le Musée d'Orsay, Paris et The Metropolitan Museum of Art, New York], Paris, RMN, p. 30.
3. I. H. LIPSCHUTZ (1972), *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
4. J.-R. AYMES (2008), *Españoles en Paris en la época romántica 1808-1848*, Alianza Editorial, S. A., Madrid.
5. F. QUILLIET (1816), *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris, publié chez l'auteur rue du Gros-Chenet.
6. J. A. CEÁN BERMÚDEZ (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vol., Madrid.
7. B. BASSEGODA Y HUGAS (2002), *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet*, (1809), Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Universitat de Girona, Edicions de la Universitat de Lleida, coll. « Memoria artium », n. 2.
8. « The increasing awareness of and interest in Spanish painting can thus be followed throughout the Romantic period : Quilliet's *Dictionnaire* of 1816 stood out as ununemulated pioneer work for over a decade, until the late 1820's and early thirties saw a growing number of books dealing with Spanish painting to some degree ; this trend was to reach an unprecedented height during the middle thirties. » (I. H. LIPSCHUTZ (1972), *Spanish Painting...*, op. cit., p. 93).
9. L. VIARDOT (1839), *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne : ouvrage servant de texte aux gravures de la Galerie Aguado*, Paris, Gavard, Paulin.
10. M. BEAULIEU (1984), « Louis-Claude Viardot, collectionneur et critique d'art, 1800-1883 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, p. 244.
11. L. VIARDOT, *Les Musées d'Italie, guide et memento de l'artiste et du voyageur, précédé d'une Dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1842 ; *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique : guide et memento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux musées d'Italie*, Paris, Paulin, 1843 ; *Les Musées d'Allemagne et de Russie, guide et memento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, Paris, Paulin libraire-éditeur, 1844 ; 3e éd. Paris, L. Hachette, 1860 ; *Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie : guide et memento de l'artiste et du voyageur*, Paris, Paulin, 1844 ; 2e éd., augm. Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852 ; éd., augm., Paris, L. Maison, 1855 ; 3e éd., augm. Paris, Hachette et Cie, 1860 ; *Les Musées d'Espagne : guide et memento de l'artiste et du voyageur suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852. « Les Musées d'Europe. II » ; 2e éd., augm. Paris, L. Maison, 1855 ; 3e éd., augm. Paris, L. Hachette, 1860 ; *Les Musées de France. Paris : guide et memento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, Paris, L. Maison, 1855 (« Les Musées d'Europe ») ; 2e éd., rev., augm. Paris, L. Hachette, 1860.
12. L. VIARDOT (1826), *Lettres d'un Espagnol*, t. 1, Paris, P. Mongie, Ch. Gosselin, Et. Ponthieu. Il s'agit d'un roman épistolaire dans lequel Viardot rassemble toutes ses premières impressions d'Espagne et véhicule déjà un certain nombre de stéréotypes, que l'on retrouve ensuite dans la majeure partie de la littérature hispanisante, de Mérimée à Dumas.
13. Viardot traduit pour la première fois Cervantès en 1836, puis en 1838, avec une traduction des *Nouvelles exemplaires*.
14. Un intérêt développé dans une publication majeure pour le début des études hispanistes : *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, Paulin, 1835.
15. Déjà « ardent libéral, comme tous les jeunes hommes de cette époque », Viardot refuse de s'engager comme combattant. (L. VIARDOT (1849), « Souvenirs de chasse. En Espagne. 1823-1842 », *Souvenirs de chasse en Prusse, Allemagne, Angleterre, Ecosse et au Mexique*, Paris, Paulin, p. 2).
16. L. VIARDOT (15 septembre 1836), « De l'Espagne, à propos du nouveau ministère en France », *Revue des Deux Mondes*. Dans cet article, Viardot fait état de son opposition à la politique étrangère de Louis-Philippe et du ministère de Thiers. Au cœur de la révolution espagnole, il interroge la position du nouveau ministère français, celui de Mathieu Molé (1781-1855). Louis Viardot, « fidèle allié des patriotes espagnols », engage l'Espagne à se méfier de la politique doctrinaire française pour ne pas réitérer les événements de 1820-1823. Il rappelle à la mémoire la période s'étendant de 1830 à 1836, connue de lui en tant qu' « acteur dans les événements qui signalèrent les premières agitations de l'Espagne, lié d'amitié personnelle avec la plupart des hommes que l'on y a vus successivement à la tête des affaires et des armées, ayant assez la connaissance de ce pays et de son histoire pour avoir pu, dans quelques écrits, rappeler des choses oubliées de ses voisins et presque de lui-même. » (Ibidem, p. 756).
17. À ce titre, l'œuvre précurseur de Viardot a été examinée et très justement replacée au sein l'histoire de l'art espagnol par J. PORTÚS PÉREZ (2012), *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Editorial Verbum, Madrid. Au sujet des voyageurs étrangers ayant visité le Musée du Prado, voir aussi : J. PORTÚS PÉREZ (1994), « Viajes por el Prado », *Museo del Prado : Memoria escrita 1819-1994*, Madrid.
18. L. VIARDOT (1849), « Retour de Madrid à Paris en 1834 », *Souvenirs de chasse en Prusse*,

- Allemagne, Angleterre, Ecosse et au Mexique*, Paris, Paulin, p. 195.
19. A. LUXEMBERG (2008), *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, Ashgate, Burlington (England), p. 104.
20. L. VIARDOT, « De l'Espagne, à propos du nouveau ministère en France », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1836 ; « La Navarre et les Provinces Basques », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> octobre 1836 ; « De la politique suivie à l'égard de l'Espagne », *Revue Indépendante*, novembre 1841 ; « Des provinces basques et de la modification de leurs *fueros* », *Revue Indépendante*, décembre 1841.
21. L. VIARDOT (décembre 1834), « Musée de Madrid », *Revue Républicaine*.
22. P. MÉRIMÉE (1831), « Musée de Madrid », *L'Artiste*, p. 73-74.
23. Cette mission, orchestrée en 1836 par Louis-Philippe et finalement commandée par le baron Isidore Taylor, aboutira en 1838 à l'ouverture de la Galerie Espagnole au Louvre. À ce sujet, voir J. BATICLE et C. MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, RMN, 1981 et *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*, Catalogue de l'exposition, Paris, RMN, 2002.
24. L. VIARDOT (décembre 1834), « Musée de Madrid », op. cit., p. 344-346.
25. Viardot, qui remarque en 1834 que le musée de Paris ne présente que de mauvaises toiles de Murillo, soulève que toutes les bonnes œuvres sont renfermées dans la galerie de Soult, ce qu'il « croit[...] aisément, car [on lui a] montré, dans plusieurs chapelles de Séville, des places restées vides depuis son consulat d'Andalousie. » (*Études*, op. cit., p. 423-424)
26. A. LUXEMBERG (2008), *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, Ashgate, Burlington (England).
27. « La collection du maréchal Soult comprend de nombreux morceaux des principaux maîtres de chacune des grandes écoles espagnoles. Les peintres primitifs y sont représentés par Luis de Vargas, Vincent Joanès et Morales. D'énergiques compositions de Sanchez Coello, de Roelas et de Fernandez de Navarette indiquent le passage de ces vieilles écoles à la grande et belle époque de l'art illustré par les Murillo, les Ribeira, les Zurbarán, les Alonso Cano et les Vélasquez. Quinze compositions de Murillo, sept Ribeira, vingt Zurbarán, sept Alonso Cano, et plusieurs tableaux des deux Herrera, de Pacheco et de Ribalta, résument cette période de l'art à son apogée. Puis viennent les brillants imitateurs des maîtres : Pajera, l'élève de Vélasquez, Gomez le mulâtre, élève de Murillo, Ayala, l'élève de Ribeira, Menezès Ozoario, Llano y Valdo, Solis, Valdez Léal, Tobar, Antolinez, qui tous se distinguent par des qualités originales, et dont le plus grand tort est d'arriver les derniers, quand il ne reste plus qu'à glaner dans le champ de l'art. » (F. BOURGEOIS DE MERCEY (1852), « La galerie espagnole du maréchal Soult », *Revue des Deux Mondes. Nouvelle période*, t. 14, p. 809).
28. J.-R. AYMES (2008), *Españoles...*, op. cit.
29. I. H. LIPSCHUTZ (1972), *Spanish Painting...*, op. cit.
30. Si la critique et le public français demeurent frileux vis-à-vis de la peinture espagnole contemporaine – celle de Jenaro Pérez de Villaamil y d'Huguet (1807-1854) ou Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), alors même qu'ils s'enthousiasment pour les chansons et les compositions ibériques – ils attendent des peintres espagnols contemporains, émigrés à Paris, un esprit national et original, et non l'imitation à tendance conservatrice de l'art français. Les collections les plus renommées rassemblent surtout des œuvres espagnoles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. (J.-R. AYMES (2008), *Españoles...*, op. cit.)
31. *Catalogue des tableaux des écoles espagnoles, italiennes, flamande, hollandaise, allemande, exposés dans la galerie du marquis de Las Marismas*, Paris, Imprimerie de Paul Dupont et C<sup>ie</sup>, 1841.
32. *Catalogue de tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande, hollandaise et allemande, statues anciennes et modernes, marbres, etc., composant la Galerie de M. Aguado Marquis de Las Marismas dont la vente aux enchères publiques aura lieu par suite de son décès, en son hotel, rue Grange-Batelière, 6, à Paris, les lundis 20, mardi 21, mercredi 22, jeudi 23, vendredi 24, samedi 25,* lundi 27 et mardi 28 mars 1843, a une heure. Sous la direction spéciale de M. Dubois, peintre-expert, rue Hauteville, 1, par le ministère de MM. Bonnefons de Lavialle, Com<sup>re</sup>-Pris<sup>r</sup>, rue de Choiseul, 11, Benou, Commissaire-Priseur, rue Tranne, 11, assistés de Alexis Wéry, peintre expert, galerie de la Bourse, 10, passage des Panoramas, chez lesquels se distribue le présent catalogue, Paris, Imprimerie et lithographie de Maulde et Renou, 1843.
33. L. VIARDOT (1839), *Notices...*, op. cit.
34. L. VIARDOT (décembre 1834), « Musée de Madrid », op. cit.
35. L. VIARDOT, *Études...*, op. cit.
36. L. VIARDOT (décembre 1834), « Musée de Madrid », op. cit., p. 338-339.
37. L. VIARDOT (janvier 1843), « Musée de Madrid. Écoles étrangères », *Revue Indépendante*, p. 49.
38. Les Notices sont disponibles sous deux versions ; la première, *Galerie Aguado : choix des principaux tableaux de la galerie de M<sup>r</sup> le Marquis de las Marismas del Guadalquivir*, par Ch. Gavard. *Notices sur les peintres par Louis Viardot* (Paris, Gavard, 1839) ne contient que la série des douze notices ; la seconde, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne : ouvrage servant de texte aux gravures de la Galerie Aguado* (Paris, Gavard, Paulin, 1839) est publiée par Viardot lui-même et comprend une introduction historique.
39. L'époque romaine correspond à un art antique ; les Goths apparaissent comme des destructeurs de la phase précédente ; et, sous la domination arabe, l'iconoclasme ne permet que le développement de la seule architecture, en dépit des progrès et avancées, notamment en littérature, que Viardot associe à la présence arabe en Espagne.
40. Les productions sombres et stériles de l'époque « gothique » et leurs formes « sculpturales » ne présentent pour Viardot aucun intérêt particulier : « C'est-à-dire des figures longues et droites comme des colonnes, isolées ou placées symétriquement, ne formant ni groupes ni composition, sans dessin anatomique, sans perspective, sans clair obscur, et n'ayant enfin le plus souvent, pour interprète des sentiments et des passions, qu'un écriteau qui leur sortait de la bouche. » (L. VIARDOT (1839), *Notices...*, op. cit., p. 4.)

41. Viardot donne la date très précise de 1418 pour l'apparition en Espagne de la peinture véritable, 1415 étant l'année de l'arrivée en Castille du Florentin Gherardo Starnina. Il nie le travail des artistes médiévaux en évoquant à peine les « informes essais de Fernan Gonzales... » (*Ibidem*, p. 3)
42. Viardot compte aussi en une école distincte les peintres étrangers venus exercer en Espagne.
43. Le cycle ternaire trouve son origine dans la vision développée quelques siècles plus tôt par Vasari. En effet, dans *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550 et 1568), il établit une systématisation en trois phases, cycliques, qui fonctionnent en se basant sur les vies des artistes. D'inspiration biologique, un cycle chez Vasari se compose de trois âges : l'enfance, l'âge mûr ou la maturité, le vieillissement qui précède la mort.
44. Dates non connues.
45. F. QUILLIET, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 31 et 34.
46. P. GÉAL (1998), « L'invention de l'école espagnole de peinture aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *Cahiers du GRIMH*, 1, p. 257.
47. P. GUINARD (1967), *Les Peintres espagnols*, Paris, Librairie générale française.
48. Le modèle des vies d'artistes existe depuis l'Antiquité et on le retrouve déjà chez Pétrarque. Développé par Vasari dans le contexte particulier de la République de Florence au XVI<sup>e</sup> siècle, il connaît une impressionnante fortune critique dans l'historiographie de l'art européen. Vasari cherche à expliquer l'œuvre par la vie de l'artiste – suivant l'idée cicéronienne de l'*historia magistra viate*, l'histoire comme miroir de la vie humaine – et ses biographies se basent sur un modèle rhétorique antique. Chaque biographie est construite sur une matrice unique : une introduction rappelant un contexte géographie et historique, des exemples d'œuvres choisies et un commentaire du caractère moral et artistique du peintre. Vasari suit un critère directeur de regroupement par période, mais pas de déroulement chronologique. Les vies sont organisées selon les similarités de style, l'originalité de la manière de chaque artiste et participent de la construction d'une géographique artistique (R. RECHT, « Regarder l'art, en écrire l'histoire », série de conférences tenues au Collège de France, du 6 novembre 2009 au 10 février 2012). Repris et réadapté au Nord par le néerlandais Carel Van Mander (1548-1606) dans *Het Schilder-Boeck* (Haarlem, Paschier van Wesbuch, 1604) puis par l'allemand Joachim Von Sandart (1606-1688) dans *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey-Künste* (1675-1679), développé par Giovanni Pietro Bellori (1613-1696, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672), jusqu'au changement de paradigme imposé par J. J. Winckelmann, c'est dans une véritable tradition historiographique du discours sur l'art que semble s'inscrire Viardot en faisant usage d'une telle méthode.
49. J. A. CEÁN BERMÚDEZ (1800), *Diccionario histórico...* op.cit.
50. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO (1715-1724), *El Museo Pictórico y Escala óptica*, 3 vol., Madrid.
51. *Ibidem*, p. 1.
52. Lettre de Louis Viardot, datée du 29 décembre 1868, à Karlsruhe.
53. Charles BLANC (dir.) (1861-1876), « École espagnole. Tableaux religieux », *Histoire des peintres de toutes les écoles*, vol. 14 [1869], Paris, J. Renouard et H. Loones.
54. P. LEFORT (1893), *La peinture espagnole*, Paris, Librairie d'Éducation nationale, Alcide Picard & Kaan.
55. *Ibidem*, p. 5.
56. *Ibidem*, p. 6.
57. L. VIARDOT (décembre 1834), « Musée de Madrid », op. cit., p. 347.
58. R. GARCÍA CÁRCEL (2009), « Reflexiones sobre el hispanismo francés », dans F. GARCÍA GONZÁLEZ (éd.), *La historia moderna de España y el hispanismo francés*, Albacete, Marcial Pons Historia.
59. L. VIARDOT, *Études...*, op. cit., p. V.
60. Le « successeur » direct de Viardot, Paul Lefort (1829-1904), publiera en 1888 une monographie de Velázquez (Paris, Librairie de l'art, coll. « Les Artistes célèbres »), en 1892, un ouvrage sur *Murillo et ses élèves, suivi du catalogue raisonné de ses principaux ouvrages* (Paris, J. Rouam et Cie) et enfin un volume sur *La Peinture Espagnole* (Paris, Quantin, coll. « Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts », 1894), parmi d'autres articles sur Goya, Ribera, Zurbarán, etc. publiés entre 1867 et 1895.