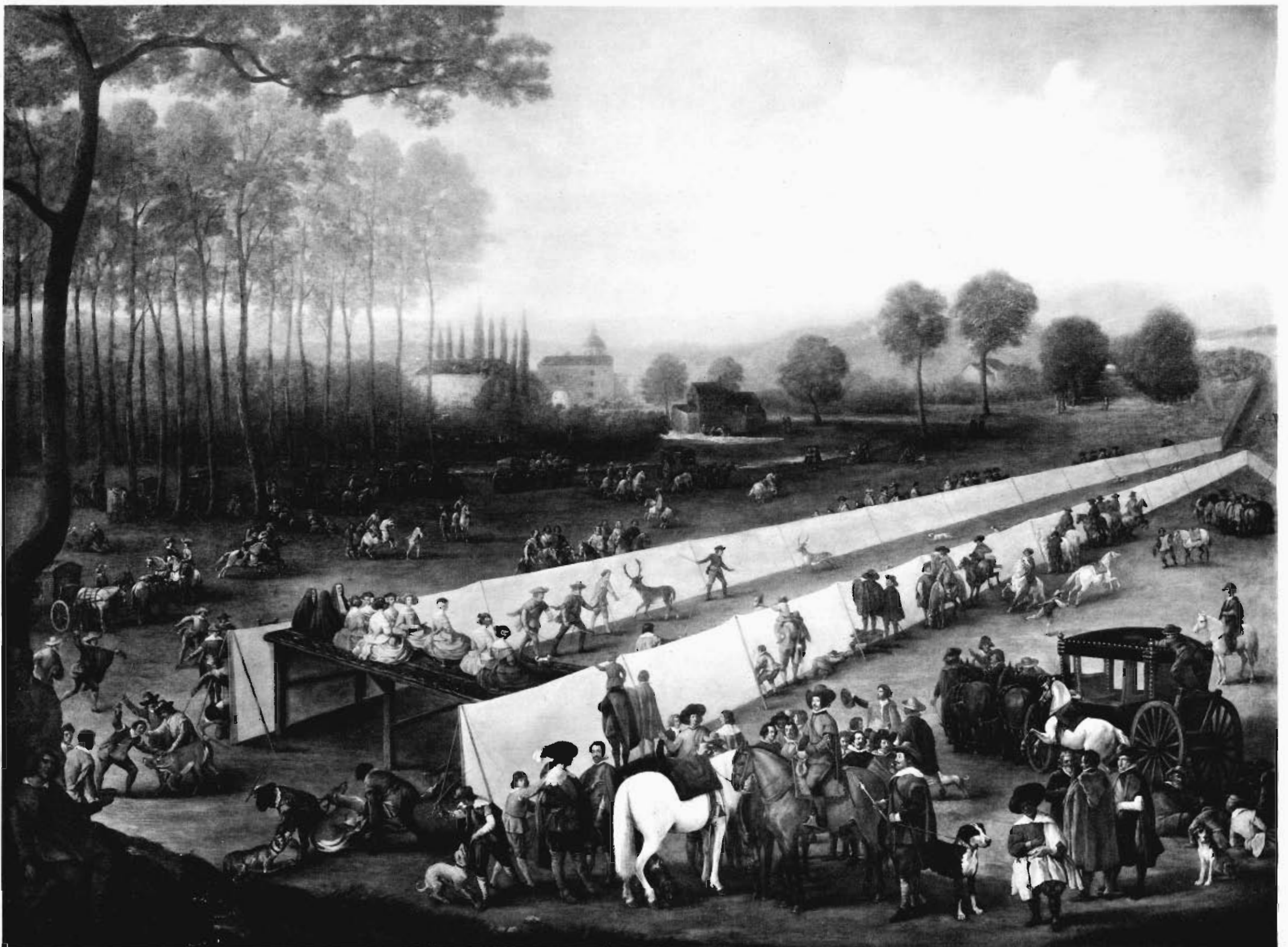


La
Chasse au Cerf de Philippe IV

PAR

D. VELAZQUEZ



DIEGO VELAZQUEZ

La Caza au Cerf de Philippe IV

La
Chasse au Cerf de Philippe IV

TABLEAU PAR

DIEGO VELAZQUEZ



PARIS

CHARLES SEDELMAYER

6, RUE DE LA ROCHEFOUCAULD, 6

—
1911

La Chasse au Cerf de Philippe IV

PAR

DIEGO VELAZQUEZ

HISTOIRE DU TABLEAU

Le tableau désigné par « La Chasse au Cerf » a été peint par D. Velazquez pour Philippe IV et était destiné à orner, avec d'autres tableaux de ce genre, un pavillon de chasse du Pardo, la *Torre de la Parada*, que le roi avait fait construire vers 1636.

Les inventaires de 1686 et de 1714 de la Torre mentionnent *une grande chasse au cerf*.

Après la disparition de ce pavillon, le tableau fut transporté au vieux château du Pardo avec les autres, parmi lesquels se trouvait « La Chasse au Sanglier » (également de Velazquez), et au XVIII^e siècle, on le voit dans le nouveau palais. « En 1754 al 28 di Julio se traslado al Pardo de orden del Sr. Conde de Montemar. »

Dans un inventaire du nouveau château, 1772, il est plus amplement décrit, sous le numéro 381 : « Un quadro de una Cazeria del S^{ra} Ph^a. 4^o. con unas vahias de lienzo entre las quales un tabladillo, y en él la Reyna con sus Damas; y en termino pral corren algunos coches, y figuras, de 3 varas de largo y 2 1/4 de cayda. *Original de Velazquez*. Palacio real, Antecámara de la Prinesa ». Le numéro 381 de cet

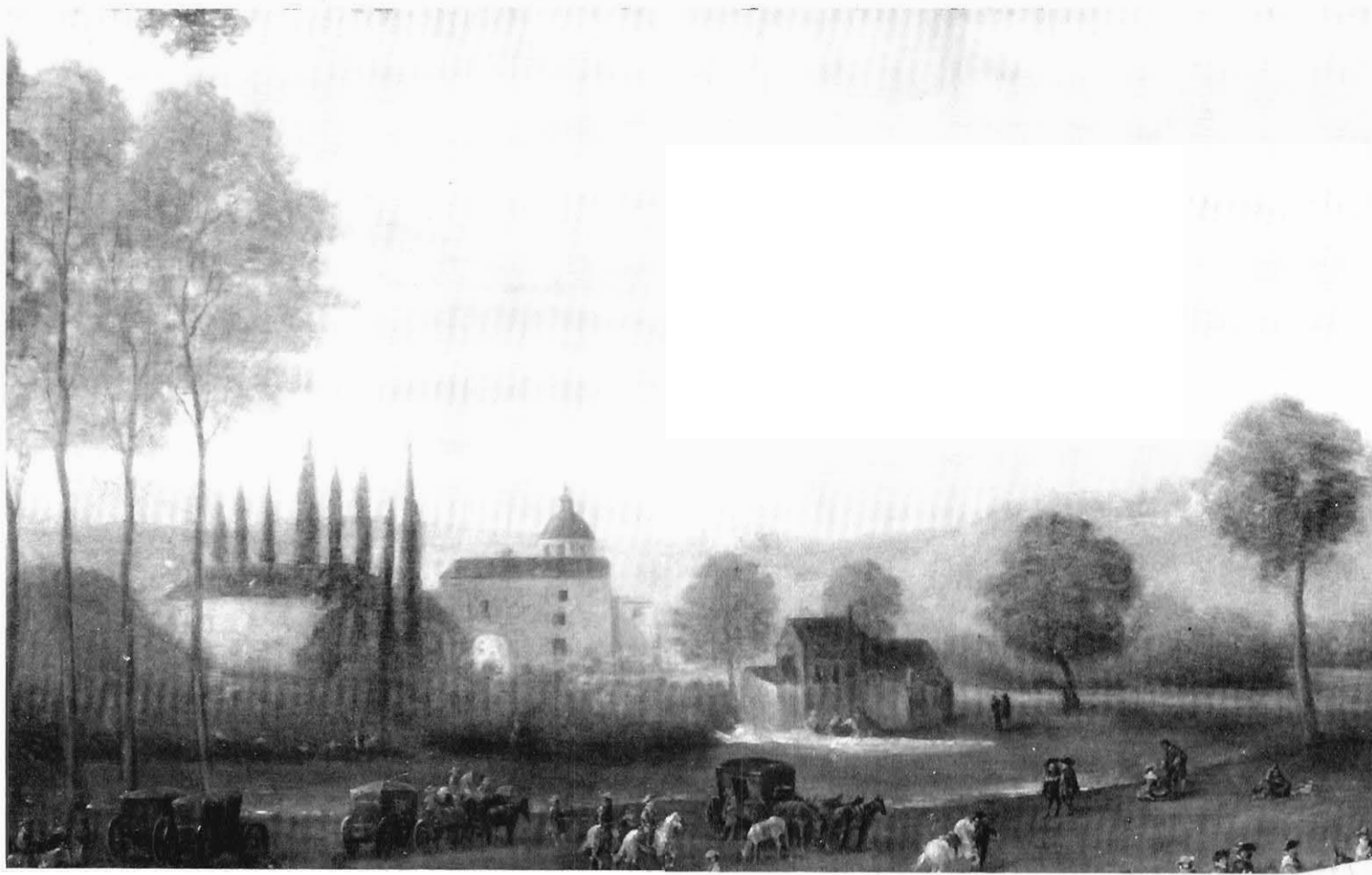
inventaire se trouve encore peint en rouge à gauche en bas du tableau, dont les dimensions (hauteur 1 m. 85, largeur 2 m. 48) concordent exactement avec celles que donne l'inventaire de 1772.

Au commencement du XIX^e siècle, les deux grandes toiles, « La Chasse au Sanglier » et « La Chasse au Cerf », quittèrent l'Espagne : Ferdinand VII fit cadeau de « La Chasse au Sanglier » à l'ambassadeur anglais, Sir Henry Wellesley (par la suite Lord Cowley), qui vendit le tableau, en 1846, à la National Gallery de Londres.

Quant à « La Chasse au Cerf », elle fut emportée par le roi Joseph Bonaparte et vendue au banquier sir Thomas Baring, plus tard Lord Ashburton. Elle resta pendant de longues années dans la collection de celui-ci, d'abord au Bath House, à Piccadilly, ensuite à The Grange (Hampshire).

En 1880, le tableau avait été exposé à Londres, à la Grosvenor Gallery.

Il y a quatre ans, il fut vendu avec toute la célèbre collection de Lord Ashburton, qui renfermait de nombreux chefs-d'œuvre.



DESCRIPTION DU TABLEAU

La scène se passe dans une vaste plaine couverte de gazon, bordée à gauche par une allée de hauts platanes et traversée au centre par une rivière, au delà de laquelle se dresse un château surmonté d'une coupole et flanqué de cyprès. Vers la droite,

on voit quelques arbres et, tout à fait à droite, une allée lointaine remonte vers l'horizon que barre une chaîne de collines noyées dans une légère brume. Au-dessus du paysage s'étend un ciel clair avec des nuages lumineux.



Le château est probablement celui d'Aranjuez et la rivière le Tajo. Car les autres châteaux royaux ne se trouvent pas à proximité de cours d'eau. Au surplus, c'est à Aranjuez qu'avaient lieu les chasses au cerf.

Deux barrières de toile parallèles formant une avenue large d'une dizaine de mètres, traversent le paysage du premier plan à gauche jusque vers le fond à droite. Ces barrières de toile, hautes de deux

mètres, sont maintenues de chaque côté par des piquets en bois. L'espace entre elles forme la *carrera*, dans laquelle court le gibier rabattu par les chiens.

Le roi Philippe IV se trouve dans la carrière, au milieu de la composition. Debout, les jambes écartées, un couteau de chasse à la main, il attend, prêt à le frapper, un daim qui arrive sur lui. Il vient de laisser passer un grand cerf que trois seigneurs, postés à la file, s'apprêtent à charger avec leurs couteaux.

A l'issue de la carrière, à gauche, une estrade ressemblant à une passerelle, est établie. C'est le *tabladdillo*, du haut duquel les dames, assises sur un tapis rouge, assistent aux émouvantes péripéties de la chasse. Au milieu de ce groupe charmant qui forme un contraste frappant avec les scènes sauvages qui se déroulent à ses pieds, se trouve la toute jeune femme du roi, la reine Marianne d'Autriche, vue de face et tenant un éventail à la main.

Elle a l'air d'une petite poupée. D'ailleurs, elle n'était encore qu'une enfant à cette époque, bien qu'elle eût déjà donné une fille, l'Infante Marguerite, au roi, son aîné de 30 ans et qui, avant de devenir son mari, avait été pendant quelque temps son « futur beau-père ». En 1616, la petite princesse autrichienne, âgée de onze ans, avait été, en effet, fiancée au jeune prince Balthazar Carlos. Celui-ci étant mort peu après, son père, Philippe IV, épousa la fiancée de son fils, en 1619, alors qu'elle avait quatorze ans.

La reine est entourée de ses dames d'honneur, trois à gauche, quatre à droite et derrière elle, dont chacune porte une robe de couleur différente. Un véritable bouquet de fleurs



qui égaye la scène! Au bord du *tabladdillo* sont assises trois religieuses, vêtues de noir.

Le gibier qui, ayant pu échapper aux couteaux des chasseurs, passe au-dessous de l'estrade, est saisi aussitôt et abattu par des valets.

On y voit trois hommes qui viennent de s'emparer d'un cerf et qui l'assomment à coups de bâton. Un autre accourt, en faisant des signes.

Plus en avant, un valet soulève un grand cerf tué et deux autres empêchent à coups de trique les chiens de s'acharner sur la bête. Sous l'estrade on aperçoit un cadavre de cerf.

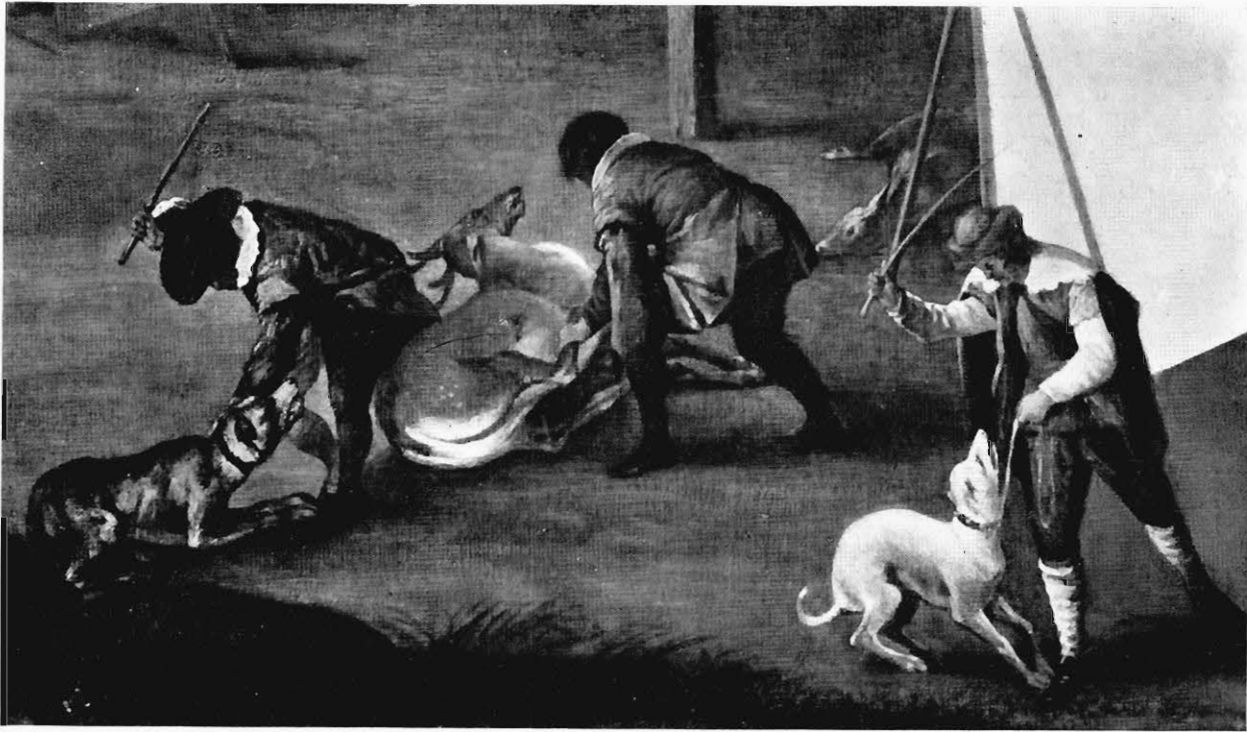


Un peu plus loin, quatre hommes armés de bâtons guettent l'arrivée d'autres victimes.

Voilà les scènes de la chasse proprement dite.

Mais l'artiste, tant pour enrichir la composition que pour en augmenter l'intérêt et le pittoresque, l'a peuplée d'un grand nombre d'autres figures et de chevaux.

Tout d'abord, au milieu du premier plan, un groupe très compact attire l'œil. Il se compose de deux chevaux et de nombreux personnages qui se tiennent derrière eux et qui sont probablement tous des por-



traits. Cette disposition présente quelque analogie avec celle des « Lances », où nous voyons également des portraits derrière le cheval du premier plan. Le cheval blanc qui est sans cavalier forme la masse lumineuse qui domine toute la composition et fait fuir la masse des toiles d'un blanc plus gris.

Sur le cheval bai, nous reconnaissons l'auteur du tableau, Velázquez lui-même, le regard tourné vers le spectateur, dans une attitude digne et calme. Il est vêtu de brun, porte un chapeau à larges bords et à sa gauche pend une épée.

A gauche du cheval blanc, près d'un homme qui, tête nue, regarde vers le spectateur, nous voyons un jeune et élégant seigneur — peut-être un prince étranger — qui se présente de profil et qu'un page débarrasse de son manteau.

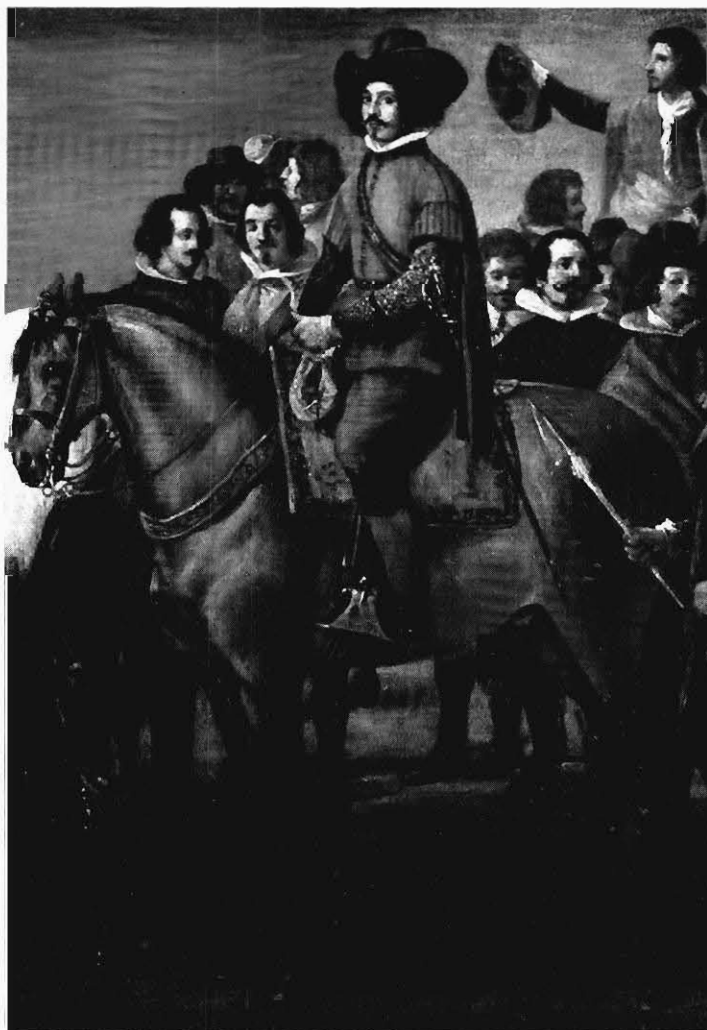
Près du cheval bai, à l'ex-

trémité droite du groupe central, se présente un veneur armé d'une lance et tenant en laisse une formidable chienne pareille à celle que Velázquez a

peinte dans le portrait du nain « El Ingles ». A côté de cette chienne, un nain nègre montre de face toute sa laideur. Derrière ce monstre, trois hommes, appartenant au peuple sans doute, devisent avec animation, sans se soucier ni du voisinage des personnes de qualité, ni du spectacle rare qu'offre le souverain descendu dans l'arène pour montrer son adresse de chasseur.

Tout à fait dans le coin droit du tableau est arrêté le carrosse de la reine, équipage monumental d'un beau rouge et attelé de quatre mules, auprès desquelles se tiennent quatre laquais.

Sur le siège de derrière, un curieux s'est hissé pour assister du haut de cet observatoire aux





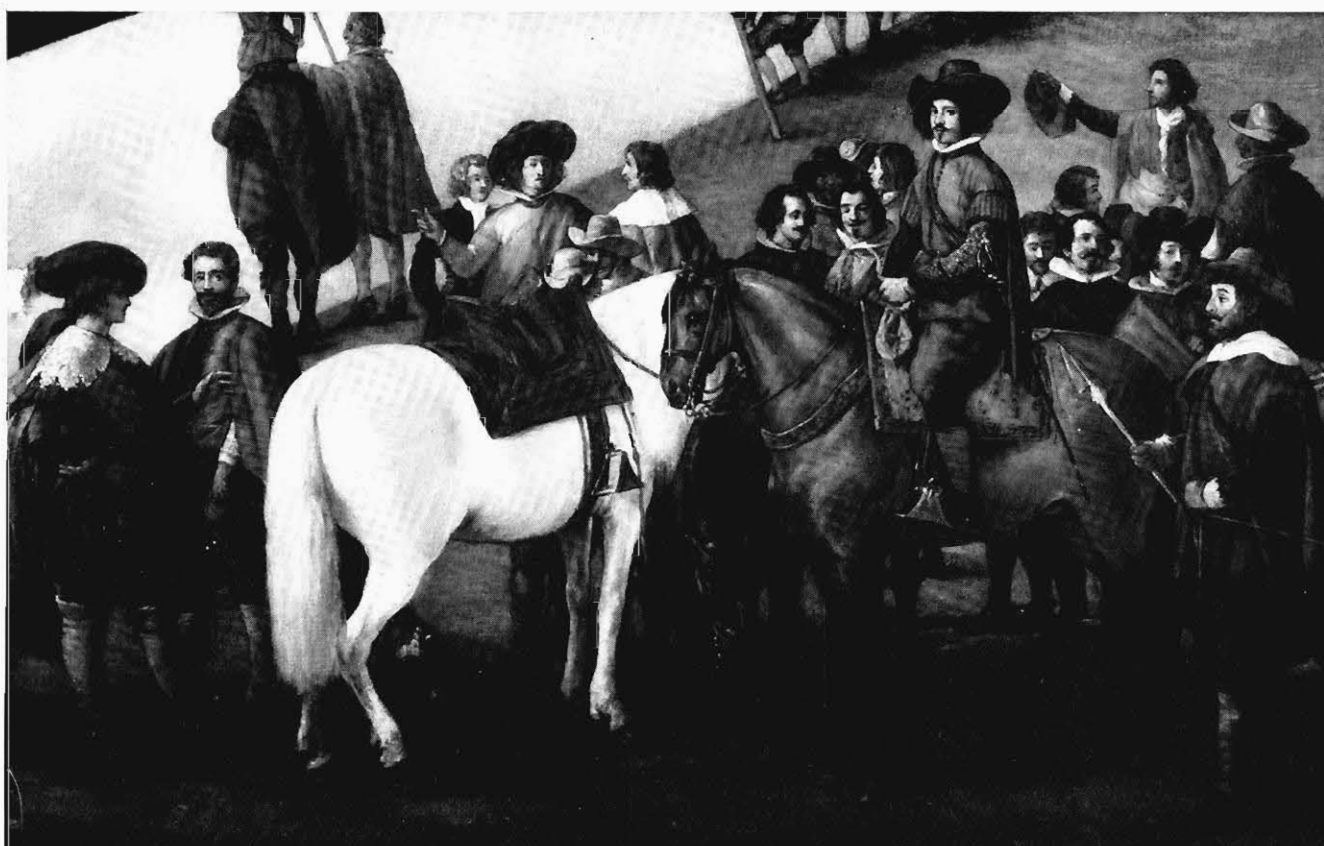
prouesses cynégétiques du roi. Mais de peur que la valetaille ne l'aperçoive et ne le fasse descendre de sa loge usurpée, il se fait tout petit, se tapit sur le toit de la voiture. A la portière gauche de celle-ci, un fier coursier blanc, harnaché de rouge, se cabre à moitié. C'est sans doute la monture du roi, car, de tous les chevaux blancs du tableau — et ils sont nombreux — il est le plus fier, le plus nerveux.

A l'ombre du carrosse sont étendus en rond cinq hommes qui ressemblent à des mendiants ou à des vagabonds. Le brillant et rare coup d'œil offert par cette assemblée, qui réunit ce que la Cour Espagnole possède de puissant et de gracieux, les laisse insensibles.

Nous trouvons moins d'indifférence auprès des bourgeois accourus de la capitale. Tout le long de

la barrière de droite, les curieux cherchent à suivre les phases de la chasse. L'un s'évertue à regarder par-dessous la toile; un gamin a heureusement découvert un trou par lequel il peut contempler le spectacle sans trop d'effort; des pères dévoués ont juché leurs fils sur leurs épaules; un robuste gaillard a prêté son large dos à un gentilhomme qui en a fait un piédestal vivant pour sa taille trop petite; plus heureux, des cavaliers, qui ont poussé leurs montures contre la barrière, ont à peine besoin de se dresser sur leurs étriers. Mais les chevaux s'impatientent, piaffent, se cabrent, ruent: l'un a même désarçonné son cavalier et galope à toute allure vers un groupe de chevaux réunis en rond.

Il semble presque que l'autre côté de la *carrera* soit réservé au beau monde. Tous les spectateurs y





sont à cheval, richement habillés, et ils montrent plus de tenue que ceux que nous voyons du côté du « populaire ».

L'espace compris entre la rivière et la *carrera* est couvert de nombreux groupes de cavaliers et de piétons, de carrosses, de gens assis ou étendus. Un mouvement extraordinaire anime également cette partie.

Enfin, tout à fait à gauche, à l'ombre et au pied d'un grand arbre, on voit un homme assis qui tient une cruche et un gobelet. Debout, derrière lui, un autre est occupé à couper un morceau de pain.

L'ensemble frappe par l'impression de vérité produite aussi bien par le paysage, d'une profondeur immense et qui paraît baigné d'air et de lumière, que par la savante dégradation des tons observée dans les nombreuses figures qui remplissent le tableau du premier plan jusqu'au fond.

Pour ce qui est de la vérité historique des scènes de chasse que Velázquez eut à reproduire et qui, selon l'expression du Professeur Justi, devaient avoir la fidélité de l'instantané, nous pouvons nous en rapporter au jugement de l'éminent écrivain d'art, M. Richard Muther, qui dit :

« De même que Velázquez peignait ses personnages tels qu'ils étaient réellement, sans pose et sans affectation, de même il peignait les scènes de chasse, comme elles ont eu lieu en réalité. Chroniqueur consciencieux, il se passe de tout arrangement conventionnel. En cela il est sans égal et, par conséquent, précieux pour l'histoire. »

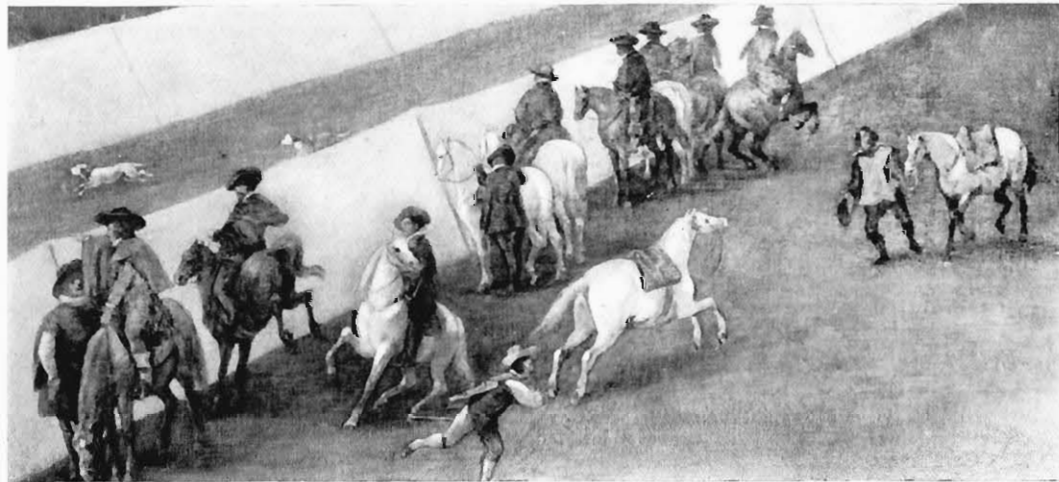
D'un article de M. Camille Mauclair paru dans Les Arts, nous extrayons les passages suivants que l'éminent critique consacre à « La Chasse au Cerf » :

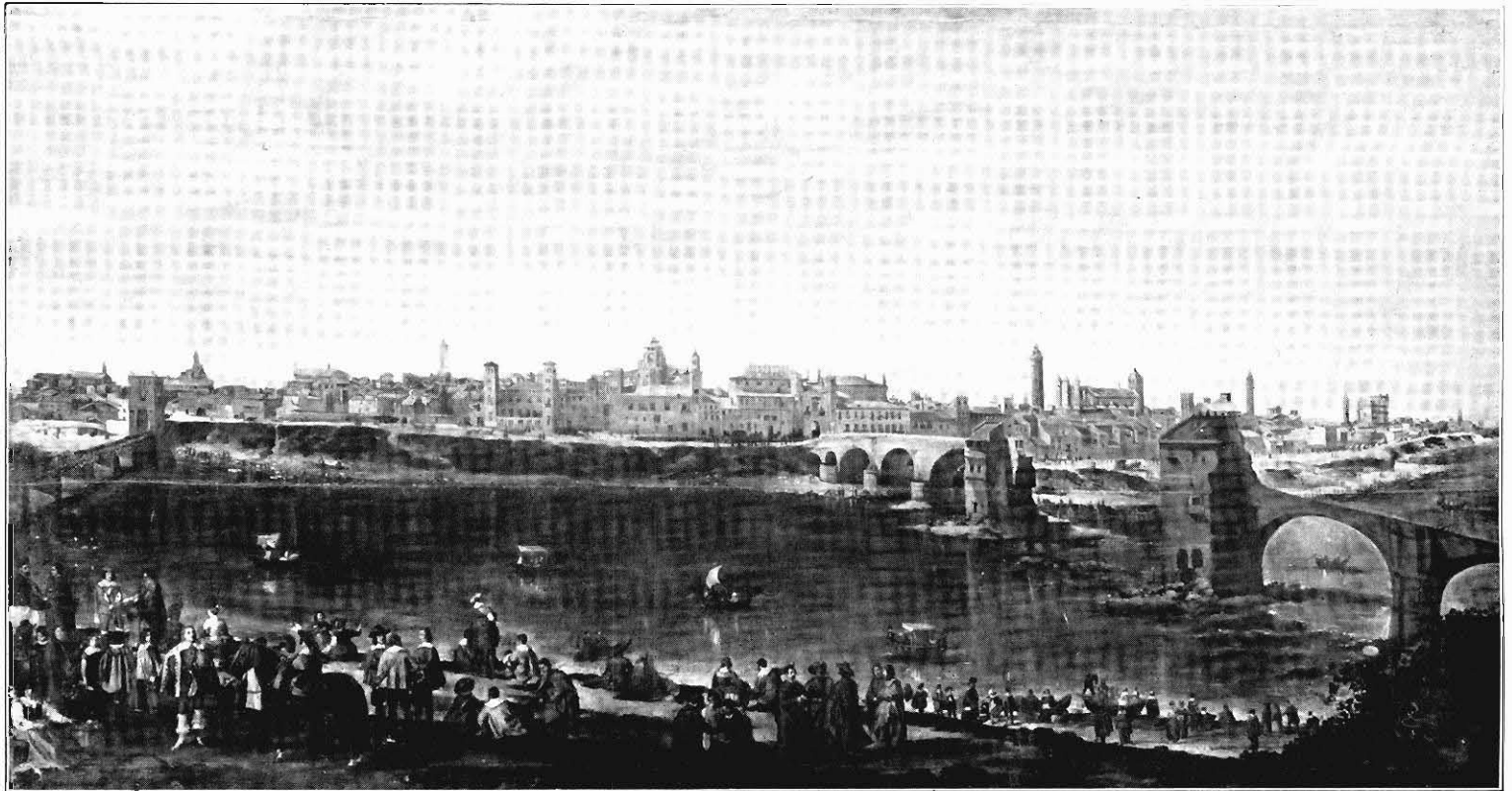
« La merveille, c'est la vérité et la vie de cet ensemble : pas un geste qui ne soit le naturel lui-même, pas une de ces petites figures qui ne vive son existence expressive, et chacune est une miniature d'une préciosité charmante dans l'analyse de tout détail, et leur faire est si large pourtant qu'on peut les imaginer de grandeur naturelle, tant les valeurs sont puissantes, tant la distribution de la clarté et de l'ombre a de justesse et d'énergique accent. Le rouge du carrosse, le brun du cavalier de premier plan, le blanc ardent du cheval qui l'avoisine, certaines notes safranées, rosées, écarlates et dorées dans le groupe des princesses, ce sont là de ces rapports de tonalités dont la subtilité musicienne et la sobre intensité seront la marque éternelle de Velázquez dans la mémoire éblouie des artistes. Ce sont les thèmes qui se jouent dans la vaste symphonie verdoyante, dans l'orchestration fluide des gris-verts de ce paysage surprenant.

« Il est calme : c'est l'expression même d'un beau jour. Il est noble, plein de style, mais ce style et cette noblesse ne sont dus qu'à la restitution de la sincère vérité. La longue et double oblique de la *carrera*, obstacle pour tout autre peintre, soutient toute l'ordonnance du site : elle sépare les personnages du paysage et pourtant les lui réunit, en donnant de la cohésion à leurs groupes épars. La disposition et l'échelle des figures, la multiformité

de l'action, sont si savamment conçues que l'effet en semble très simple, et tel qu'on n'eût pu l'imaginer différent : mais les plus profonds secrets de l'art de composer et de peindre se sont combinés pour créer cette impression de simplicité aisée. Les tonalités sont vives et fraîches comme si l'œuvre était achevée d'hier : cependant les atours, les plumes, les robes claires des chevaux, brillant comme des fleurs dans cette vaste prairie, ont moins d'éclat que cette verdure douce, ces allées paisibles, ces lointains bleuissants, et la pâleur vaporeuse de ce ciel de perle et d'opale où frémissent les cimes

hautes et légères des arbres. C'est le paysage tel que Théodore Rousseau l'a compris : vrai, tendre, spacieux, animé par une brise invisible, baigné d'azur diffus, de clarté tamisée, poétique sans romantisme, décoratif sans arrangement préconçu, il accueille dans sa tranquille beauté, dans son ample et opulente verdure, cette scène à la fois cruelle, nonchalante, cérémonieuse et libre qui nous révèle avec perfection tout un aspect de l'orgueilleuse existence de la cour d'Espagne par la science, la volonté, l'esprit et le génie du plus véridique des grands maîtres, Diego Velazquez. »

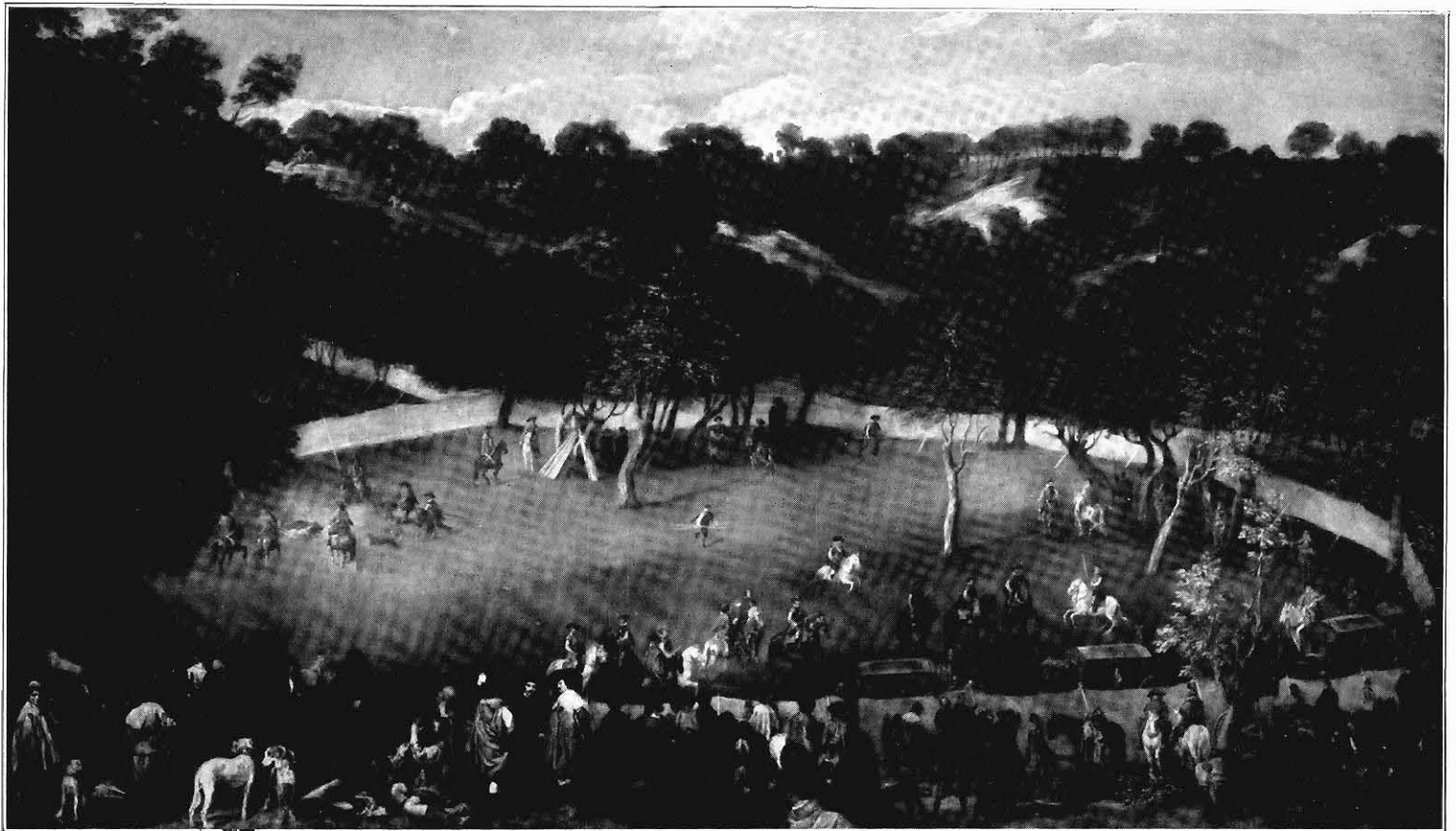




LA VUE DE SARAGOSSE
au Musée du Prado, Madrid.

Nous avons cru intéressant de donner ici la reproduction des deux autres tableaux de Velazquez, — les seuls encore connus — qui se distinguent par leur grand nombre de petites figures aux dimensions exactement les mêmes que celles de la « Chasse au Cerf ».

L'un de ces tableaux, la « Vue de Saragosse », se trouve au Musée du Prado à Madrid, l'autre, « La Chasse au Sanglier », à la National Gallery de Londres.



LA CHASSE AU SANGLIER
à la National Gallery, Londres.



PHILIPPE IV.
(au Prado).



PRINCE BALTAZAR-CARLOS.
(au Prado).



L'INFANT DON FERDINAND
(au Prado).

LES CHASSES ESPAGNOLES ¹

Au moyen âge déjà, l'Espagne, dont la principale et permanente occupation était la guerre, considérait la vénerie comme une affaire fort importante.

« La grande chasse (*la casa de monte*), affirme le duc dans *Don Quichotte* (II, 34), est l'exercice physique le plus nécessaire aux rois et aux princes; car elle est l'image de la guerre. »

« De même que le métier des armes », dit Martínez de Espínar, « est le soutien principal de la monarchie qu'il porte, protège et fortifie, de même la chasse est, en temps de paix, l'exercice le plus utile, l'école la plus parfaite et l'image la plus vivante de la guerre et de ses rigueurs. Elle éveille les sens, assouplit les muscles, aguerrit le corps, excite les nerfs et trempe les cœurs; elle fait perdre l'horreur du sang et la peur de la mort. »

Tous les souverains espagnols, savants ou ignorants, hommes d'État ou niais, violents comme Pedro I^{er}, ou faibles comme Charles II, furent des

chasseurs habiles. Juan I^{er} d'Aragon était appelé *El Cazador*. De Charles-Quint et de Philippe I^{er}, la chronique de la vénerie a rapporté des prouesses émouvantes dont ils s'honorèrent en luttant contre des sangliers redoutables.

Selon les Espagnols, leur chasse exigeait le plus d'audace et le plus d'adresse (*la mas brava y agil de todas*). L'Infant-Cardinal Ferdinand, ayant chassé en Lombardie, put écrire à son royal frère : « Comparées aux chasses d'Aranjuez et du Pardo, celles d'ici ne sont que plaisanterie (*burla*). »

Les dames s'y adonnaient avec entrain. D'Isabelle la Catholique et des filles de Philippe II, Isabelle et Catalina, d'audacieux exploits de chasse nous sont relatés. Pourtant, la chasse ordinaire des dames était la chasse au lapin. Pendant que les dames de la cour se livraient à ce sport, leurs *galanes* les suivaient, ce qui, en cas de découverte, entraînait pour les coupables le renvoi de la cour.

L'amour de la chasse était commun à toutes les classes, aux riches comme aux pauvres. Chacun tenait à passer pour un virtuose, chacun se piquait d'être un critique compétent.

1. Pour le chapitre consacré aux « Chasses Espagnoles » nous avons eu recours au très remarquable ouvrage du professeur C. Justi, *Velazquez et son temps*, dont nous avons traduit un certain nombre de passages.

Cependant les chasses royales n'étaient accessibles qu'à de très rares privilégiés, choisis dans l'entourage le plus intime des souverains. Ce n'est qu'à l'occasion des *chasses à la toile*, au Pardo ou à Aranjuez, que les curieux affluaient de la capitale voisine et cherchaient à saisir quelque scène de ce spectacle incomparable et émouvant, où Sa Majesté tenait un des grands premiers rôles.

Les chasses de l'année avaient lieu tour à tour à l'Escurial, à Balsain (plus tard S. Ildefonso), Escalona, Ventosilla del Tago, Tolède, et surtout Aranjuez, où le gros gibier, les bêtes noires, les perdrix pullulaient à tel point que la contrée, à six lieues à la ronde, « ressemblait à un jardin d'acclimatation ».

Philippe IV était le chasseur le plus endurant et le plus téméraire de son temps. A l'âge de treize ans, il avait, du haut de son cheval Gujarrillo, en présence de son père et de la reine, tué un sanglier à l'épieu. Et, au seuil de sa vieillesse, usé, décrépité, il avait, sous les applaudissements frénétiques de l'assistance, percé d'un coup de lance un sanglier monstrueux.

Après une chasse au Pardo, où il avait, avec cinq gentilshommes à cheval, lutté contre un sanglier « qui se défendait comme un lion et éventrait tous les chevaux », contre lequel il avait rompu sa lance, il dit : « Ce jour est un des plus mémorables (*célebres*) que la chasse ait eus ».

D'après le témoignage d'une personnalité compétente, le roi Philippe IV avait tué, jusqu'en 1644, plus de 400 loups, 600 cerfs, 150 sangliers, chiffres inouïs dans les annales de la chasse espagnole. (Alonso Martínez de Espinar, *Arte ballestería y montería*, Madrid, 1644).

« Lorsque ses traqueurs et veneurs sont à bout de forces, il demande, en riant d'un air étonné, pourquoi ils font semblant d'être si fatigués. J'ai chassé avec lui des jours et des mois entiers, pendant 6, 8, jusqu'à 12 heures par jour, mais jamais je ne l'ai vu fatigué. » Personne, sans doute, ne l'a considéré avec autant de conviction comme un grand homme que l'auteur des lignes citées plus haut, le porteur-arche en chef (*ballestero mayor*) Juan Mateos, qui écrivit un ouvrage sur l'origine et la dignité de la chasse.

En réalité, Philippe IV était un des plus curieux types de « Roi fainéant », et le mélange de force et de faiblesse qui constituait le fond de son caractère, faisait de lui une énigme.

Au jugement de tous, il était le premier gentil-

homme de sa cour, le cavalier le plus parfait, le tireur le plus adroit, le chasseur le plus infatigable.

Il se faisait une très haute idée de sa dignité royale. Pourtant, sa hauteur distante — on disait de lui qu'il n'avait ri que trois fois dans sa vie — ne l'empêchait pas de témoigner de la bonté et de l'intérêt à ses serviteurs et à ses sujets. A ses sujettes aussi, si nous en croyons Zane, qui lui attribuait trente-deux enfants naturels, dont il avait reconnu huit.

Il était certainement doué d'une vive intelligence et ses goûts artistiques sont indiscutables. Il s'essaya dans les genres les plus divers : compositeur de musique, comédien-amateur, peut-être même auteur de l'une ou l'autre comédie qu'on aimait à jouer en petit comité, dans les appartements de la reine, il étudiait en outre les langues, l'histoire et avait commencé une traduction de Guicciardini. Les écrivains d'art espagnols mentionnent élogieusement toutes sortes de tableaux et de dessins de lui, mais nulle trace ne nous en est restée.

Malgré ses qualités d'esprit, son règne ne fut guère heureux pour l'Espagne, car, sous son gouvernement ou, plus exactement, sous celui de son tout-puissant favori, le comte-duc Olivares, « la monarchie perdit plus de pays que jamais conquérant ne lui en avait gagné ».

En outre, les dépenses de la cour nécessitaient des sommes énormes. Souvent, afin de distraire ce roi mélancolique, on gaspillait en une soirée des centaines de milliers de francs, alors que les soldats souffraient de la faim dans les plaines sanglantes de Flandre et de Lombardie et que les généraux étaient obligés d'abandonner leurs plans de campagne, parce que Madrid refusait les secours indispensables.

Le seul mérite de Philippe IV consiste sans doute à compter parmi cette minorité de souverains qui règnent mais ne gouvernent pas et qui — en dehors des sports — savent reconnaître et apprécier aussi des jouissances plus délicates.

Dans l'atelier de Velazquez se trouvait un siège destiné au roi qui y venait presque tous les jours. Il avait pris l'habitude de témoigner la plus grande familiarité à son peintre. Des corridors secrets lui permettaient de gagner à tout moment l'atelier et il y pénétrait souvent en l'absence de Velazquez.

La passion de Philippe IV pour les tableaux était insatiable. De tous les côtés, on lui en envoyait en très grand nombre. Velazquez était chargé de lui en

trouver en Italie, le cardinal-infant Ferdinand lui en adressa des quantités considérables des Flandres, Rubens, en la seule année 1637, lit parvenir à la reine vingt-cinq toiles, parmi lesquelles figurait une « Chasse de Diane » par lui-même.

La plus grande partie de ces œuvres d'art était destinée à la *Torre de la Parada*, pour laquelle Velazquez avait été chargé d'exécuter, à côté de quelques grands portraits, des tableaux de chasse.

Aucun des successeurs de Charles-Quint n'a fait peindre ses aventures de chasse aussi souvent que Philippe IV. Elles étaient les grands événements de son existence. Les ambassadeurs en donnaient la description dans leurs dépêches.

Il est naturel que le roi ait éprouvé le désir de voir perpétuer par la peinture, qu'il aimait avec ferveur, les scènes qui comptaient parmi les plus émouvantes de sa vie.

Ce qu'il demandait, c'était une sorte de compte rendu de ces événements reproduits avec l'exactitude d'un instantané. Aussi, pour *las grandes monterias*, il ne pouvait être question que de peintres espagnols. Les particularités des coutumes, le grand nombre des personnages qui prenaient part à l'action exigeaient du peintre une parfaite connaissance de ce sport, la sûreté de l'œil et de la main d'un bon portraitiste, le génie d'un Callot¹ pour la répartition et le groupement des centaines de petites figures avec leurs détails particuliers. Seuls, les peintres apprécieront ce que ces tableaux de Velazquez cachent d'art et d'entente de l'effet à obtenir.

On comprend que peu d'œuvres aient coûté à Velazquez autant de peine et d'études que les tableaux de chasse. Nous possédons un document qui prouve qu'avant d'aborder l'exécution d'une de ces grandes toiles, destinée à la *Torre de la Parada*, le peintre désirait se mettre à l'abri des soucis matériels, en demandant, par requête, le paiement de 1536,3 réals, représentant son traitement impayé, les sommes dues pour les édifices royaux (*obras reales*) et la valeur d'un costume non fourni. Le document dit qu'un accueil favorable de la requête permettrait à son auteur d'exécuter le grand tableau dont on l'avait chargé pour la *Torre de la Parada*.

1. Parlant des groupes qui animent le premier plan de la « Vue de Saragosse » et qu'on a rendus à Velazquez, M. Justi écrit : « Il y a là l'esprit de Callot, la vérité et la variété de Hogarth et les manières distinguées de van Dyck ». Cette appréciation pourrait être appliquée littéralement à la « Chasse au Cerf ».

CHASSE A LA TOILE

Un écrivain qui serait érudit et chasseur à la fois, pourrait écrire un livre curieux sur la chasse de la Vieille-Espagne, ses coutumes et ses charges, ses fêtes et ses aventures. Ce que nous en lisons nous est devenu étranger et demande des commentaires comme quelque texte ancien.

Les scènes peintes par Velazquez sont pour nous un des documents les plus fidèles et les plus précis.

De lui, il nous reste deux grands tableaux, « La Chasse au Sanglier », qui se trouve naturellement dans la patrie des sports, en Angleterre, à la National Gallery de Londres, et « La Chasse au Cerf », qui est le sujet de la présente brochure.

Toutes deux étaient des chasses « à la toile », mais de dispositions et d'arrangement différents.

Pour la chasse au sanglier, une partie du terrain de chasse était entourée de toiles, « comme d'un mur », et le gibier attiré par des appâts. Une ouverture de 200 pas de large était laissée, par où les bêtes entraient. Quand leur nombre était jugé suffisant, on fermait cette porte, et les plus belles bêtes étaient rabattues vers la *contra tela*, sorte de grande arène de 100 pas de diamètre et entourée d'une double barrière de toile haute de trois aunes. C'est dans cette lice qu'avait lieu la chasse proprement dite. Les chasseurs, à cheval et armés de barres en bois de pin terminées par des fourchons (ceux du roi étaient dorés) traquaient, poursuivaient, blessaient les sangliers, jusqu'à ce que ceux-ci cessassent d'attaquer. Alors les piqueurs à pied, flanqués de chiens (*alamos*), entraient en scène et tuaient les bêtes. Les dames assistaient à ce spectacle dans de grands carrosses bleu foncé, munis sur le devant de fenêtres basses et larges et d'ouvertures sur les côtés. Comme ces équipages se trouvaient dans l'arène, les mules étaient naturellement détachées et conduites à l'écart. Mais, parfois, les sangliers faisaient des bonds prodigieux. Aussi, les dames étaient-elles armées également de fourches pour les repousser. Pour plus de sûreté, deux veneurs armés de javelots veillaient auprès du carrosse de la reine.

LA CHASSE AU CERF

a. plus que la chasse au sanglier, le caractère d'un spectacle, bien plus : d'un combat de gladiateurs.

Avec toutes sortes de ruses et des précautions infinies, on cernait les cerfs dans un rayon d'une lieue. Peu à peu, l'enceinte de toiles se rétrécissait, jusqu'à ce qu'enfin les bêtes qui s'y étaient engagées, fussent rassemblées sur un espace dont les dimensions ne dépassaient pas celles d'un toril. Là, s'ouvrait une sorte de carrière, également formée par des toiles tendues et dont la largeur était de 40 pas et la longueur de 100. C'est dans cette *carrera* que les cerfs étaient poussés en avant par des lévriers, jusqu'à la tribune (*tabladillo*) occupée par les spectatrices de qualité. Au pied de cette estrade attendaient le roi et quelques grands personnages de la cour qui, dédaigneux du rôle de spectateurs, assumaient celui de matadores. Armés de couteaux de chasse, ils cherchaient à égorger les cerfs. Ce sport réclamait une présence d'esprit à toute épreuve. « On pensait couper en deux les bêtes qui arrivaient au galop », et l'on pouvait s'estimer heureux si l'on réussissait à trancher à l'une d'elles les tendons des jambes. Souvent, elles passaient par-dessus la tête des chasseurs, et rarement on réussissait à en abattre quelques-unes sur place. La carrière passait sous la tribune des dames. Là étaient postés des piqueurs qui guettaient et égorgaient les cerfs qui avaient pu s'échapper.

Cette *carrera de gamos* était une fête qu'on don-

nait rarement et pour laquelle, naturellement, les invitations n'étaient que d'autant plus recherchées.

Au point de vue pittoresque, le public, dans ce tableau de chasse, est plus important que les acteurs. Les rôles sont en quelque sorte renversés. Ce sont Sa Majesté et les Grands qui se démènent dans la poussière et à la sueur de leurs fronts, tandis que les sujets et la valetaille jouissent du spectacle, encore que, bien souvent, ils dédaignent d'y prêter attention. On se met à l'aise sur l'herbe, on tourne le dos aux illustres gladiateurs, pour s'occuper des potins de cour. Quel contraste entre l'attitude digne et calme de ces spectateurs, à quelque classe qu'ils appartiennent, et l'agitation hystérique qui s'empare si souvent du public des réunions sportives d'aujourd'hui!

Ces groupes mériteraient d'être mis en lumière par une grande gravure. On en pourrait faire une suite des plus savoureuses sous le titre de *Tipos de la Corte — Tipos castellanos del XVI*.

On ne croirait pas qu'ils sont si nombreux, à les voir disséminés, sans l'ombre de groupement schématique ou de remplissage.

Il est impossible de condenser plus de choses sur un espace plus restreint. E. Landseer dit qu'il n'a jamais vu *so much a large art on so small a scale*. Sur cette bande de toile se voient plus de figures et de costumes, plus de types d'hommes de qualité et d'artisans, de motifs d'attitudes pittoresques, que dans l'œuvre entière de maints peintres de genre qu'on fête et qui, sûrs de leur public, lui présentent indéfiniment les mêmes pantins.

LA PEINTURE DE VELAZQUEZ

APPRÉCIÉE PAR LES ÉCRIVAINS D'ART

« Qui est Velazquez? Que représente-t-il? Quelle est sa véritable signification? Quel rôle joue-t-il dans l'histoire de l'art? »

Voilà les questions que pose M. A. de Bernete dans l'excellent livre qu'il a consacré à Velazquez. On trouvera ci-après les réponses fournies par les plus remarquables écrivains de tous les pays qui se sont occupés du grand maître espagnol et de son œuvre.

Prof. C. JUSTI, dans *Velazquez et son siècle*. « L'œuvre d'ensemble de Velazquez convient comme sujet de monographie. On peut même dire que chacune de ses œuvres prise isolément y convie.

« Dans chacun de ses tableaux, Velazquez se montre nouveau et personnel, dans sa conception aussi bien que dans sa technique. Pour l'historien, les œuvres de « ce secrétaire intime de la nature », comme l'appelle Ch. Blanc, sont des documents de l'époque; au philosophe, elles montrent son sujet principal, l'homme, comme dans un miroir concave; elles impressionnent les artistes professionnels, et leurs détails supportent l'examen de l'anatomiste aussi bien que de l'homme de sport ou du bottier.

« Ses œuvres possèdent au suprême degré les qualités que Palomino appelle « la canonisation » d'une œuvre d'art, c'est-à-dire l'*originalité*. Ce qui le distingue de tous les autres peintres originaux, originaux dans le sens le plus élevé, c'est sa simplicité, la sincérité de son réalisme. Ses chefs-d'œuvre d'optique sont des réminiscences de situations des plus triviales et des plus bornées. Car par ailleurs l'impression d'originalité tient à la très puissante subjectivité qui imprime sa marque au moindre trait.

« Velazquez était peu connu au siècle dernier. Ce fut Raphaël Mengs qui, un des premiers, attira l'attention sur lui, lors d'un voyage qu'il fit en Espagne en 1761. Bien que n'étant qu'un insipide imitateur des classiques, il en fut impressionné. « Les meilleurs modèles du style naturel », écrit-il à Antoine Ponz, « sont les œuvres de Diego Velazquez, car il a le sentiment de la lumière et de l'ombre, de l'air entre les choses, qui sont les éléments essentiels dans ce style, parce qu'ils produisent l'illusion de la vérité ».

« Lorsque Velazquez exposa à Rome le portrait de son esclave Juan Pareja, les peintres romains dirent que tout le reste, ancien ou nouveau, était de la

peinture, mais que seul ce tableau était de la vérité. C'est ce qu'aujourd'hui encore les artistes disent du portrait du pape Innocent X qui se trouve à Rome.

« Si l'on montre à des peintres, des portraitistes, à des amateurs, des photographes ou des gravures de portraits de personnages de la cour espagnole peints par Rubens et par Velazquez, l'appréciation est toujours : Ceci est la nature et la vie sans phrase, cela du procédé.

« Au fond, ses problèmes de peinture optique paraissent seuls l'intéresser. Souvent, il était attiré par ce qui est plus difficile à saisir et à rendre, mais en même temps le plus proche et le plus banal, comme la lumière du jour répandue partout; il s'est proposé des problèmes qu'on n'a de nouveau abordés que tout récemment.

« Ses portraits, ses paysages, ses scènes de chasse, tout ce qu'il a fait, peut être pris comme point de comparaison qui permet de déterminer chez d'autres ce qu'il leur reste de scories conventionnelles. Le prisme à travers lequel il voyait la nature absorbait — pour emprunter une image à la physique — moins d'éléments colorés que l'autre. De même qu'à côté de la lumière électrique des flammes qui, ordinairement, paraissent blanches, ont un aspect coloré, de même les œuvres des naturalistes perdent à côté des siennes; à côté de Velazquez, le coloris de Titien semble conventionnel, Rembrandt fantasque et Rubens entaché d'une dose sérieuse de barbarie maniérée.

« Personne n'a, autant que lui, pris au sérieux la maxime de Dürer que « vraiment l'art est contenu dans la nature et que celui-là le possède qui réussit à l'en arracher ».

Dans son célèbre ouvrage, *Diego Velazquez et son siècle*, le professeur C. Justi donne une description détaillée de la « Chasse au Cerf » et dit entre autres : « A la magnifique haute-futaie on

reconnait Aranjuez où avaient lieu, en mai, les grandes chasses au cerf (*monterías de venados*). Le paysage est plus agréable que celui de la « Chasse au Sanglier ». Le tableau est plus mouvementé et plus riche en figures et en couleurs. »

A. DE BERUETE, dans *Velazquez*, p. 80 : « Dans les fonds de paysage de Velazquez, les tons sont toujours gris, azurés et froids. Ils sont peints d'après nature et inspirés des sites qu'il découvrait des fenêtres mêmes du palais, ou qu'il notait soit au Palais, soit au Pardo et à l'Escorial, où sa charge à la cour l'amenaient constamment. Ces paysages ont ceci de particulier que le soleil n'y éclaire jamais directement les objets et que, par conséquent, les ombres n'en sont pas accentuées, contrairement à ce qui se produit en réalité sous l'action de l'éclatante lumière du soleil castillan. Dans les ciels courent de légers nuages, interrompus çà et là par des lambeaux d'azur. Tous ceux qui connaissent les divers aspects du paysage des environs de Madrid à certains jours couverts du printemps et qui ont observé les teintes des coteaux du Pardo plantés de chênes parmi les terrains gris et rougeâtres, avec, dans le lointain, le bleu brillant et délicat du Guadarrama, couronné de neige, comprendront aisément que Velazquez, impressionné par ces effets, y ait vu un fond aussi artistique qu'original pour les austères modèles de ses portraits. »

A propos de « La Chasse au Sanglier », M. de Beruete dit : « Cette toile révèle la supériorité avec laquelle Velazquez traitait la peinture de petites dimensions; sa facture y est non moins vive et non moins noblement simple que dans ses tableaux de grandeur naturelle. »

« Naturaliste par excellence, voilà le qualificatif qu'on décerne à Velazquez, d'habitude; mais Velazquez est mieux que cela. La stricte représentation du réel, quelque habile, quelque magistrale qu'elle puisse être, ne nous impressionne pas au point que font les œuvres du maître. Il fut bien l'expression la plus puissante de l'art national dans ce XVII^e siècle si réaliste; mais il fut en même temps, dans ce que ce mouvement avait de compatible avec la race et le tempérament espagnols, le plus avéré représentant de l'art de la Renaissance, qui n'avait pas eu jusqu'à lui son complet épanouissement en Espagne.

« Velazquez, naturaliste par instinct et par tempérament, fut le plus parfaitement classique de tous les Espagnols.

« Pour ses autres qualités (outre le dessin qui est sa faculté saillante), elles sont si sagement équilibrées qu'aucune d'elles ne prévaut au détriment d'une autre : simplicité pleine de naturel de la composition, harmonie du coloris, expression vivante mais toujours majestueuse des figures, goût exquis dans l'agencement, tout se contrebalance de la façon la plus heureuse, et le comble de l'art est ainsi atteint.

« On ne peut pas ranger Velazquez parmi les grands coloristes au sens strict du mot. Un éminent critique d'art espagnol a dit que « Velazquez serait très inférieur à ce qu'il est en réalité, s'il avait le coloris de Rubens. Le coloris de Rubens est conventionnel et le principal caractère de Velazquez, ce qui constitue l'essence de son génie, ce par quoi il est supérieur à tous les autres peintres, c'est la sincérité. » Cette remarque pourrait s'appliquer non seulement à Rubens, mais encore à d'autres maîtres qui brillent par la richesse et l'intensité de leur coloris. Velazquez n'eut jamais une palette exubérante; il n'employait que les couleurs nécessaires à l'obtention de ces tons dégradés où sont combinées toutes les teintes du gris. Et il arrivait ainsi, grâce à la finesse avec laquelle sont déterminés les rapports des différentes valeurs, à des harmonies d'une suprême distinction. »

« Il se contentait de la nature telle qu'elle se présentait à sa vue, et il ne mettait point pour la regarder de ces verres grossissants qui en agrandissent les lignes, en élargissent l'horizon et produisent ainsi des effets hors nature.

« Il n'y a pas de technique plus transparente et plus simple que celle de Velazquez; elle nous intéresse d'autant plus, car elle nous enseigne que les procédés les moins compliqués peuvent aboutir aux résultats les plus surprenants. A chacune des manières de Velazquez correspondent des procédés spéciaux. Nous avons vu que ces différences proviennent surtout de ce que la couleur, très épaisse dans les premiers tableaux, est de plus en plus fluide à mesure que s'accroît la virtuosité de l'artiste. Dans les dernières œuvres, des morceaux entiers semblent peints à l'aquarelle et il n'y a de vraiment empâtées que la tête et les mains. »

PAUL LEFORT écrit, dans *Les Artistes célèbres* : « Le caractère de l'œuvre de Velazquez, du plus réaliste des peintres, présente de telles affinités et de si parfaites analogies avec les recherches d'exactitude, de sincérité et d'absolu, naguère heureusement inaugurées par les paysagistes et poursuivies actuellement par notre école presque tout entière, que celle-ci rencontre assurément, en Velazquez, l'enseignement et les moyens d'expression qui répondent le mieux à ses aspirations. Velazquez est donc pour elle comme un précurseur, un initiateur. Autant par son mode d'interprétation de la vie que par la justesse de son observation des lois de la lumière, observation qui a chez lui quelque chose de rigoureux, de scientifique; autant par ses habituelles méthodes d'exposition simple et claire d'un sujet ou pris dans la vie réelle ou ramené à la vie réelle, que par ses pratiques si originales, si neuves encore, Velazquez marque une telle avance sur son temps qu'il paraît plutôt appartenir au nôtre. Si même nous essayons de comparer ce saisissant relief, cette parfaite matérialité de nature et cet étonnant enveloppement d'air qui communiquent à ses peintures une si particulière intensité d'illusion et de vie, avec les productions factices et encore si conventionnelles d'arrangement, de facture et d'aspect de nos plus hardis naturalistes, nous sommes presque tentés d'écrire que le peintre de Philippe IV parle déjà la langue des peintres de demain. Et cette langue ferme, arrêtée, définitive, complète, chez Velazquez, et pourtant déjà vieille de deux siècles, il nous semble pouvoir en dire sans injustice que nos impressionnistes, cette jeune avant-garde de l'école, commencent à peine encore à la balbutier.

« Assurément, aucune peinture autre que celle de Velazquez ne permettrait cet enjambement audacieux par-dessus la chronologie et n'autoriserait des rapprochements qu'on jugerait sans doute fantaisistes et excessifs, si l'œuvre n'était là pour témoigner de ce surprenant privilège d'inaltérable jeunesse et d'absolue modernité.

« Il y a cinquante ans, le peintre Wilkie, visitant le Musée de Madrid, était lui-même si vivement frappé de cette impression qu'il écrivit à son ami Lawrence : « J'ignore si ma remarque peut passer pour neuve, mais je lui trouve, à ce peintre, comme un air de famille avec nous; à tel point même que, si je me promène dans les deux galeries du Musée où l'on a rassemblé ses œuvres, je me crois presque entouré de tableaux anglais. »

A quel point Velazquez cherche et apprécie la vérité dans la peinture, cela ressort de l'appréciation qu'il a formulée, dans ses mémoires, sur un tableau du Tintoret, « Le Christ lavant les pieds de ses disciples » (actuellement encore à l'Escorial). Nous la citons d'après Paul Lefort (*Gazette des Beaux-Arts*, 1881, p. 408) :

« Le spectateur se persuade difficilement que ce soit là une peinture; les tons sont d'une telle force et la perspective d'une telle habileté qu'il semble qu'on puisse y pénétrer et marcher sur les dalles qui, en fuyant, augmentent l'étendue de la pièce; on croirait ainsi qu'il y a de l'air ambiant entre les figures qui sont toutes dans des attitudes pleines de vie, en rapport avec leur rôle.

« ... La facilité et l'adresse qui brillent dans cet ouvrage, étonneront le peintre le plus exercé et le plus habile et, pour le dire en un mot, toute peinture qu'on mettra à côté de cette toile restera simplement de la peinture, tandis que celle-ci n'en paraîtra que plus vraie. »

Et M. Lefort remarque : « Ces éloges, d'ailleurs si justifiés, combien mieux on serait fondé à les appliquer, et justement dans les mêmes termes, aux propres créations de Velazquez! »

Dans une étude sur « Velazquez et Rubens » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 127), M. Paul Lefort dit :

« Caractère, méthode, procédés, manœuvre de brosse, palette, tout diffère absolument entre les deux virtuoses de la couleur, assurément des plus grands tous deux, mais du moins chacun à sa manière. Autant le peintre de Philippe IV aime et recherche les harmonies discrètes, reposées, subordonnant toujours le détail à des ensembles et l'intérêt des choses à leur véritable importance ou au plan qu'elles occupent, autant Rubens vise et s'attache au faste, à la pompe et à l'effet du décor. En vérité, tout est contraste avec l'art réfléchi, concis, tranquille, tout en pénétration et en profondeur de ce portraitiste génial qui fouille, scrute, analyse les choses avec un œil d'une sensibilité et d'une justesse extrêmes, possède et pratique d'instinct la notion et le sentiment des valeurs, note et fixe les rapports, les écarts, les passages les plus délicats et les plus rapides d'un ton à l'autre, saisit dans une teinte ses plus infinies nuances et réduit et diminue la lumière, sans que sa couleur grave et forte, dédaigneuse de l'éclat, sobre parfois jusqu'à la frugalité, mais distinguée, hautaine et toujours si fière d'allure, cesse de

nous présenter l'exacte relation entre les choses vues et leurs apparences telles que le peintre les a rapportées sur sa toile. »

M. WERNER WEISBACH, dans *Impressionismus* : « Velazquez n'est pas pour l'impression vague, fugitive; il fait ressortir nettement les parties qui importent particulièrement comme devant produire de l'effet.

« Chaque trait, chaque point, la moindre pression du pinceau sur le tableau, tout représente une valeur susceptible de créer de la forme.

« La netteté de l'impression n'est jamais gâtée par de la bravoure technique. Son art tout entier est basé sur la clarté et la précision. Dans sa peinture, aucune place ne devait être incomprise ou sans importance. Comme un véritable magicien, il opère avec les taches de couleur, s'en sert pour édifier un tableau, de telle façon que tout s'enchaîne et que nulle part un vide, une lacune ne se présente à l'œil. Le côté technique n'y existe jamais pour soi, ne se met jamais en évidence, mais sert toujours des buts plus élevés, artistiques. Combien peu Velazquez a sacrifié à la tentation de peindre vite et à la routine, cela ressort aussi des traces de correction, des repentirs qui sont restés visibles dans un certain nombre de ses œuvres.

« Le portrait du jeune prince Don Balthazar Carlos nous montre également jusqu'à quel point Velazquez avait poussé l'étude du plein-air. On s'en rend surtout bien compte, quand on le compare avec d'autres portraits équestres du siècle, de Rubens, van Dyck ou Rembrandt qui, tous, montrent un éclairage plus ou moins conventionnel. Ils paraîtraient noirs à côté de ceux de Velazquez. Il semble qu'il ait abordé en toute indépendance ce problème. Afin que ses figures produisent leur effet, il a fait entrer en ligne de compte l'air et la lumière comme facteurs déterminants et leur a subordonné l'impression d'ensemble.

« Les deux études de plein-air de la villa Médicis s'appuient sur des observations réelles et se distinguent par une tendance nettement réaliste... Elles sont des exemples uniques dans le paysage méridional. La première impression qu'on éprouve à leur vue au Prado, est tout à fait surprenante. Involontairement, on pense à des créations françaises modernes, à Corot par exemple...

« Velazquez acquiert une telle assurance dans la compréhension des valeurs, une maîtrise si souveraine dans l'emploi de tous les moyens techniques,

qu'il se contente d'indications de plus en plus sommaires, pour donner sa pleine expression à l'idée artistique. Ces indications ne sont pas la conséquence d'une plus grande hâte, mais elles sont basées sur un système parfait. Ce système consiste à produire le maximum d'illusion avec le minimum d'effort. Pour cela il faut naturellement cette absolue sûreté du coup d'œil et du sentiment qui permet de donner dès l'abord au libre coup de pinceau la signification constitutive d'une valeur qui doit produire une forme. Ses couches de couleur sont si minces que le spectateur n'a presque pas conscience de la matérialité de la couleur. Dans sa main, elle perd ce qu'elle a de grossièrement substantiel; elle est comme baignée d'air et de lumière. L'habileté de Velazquez à obtenir, avec la plus grande facilité et grâce à la manière sûre et économe avec laquelle il répartit ses taches, les effets réalistes les plus convaincants, n'a jamais été atteinte. Et jusqu'à la fin, il n'a rien perdu de sa richesse de coloris. Le chaos de coups de pinceau non fondus que présente le tableau regardé de près, se fond, à quelque distance, en un organisme ferme, serré, sans lacune, et d'un réalisme prenant. Cette liberté dans le maniement du pinceau, cette exposition pour ainsi dire improvisée, encore que cette improvisation ne soit qu'apparente et qu'en réalité elle représente le plus haut degré d'économie artistique, donnent aux œuvres de la troisième époque une intensité de vie qui est à peu près unique dans l'histoire de la peinture. Combien de peintres modernes ont peiné comme des malheureux pour imiter la facilité de Velazquez!

« L'art de la composition est le résultat d'une longue culture artistique. Même si, parfois, le pédantisme académique le pousse à l'extrême et le schématise, tous les grands maîtres lui ont rendu justice. Velazquez ne l'a pas jeté par-dessus bord, il l'a adapté à sa nouvelle peinture de valeurs.

« Les défenseurs d'un naturalisme de détails accidentels ne peuvent se réclamer de Velazquez. Il a montré précisément comment la liberté impressionniste peut être conciliée avec les nécessités de la composition.

« Sa manière de peindre s'appuie sur des lois éternelles. Aussi, par cette attitude, Velazquez est-il devenu suspect aux yeux des adeptes modernes d'un impressionnisme extrême.

« Le Greco et Velazquez ont abordé, chacun d'un côté différent, le problème impressionniste. Le Greco penchait le plus vers l'extrême, en ce sens qu'en

faveur de la traduction de ses impressions les plus personnelles, il reléguait au second plan d'autres moyens d'expression tels que la composition, le dessin, la coloration plus riche. Quiconque compare la plupart des têtes du Greco à celles de Velazquez, trouvera chez celui-ci des qualités supérieures sous le rapport de la justesse de construction, de la sûreté du dessin, de la finesse de la peinture. Chez lui, aucune hésitation. Il est toujours sûr de ce qu'il fait... A l'impressionnisme à tout prix du Greco, il oppose sa manière épurée par sa maturité artistique et sa grande expérience. Et sous le rapport de la délicatesse coloriste, il lui est également supérieur.

« Son art avait pour objet l'élaboration d'impressions de la réalité.

« Dans ce domaine, le style de Velazquez est un point culminant dans l'histoire de la peinture.

« Il ne fait pas école en Espagne. Son gendre et élève, Mazo, reste impuissant, dès que la main du maître cesse de le guider. »

RICHARD MÜTHER (*Histoire de la Peinture*, tome II, p. 392 et suiv.). « Velazquez ne peignait pas la lumière tombant à plat, mais celle qui est répandue partout, est présente partout, l'ambiance, l'air qui flotte entre les choses. Ainsi, ses tableaux donnent l'impression de l'immensité, de la profondeur de la scène, comme personne avant lui ne l'avait atteinte. Mais l'air ne crée pas seulement l'espace, il harmonise aussi les couleurs. De dissonances il fait des accords, il concilie tous les contrastes, atténue tout ce qui est criard. Les couleurs les plus opposées sont accordées par une multitude de tons moyens pleins de délicatesse. L'observation de ces fines dégradations que le voile de gaze de l'atmosphère donne aux couleurs, devient le véritable domaine de Velazquez. Il fut le premier à voir que la nature ne connaît pas de plans colorés uniformément, mais que ce que nous appelons rouge ou vert, bleu ou jaune, est en réalité un ensemble composé des nuances les plus variées et dégradées à l'infini. Et en s'appliquant avec une précision scientifique à l'étude de ces tons, il ouvrit au colorisme des voies naturelles. Il apprit à voir de la même couleur cent variétés dont ses prédécesseurs avaient remarqué dix à peine. Qu'il réunisse dans le portrait d'Innocent X toute la gamme du rouge, dans les tableaux d'audience du noir et du gris-perle, du bleu, du vert et du jaune-brun dans les portraits de chasseur, du blanc et du rose froid

dans les portraits de femme, il est absolument impossible de donner par des mots une idée de la tenue coloriste de ses œuvres, parce que la langue ne possède pas les expressions qu'il faudrait pour désigner des nuances qui se distinguent entre elles par des différences si subtiles. On n'a que l'obscure impression d'être en présence d'harmonies et d'accords d'une richesse jusqu'alors insoupçonnée, d'un charme jusqu'alors inexistant, l'impression qu'avec Velazquez s'ouvre une époque toute nouvelle dans l'histoire du sentiment des couleurs. C'est aussi ce qui a fait de lui, au XIX^e siècle, un point de ralliement pour les modernes. C'est sur les œuvres de Velazquez que se sont formées les idées de la couleur professées par l'impressionnisme. »

R. Muther fait ressortir l'influence exercée par Velazquez sur un nombre considérable d'artistes modernes et déclare que le problème dont on recherche la solution en ce siècle, à savoir la représentation des objets dans leur atmosphère de lumière et d'air, et non seulement, comme on avait fait jusqu'ici, dans leurs lignes et leurs formes, est un problème nouveau dans l'histoire de l'art, exception faite pour l'œuvre de Velazquez.

LÉON BONNAT, dans sa préface au livre de A. de Beruete sur Velazquez : ... « Velazquez est un réaliste à outrance, traduisant tout ce qu'il voit avec une rigueur implacable... Il a le don de la simplicité, il acquerra celui de la synthèse... Il enveloppe ses modèles d'air ambiant et les place si exactement au plan qu'ils doivent occuper qu'on croira circuler parmi eux.

« Et les procédés que Velazquez emploie pour obtenir un résultat saisissant sont d'une étonnante simplicité. Armé d'une palette, sur laquelle on ne voit qu'un nombre très restreint de couleurs, quelques pinceaux longs et déliés à la main, il peint du premier coup. Les ombres simplifiées ne sont que frottées, seules les lumières sont peintes en pleine pâte et le tout, dans des tonalités fines, si largement, si prestement exécuté, est tellement juste de couleur, de proportions, tellement exact de valeurs, tellement vrai de dessin que l'illusion est complète et l'œuvre admirable...

« Ce que Velazquez cherche avant tout, c'est le caractère et la vérité. Il est réaliste dans la grande et belle acception du mot. Il peint la nature comme il la voit et comme elle est. L'air qu'il respire est le

nôtre, son ciel celui sous lequel nous vivons. On éprouve en face de ses personnages l'impression que l'on ressent devant des êtres vivants. »

ÉMILE MICHEL, dans *Les Maîtres du paysage* : « Sans recourir aux contrastes forcés, usités par ses devanciers et dont ses premières œuvres ne sont point exemptes, il répudie ces ciels assombris, ces draperies complaisantes, ces architectures banales, tous ces expédients traditionnels destinés à faire ressortir l'éclat des visages, et il aborde résolument le redoutable problème du plein air. Bien que très modérés, les tons gris, verts, bruns et bleuâtres du ciel, des végétations et des terrains, soutiennent heureusement les carnations des modèles et en rehaussent la fraîcheur. Les oppositions bien réparties de ces nuances maintiennent l'équilibre et assurent le grand aspect de l'ensemble. »

« Toutes les fois qu'il le peut, Velazquez a recours à cette heureuse intervention de la nature. En même temps qu'elle répond à ses goûts, elle lui permet de renouveler la composition..... »

« La touche large et sûre, tour à tour légère ou appuyée, est d'une souplesse merveilleuse. »

« Tout se tient, tout se suit et s'enchaîne dans son œuvre. Aussi, à raison même de ce naturel parfait, il n'est pas de maître dont le commerce nous paraisse plus sain et dont les enseignements soient plus profitables.... On reste sans défense contre une sincérité si constante et si absolue; on risquerait même, à force de l'admirer, de devenir injuste pour les autres. Il semble que, par ce qu'ils ont gardé, par ce qu'ils nous montrent de respect pour les traditions, ils aient perdu quelque chose de cette franchise de vision que Velazquez a toujours en face de la nature. »

PAUL LAFOND (*Diego Velazquez*) : « De quel profond et absolu amour de la nature témoignent ces productions! Personne ne l'a consultée avec autant de simplicité que Velazquez, ne l'a poursuivie avec plus de ténacité, de confiance, ne l'a rendue de façon plus complète. »

« Son dessin est irréprochable, profond, serré, défini, aussi bien dans les traits, le visage et l'attitude de ses personnages que dans les nuages qui s'élèvent au-dessus d'eux; car, dans les tableaux dont la scène se passe en plein air, il a réservé au

ciel une part importante.... Ils (les détails de ses Paysages) reproduisent d'ailleurs avec une vérité absolue les alentours de l'Escorial et les campagnes du Pardo. Sa peinture est unique, sans précédent; chez elle, les couleurs et les valeurs concourent à une seule et même expression. Son esthétique est des plus simples, des moins mystérieuses. Il a poussé la science et la virtuosité de l'exécution à un point que pas un autre n'a atteint. Son modèle insaisissable, sa liberté de facture disparaissent, tant ils semblent négligés, abandonnés même. Sa technique n'a guère subi de transformations. Il n'a réellement eu qu'une seule manière, qui, de souple et dure dans les commencements, s'est éclairée et adoucie avec les années. »

« La hantise des peintres qui l'avaient précédé ne l'obséda nullement. Son admiration pour le Titien, le Tintoret, Paul Véronèse, ne l'induisit jamais à les imiter. Rubens, qu'il connut dans tout l'éclat de son triomphe, ne le troubla en rien. Un seul homme l'influença: le Greco, et n'est-il pas étonnant que ce soit ce visionnaire aux sensations malades et suraiguës, ce peintre des âmes souffrantes et endolories qui ait eu le don d'émouvoir et de troubler Velazquez, l'homme sain dans la plénitude et l'harmonie de la vie? »

CHARLES BLANC, dans son *Histoire des Peintres* : « Paysagiste, Velazquez ne dut pas l'être à la façon des Hollandais. Il apporta dans le paysage une rude franchise de pinceau, il le traite dans une manière large, sommaire, qui semble naturelle aux peintres d'histoire et qui était celle de Rubens. Chez le peintre espagnol, la campagne ne joue pas précisément le premier rôle; elle sert de fond aux épisodes animés que l'artiste imagine avec l'intention de les mettre en relief. La « Vue du Pardo », se complique d'une chasse au sanglier, où le mouvement des chiens, des chevaux, des chasseurs intéresse autant que la sauvagerie du site et l'aspect des bois..... »

« Velazquez ne fut pas coloriste à la manière de Titien, de Véronèse, de Rubens, car il n'eut pas la richesse, l'abondance, l'intensité harmonieuse, la variété, l'éclat. »

« Il n'entend point et il n'ose point l'orchestration des couleurs. Sa palette, peu chargée, se compose de deux ou trois tons, avec lesquels il combine toutes les variantes du gris, qui est la base constante de son coloris. Velazquez est un gourmet qui

ne mange que d'un plat, mais qui le veut exquis, ou plutôt c'est un virtuose qui exécute une excellente musique avec deux ou trois notes, là où un Rubens, un Véronèse prendraient occasion de jouer un morceau à grand orchestre. »

« Si la peinture n'était qu'une seconde naissance de la création, Velazquez serait sans contredit le plus grand des peintres.

KNACKFUSS (*Velazquez*). « Les Espagnols appellent Velazquez le roi de la peinture naturaliste. Ce jugement n'a rien d'exagéré. Sa distinction et son goût délicat dans le naturalisme n'ont plus jamais été atteints après lui, même de loin.

KOLOFF (*Kunstblatt*, 1839). « Ses tableaux deviennent sublimes par l'expression et le caractère et ont souvent une couleur empreinte d'une haute poésie là où il ne cherchait qu'à être vrai. Il mettait plus de poésie et d'élan dans le plus simple portrait que beaucoup d'autres peintres d'histoire n'en font entrer dans leurs compositions symboliques.

« Tout ce qu'il voyait, il le reproduisait aussitôt sur la toile, avec des moyens sans cesse renouvelés, dus à l'inspiration du moment et qui sont souvent des énigmes pour le praticien. D'ailleurs, l'extraordinaire, chez lui, était la façon dont il voyait le phénomène, plutôt que quelque particularité secrète de sa technique. Ses moyens étaient souvent des plus simples, comme ceux qui permettaient à Rembrandt d'obtenir ses effets inimitables. Ce par quoi Velazquez en impose surtout à la grande masse de ceux qui manient le pinceau, c'est l'apparence de ces moyens qu'il emploie comme le peintre le plus spirituel, c'est-à-dire celui qui obtient le maximum d'expression avec le minimum de moyens, et l'on oublie souvent qu'il ne s'en servait qu'en vue du but à atteindre.

« Voilà pourquoi les tableaux de Velazquez exercent une attraction infaillible. D'aucun autre peintre on ne peut voir autant d'œuvres à la fois sans être lassé. Car il est nouveau dans presque chaque tableau. Il en a peint beaucoup, dont chacun a sa note particulière et dont les seules variations auraient suffi à remplir des carrières entières d'autres peintres. Le charme de la vie qu'ils dégagent est dû aux raisons les plus superficielles comme aux plus profondes : à l'éclat de l'épiderme et à la poussée de la volonté, au reflet instantané de la vie pleine et chaude et à la

profondeur du caractère. J. C. Robinson dit fort justement « que ses œuvres, tant qu'elles existeront, produiront leur effet sur toutes les époques, même les plus lointaines, avec une intensité telle qu'on pourrait croire avoir réellement vécu par le souvenir les faits que le maître a reproduits¹ ».

WAAGEN: « En tant qu'il s'agit de représenter les hommes tels qu'ils sont, avec la plus grande vivacité de conception, avec la plus complète fidélité dans la forme et la couleur, avec la plus rare maîtrise de la facture la plus libre et la plus large, je n'hésite pas à considérer Velazquez comme le plus grand peintre qui ait jamais vécu. »

W. BURGER. « ... le peintre le plus peintre qui fut jamais... Chez lui, on croit voir la nature dans une chambre obscure ».

MENGS surnomma Velazquez le premier des naturalistes.

WILKIE, le remarquable peintre anglais, écrivait, en 1828, que, devant les œuvres de Velazquez, il se sentait en présence d'une puissance artistique nouvelle.

SIR FREDERICK LEIGHTON proclame Velazquez le plus extraordinaire initiateur qu'il y ait eu depuis Léonard, avec, peut-être, son contemporain Rembrandt; il vanta sa majestueuse et inimitable simplicité et salua en lui le plus moderne des maîtres anciens.

STEVENSON considère Velazquez comme le plus grand précurseur de l'art moderne et étudie minutieusement l'influence qu'il a exercée sur plusieurs des plus grands artistes contemporains: « Une visite au Prado, dit-il, modifie la croyance à la nouveauté de l'art moderne... Directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, les artistes se sont décidés, après un demi-siècle de

1. His principal works... like the immortal creations of Shakespeare, are replete with such an intense and vivid realism, that, as the world endures, and they remain in evidence, they will probably commend themselves to the observer in as complete earnestness as at the first moment of their production. The pictures of Velazquez have this in common with photographs, that they impress the mind with such a powerful sense of actuality, as almost to suggest to the beholder in their after remembrance, the having assisted at the visible passages of human action represented (J. C. Robinson, *Memorials of 50 Pictures*, London 1876, p. 48).

tâtonnements, à suivre la route tracée par Velazquez. Non qu'ils l'aient plagié, mais, étant donné le développement naturel des idées, le germe de la nouvelle tendance a été transmis par l'Espagne au reste du monde ».

Pedro de MADRAZO, de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Histoire de Madrid, *L'Art*, vol. XV, page 172 :

« Quels effets surprenants produits par cette sobre palette, dont la magie dépend de la science, ou plutôt de l'intuition des tons et des valeurs ! Le ton de chair et l'habit terreux du modèle (Aesopus) s'enlèvent sur un fond gris d'un côté et sur un fond noir de l'autre ; mais le noir, ici, n'est pas noir, pas plus que les blancs du chiffon lié au corps et le livre appuyé contre la hanche ne sont blancs. Velazquez fait toujours le blanc éceru ; le mat, chez lui, n'est jamais ni mat, ni froid, ni lourd ; il est léger et transparent, il est mystérieux et creuse la toile. Les rares couleurs qu'emploie le grand peintre, sont des couleurs amies. Exprimer les tempéraments et les caractères, surprendre la réalité, faire palpiter la vie, tout cela n'est qu'un jeu pour cette palette si sobre, si pauvre en apparence qu'on la croirait privée du nécessaire, et les effets qu'elle obtient font le désespoir des coloristes les plus madrés....

... La palette de Velazquez diffère de celle de Rubens, mais sa facture, au moins dans son dernier temps, n'est pas très différente de celle du coloriste flamand.... Les deux peintres se rencontrent pareillement dans la façon d'arrêter les formes par des accentuations brèves et décisives et surtout dans la manière de procéder franche, cavalière, toujours mâle et ferme. Tous les deux sont de grands dessinateurs, mais Velazquez, en dessinant avec le pinceau, sans la moindre hésitation et dans sa surprenante sûreté, *ne tombe jamais dans le maniéré.* »

« Pour la réalité des êtres que son pinceau magique enlevait sur la toile, il était aussi un génie sans égal au monde. Dessinateur et coloriste vrai, mais vrai jusqu'au sublime, aucun des prestiges de la nature physique n'échappait à sa puissante imitation. »

BEULÉ l'appela le plus grand de tous les coloristes.

JACINTO OCTAVIO PICON, dans *Vida y obras de Don Diego Velazquez* :

« Velazquez por impulso de sus facultades ingénitas y por las condiciones en que se desarrolló sua vida, es una personalidad independiente aislada en el arte nacional. Más influencia ejerce *en la pintura de nuestros días* que tuvo en la de su tiempo.

DOX CEFERINO ARAUJO SANCHEZ, dans son ouvrage sur Goya, a dit que « Velazquez serait très inférieur à ce qu'il est en réalité s'il avait le coloris de Rubens. Le coloris de Rubens est conventionnel et le principal caractère de Velazquez, ce qui constitue l'essence de son génie, ce par quoi il est supérieur à tous les autres peintres, c'est la sincérité. »

RUSKIN vante l'excellence de sa technique ; il ajoute que tous ceux qui se consacrent à la peinture, doivent suivre les infailibles procédés de Velazquez.

HENRI REGNAULT, lorsqu'il vint à Madrid en 1868, après son séjour en Italie :

« Je n'ai jamais rien vu de comparable à cet homme-là. Quelle couleur, quel charme, quel aspect nouveau et original, quelle sûreté d'exécution ! Je voudrais avaler Velazquez tout entier. C'est le premier peintre du monde.... Ah ! si je ne fais pas à Madrid vingt-cinq lieues de progrès, je me pends. »