



HAL
open science

La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009

Jordane Fauvey

► **To cite this version:**

Jordane Fauvey. La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009. Art et histoire de l'art. Université de Franche-Comté, 2012. Français. NNT : 2012BESA1037 . tel-01381248

HAL Id: tel-01381248

<https://theses.hal.science/tel-01381248>

Submitted on 14 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE FRANCHE-COMTE, BESANÇON
ECOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIETES »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en

ETUDES IBERIQUES ET IBERO-AMERICAINES

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE JOAQUÍN SOROLLA
DE 1881 À 2009

Présentée et soutenue publiquement par

Jordane FAUVEY

Le 13 octobre 2012

Sous la direction de M. le Professeur émérite Gérard BREY

Membres du jury :

M. Jean-Louis AUGÉ, Docteur, Conservateur en Chef des musées Goya et Jaurès de Castres

M. Bernard BESSIÈRE, Professeur à l'université d'Aix-en-Provence

Mme María de los Santos GARCÍA FELGUERA, Maître de Conférences à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone, rapporteur

M. Eliseo TRENC, Professeur émérite de l'université de Champagne-Ardenne, Reims, rapporteur

« Les fluctuations d'une vie et d'une réputation d'artiste sont liées à de mystérieux phénomènes de comportement et de société, et si certaines volte-face du goût surprennent, ou déconcertent, voire scandalisent, il faut en saisir le contexte qui relève autant des conditions de la vie de l'art et des artistes que de l'économie et de la sociologie. »

Introduction de Pierre Cabanne, "Les petits maîtres retrouvés". Pierre Cabanne et Gérald Shurr, *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, L'Amateur, 2008, page 15.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Remerciements.....	5
Abréviations et sigles.....	8
Introduction.....	9
I. 1881 - 1901. Les Salons de peinture : un parcours de la reconnaissance.	31
I.1. De l'Exposition Nationale aux Salons européens	33
I.2. L'affaire de la Médaille d'Honneur	49
I.3. Les premiers soutiens : la gauche libérale et républicaine	71
II. 1902 - 1923. Le marché de l'art : un parcours de la contestation.....	86
II.1. De l'exposition Petit à <i>Visión de España</i>	89
II.2. La reconnaissance des conservateurs	105
II.3. La légende noire de Sorolla	121
III. 1924 - 1939. La création du Musée Sorolla.....	138
III.1. Le sorollisme	139
III.2. Quel musée pour Sorolla ?	160
III.3. Un héritage artistique en jeu	177
IV. 1939 - 1974 : Sorolla et le régime franquiste.....	194
IV.1. Sorolla l'Aragonais : le passé du peintre en question	195
IV.2. Sorolla's Spain is different	212
IV.3. Le regard de la génération post-sorolliste	226
V. 1975 - 2009 Sorolla et l'Espagne démocratique.....	242
V.1. Une œuvre trop "marquée" dans une Espagne en mutation ?	243
V.2. Les réformes du Musée Sorolla et leurs conséquences	254
V.3. "Sorollamanía"	271

Conclusion.....	288
-----------------	-----

DEUXIÈME PARTIE

A. Figures.....	303
B. Annexes.....	353
C. Bibliographie.....	364
D. Index des noms de personnes.....	393

PREMIÈRE PARTIE

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement tous mes collaborateurs ainsi que tous les organismes qui m'ont aidé à réaliser ce travail. Je remercie en premier lieu celui qui fut mon professeur puis mon directeur de recherche, M. Gérard Brey. Merci au Conseil Régional de Franche-Comté et à l'Université de Franche-Comté qui m'ont témoigné leur confiance et leur soutien en attribuant à mon projet une allocation de recherche à compter de l'année 2006, ceci pour une durée de trois ans. Je remercie mon laboratoire, le Centre de Recherches Interdisciplinaires (CRIT) et sa responsable Mme. Laurence Dahan-Gaida. Par ailleurs, durant cette période, l'Université de Franche-Comté m'a confié une charge de cours à l'UFR des Sciences du Langage, de l'Homme et de la Société. Je veux remercier également la Société des Hispanistes Français qui a accueilli favorablement le projet de cette thèse et m'a remis, en 2008, une bourse d'étude qui m'a permis de poursuivre mes recherches à Madrid durant le mois de juillet 2008. Il y a quelques années, j'ai eu la chance de rencontrer l'arrière-petite-fille du peintre, Mme. Blanca Pons-Sorolla, qui m'a généreusement aidé dans tous mes travaux scientifiques et cette page me donne l'occasion de l'en remercier particulièrement aujourd'hui. Toute ma gratitude va bien sûr à M. Florencio de Santa-Ana qui fut le directeur du Musée Sorolla de 1982 à 2008, ainsi qu'à sa jeune et enthousiaste équipe composée de : M. David Ruiz López, Mme. Araceli Muñoz, Mme. María del Carmen, Mme. Mónica Rodríguez et Mme. Alicia Vallina. Depuis 2004, ces personnes m'ont épaulé dans mes recherches sur les portraits royaux de Sorolla. Le fruit de ce travail est recueilli aujourd'hui dans un ouvrage publié en 2009 : *Joaquín Sorolla, pintor del Rey Alfonso XIII*. Mes pensées vont également à Mme. María de los Santos García Felguera qui fut, d'abord, mon professeur à l'Université Complutense de Madrid et qui a continué ensuite à m'aider et à me conseiller dans mes travaux scientifiques. Un grand merci au réalisateur M. José Antonio Escrivá qui a généreusement mis à ma disposition son film *Cartas de Sorolla* avant sa sortie commerciale et au dessinateur M. Rafael Munoa qui, me

recevant à Saint-Sébastien, m'a apporté un éclairage précieux sur ses créations. Je tiens à mentionner aussi Mme. Stella Manaut pour tous les renseignements qu'elle m'a apportés concernant son père José Manaut Viglietti et son grand-père José Manaut Nogués. Enfin, pour leur aide à divers égards, il me faut remercier M. Mitchell A. Coddington et M. Marcus Burke de l'Hispanic Society of America de New York, M. Henri Ferreira López de la Bibliothèque d'étude et de conservation de Besançon, Mme. Emilia Alcela du Centre de Documentation Touristique Espagnol de Madrid, Mme. Belén Villanueva du Musée Vicente Blasco Ibáñez de Valence, Mme. Consuelo Císcar Casabán de l'Institut Valencià d'Art Modern de Valence, M. Baltasar Muñoz Tomás du Musée Postal de Madrid, M. Cecilio Alonso Alonso de l'Université Nationale d'Éducation à Distance ainsi que les conservateurs des Archives Générales de l'Administration de Alcalá de Henares, M. Javier Delicado de l'Académie de San Carlos de Valence et Mme. Mercedes González de Amezúa de l'Académie Royale de San Fernando de Madrid. Comment ne pas remercier également mes amis libraires madrilènes et valenciens : Librería Berceo (Madrid), Librería El Cárabo (Valence), Librería de la Escalinata (Madrid) et Librería Ruzafa (Valence). Sans eux, je n'aurais jamais eu entre les mains de précieux catalogues d'exposition aujourd'hui épuisés. Toutes mes pensées vont enfin à Mme. Claire Nicolle Robin Kerék (1938-2012) qui, en 2004, a accepté de diriger mon mémoire de Master sur Sorolla et le portrait royal. Un tel sujet n'allait pas de soi, tout d'abord car cette facette de son œuvre était complètement inexplorée. Le Valencien est passé à la postérité comme le peintre de la Méditerranée et approfondir cette piste scientifique était un vrai pari, qui s'avéra ensuite payant. Mais je tiens à souligner ici, comme un clin d'œil, que le peintre espagnol n'avait pas bonne presse parmi les hispanistes français qui le considéraient comme un peintre de droite, vendu à la bourgeoisie et récupéré par les fascistes après la guerre civile. Quand je lui proposai le nom de Sorolla, elle me rétorqua : « ¿Sorolla? ¡Una cuenta bancaria y el aplauso de los del cuarenta! » c'est-à-dire : « Sorolla ? Un compte en banque et les applaudissements de la génération de quarante ! » Elle me suggéra alors les noms de peintres plus "fréquentables", Catalans pour la plupart : Mariano Fortuny y Marsal, Ramón Casas, Eduardo Zamacois y Zabala, Joaquín Mir Trinxet, Eliseo Meifren, etc. J'insistai, et nous avons commencé à faire venir d'Espagne et des États-Unis toute la bibliographie disponible. En français, il n'y avait rien si ce

n'est la traduction de l'ouvrage de Rafael Doménech, *Sorolla, sa vie et son œuvre* (1910). Je me souviens aujourd'hui avec beaucoup de tendresse de l'hostilité de Claire qui me donnait une idée du chemin restant à parcourir pour forger une vision plus juste de ce peintre et, avant tout, le faire connaître en France. « ¿Sorolla? ¡Una cuenta bancaria y el aplauso de los del cuarenta! » posait la question de la réception critique du peintre et ce fut pour moi le point de départ de ce travail auquel j'ai choisi de donner pour titre : *Sorolla et l'Espagne* puis *La réception de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*. C'est donc à toi Claire, pour ta confiance et ton implication dans tous mes travaux de recherche que je dédie ce travail : la première thèse française consacrée à Joaquín Sorolla.

ABRÉVIATIONS ET SIGLES

AGA	Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
AGP	Archivo General del Palacio Real, Madrid.
APMS	Archives de Presse du Musée Sorolla, Madrid.
BECB	Bibliothèque d'Étude et de Conservation, Besançon
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid.
BNF	Bibliothèque Nationale de France, Paris.
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal, Lisbonne.
Cat.	Catalogue.
CEDA	Confédération Espagnole des Droites Autonomes, Madrid.
CDTE	Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
HSA	The Hispanic Society of America, New York.
Inc.	Inconnu.
Inv.	Inventaire.
MS	Musée Sorolla, Madrid.
Nb.	Nombre.
N°.	Numéro.
N° Cat.	Numéro de catalogue.
PRR	Parti Républicain Radical, Madrid.
PURA	Parti de l'Union Républicaine Autonomiste, Valence.
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Trad.	Traduction.
UCM	Universidad Complutense, Madrid.
UFC	Université de Franche-Comté, Besançon.

INTRODUCTION

En 2007, l'Espagne accueille pour la première fois *Visión de España*, une œuvre au sujet de laquelle le quotidien *El País* rappelait que « el pintor [Joaquín Sorolla] murió sin poder ver su obra más extensa y para algunos expertos su obra cumbre, ni en España ni en Nueva York. »¹ En 1911, le peintre Joaquín Sorolla (1863-1923) recevait d'une fondation privée américaine, l'Hispanic Society of America de New York, la commande d'un décor pour la bibliothèque de cette institution sur le thème des provinces espagnoles. Durant neuf ans, de 1911 à 1919, il travailla à la réalisation de cette frise monumentale de 58,3m de longueur par 3 à 3,5m de hauteur, qu'il termina quatre ans seulement avant sa mort, en 1923. Quatorze panneaux mobiles la composent : *La fiesta del pan (Castilla)*, *Los nazarenos (Sevilla)*, *La jota (Aragón)*, *El consejo del Roncal (Navarra)*, *Los bolos (Guipúzcoa)*, *El encierro (Andalucía)*, *El baile (Sevilla)*, *Los toreros (Sevilla)*, *La romería (Galicia)*, *La pesca (Cataluña)*, *Las grupas (Valencia)*, *El mercado (Extremadura)*, *El palmeral (Elche)* et *La pesca del atún (Ayamonte)*. Ces panneaux ne furent jamais présentés en Espagne, conformément aux dispositions consignées dans le contrat de cette commande qui stipulait que le décor complet devait rester confidentiel jusqu'au jour de sa présentation officielle, aux Etats-Unis.² En 1921, le Musée du Prado tenta en vain d'obtenir l'autorisation de le présenter dans ses salles avant qu'il ne quittât définitivement le territoire puis, en 1922, il fut acheminé outre-Atlantique. Quatre ans plus tard, l'installation permanente fut inaugurée à l'Hispanic Society.³ Voilà pourquoi, en Espagne, *Visión de España* demeurera longtemps ignoré du public. Les premières planches

-
1. Ferrán Bono, "Sorolla vuelve a casa", *El País*, Madrid, 27/05/2006. « Le peintre [Joaquín Sorolla] est mort sans pouvoir contempler son œuvre la plus vaste et, selon quelques experts, son chef d'œuvre, ni en Espagne ni à New York. »
 2. À New York, HSA : *Castilla. La fiesta del pan*, 351x1393, 1913. *Navarra. El Concejo del Roncal*, 349x230, 1914. *Guipúzcoa. Los bolos*, 350x231'5, 1914. *Aragón. La jota*, 351x301, 1914. *Andalucía. El encierro*, 351x752, 1914. *Sevilla. Semana Santa, nazarenos*, 1914. *Sevilla. El baile (la cruz de mayo)*, 351x302,5, 1914. *Sevilla. Los toreros*, 350x231, 1915. *Cataluña. El pescado*, 351x485, 1915. *Galicia. La romería*, 351x300, 1915. *Valencia. Las grupas*, 351x301, 1916. *Extremadura. El mercado*, 351x302, 1917. *Elche. El palmeral*, 350x321, 1918-1919. *Ayamonte. La pesca del atún*, 348x485, 1919.
 3. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001, page 532.

imprimées en couleur n'y seront diffusées qu'en 1965, dans un ouvrage intitulé *La visión de España de Sorolla*.⁴ Il sera réédité une seule fois, en 1973.

De 2007 à 2009, l'exposition *Visiones de España* fait le tour de l'Espagne depuis l'Est du pays, à Valence, au Sud, à Séville et à Malaga, en passant par le Nord, à Bilbao et à Barcelone, pour finir au centre, à Madrid. À la fin de cette "tournée", *Visiones de España* aura été l'exposition temporaire la plus visitée de l'histoire de l'Espagne puisqu'elle enregistra, au total, plus de deux millions d'entrées.⁵ À Madrid, le Musée du Prado profita de l'opportunité qui se présentait pour dévoiler, à côté des quatorze panneaux, quatre-vingt-huit tableaux majeurs provenant de collections publiques et privées. Cette exposition événement venait ponctuer un cycle de présentation qui, depuis le milieu des années 1990, a ramené l'œuvre de Sorolla au premier plan de la vie culturelle espagnole. En effet, grâce à la réforme du statut juridique du Musée Sorolla (1993), qui autorise la libre circulation de ses collections, l'Espagne a redécouvert l'œuvre de ce peintre par le biais d'expositions itinérantes qui ont parcouru tout le pays. Entre 1994 et 1996, l'exposition *Sorolla. Fondos del Museo Sorolla* a été présentée dans quinze villes moyennes telles que La Corogne, Pampelune ou Alicante. Sur le même principe, l'exposition *Sorolla pequeño formato* a été inaugurée dans quinze villes entre 1995 et 1997. *Sorolla paisajista* a parcouru l'Espagne entre 2000 et 2002 et, plus récemment, *Sorolla y Castilla* a connu huit éditions de 2003 à 2005. Ces expositions ont montré au public les principales facettes de cette œuvre, en réunissant des tableaux appartenant à toutes les périodes de la vie du peintre. Toutefois, *Visión de España*, la dernière pièce du puzzle, "le chef-d'œuvre" si l'on veut traduire l'expression « *obra cumbre* » utilisée par le quotidien *El País*, n'avait jamais figuré dans aucune exposition temporaire. Pour cette raison, sa présentation en Espagne a parachevé un cycle de réception critique, fournissant l'occasion de formuler un premier bilan de l'ensemble dévoilé ces dernières années. Dans ce contexte, l'étude scientifique de ce cycle pouvait voir le jour. Ce n'est donc pas le fruit du hasard si, parmi les articles publiés dans le catalogue de

4. Felipe M. Garín Ortiz de Tarranco, *La visión de España de Sorolla*, Valence, Diputación Provincial, 1973 (1965).

5. Eduardo Manzana, "La exposición de Sorolla supera los dos millones de visitantes", <http://www.abc.es/>, 20/01/2010.

l'exposition du Musée du Prado, l'un d'entre eux, "La fortuna crítica de Joaquín Sorolla", explore justement cette question.⁶

À l'occasion de l'exposition itinérante *Visiones de España*, Tomás Llorens, un ancien directeur du Musée Thyssen Bornemisza, a tenté de répondre aux questions suivantes: « ¿Cómo explicar el "caso Sorolla"? ¿Cómo entender la discordancia entre la inmensa popularidad de la que goza y la imagen mezquina que de él nos han venido dando muchos críticos e historiadores del arte moderno? »⁷ L'auteur constatait le décalage entre l'affection du public, qui visite en nombre les expositions rétrospectives, et la désaffection tenace d'une partie de la critique. En 1989 déjà, dans un article intitulé "Sorolla y la crítica", Carmen Gracia relevait des discordances et des conflits au sein de la critique.⁸ Pour elle, l'œuvre de Sorolla ne serait même jamais parvenue à conquérir une place stable dans le champ de la connaissance artistique. Tantôt jugée naturaliste, impressionniste, néo-impressionniste voire luministe, cette œuvre serait même, pour certains, inclassable. En outre, elle serait, écrit-elle, à l'origine d'une école, le "sorollisme" ! Hors des frontières de l'Espagne, elle est encore généralement mal connue et le plus souvent quasiment ignorée, en particulier dans les autres pays de l'Union Européenne.

Ce constat, ou l'existence d'un "cas Sorolla" selon l'expression employée par Llorens, pose la question du lien entre la perception actuelle de l'œuvre du peintre espagnol et l'histoire de sa réception critique, en Espagne et à l'étranger. C'est pourquoi on se demandera d'abord comment les contemporains de Sorolla percevaient sa peinture et comment, après la mort du peintre, son œuvre continua à être interprétée. Nous chercherons à identifier les raisons qui motivèrent ou justifèrent ces interprétations et construisirent ce "voyage au long cours" dont nous parle le sociologue de l'art Jean-Pierre Esquenazi, pour lequel « [l'œuvre] est embarquée dans un voyage au long cours où elle est évaluée, interprétée,

6. Felipe Garín et Facundo Tomás, "La fortuna crítica de Joaquín Sorolla" in *Joaquín Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pages 471-484.

7. Tomás Llorens, "Verdad y naturaleza. Dejado de lado por la historia del arte, Sorolla fue víctima del olvido", *El País*, Madrid, 3/11/2007. « Comment expliquer le "cas Sorolla" ? Comment interpréter la dissonance entre l'immense popularité dont il jouit et l'image mesquine que de nombreux critiques et historiens de l'art moderne nous ont donné de lui au fil du temps. »

8. Carmen Gracia, "Sorolla y la Crítica" in *Joaquín Sorolla*, Londres, Philip Wilson, 1989, pages 75-89.

disséquée, appréciée à de nombreuses reprises. »⁹ On questionnera la prégnance des interprétations anciennes sur la perception récente de l'œuvre de Sorolla, à l'heure où une historienne comme María Luisa Menéndez Robles, une ex-conservatrice du Musée Sorolla, en appelle à une lecture neuve en proposant des points de vue jamais adoptés, ainsi qu'elle l'avait fait en 2000 dans un article.¹⁰ Autour d'une problématique qui croisait les vies du peintre Sorolla, du sculpteur Mariano Benlliure et du collectionneur Benigno de la Vega-Inclán, l'historienne faisait converger la triple perspective de l'art, de l'économie et de la vie politique du pays. On s'intéressera aux derniers travaux scientifiques afin de comprendre dans quelle mesure ils induisent une remise en question des lectures héritées.

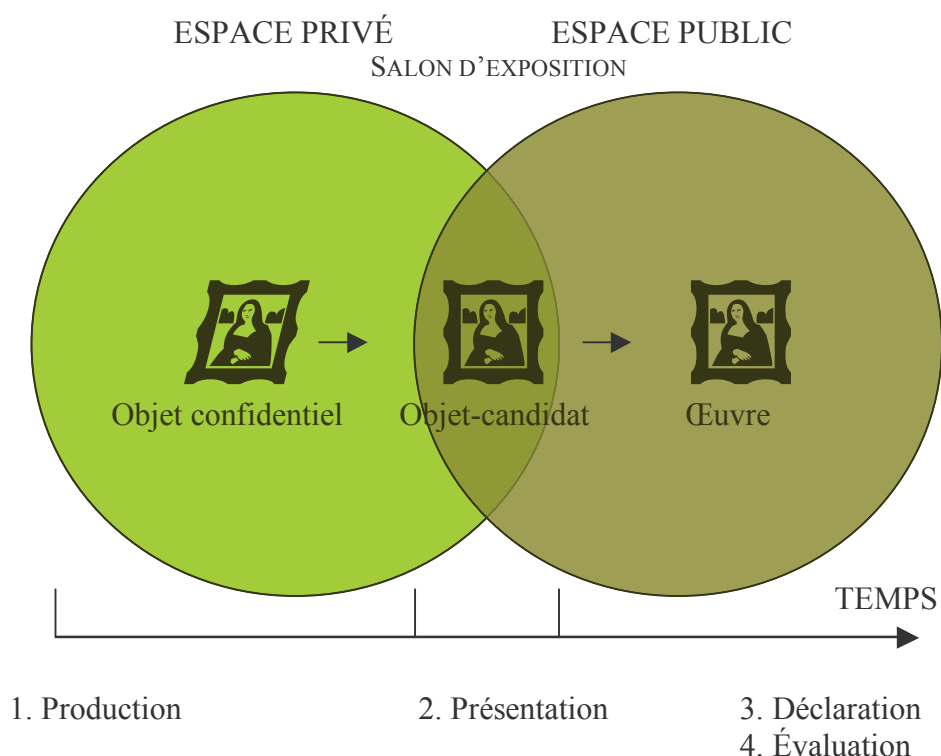
Dans l'ouvrage précité, Esquenazi décrit les conditions qui président à la naissance d'une œuvre :

La première vie des œuvres, qui les voit passer du statut de simple projet à un état d'achèvement au moins matériel, se déroule à l'abri des regards autres que professionnels. Elles n'accèdent à la lumière qu'avec leur présentation publique : d'une certaine façon, elles ne deviennent effectivement « œuvres » que lors de ce second temps du processus social qui constitue leur existence. Le roman qui reste à l'état de manuscrit, le tableau qui ne sort jamais de l'atelier sont-ils vraiment un « roman » ou un « tableau » ?¹¹

On comprend que l'œuvre n'est pas un objet mais un processus et que sa vie commence seulement le jour où les regards se portent sur elle. Elle est une variante dont la valeur et le sens se modifient au contact des époques et des espaces sociaux. L'étude d'une œuvre réclame, par conséquent, une analyse diachronique, qui commence le jour de sa présentation publique.

Un autre sociologue de l'art, Michael Baxandall, propose un modèle simple et pertinent de ce « voyage au long cours », en quatre étapes, que nous avons schématisé de la manière suivante¹² :

-
9. Jean Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, page 51.
 10. María Luisa Menéndez Robles, "Sorolla, Benlliure y el segundo marqués de la Vega-Inclán: Interacciones amistosas y artísticas" in *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: Centenario de un homenaje*, Generalitat valenciana, Valence, 2000, pages 56-74.
 11. J.P. Esquenazi, *Sociologie...* page 70.
 12. Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes, J. Chambon, 1991, page 34.



Accroché dans l’atelier du peintre, le tableau n’a pas gagné le statut d’œuvre qu’il acquerra, éventuellement, après sa présentation publique. Pour faire de lui une “œuvre”, la communauté d’interprétation le déclare tel. Cette étape consiste à attribuer une “directive” qui peut être l’idée que la communauté se fait du projet initial du peintre. Dans tous les cas, la déclaration a pour fonction d’adouber l’objet-candidat en le situant quelque part dans le panthéon de la connaissance. Ainsi, on dira d’un tableau qu’il est caravagiste, réaliste, impressionniste, expressionniste, cubiste etc. C’est l’acte de naissance de l’œuvre et le point de départ d’un jugement de valeur que Baxandall choisit d’appeler l’évaluation.

L’œuvre d’un artiste, comme « ensemble de ses différentes œuvres, considéré dans sa suite, son unité et son influence », n’existe pas physiquement.¹³ Elle n’est pas la somme des “chef-d’œuvres” et encore moins l’ensemble de la production, autrement dit l’œuvre au genre masculin, “l’œuvre peint” ou “œuvre entier”, dans l’acception technique des catalogues raisonnés. Chez Sorolla, l’œuvre entier représenterait environ quatre mille peintures et onze mille dessins,

13. Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, tome III, page 1088.

selon les estimations les plus récentes.¹⁴ L'œuvre dont il est le plus souvent question dans les articles de presse consultés est une représentation mentale qui résulte d'un travail de synthèse. À cet égard, quelques titres sont riches d'enseignements, en particulier celui d'un article d'Emilio Fornet conçu comme une équation: " $\sqrt{\text{Sol}} + \sqrt{\text{Sorolla}} = \text{Valencia}$ "; ou bien, "Sorolla, o el impresionismo español"; ou bien, "Joaquim Sorolla. Exuberante intérprete da luz e notável renovador da pintura espanhola"; ou encore "Sorolla no fue un impresionista sino un realista luminoso", etc.¹⁵ Le corpus des objets-candidats servant de base matérielle à ces articles, sorte de pinacothèque imaginaire propre à chaque auteur, n'est bien sûr jamais le même. Il est toutefois fortement lié au contenu des expositions temporaires qui constituent des occasions de découverte de tableaux inédits et / ou de redécouverte de tableaux connus. Par conséquent, les contours de l'œuvre de Sorolla ont été constamment redéfinis par les communautés interprétatives successives et donc par le contenu des expositions temporaires. Enfin, à partir du point d'ancrage que constitue la déclaration, l'œuvre va être en condition d'être évaluée et réévaluée.

L'analyse diachronique de la réception de l'œuvre de Sorolla est un objet d'étude récent, apparu il y a vingt ans environ. De toute évidence, il réclame à la fois une approche pluridisciplinaire mais aussi la prise en compte d'une période aussi longue que possible. Or, jusque-là, il n'a été traité que dans des articles courts présentés comme de simples pistes de recherche. Cette question nous renvoie tout d'abord à l'article déjà mentionné de l'historienne de l'art valencienne, Carmen Gracia. Dans "Sorolla y la crítica" (1989), elle formula des observations qui auraient parfaitement pu se fondre dans des modèles empruntés à la sociologie de l'art, bien qu'elle n'en utilisât pas la terminologie. Ce texte

-
14. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001, page 30. Ces chiffres ont constamment été réévalués depuis la première grande tentative d'inventaire, en 1970, par Bernardino de Pantorba. Son catalogue, divulgué en 1953 puis révisé en 1970, enregistrait dans sa dernière version deux mille cent soixante-quinze pièces, toutes techniques confondues.
 15. Emilio Fornet, " $\sqrt{\text{Sol}} + \sqrt{\text{Sorolla}} = \text{Valencia}$ ", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 26/06/1927.
Cecilio Barberán, "Sorolla, o el impresionismo español", *Patria*, Grenade, 7/06/1944.
Joaquim Lopes, "Joaquim Sorolla - Exuberante intérprete da luz e notável renovador da pintura espanhola", *O'primeiro de Janeiro*, Rio de Janeiro, 15/12/1948.
"Sorolla no fue un impresionista sino un realista luminoso", *El Correo de Andalucía*, Séville, 18/11/1973. En français, " $\sqrt{\text{Soleil}} + \sqrt{\text{Sorolla}} = \text{Valence}$ ", "Sorolla ou l'Impressionisme espagnol", "Joaquín Sorolla – Exubérant interprète de la lumière et remarquable rénovateur de la peinture espagnole" et "Sorolla ne fut pas un impressionniste mais un réaliste lumineux".

pionnier, le seul portant précisément sur la réception critique de l'œuvre de Sorolla, fut publié pour la première fois dans le catalogue de l'exposition *Joaquín Sorolla* organisée à l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).¹⁶ L'ouvrage a fait l'objet de deux rééditions, la première en 1990 et la seconde en 1996. Pour montrer à quel point la réception de Sorolla fut contrastée, la spécialiste partait du constat que deux critiques américains contemporains de Sorolla, J.G. Mottet (inc.-inc.) et Franck Jewet Mather jr. (1868-1953), tous deux journalistes du quotidien new-yorkais *The Evening Post*, avaient exprimé deux opinions radicalement opposées dans des articles consacrés à la même exposition, que le peintre réalisa à New York en 1909. Alors que le premier n'hésitait pas à mesurer ce qu'il venait de voir à l'aune des chefs-d'œuvre de Vélasquez, pour le second, la peinture de l'Espagnol n'était qu'une simple curiosité sans intérêt.¹⁷ Carmen Gracia décrivait ensuite les étapes de la réception critique de l'œuvre de Sorolla durant le siècle qui s'étend de 1887 à 1989, à partir de la publication d'un article de Vicente Blasco Ibáñez dans lequel l'écrivain vantait les qualités de l'œuvre de son compatriote.¹⁸ L'historienne distinguait deux niveaux de réception simultanés, d'abord local, avant les années 1890, puis national et international, à partir des années 1890. Pour la seconde période, elle précisait qu'en Espagne la réception de l'œuvre de Sorolla avait été plus "polémique" qu'à l'étranger. Ensuite, après la mort du peintre, survenue en 1923, elle évoquait une période d'oubli dont elle situait le commencement en 1926 en s'appuyant sur un article tiré de *La Prensa*.¹⁹ Enfin, Carmen Gracia observait qu'après cette date et en dépit des expositions consacrées à l'œuvre de Sorolla, en 1963 et en 1973, d'une part celle-ci n'était pas sortie de l'oubli et que, d'autre part, les publications monographiques ressassaient les mêmes idées et réitéraient des lieux communs.

Pour Tomás Llorens, Sorolla fut tout bonnement laissé de côté par l'histoire de l'art. Dans son article "Verdad y naturaleza. Dejado de lado por la historia del arte, Sorolla fue víctima del olvido" (2007) publié dix-huit ans après celui de Carmen Gracia, l'historien de l'art parle de « *damnatio memoriae* ». Selon ce

16. *Joaquín Sorolla*, Londres, Philip Wilson, 1989, pages 75-89.

17. J.G. Mottet, "Sorolla y Bastida Exhibition", *The Evening Post*, New York, 1/02/1909.
Frank Jewet Mather, "The Painting of Sorolla", *The Evening Post*, New York, 12/03/1910.

18. Vicente Blasco Ibáñez, "Crónica artística. Sorolla", *El Pueblo*, Valence, 5/06/1887.

19. "La magia del arte pictórico español crea en New York un nuevo monumento al genio vibrante de la raza", *La Prensa*, Barcelone, 22/01/1926.

spécialiste, la perception actuelle de l'œuvre de Sorolla dépendrait de deux facteurs liés à sa fortune critique, l'un national et l'autre international :

Uno está enraizado en lo que han sido las corrientes dominantes de la intelectualidad española durante la mayor parte del siglo XX, el otro, internacional, deriva de la manera en que se nos ha contado la historia del arte moderno.²⁰

Dans cet article, l'auteur souligne l'hostilité des intellectuels Miguel de Unamuno (1864-1936) et Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) qui, selon lui, « [...] en la pintura de Sorolla veían el paradigma negativo de la España que ellos exaltaban. » c'est-à-dire : « [...] dans la peinture de Sorolla, ils voyaient le modèle opposé de l'Espagne qu'ils magnifiaient. » Il met également en cause la construction de l'histoire de l'art autour d'une ligne unique, extrêmement simplifiée, qui écarterait ce qu'elle ne parviendrait pas à assimiler. Pour Llorens, la génération de Joaquín Sorolla, dont il cite l'Américain John Singer Sargent (1856-1925), le Hollandais Isaac Israëls (1865-1934), l'Allemand Max Lieberman (1847-1935), le Suédois Anders Zorn (1860-1920), l'Italien Pellizza da Volpedo (1868-1907), et le Russe Répine - Ilia Iefimovitch - (1844-1930), domina le monde de la peinture autour de 1900, mais fut définitivement oubliée en 1930. L'auteur attribue cette lacune au manque de cohésion historiographique, ces peintres ayant été redécouverts séparément et à des moments distincts.

Enfin, en 2009, dans "La fortuna crítica de Joaquín Sorolla", les auteurs valenciens Felipe Garín et Facundo Tomás s'intéressèrent aux jugements émis par les écrivains espagnols contemporains du peintre. Ils distinguèrent « la génération de 1898 » des « écrivains favorables à Sorolla. »²¹ Le premier groupe comprend quatre écrivains, Miguel de Unamuno, Pío Baroja (1872-1956), Ramiro de Maeztu et Ramón del Valle-Inclán. Ces intellectuels auraient été hostiles à la peinture de Sorolla et auraient partagé, au contraire, l'esthétique sombre et grave de José Gutiérrez Solana (1886-1945) et Ignacio Zuloaga (1870-1945). Le deuxième groupe associe Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), Juan Ramón

20. Tomás Llorens, "Verdad y naturaleza. Dejado de lado por la historia del arte, Sorolla fue víctima del olvido", *El País*, Madrid, 3/11/2007. « L'un se trouve ancré dans ce qu'ont été les courants dominants de l'intelligentsia espagnole durant la majeure partie du XXe siècle, l'autre, international, provient de la façon dont on nous a raconté l'histoire de l'art moderne. »

21. *Ibidem*, "La fortuna crítica...", pages 471-484.

Jiménez (1881-1958) et Ramón Pérez de Ayala (1881-1962), trois écrivains qui ont laissé des témoignages de leur admiration pour le Valencien. La période postérieure à la mort du peintre n'est traitée que dans la conclusion de l'article. Les auteurs y avancent une hypothèse nouvelle : sous le franquisme, une partie de la Critique considérée comme "réactionnaire" aurait opposé la peinture de Sorolla aux Avant-gardes. Selon eux, au moins jusqu'à la fin de la dictature, ce point de vue aurait empêché les jeunes générations de s'identifier à l'œuvre du Valencien.

Bien que vingt ans séparent l'article le plus ancien du plus récent, les quatre auteurs se rejoignent néanmoins sur plusieurs points. S'ils soulignent d'abord le prestige et la notoriété du peintre à son époque, ils évoquent ensuite une période d'oubli, une « traversée du désert ». Garín, Tomás, Gracia et Llorens en situent le commencement quelques années seulement après la mort du peintre, entre 1926 et 1930. Pour l'expliquer, ils mettent en cause la persistance de jugements hostiles. Après cette date, tous observent le manque de reconnaissance dont pâtirait l'œuvre de Sorolla principalement en Espagne, son pays d'origine. Notons, enfin, que si tous ces spécialistes en arrivent à des conclusions proches, ils n'exploitent cependant pas les mêmes sources. Alors que Llorens semble s'appuyer presque exclusivement sur des sources de seconde main, les autres auteurs exploitent des sources de première main, en particulier des coupures de journaux probablement issues, au moins en partie, des archives de presse du Musée Sorolla.

Ce musée fut inauguré en 1932 dans les murs de la maison madrilène du peintre. Il conserve une importante collection de peintures et de dessins mais aussi des sculptures, des pièces archéologiques, des céramiques, des bijoux régionaux et un ensemble mobilier et textile. Il héberge également une bibliothèque spécialisée et possède, parmi ses archives, une précieuse collection de photographies anciennes, toute la correspondance privée du peintre ainsi qu'un fond de presse très complet. Or, jusqu'à maintenant, la collection de coupures de presse n'a pas encore été exploitée comme elle le mériterait. Durant longtemps, elle a été négligée par les biographes du peintre au moins pour deux raisons liées, à la fois au contenu de leur projet d'étude et à la nature des sources disponibles. D'abord, l'ambition de ces auteurs visait le plus souvent à raconter au public la vie et le parcours du peintre. Les témoignages et les anecdotes servaient plus efficacement ce type de projet. Ensuite, les archives de presse ont été fortement concurrencées par les archives de correspondance du Musée Sorolla. Cette collection rare et

précieuse réunit plus de deux mille lettres originales.²² Ces deux facteurs ont contribué à éclipser une collection de presse qui a pourtant une immense valeur documentaire. À l'intérieur de trente-trois cartons, elle réunit plus de quatre mille articles, soit plus de dix mille feuillets. Les ouvrages de Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla* (1970) et de Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra* (2001) contiennent chacun une liste d'articles de presse. Cependant, l'inventaire de la collection du musée n'a jamais été fait. Pour cette raison, nous avons réalisé un travail de recherches préalable afin de référencer précisément tous les articles selon la manière habituelle : Auteur, "Titre", *Périodique*, Lieu d'édition, jour / mois / année. Dans la mesure du possible, les auteurs utilisant un pseudonyme ont été identifiés à l'aide des dictionnaires d'Eugenio Hartzenbush et d'Antonio López de Zuazo Algar.²³ L'inventaire de la collection de presse du Musée Sorolla existe désormais. Toutefois, nous avons choisi de ne pas adjoindre ce document d'environ quarante pages à la thèse et nous nous réservons la possibilité de le publier ultérieurement en collaboration avec le Musée Sorolla. Les archives de presse, désormais plus lisibles, constituent la source fondamentale de la thèse. Deux autres sources principales la complètent : les soixante-cinq catalogues des expositions monographiques et les cinquante-sept "essais" monographiques consacrés à l'œuvre de Sorolla. La quasi totalité de cette documentation est conservée sur le même site, au Musée Sorolla de Madrid.

Revenons, à la collection de presse qui comprend deux ensembles distincts : les « Archives de Presse Ancienne », qui couvrent la période 1887 à 1998, et un fond en cours de constitution que nous avons choisi d'appeler les « Archives de Presse Actuelle », de 1999 à 2009. La plus ancienne occurrence

22. Depuis 2007, une maison d'édition catalane publie cette correspondance au sein de la collection *Epistolarios de Sorolla* : Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelone, Anthropos, 2007. Blanca Pons-Sorolla, Víctor Lorente Sorolla et Marina Moya, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelone, Anthropos, 2008 et Blanca Pons-Sorolla et Víctor Lorente Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelone, Anthropos, 2009.

23. Maxiriarth (Eugenio Hartzenbush), *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos*, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1904 et Antonio López de Zuazo Algar, *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, Madrid, Fragua, 2008.

remonte au 10 juillet 1887 et la plus récente au 31 octobre 2009.²⁴ Cette date a été retenue comme la borne chronologique de fin de l'étude ; toutefois, nous avons préféré comme borne de départ le premier article de presse connu, bien qu'il ne se trouve pas dans les cartons du Musée Sorolla.²⁵ Il est question dans ce texte de la première participation du peintre à l'Exposition Nationale, au printemps 1881. Cette période est à la fois longue et complexe car pas moins de sept étapes historiques s'y sont succédées : la régence de la Reine Marie Christine (1885-1902), le règne d'Alphonse XIII (1902-1931) qui comprend la dictature de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), la Seconde République et la Guerre Civile (1931-1939), la dictature de Francisco Franco (1939-1975) et une partie du règne de Juan Carlos I (1975-2009).

Les « Archives de Presse Ancienne » sont constituées de 3.001 articles répartis en vingt cinq cartons. Les huit premiers cartons d'archives contiennent des coupures récoltées par la famille Sorolla avant la création du musée, en 1932. Au moins trois raisons laissent penser que le peintre s'impliquait personnellement dans l'archivage de ces documents. Tout d'abord, plusieurs articles sont annotés de sa main. Ensuite, la collecte s'arrête net le 18 juin 1920, c'est-à-dire le lendemain de l'accident vasculaire cérébral dont il a été victime la veille et qui le plonge, semaine après semaine, dans un état végétatif toujours plus avancé.²⁶ Jusqu'à son décès, le 10 août 1923, la collection ne fut pas augmentée ni par son épouse ni par son fils, qui habitaient encore la maison. Enfin, il convient de signaler que Sorolla devait parfaitement être conscient de l'intérêt historique de ces documents. En effet, il comptait parmi ses plus proches amis trois historiens d'art aussi éminents que Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) José Ramón Mélida (1856-1933) et Aureliano de Beruete (1845-1912), et un des plus fins collectionneurs de son époque, le marquis de la Vega Inclán (1858-1952). Ce dernier lui conseilla peut-être de protéger son patrimoine sous la forme d'une fondation.²⁷

24. De : Lucius, "Nuestros artistas en Roma", *El País*, Madrid, 10/07/1887 à Felipe Garín, "¿Más Sorolla?", <http://www.abc.es/>, Madrid, 31/10/2009.

25. Anonyme, "Cuadros para la exposición de Madrid", *Las Provincias*, Valence, 5/04/1881.

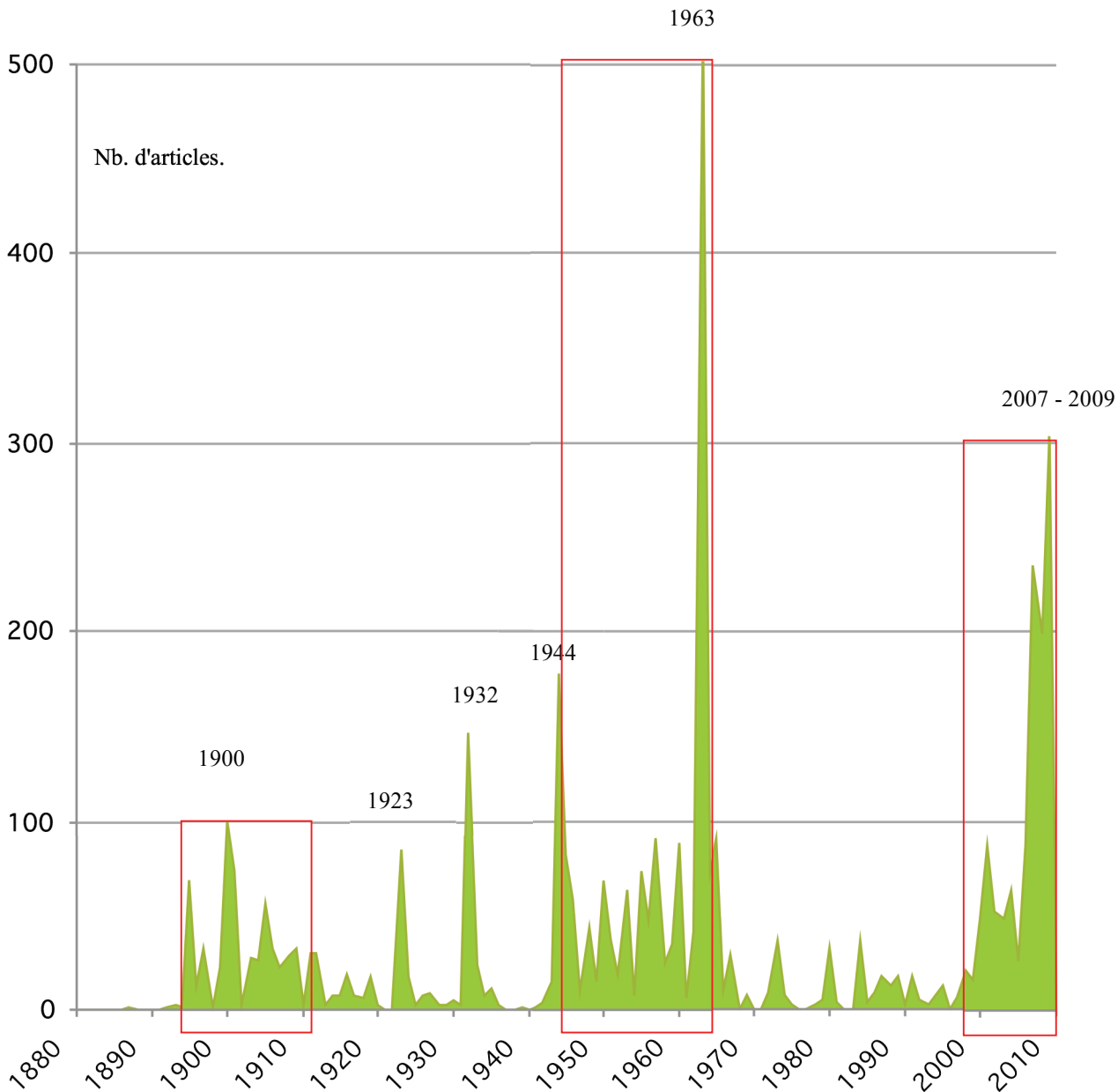
26. Francisco Alcántara, "Sorolla en la Escuela de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 18/06/1920.

27. María Luisa Menéndez Robles, "Sorolla, Benlliure y el segundo marqués de la Vega-Inclán: Interacciones amistosas y artísticas" in *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, Valence, Generalitat Valenciana, 2000, pages 69.

Selon toute vraisemblance, Sorolla était très attentif à ce que la presse publiait sur son compte, notamment lors de chacune de ses expositions individuelles. Il lui importait de lire la presse parisienne car, d'une part, il concourait régulièrement au Salon de la Société des Artistes Français et, d'autre part, à son époque la critique française faisait autorité dans le monde de l'art et orientait le marché. Or, il ne vivait pas à Paris mais à Madrid et, malgré quelques bons contacts dans la capitale française, son accès à la presse étrangère était limité. C'est pourquoi il souscrivait ponctuellement des abonnements auprès d'agences, les "Press Cuttings", qui lui fournissaient les coupures qui le concernaient directement en indexant leur recherche sur son patronyme. Le plus souvent, ces abonnements étaient souscrits sur des périodes courtes qui correspondaient à la durée d'une exposition. Parmi ces agences internationales, qui possédaient des antennes dans les grandes capitales du monde, citons "Le Lynx" (1876, Paris), "Le Courrier de la Presse" (1880, Paris), "Argus de la Presse" (1879, Paris), "Argus" (inc., Berlin), "C. Freyer Söhne" (inc., Berlin), "Durrant's Press Cuttings" (inc., Londres), "The General Press Cuttings Association Ltd." (inc., Londres), etc. Pour déchiffrer ces coupures venues du monde entier, l'Espagnol pouvait compter sur ses trois enfants car lui-même n'était pas polyglotte. Il lisait l'italien, parlait mal le français et ne connaissait ni l'allemand ni l'anglais. Après la création du Musée Sorolla, Joaquín Sorolla y García (1892-1948), le fils du peintre et premier directeur de l'institution, conserva et augmenta la collection en souscrivant deux nouveaux abonnements, d'abord auprès de l'agence "Argos de la Prensa" (inc., Madrid), de 1932 à 1933, puis auprès de "Europa" (inc., Madrid), à partir de 1943. Après sa mort, en 1948, la dernière souscription fut maintenue durant cinq ans, probablement par Francisco Pons-Sorolla, le petit-fils du peintre, alors à la tête de l'institution. Entre 1953 et 1966, un dernier abonnement fut souscrit auprès de l'"Agencia Internacional Camarasa" (inc., Madrid). Au cours des années soixante, le musée traversa une importante crise financière et, en 1967, il fut même sur le point de fermer ses portes au public. Malgré l'absence d'abonnement, la collecte des articles de presse ne fut pas interrompue même si le nombre d'entrées décrut jusqu'à la fin des années 1990. La réforme du statut du musée, qui se traduisit, entre autres, par la création d'une équipe de recherche financée par un système de bourses, assura la pérennité de la collection qui, sous la direction de Florencio de

Santa-Ana, s'enrichit à partir de 1999 des « Archives de Presse Actuelle ». Ce fond diffère du précédent dans la mesure où il est constitué principalement d'articles édités en ligne. À ce jour, ces articles sont imprimés avant d'être classés. Cependant, dans les prochaines années, la numérisation des fonds anciens pourrait permettre la création d'une base de données unique et plus facile d'accès, regroupant les deux collections. Elle permettrait de visualiser directement les articles en ligne sur un site doté d'un moteur de recherches. Les « Archives de Presse Actuelle » comprennent 1.067 articles répartis en huit cartons. Le dernier article du vingt-troisième carton est celui de Felipe Garín "Más Sorolla", publié le 31 octobre 2009.²⁸ Les archives de presse du Musée Sorolla comprenaient, à cette date, un total de 4.068 articles répartis chronologiquement de la manière suivante :

28. Felipe Garín, "Más Sorolla", <http://www.abc.es/>, 31/10/2009.

Graphique n°1. Répartition des archives de presse du Musée Sorolla.²⁹

29. Année (Nb. d'articles) : 1887 (1) 1892 (1) 1893 (2) 1894 (1) 1895 (69) 1896 (13) 1897 (32) 1898 (1) 1899 (23) 1900 (99) 1901 (73) 1902 (3) 1903 (27) 1904 (26) 1905 (56) 1906 (32) 1907 (23) 1908 (29) 1909 (32) 1910 (3) 1911 (30) 1912 (30) 1913 (2) 1914 (8) 1915 (7) 1916 (19) 1917 (7) 1918 (6) 1919 (18) 1920 (3) 1923 (85) 1924 (17) 1925 (2) 1926 (7) 1927 (9) 1928 (3) 1929 (3) 1930 (5) 1931 (3) 1932 (147) 1933 (24) 1934 (7) 1935 (11) 1936 (2) 1939 (1) 1941 (1) 1942 (4) 1943 (15) 1944 (178) 1945 (82) 1946 (59) 1947 (10) 1948 (43) 1949 (15) 1950 (69) 1951 (37) 1952 (19) 1953 (63) 1954 (8) 1955 (74) 1956 (47) 1957 (91) 1958 (25) 1959 (35) 1960 (88) 1961 (6) 1962 (41) **1963 (512)** 1964 (72) 1965 (91) 1966 (10) 1967 (29) 1969 (7) 1972 (9) 1973 (36) 1974 (8) 1975 (3) 1978 (2) 1979 (5) 1980 (32) 1981 (4) 1984 (36) 1985 (4) 1986 (9) 1987 (18) 1988 (12) 1989 (18) 1990 (2) 1991 (18) 1992 (5) 1993 (2) 1994 (7) 1995 (12) 1997 (6) 1998 (21)

Ces statistiques ont été obtenues à partir de ce corpus de presse spécialisée très complet, mais non exhaustif. Par conséquent, ce graphique doit être lu en tenant compte des spécificités de la constitution de ce corps d'archives que nous avons précisées et ses données doivent nécessairement être comparées. Les chiffres, tels qu'ils apparaissent dans le graphique, font ressortir trois "temps forts" médiatiques. Deux périodes de basse intensité les séparent. Un segment permet de constater qu'elles s'étendent sur une durée égale, de trente ans environ, ce qui est apparemment le délai indispensable avant toute redécouverte de l'artiste.

La courbe situe précisément la naissance médiatique de Sorolla en 1895. À partir de là, une première zone de forte activité critique culmine en 1900. Le peintre est très exposé sur le plan médiatique à compter du printemps de cette année car il remporte alors le prix le plus important de sa carrière. Cette période est suivie d'une phase de basse activité qui commence vers 1913 alors que, paradoxalement, non seulement Sorolla était toujours en vie mais il se trouvait même en pleine possession de ses moyens artistiques. Or, à partir de cette date, il s'isola en se consacrant pleinement à sa commande *Visión de España*. Dans la période de basse intensité qui suit, 1923 et 1932 sont les deux seules années qui se détachent. Elles correspondent respectivement à la mort du peintre et à la création du Musée Sorolla. Sous le franquisme, une nouvelle phase de haute intensité critique commence en 1944, l'année de la première exposition rétrospective. Le nombre d'articles se maintient ensuite à un niveau élevé avec un pic en 1963, qui n'a jamais été dépassé. Le centenaire de la naissance du peintre fêté cette année-là fut jalonné d'événements commémoratifs dont le plus importants fut la grande rétrospective organisée au Musée du Prado. Cette période s'acheva vers la fin des années soixante. La transition démocratique ne provoqua pas de regain d'intérêt médiatique, bien au contraire. Sorolla était-il, à ce moment-là, associé à la politique culturelle de la dictature ? Voilà une des questions auxquelles cette étude tentera de répondre. Ensuite, le nombre d'articles se maintient à un niveau assez bas, avec moins de cinquante articles par an, jusqu'à la fin du XX^e siècle. Mais à partir des années 2000, il repart à la hausse et atteint une fréquence supérieure à cent articles par an durant toute la durée de l'exposition itinérante

Visiones de España, entre 2007 et 2009. La, ou les cause(s) de cette reprise devront être précisées.

Dans le cadre de cette étude, ce n'est pas la totalité des 4.068 articles de presse qui sera utilisée. Après une sélection préalable, dont nous allons préciser les critères, 1.452 articles ont été retenus, soit 35,6 % du total. À l'intérieur de ce fond international, nous n'avons fait valoir aucun critère linguistique ni géographique. La sélection réunit des textes issus de douze pays étrangers : États-Unis (33), France (26), Angleterre (22), Argentine (22), Allemagne (6), Portugal (5), Italie (5), Chili (3), Cuba (1), Uruguay (1), Hongrie (1) et Chine (1). Nous avons privilégié les articles publiés plusieurs fois dans plusieurs périodiques. Par exemple, "El Sorolla, único museo madrileño de un solo artista" de Juan Cantelly est publié le 16 janvier 1955 dans le journal valencien *España*³⁰. La même année, il est republié pas moins d'une dizaine de fois, notamment dans des périodiques locaux tels que *Arriba España* (Pampelune), *Clima* (Valence), *La Voz de España* (Saint Sébastien). Il en va de même pour les articles dont des extraits sont cités entre guillemets et parfois même commentés ou complétés dans d'autres articles. Ensuite, nous avons privilégié les textes signés, car beaucoup d'entrées, en particulier les notes informatives, sont anonymes et leur contenu est superficiel voire sans intérêt. Ces entrefilets sont particulièrement abondants à la veille des expositions dont ils annoncent les lieux, dates, horaires de visite, etc. Enfin, durant la phase de rédaction de cette étude, quelques articles de presse, qui ne faisaient pas partie de la collection du Musée Sorolla, ont été utilisés afin d'éclairer tel ou tel point de l'analyse. Les références de ces articles apparaissent séparément dans la bibliographie. Ils proviennent, pour la plupart, des bases d'archives consultables en ligne de la Bibliothèque Nationale espagnole et du groupe de presse madrilène *ABC - Blanco y Negro*.³¹

Le second corpus de sources comprend les soixante-cinq catalogues publiés entre 1906 et 2009, période pendant laquelle la peinture de Sorolla est présentée lors d'expositions collectives et d'expositions monographiques.³² Ce sont les catalogues de ces dernières que nous avons choisi de consulter en priorité. Tous

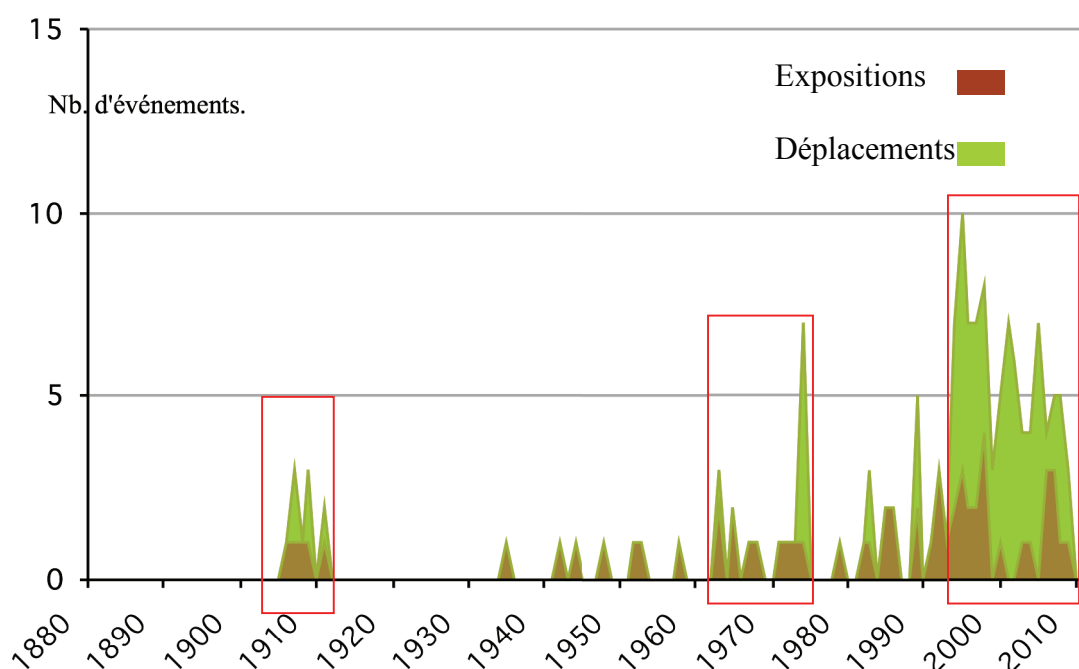
30. Juan Cantelly, "El Sorolla, único museo madrileño de un solo artista", *España*, Tanger, 16/01/1955.

31. Consultables à partir des url <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> et <http://www.hemeroteca.abc.es/>.

32. Voir l'annexe n°1. Expositions monographiques.

ces ouvrages sont aujourd’hui facilement localisables grâce au nouveau catalogue unique des bibliothèques des musées nationaux espagnols, BIMUS, qui est librement accessible depuis l’url <http://bimus.mcu.es>. Pour restituer fidèlement la répartition des expositions dans le temps, nous avons accordé une place plus grande aux événements itinérants en comptabilisant le nombre de leurs déplacements. Par exemple, la première période comprend les cinq expositions particulières : 1906, Paris. 1907, Berlin - Düsseldorf - Cologne. 1908, Londres. 1909, New York - Buffalo - Boston et 1911, Chicago - Saint Louis. Puisque trois sont itinérantes, au total ce sont dix villes qui ont accueilli une de ces expositions.

Graphique n°2. Répartition des expositions monographiques.³³



L’aspect de ce graphique rappelle le précédent car on y retrouve les trois “temps forts”. La “grappe” des expositions individuelles, à laquelle nous venons

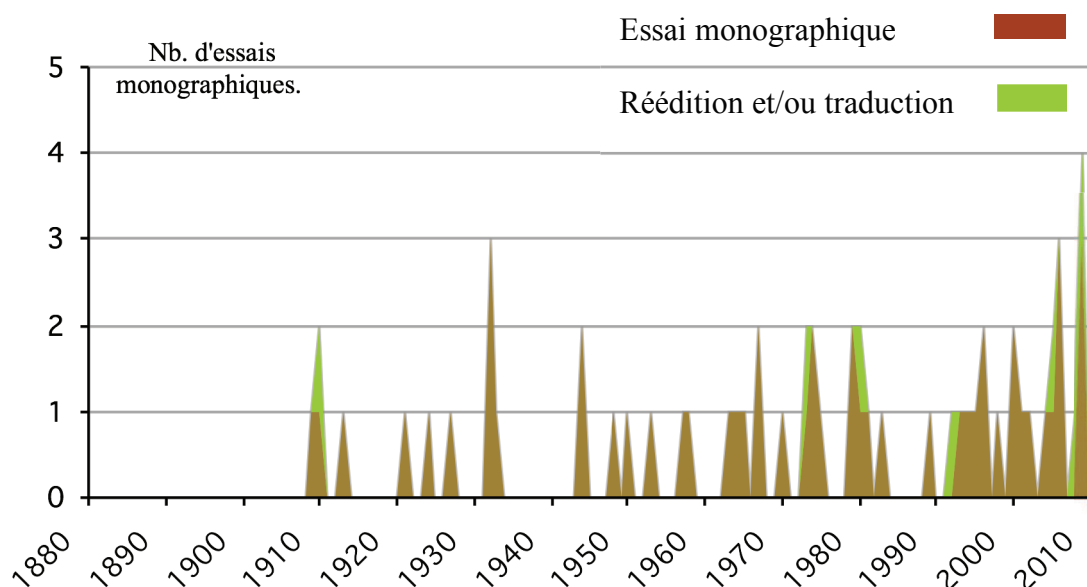
33. Années (expositions ; déplacements):
 1906 (1;0) 1907 (1;2) 1908 (1;0) 1909 (1;2) 1911 (1;1) 1935 (0;0) 1942 (1;0) 1944 (1;0)
 1948 (1;0) 1952 (1;0) 1953 (1;0) 1958 (1;0) 1963 (3;0) 1965 (2;0) 1967 (1;0) 1968 (1;0)
 1971 (1;0) 1972 (1;0) 1973 (1;0) 1974 (1;6) 1979 (1;0) 1982 (1;0) 1983 (1;2) 1985 (2;0)
 1986 (2;0) 1989 (2;3) 1991 (1;0) 1992 (3;0) 1993 (1;0) 1994 (2;5) 1995 (3;7) 1996 (2;5)
 1997 (5;11) 1998 (4;4) 1999 (0;3) 2000 (1;4) 2001 (0;7) 2002 (0;6) 2003 (1;3) 2004 (1;3)
 2005 (0;7) 2006 (3;1) 2007 (3;2) 2008 (1;4) 2009 (1;2). Total : **61 ; 90**.

de faire référence, se détache entre 1906 et 1911. Ensuite, un espace vide court jusqu'en 1944, une période qui comprend, rappelons-le, la guerre civile et les années noires durant lesquelles le pays était accablé par les difficultés économiques. Leur fréquence se maintient ensuite à un niveau bas, c'est-à-dire zéro ou une exposition par an, jusque dans les années soixante. Une reprise ponctuelle démarre à la fin du franquisme et s'achève avant la transition démocratique. Après la réforme du Musée Sorolla de 1993, leur nombre augmente significativement, notamment grâce au principe de l'exposition itinérante et il se maintient presque invariablement à un niveau très élevé, entre cinq et dix événements annuels. En 2009, les manifestations liées au peintre valencien occupent une telle place dans l'actualité du pays que le magazine de mode *Vogue* n'hésite pas à parler de "Sorollamanía" !³⁴

Les sources comprennent enfin les cinquante-sept essais monographiques consacrés à l'œuvre de Sorolla. De toute évidence, toutes ces publications n'ont pas tous la même valeur. Les quatre ouvrages de référence restent à ce jour les études de Rafael Doménech (1910), Aureliano de Beruete (1921), Bernardino de Pantorba (1953 et 1970) et Blanca Pons-Sorolla (2001).³⁵ Le catalogue raisonné du même auteur, à paraître prochainement, deviendra sans doute l'ouvrage de référence dans les années à venir. Ce corpus n'inclut pas les suppléments de presse, ni les textes parus dans une publication périodique, ni ceux figurant dans un catalogue d'exposition, puisque les uns et les autres ont déjà été pris en compte. Les textes publiés et vendus séparément sont tous compris entre 1910 et 2009 et répartis ainsi qu'il apparaît dans le graphique suivant :

34. M. C., "Sorollamanía", <http://www.vogue.es/>, Madrid, 06/2009.

35. Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, Leocicio Miguel, 1910 et *Sorolla, sa vie et son œuvre*, Madrid, Vilanova y Geltrú-Oliva, 1910. Aureliano de Beruete, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Biblioteca Estrella, 1921. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953 et *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, 1970. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001.

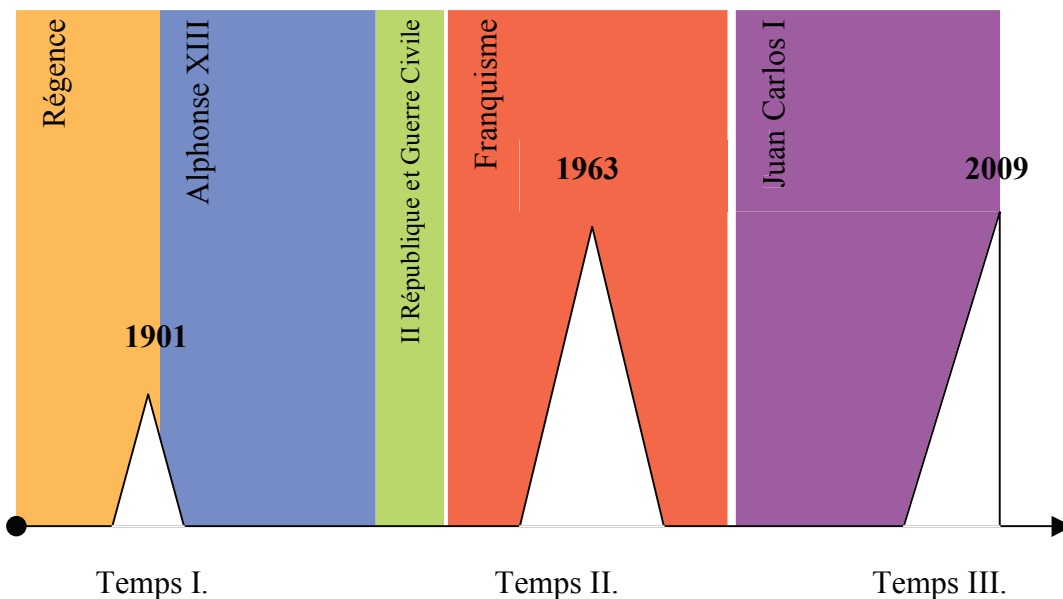
Graphique n°3. Répartition des essais monographiques.³⁶

De toute évidence, il serait hasardeux d'analyser dans le détail la répartition de si peu d'entrées distribuées sur une période aussi longue. Néanmoins, trois observations peuvent être formulées. Tout d'abord, la publication d'un essai monographique accompagne généralement une exposition temporaire, comme le montrent les principaux pics, 1909-1910, 1932, 1944, 1967, 1973-1974 et 1979-1980. Ensuite, le nombre de ces publications augmente progressivement à partir du cycle des expositions itinérantes qui débute en 1994. Enfin, pour répondre à la demande du public, pas moins de huit essais monographiques ont été édités ou réédités à l'occasion de l'exposition *Visiones de España*, entre 2007 et 2009.

En résumé, les graphiques n°1 à n°3 mettent en évidence trois phases de haute intensité critique, bien séparées les unes des autres :

36. 1909 (1) 1910 (2 dont 1 traduction en français) 1913 (1) 1921 (1) 1924 (1) 1927 (1) 1932 (3) 1933 (1) 1944 (2) 1948 (1) 1950 (1) 1953 (1) 1957 (1) 1958 (1) 1963 (1) 1964 (1) 1965 (1) 1967 (2) 1970 (1) 1973 (2 dont 1 réédition) 1974 (2) 1975 (1) 1979 (2) 1980 (2 dont 1 réédition) 1981 (1) 1983 (1) 1989 (1) 1992 (1 réédition.) 1993 (1) 1994 (1) 1995 (1) 1996 (2) 1998 (1) 2000 (2) 2001 (1) 2002 (1) 2004 (1) 2005 (2 dont une traduction en anglais) 2006 (3) 2008 (1 réédition) 2009 (4 dont 1 réédition). Total : 57.

Graphique n°4. Synthèse.



Le Temps I. 1895-1912, est à cheval sur la fin de la Régence et les premières années du règne personnel d'Alphonse XIII. Il correspond à l'apogée de la carrière internationale du peintre. Le second, 1944-1963, se situe au milieu de l'ère franquiste et s'accompagne d'un nouvel essor de l'historiographie sorolliste alors que, on l'a vu, Carmen Gracia et Tomás Llorens intègrent cette période dans ce qu'ils qualifient de "période d'oubli". La transition démocratique marque un temps d'arrêt durant lequel Sorolla disparaît à nouveau des colonnes de la presse jusqu'au Temps III. 1993-2009. Il s'agit de l'époque récente, des mandats de Felipe González (1942) à ceux de José Luis Rodríguez Zapatero (1960). Dans un mouvement de basculement qui débuta dans les années quatre-vingt-dix, l'œuvre de Sorolla opéra un retour progressif dans les salles d'exposition temporaire des musées espagnols puis étrangers. Le cycle des grandes expositions rétrospectives commença au milieu des années quatre-vingt dix avec la réforme du statut juridique du Musée Sorolla et connut son apogée avec la grande exposition itinérante *Visiones de España* organisée du 7 novembre 2007 au 6 septembre 2009. Les pics vertigineux des graphiques n°1 et n°2 prouvent, s'il le fallait, que les modes sont éphémères. Par conséquent, après

cette exposition, Sorolla devra sans doute céder la place qu'il occupe aujourd'hui à d'autres artistes pour mieux être redécouvert plus tard.

Dans les deux premiers chapitres, on s'intéressera à l'apogée de sa carrière. On reviendra sur les courants dans lesquels il engagea sa peinture. On verra quels furent les tableaux dévoilés au cours de ces périodes et quels furent ceux qui ont nourri la ou les interprétations fondatrices. On commentera les premiers jugements critiques lesquels, selon Carmen Gracia, déclenchèrent une "polémique". Pour faire toute la lumière sur cet aspect, on tentera d'identifier la communauté interprétative, ses intérêts et les enjeux qui l'ont animée. Dans les deux chapitres suivants, on verra que la mort du maître fut suivie d'une période de basse intensité critique seulement ponctuée d'événements commémoratifs plus ou moins remarquables. La fin du franquisme semble avoir été le moment d'un nouvel engouement critique si l'on tient compte des graphiques n°1. et n°2., alors que des chercheurs l'ont intégrée dans une longue période d'oubli ! Cette contradiction méritera un éclairage. Enfin, dans le dernier chapitre, on tentera de comprendre comment et pourquoi l'œuvre de Sorolla revint à la mode dans les années 1990 et occupe désormais une place si importante sur la scène culturelle espagnole, comme vient de le démontrer l'exposition *Visiones de España*.

Une deuxième partie complète cette étude dans lequel figure une bibliographie aussi exhaustive que possible. Par ailleurs, une sélection de vingt-cinq documents iconographiques est reproduite et commentée. Elle contient principalement des photographies et des dessins tirés des archives de presse du Musée Sorolla. À l'exception d'une ébauche d'affiche réalisée pour le journal républicain *El Pueblo* en 1899, on ne fera pas apparaître les nombreuses peintures du Valencien citées dans le corps de texte, préférant renvoyer le lecteur au catalogue numérique du Musée Sorolla librement accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://ceres.mcu.es/>.³⁷ Un seul tableau fait partie des figures, *Sorolla como pretexto* du duo d'artistes pop Equipo Crónica. De même, nous n'avons reproduit aucun article ni aucun document d'archive afin de ne pas nourrir cette deuxième partie au-delà du raisonnable. En revanche, nous avons voulu offrir au lecteur trois outils inédits c'est-à-dire un tableau aussi complet que possible des

37. CERES est une base de données muséographique en réseau développée par le Ministère de la Culture pour optimiser la gestion des biens culturels conservés dans les musées nationaux.

expositions monographiques consacrées à Sorolla, une liste des derniers résultats de vente de ses tableaux ainsi qu'une table de traduction en français des œuvres citées dans ce travail.³⁸ Les titres traduits varient énormément selon les trois sources de références consultées c'est-à-dire les catalogues des expositions Georges Petit (1906), *Sargent / Sorolla* (2006) ainsi que *Sorolla, sa vie et son œuvre*, la version française du livre de Rafael Doménech. Le catalogue de l'exposition Petit, qui n'est en fait qu'une liste, pose de nombreux problèmes de compréhension car il est difficile de savoir précisément à quels tableaux correspondent tels ou tels titres. À ce jour, il n'a pas permis d'établir formellement le contenu de l'échantillon présenté à Paris. Sauf indication contraire, les traductions que nous proposons sont de l'auteur. Enfin, ce travail s'accompagne d'un dvd contenant une copie du téléfilm de José Antonio Escrivá (1952) *Cartas de Sorolla* (2006).

38. Annexe n°3. Table de traduction des œuvres citées.

I

LES SALONS DE PEINTURE :

UN PARCOURS DE LA RECONNAISSANCE

1881 - 1901

Joaquín Sorolla n'a que seize ans lorsque, pour la première fois, il expose publiquement un tableau. Avec *El patio del Instituto*, une aquarelle aujourd'hui perdue, il participe au concours de peinture de l'Exposition Régionale de Valence en 1879. L'année suivante, dans la même ville, il présente trois scènes orientalistes à l'Exposition de la Société Récréative *El Iris*. Naturellement, les deux apparitions de ce Valencien, jeune et inconnu, sont à peine remarquées par les journalistes. Ensuite, on ne sait presque rien de ces deux premières participations à l'Exposition Nationale, dans les années 1880. Enfin, jusqu'à la deuxième moitié des années 1890, il est encore impossible de parler de notoriété étant donnée la faible couverture médiatique de chacune de ces apparitions. Les choses changeront en 1895 avec son premier grand succès au Salon français et l'entrée de son tableau *La vuelta de la pesca* au Musée du Luxembourg de Paris. Ce sera alors le début de ce nous avons choisi d'appeler le Temps I. 1895-1912, qui correspond à l'apogée de sa carrière de "salonnier" et dont le sommet se situe en 1901. En effet, cette année-là, son dernier envoi à l'Exposition Nationale lui permettra de décrocher la Médaille d'Honneur, le point d'orgue de son parcours académique.

Ces bornes chronologiques sont comprises à l'intérieur de la Restauration. Le parcours académique de Joaquín Sorolla commence vers le milieu du règne d'Alphonse XII, qui s'étend de 1875 à 1885, et s'achève à la fin de la régence de Marie-Christine, en 1902. Sous le règne d'Alphonse XII, la peinture d'histoire vit son dernier âge d'or. Les chefs d'œuvres du genre, *Juana la Loca* (1877) et la *Rendición de Granada* (1882) de Francisco Pradilla (1848-1921), *Los amantes de Teruel* (1884) d'Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), *La conversión del Duque de Gandía* (1884) de José Moreno Carbonero (1860-1942), ou encore

Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga (1888) d'Antonio Gisbert (1834-1902) sont tous compris dans les limites du règne d'Alphonse XII.¹ Sous la Régence le genre périclité, même si la commande d'État parvient à lui donner un dernier souffle. Il évolue en s'adaptant à la politique d'exaltation et de célébration de la monarchie portée par les dirigeants. Sous l'impulsion de commandes publiques, la peinture d'histoire devient "historico-commémorative". Jusqu'à la fin du siècle, elle immortalise des épisodes de la vie politique des premières années de la Restauration. En 1892, Joaquín Sigüenza (1825-1902) représente la cérémonie d'investiture d'Alphonse XII comme Grand Maître des ordres militaires de Santiago, Alcántara, Calatrava et Montesa. Joaquín Sorolla avait reçu, deux ans plus tôt, une commande du Sénat, *La jura de la Constitución [de 1876] por la regente Dña. María Cristina*.² Confiée initialement à José Casado del Alisal (1832-1886), la commande est ensuite transmise à Francisco Jover Casanova (1830-1890), mais les deux peintres meurent avant l'achèvement du tableau et Sorolla le termine en 1897.

Indéniablement, le déclin, puis la disparition définitive d'un genre érigé durant presque un demi-siècle au rang d'exercice supérieur sanctionné par le jury de l'Exposition Nationale, ouvre des perspectives nouvelles à la jeune génération. Parmi elle, quelques peintres parviennent même à introduire au concours national des genres venus de l'extérieur, en particulier de France. Inversement, c'est dans ce contexte que Joaquín Sorolla, un jeune peintre ouvert aux influences étrangères, va contribuer à changer l'image de l'École espagnole hors des frontières de son pays. On verra, dans ce chapitre, comment cette ambition rejaillit sur la réception de sa peinture et, pour ce faire, on reviendra tout d'abord sur sa formation, à Valence et à Rome. On rappellera ensuite quel est son parcours au cœur des institutions des Beaux-Arts, en Espagne et à l'étranger. On s'intéressera aux courants dans lesquels il engage sa peinture et aux tableaux qu'il présente durant cette période. On verra pourquoi le jury de l'Exposition Nationale refusera par deux fois de lui décerner la Médaille d'Honneur, en 1897 et en 1899, et

-
1. *Doña Juana la loca*, 300x500, Madrid, Musée National du Prado, 1878.
La rendición de Granada, 300x550, Madrid, Palais du Sénat, 1882.
Los amantes de Teruel, 330x516, Madrid, Musée National du Prado, 1884.
La conversión del Duque de Gandía, 315x500, Madrid, Musée National du Prado, 1884.
Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga, 390x600, Madrid, Musée National du Prado, 1888.
 2. *La jura de la Constitución por la regente Dña. María Cristina*, 350x550, Madrid, Palais du Sénat, 1897.

quelles seront les conséquences de ce double échec. On tentera de comprendre pourquoi, dans ce contexte, la presse libérale et républicaine valorisera sa peinture et son parcours. On verra, enfin, quelles lignes d'interprétation vont émerger dans la presse.

I.1. DE L'EXPOSITION NATIONALE AUX SALONS ÉTRANGERS

Fils de Joaquín Sorolla Gascón (1832-1865) et de María Concepción Bastida (1838-1865), un couple de négociants en tissus, Joaquín Sorolla y Bastida est né à Valence le 27 février 1863. La famille possède une petite boutique dont le nom était "Sis dits" c'est-à-dire "Six doigts", située dans la rue de las Mantas, ancienne "calle Nueva". Elle vit à l'étage d'un immeuble qui aujourd'hui n'existe plus. Sorolla s'y rend une seule fois et emporte avec lui un carreau du sol et se plaît à dire en le montrant : « Sobre este ladrillo yo vine al mundo. »³ L'objet se trouve aujourd'hui au Musée Sorolla où il est conservé comme une relique. Le peintre ne garde aucun souvenir de ses parents car, en 1865, l'épidémie de choléra qui frappe la ville les emporte à quelques jours d'intervalle. Joaquín et sa sœur Concha sont alors recueillis par un oncle, José Piqueres Guillén (1832-1900), modeste forgeron établi à Valence. Comme d'autres peintres espagnols de son temps, Sorolla est issu du milieu artisan dans lequel on pratiquait le dessin avant de travailler les matières premières. Par exemple, Ignacio Zuloaga est fils d'un orfèvre et le père des frères Jiménez Aranda est ébéniste. Le jeune Valencien fait donc ses armes dans l'atelier familial. Pour cette raison, c'est cet oncle qui décèle chez son neveu des dispositions pour le dessin et l'inscrit à l'École des Artisans de la ville en 1876. Il y reçoit les enseignements du sculpteur Cayetano Capuz (inc.-inc.) qui dispense des cours du soir.

Deux ans plus tard, le garçon entre à l'École des Beaux-Arts qui dépend de l'Académie Royale de San Carlos de Valence. Il y rencontre Cecilio Plá et Antonio García del Castillo, le fils du photographe Antonio García y Peris qui possède un atelier au centre ville. Dans sa jeunesse, ce notable de la ville avait

3. Lola Soriano, "La cuna de Sorolla, en el olvido", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 22/10/2009. « Sur ce carreau, je suis venu au monde. »

étudié la peinture à l'Académie de San Carlos aux côtés de Bernardo Ferrándiz (1835-1885), Francisco Domingo Marqués (1842-1920) et Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) avant d'entreprendre des études de chimie et d'introduire à Valence les techniques photographiques les plus récentes.⁴ En 1878, il recherche un jeune peintre assez minutieux pour décorer et rehausser ses portraits et Sorolla est recommandé par ses deux amis. Au contact de la photographie, il développe ses qualités visuelles et son sens de la composition. Les premiers biographes du peintre évoqueront cet apprentissage comme une anecdote ; pourtant, il s'agit certainement d'une des étapes les plus décisives de sa formation car l'influence de la photographie sur sa peinture est d'autant plus prégnante chez un peintre âgé de quinze ans seulement.

En juin 1884, à la fin de son cursus, il décroche à vingt-et-un ans un prix assorti d'une bourse d'étude. Cette récompense académique lui permet de poursuivre sa formation artistique à l'Académie Espagnole de Rome à compter de l'année suivante et pour trois années civiles : 1885, 1886 et 1887. L'Académie de San Carlos organise un "Prix de Rome" local, dont les allocations sont financées par les autorités départementales.⁵ Ce qui existe à Valence depuis 1863 découle d'une tradition française née deux siècles plus tôt sous Louis XIV, en 1663, et qui essaima dans toute l'Europe. Le Prix de Rome était destiné à offrir aux artistes les plus méritants les moyens d'approfondir leur connaissance de l'art dans la ville éternelle, au contact direct des chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. Les pensions étaient financées par le roi de France. Au XVIII^e siècle, le modèle fut copié en Espagne sous le règne de Charles III. En 1746, des "pensionnaires du roi", formés à l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando, séjournaient en Italie aux frais de l'État. Celui-ci disposera seulement à partir de 1873 d'une école, l'Académie Espagnole de Rome sur la colline du Janicule, suivant l'exemple de la Villa Médicis qui hébergeait depuis 1803 l'Académie de France. Mais à la fin du XIX^e siècle, la capitale italienne ne répond plus aux aspirations des jeunes artistes car tous les courants artistiques émergent, se développent et se

4. Vicente Vidal Corella, "La casa del fotógrafo Antonio García. Donde Sorolla fue retocador de retratos", *Las Provincias*, Valence, 20/08/1961.

5. Arturo Zabala, "Joaquín Sorolla, pensionado en Roma" in *Un siglo de arte valenciano, exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación provincial. IV. Sorolla*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 1965, pages 1-19.

diffusent à Paris et à Vienne, nouvelles capitales artistiques et séjours des peintres.

À peine est-il arrivé à Rome que Sorolla se rend déjà à Paris à l'occasion d'un voyage effectué avec un compagnon franco-espagnol rencontré dans la ville éternelle, Pedro Gil Moreno de Mora (1856-1930). Il visite pour la première fois le "Salon" ou "Salon de la Société des Artistes Français". Sur place, il découvre deux maîtres de la peinture de "plein air" en visitant une exposition posthume consacrée à l'œuvre du Français Jules Bastien-Lepage (1848-1884) à l'Hôtel de Chimay, et une exposition de tableaux de l'Allemand Adolf Menzel (1815-1905) installée aux Tuileries. De sa découverte de Paris, Sorolla dira plus tard : « Allí se pintaban cosas vistas. »⁶, une petite phrase qui fait implicitement allusion à la peinture historique enseignée à Rome et dans toutes les écoles des Beaux-Arts d'Espagne. Pour le paysagiste et historien de l'art Aureliano de Beruete, un des premiers biographes du Valencien, « [...] abrió Sorolla sus ojos por vez primera al movimiento iniciado entonces en la pintura moderna. »⁷

De l'École des Artisans de Valence à l'Académie Espagnole de Rome, le garçon franchit toutes les étapes d'une formation académique orientée vers l'Exposition Nationale, participant pour la première fois à ce concours en 1881, ainsi qu'on le verra plus avant. Il constitue son premier envoi vers un Salon étranger en 1891, à l'exposition internationale de Berlin et, jusqu'en 1901, il envoie régulièrement ses tableaux vers d'autres Salons de peinture en Europe. Durant la période 1881-1901, il présente au total un peu plus d'une centaine de tableaux, en Espagne et à l'étranger. En moyenne, cela représente à peine plus de cinq tableaux par an. Si l'on ramène ce chiffre aux quatre cent quatre-vingt dix sept tableaux dévoilés à l'occasion de sa première exposition individuelle, en 1906, il est presque cent fois inférieur ! Pour comprendre cet écart, il faut rappeler que les concours de peinture sont périodiques, généralement annuels ou biennaux, et que le nombre des toiles admises par envoi est strictement réglementé. On saisit alors mieux cette observation de Blanca Pons-Sorolla qui évoque, dans une monographie récente, la lenteur avec laquelle les tableaux de son aïeul sont

6. El Duende de la Colegiata (Abelardo Fernández Arias y López) "Sorolla", *Por Esos Mundos*, Madrid, [1913]. « Là-bas, on peignait des choses vues. »

7. Aureliano de Beruete, "Joaquín Sorolla", *Hispania*, Madrid, 15/06/1901. « Sorolla posa pour la première fois ses yeux sur le mouvement enclenché alors dans la peinture moderne. »

présentés au public durant cette période : « Hasta este momento [1906] nunca se habían visto más de seis obras juntas en una misma exposición internacional, y entre las nacionales, sólo en la de Madrid de 1901, se habían podido ver reunidas dieciséis. »⁸

Parmi les tableaux présentés avant 1902, tous ne bénéficient pas de la même audience. Alors que certains passent complètement inaperçus, d'autres, à l'inverse, sont distingués par un ou plusieurs prix et deviennent, en quelque sorte, des tableaux célèbres. C'est le cas de onze réalisations : *El dos de mayo*, 1884. *Boulevard de Paris*, 1890. *Rogaciones en Burgos en el siglo XVI*, 1892. *¡Otra Margarita!*, 1892. *El beso de la reliquia*, 1893. *La vuelta de la pesca*, 1894. *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, 1894. *Pescadores valencianos*, 1895. *La bendición de la barca*, 1895. *Cosiendo la vela*, 1896 et *Triste herencia*, 1899.⁹ Presque tous bénéficient, à leur époque, d'un excellent accueil dans les journaux et sont reproduits dans la presse illustrée. Dans l'ouvrage de Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte* (1910), qui est la première monographie éditée et vendue

8. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001, page 217. « Jusque-là [1906], jamais plus de six œuvres n'avaient été réunies dans une seule exposition internationale et, parmi les expositions nationales, on avait pu en voir seize lors de celle 1901, à Madrid. »

9. *El dos de mayo*, 400x580, 1884, Médaille de Deuxième Classe, Exposition Nationale des Beaux-Arts (Madrid, 1884).
Boulevard de Paris, 80x160, 1890, Médaille de Deuxième Classe, Exposition Nationale des Beaux-Arts (Madrid, 1890).
Rogaciones en Burgos en el siglo XVI, 1892, Médaille d'Or de Deuxième Classe, Exposition Internationale (Munich, 1892).
¡Otra Margarita!, 129x198, 1892, Médaille de Première Classe, Exposition Nationale des Beaux-Arts (Madrid, 1892) / Premier Prix, Exposition Internationale (Chicago, 1893).
El beso de la reliquia, 103x125, 1893, Médaille de Troisième Classe, Salon de la Société des Artistes Français (Paris, 1893) / Médaille de Deuxième Classe, Exposition Internationale (Vienne, 1894) / Premier Prix, Exposition d'Art (Bilbao, 1894). Acheté par le Musée des Beaux-Arts de Bilbao.
La vuelta de la pesca, 265x325, 1894, Première Médaille d'Or de Deuxième Classe, Salon de la Société des Artistes Français (Paris, 1895). Acheté par l'État français.
¡Aún dicen que el pescado es caro!, 151x204, 1894, Médaille de Première Classe, Exposition Nationale des Beaux-Arts (Madrid, 1895). Acheté par l'État espagnol.
Pescadores valencianos, 65x87, 1895, Médaille d'Or, Exposition Internationale (Berlin, 1896). Acheté par la Galerie Nationale de Berlin.
La bendición de la barca, 50x71, 1895, Médaille d'Or, Salon de la Société des Artistes Français (Paris, 1896) / Prix de Venise, Exposition Biennale Internationale (Venise, 1897).
Cosiendo la vela, 220x302, 1896, Médaille d'Or, Exposition Internationale (Munich, 1897) / Grande Médaille de l'État Autrichien (Vienne, 1898). Acheté par le Musée d'Art Moderne de Venise.
Triste herencia, 210x285, 1899, Grand Prix de Peinture, Exposition Universelle (Paris, 1900) et Médaille d'Honneur, Exposition Nationale des Beaux-Arts (Madrid, 1901).

séparément, aucun ne manque.¹⁰ Ce groupe des onze sert de base aux premières interprétations, tout simplement parce que les observateurs le connaissent très bien. Il y a dans ce lot une peinture d'histoire, un paysage urbain "à la française", trois peintures sociales, et le reste est compris dans le vaste courant naturaliste héritier de la peinture de Bastien-Lepage, ainsi qu'on le verra par la suite. Si la gamme des genres représentés est aussi contenue c'est parce que les critères d'admission des Salons officiels sont très stricts et que, pour le candidat, contrevenir au goût du moment revient à ruiner toute chance de réussir. C'est donc à travers un prisme très réduit que la personnalité artistique de Sorolla est disséquée et présentée au lecteur de la presse, en cette fin de XIX^{ème} siècle et au moins jusqu'en 1902.

Force est de constater que seuls les initiés connaissent aujourd'hui ces onze tableaux qui se trouvent actuellement tantôt remisés, tantôt exposés dans les salles les plus confidentielles des musées qui les hébergent car, aujourd'hui, ils n'intéressent plus. On verra plus loin que, désormais, le grand public connaît ce peintre essentiellement à travers son œuvre tardive, c'est-à-dire au moins postérieure à 1901. Pour cette raison, le grand public serait certainement dérouté devant ces tableaux à concours dont la facture obéissait aux modes du moment. Cette règle n'est pas propre à Sorolla mais s'applique à tous les peintres de cette époque tant l'évolution des codes picturaux est fulgurante entre 1890 et 1910. Il faut se souvenir, comme un exemple assez parlant, que dans l'œuvre de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), une décennie seulement sépare *Ciencia y Caridad* (1897) et *Les demoiselles d'Avignon* (1907) c'est-à-dire le réalisme social et le cubisme.¹¹

De 1881 à 1901, Sorolla participe invariablement à chacune des neuf éditions de l'Exposition Nationale espagnole en 1881, 1884, 1887, 1890, 1892, 1895, 1897, 1899 et 1901. C'est la raison pour laquelle son parcours est très bien documenté dans la presse madrilène dans tous les titres phares du moment : *La Ilustración Española y Americana* (1869), *El Imparcial* (1867), *El País* (1887), *Heraldo de Madrid* (1890), *Blanco y Negro* (1891), etc. La création du concours général des Beaux-Arts, en 1856, a engendré toute une génération de critiques

10. Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel, 1910.

11. Pablo Picasso, *Ciencia y Caridad*, 197x249'5, Barcelone, Musée Picasso, 1897 et *Les demoiselles d'Avignon*, 243'9x233'7, New York, Museum of Modern Art, 1907.

d'art dont on peut citer Isidoro Fernández Flórez (1840-1902), qui écrit sous le pseudonyme "Fernanflor", Francisco Alcántara (1854-1930) ou encore Mariano de Cavia (1855-1920). Tous ont couvert les débuts du jeune homme venu de Valence.

Le garçon n'a pas encore dix-huit ans et ne possède que la seule expérience des expositions régionales organisées à Valence quand il se rend pour la première fois à Madrid pour présenter trois marines, *Veleros en el mar*, *Escena de puerto* et *Barcos en el puerto con fondo de edificios*, qui passent inaperçues.¹² Lors de l'édition de 1884, il présente un grand format historique intitulé, comme le chef-d'œuvre de Goya, *El dos de mayo. Defensa del Parque de Artillería de Madrid el día del 2 de mayo de 1808*.¹³ Avec cet envoi, il obtient à vingt-et-un ans une brillante et prometteuse Médaille de Seconde Classe. S'il n'y a pas de coupures antérieures à 1887 dans la collection de presse du Musée Sorolla, cela ne veut pas dire pour autant que l'événement passe inaperçu puisque deux revues illustrées *La Ilustración Española y Americana*, à Madrid, et *La Ilustración Ibérica*, à Barcelone, couvrent le succès du jeune homme.¹⁴ Trois ans plus tard, il prépare depuis Rome un sujet biblique, *El entierro de Cristo*. Mais cette toile aux dimensions monumentales ne lui vaut qu'une Mention Honorifique, synonyme d'échec. Fernanflor en fait une critique acerbe dans laquelle il moque la composition du tableau en considérant que, au lieu de représenter l'enterrement du Christ, le jeune homme a peint l'heure durant laquelle il avait été enterré : « El señor Sorolla, pues, ha hecho lo que muchos otros autores de esta Exposición; creyendo hacer un cuadro, ha hecho un país, cosa más fácil, aunque sea difícil siempre. Ha pintado no el entierro de Cristo, sino la hora que le enterraron. »¹⁵ Humilié et découragé, il détruit son tableau avant de repartir pour l'Italie. Le

12. *Barcos en puerto con fondo de edificios*, 25x40, Valence, Museo de Bellas Artes, 1880.

Escena de puerto, 45x78, Madrid, MS, 1880.

Veleros en el mar, non localisé.

13. *El dos de mayo* ou *Defensa del Parque de Artillería de Madrid el día del 2 de mayo de 1808*, 400x580, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1884 et *El entierro de Cristo*, 430x685, Madrid, fragments conservés au Musée Sorolla, 1887.

14. Fernanflor, "Exposición de Bellas Artes. Cuadros históricos", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22/06/1884 et Manuel Plá y Valor, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884", *La Ilustración Ibérica*, Barcelone, 5/07/1884.

15. Fernanflor, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8/07/1887. « Monsieur Sorolla, disais-je, a commis la même erreur que beaucoup d'autres peintres de cette exposition ; en pensant faire un tableau, il a fait un pays, ce qui est plus facile, bien que cela soit toujours difficile. Il n'a pas peint l'enterrement du Christ, mais l'heure durant laquelle on l'a enterré. »

récent film *Cartas de Sorolla* reconstitue ce moment marquant de la vie et de la carrière du peintre.¹⁶ Il est alors âgé de vingt-quatre ans. De cette grande toile, quatre fragments sont conservés au Musée Sorolla.¹⁷ Une ébauche de l'ensemble fait aussi partie de la collection.¹⁸ De même, l'institution madrilène conserve une photographie ancienne du tableau ainsi que des photographies de l'atelier de Pedro Gil Moreno de Mora, à Rome, dans lequel le tableau était entreposé avant d'être envoyé en Espagne.

L'État espagnol, représenté par ses institutions des Beaux-Arts, réserve ses premiers prix à la peinture d'histoire, le "genre par excellence".¹⁹ Des académiciens élus composent le jury du concours depuis sa création, ainsi que le prévoit l'article III du règlement publié le 13 mai 1854 dans la *Gaceta de Madrid*.²⁰ La fortune artistique d'un peintre espagnol était donc nécessairement liée à ce genre, au moins jusque dans les années 1889-1890. À cette époque, les frères Luis (1845-1928) et José (1837-1903) Jiménez Aranda importent de France une peinture de la "dénonciation sociale". Sous des titres sentencieux, elle met en scène des histoires sombres, inspirées ou directement tirées des faits divers des journaux tels que des émeutes, des grèves, des scènes de mendicité, etc. En Espagne, ce courant s'inscrit dans une période d'expansion et d'organisation du mouvement ouvrier à partir de la fondation de la Fédération Espagnole de l'AIT en 1870, du Parti Socialiste en 1879 et de l'Union Générale des Travailleurs en 1888. De même, la publication, en 1891, de l'encyclique de Léon XIII *Rerum novarum* – des choses nouvelles – engage l'Église dans une réflexion sociale. En Espagne, le genre pictural donne lieu à une mode éphémère qui, bien qu'elle prenne fin au tournant du nouveau siècle, opère la transition entre une peinture de sujets historiques et une peinture de "sujets contemporains".

Après son échec de 1887, Sorolla a regagné Rome puis, fuyant une épidémie, il se réfugie à Assise, chez le peintre valencien José Benlliure (1855-1937). Il obtient l'année suivante la prorogation de sa pension romaine d'une année supplémentaire et épouse, au mois de septembre 1888, Clotilde García del

16. *Cartas de Sorolla*, 15:25 à 18:10.

17. Florencio de Santa-Ana, *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, Madrid, Ministère de la Culture, 2009, pages 54-55.

18. *Estudio para "El entierro de Cristo"*, 63'5x100, Madrid, MS, 1886-1887.

19. Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Historia 16, 1992, page 22.

20. *Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos, 1860.

Castillo, la fille du photographe Antonio García y Peris. Cette famille fait partie de la bourgeoisie commerçante de la ville. Sorolla, dont les origines sont modestes, connaît alors une certaine ascension sociale. Le jeune couple vit quelque temps à Assise, avant de regagner définitivement l'Espagne. En quittant l'Italie, en juin 1889, Sorolla et son épouse prennent le chemin de Paris ce qui permet à notre peintre de visiter les pavillons nationaux de l'Exposition Universelle. Il découvre sur place les tableaux de ses compatriotes parmi lesquels figure *La visita al hospital* de Luis Jiménez Aranda.²¹ Avec cette toile, le peintre sévillan, alors quasiment inconnu, remporte le Grand Prix de peinture au nez et à la barbe d'un maître, Francisco Pradilla, qui présente pourtant *La rendición de Granada*.²² Bien que d'excellente facture, ce tableau historique appartient à un genre dépassé en France.

À Madrid, le signal envoyé de Paris a des conséquences immédiates sur l'Exposition Nationale de 1890. José Jiménez Aranda, le frère du précédent, décroche une Première Médaille avec *Una desgracia*, un tableau qui met en scène le sort tragique d'un maçon tombé d'un échafaudage.²³ Aranda choisit un sujet qui fait écho à la tradition nationale. En effet, le Musée du Prado expose dans ses salles *El albañil herido*, un carton de Goya qui pourrait être la première œuvre espagnole du genre.²⁴ Sorolla, quant à lui, obtient une Médaille de Seconde Classe avec *Boulevard de Paris*, une scène de vie quotidienne dans la veine du paysage urbain cultivé par les Impressionnistes français, notamment Gustave Caillebotte (1848-1894) et Edgard Degas (1834-1917). Le concours madrilène n'est pas coutumier de ce genre de sujet qui doit apparaître, aux yeux du jury, comme un témoignage de son admiration pour le voisin français. Sorolla justifiera plus tard ce choix en expliquant que l'effervescence d'un boulevard parisien constituait, selon lui, un sujet résolument naturaliste : « Estudié en París; y aquel tono abigarrado logrado con la policromía del boulevard me hizo concebir tal cuadro, ya francamente naturalista y al cual procuré llevar la vida que veía. »²⁵

21. *La visita al hospital*, 291x441, Madrid, Musée National du Prado, 1889.

22. Francisco Pradilla, *La rendición de Granada*, 300x550, Madrid, Palais du Sénat, 1882.

23. *Una desgracia*, 108x156, Cadix, Collection particulière, 1890.

24. Francisco de Goya, *El albañil herido*, 268x110, Madrid, Musée National du Prado, 1786-1787.

25. Petronio, "Los grandes artistas españoles : Joaquín Sorolla", *Onuba*, Huelva, 30/09/1915. « J'ai travaillé à Paris ; et cette palette chamarrée, fruit de la policromie du boulevard, me fit concevoir un tel tableau, déjà résolument naturaliste et dans lequel j'essayai de rendre compte de la vie que j'observais. »

Malheureusement, *Boulevard de Paris* est aujourd'hui perdu. Il prouve que le Valencien anticipe alors deux évolutions majeures : d'une part, que les canons établis allaient changer et, d'autre part, que le concours national était sur le point de s'ouvrir à l'influence du Salon de la Société des Artistes Français. Sorolla entend réussir depuis Madrid, et c'est dans cette ville qu'il vient d'installer sa famille, au début de l'année. Plus tard, la presse valencienne lui demandera de justifier ce choix et il expliquera que Madrid était la seule ville à partir de laquelle il pouvait prétendre à un destin national. Plusieurs raisons ont provoqué la déroute d'*El entierro de Cristo*, ainsi qu'on le verra, et l'une d'entre elles tenait à l'éloignement géographique du pensionnaire de l'Académie Espagnole de Rome. Dans son choix d'établir sa famille à Madrid, cette mauvaise expérience compte certainement.

Le genre social nouvellement introduit connaît son apogée lors de l'édition de 1892 même si, quatrième centenaire de la Découverte de l'Amérique oblige, José Garnelo (1866-1944) obtient une Médaille de Première Classe avec *Primer homenaje a Colón* qui est le tableau le plus remarqué de cette édition²⁶. Le souvenir de la réussite d'Aranda a conduit Sorolla à adhérer au courant social et il saisit ainsi l'opportunité de se détourner définitivement des sujets historiques. Il présente donc son premier tableau à thèse, *¡Otra Margarita!*, l'image d'une mère infanticide conduite sur le lieu de son exécution. Avec cette toile *ad hoc*, il décroche à vingt-neuf ans une Médaille de Première Classe qu'il reçoit sans effusion de joie comme si l'échec d'*El entierro de Cristo* était encore bien présent dans son esprit. C'est ce que laisse entendre cette lettre qu'il adresse à son épouse le 1^{er} décembre : « Como ya sabrás se ha confirmado en la votación en pleno la primera medalla a mi cuadro "Margarita", de feliz memoria; es la única que se aprobó por unanimidad; se dan muchos premios, pero eso no vale nada desde el momento que los premios no hacen buenos pintores (sino lo contrario). Yo como ya había consumido la cantidad de deseo de tenerla, lo he recibido sin impresión. »²⁷ L'Exposition Nationale de 1892 passe à la postérité comme

26. José Garnelo, *Primer homenaje a Colón*, 300x600, Madrid, Musée Naval, 1892.

27. Blanca Pons-Sorolla et Víctor Lorente Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelone, Anthropos, 2009, page 54. « Comme tu le sais peut-être déjà, la première médaille votée en séance plénière en faveur de mon tableau "Margarita", d'heureuse mémoire, a été confirmée, ce fut la seule à avoir été décernée à l'unanimité ; beaucoup de prix sont distribués, mais cela ne vaut rien étant donné que les prix ne font pas les bons peintres (bien au contraire).

l'édition sociale par excellence car la même récompense revient au peintre madrilène Vicente Cutanda (1850-1925) pour son tableau *Una huelga de mineros en Vizcaya* et au Valencien Francisco Javier Amérigo (1842-1912) pour *El derecho de Asilo*.²⁸ L'État n'achète pas *¡Otra Margarita!* si bien que le Valencien l'envoie à l'Exposition Universelle de 1893, qui se tient à Chicago, et remporte un Premier Prix.²⁹ Le maire de Saint Louis, Charles Nagel (1849-1940), en fait l'acquisition, ce qui explique que le tableau soit aujourd'hui conservé outre-Atlantique.

En dépit des récompenses obtenues avec *¡Otra Margarita!*, le Valencien demeure, à trente ans, peu connu du grand public espagnol et complètement inconnu en Europe car il lui manque un premier succès parisien. Cependant, une coupure de presse de 1894 prouve qu'il est en train de conquérir, dans son pays, un début de notoriété. En effet, le caricaturiste à succès Ramón Cilla (1859-1937) croque ses traits pour le journal *Blanco y Negro*.³⁰ Une autre caricature est publiée le 25 mai 1895 dans le journal satirique *Madrid Cómico*. Ce commentaire accompagne le dessin : « ¿Qué mis retratos no salen baratos? ¡Es natural! ¡Pues si los más de ellos valen doble que el original! »³¹ c'est-à-dire « Mes portraits ne sont pas abordables ? Cela va de soi ! Puisque la plupart d'entre eux valent deux fois l'original ! » Outre l'allusion peu flatteuse à l'endroit des riches clients du peintre, le propos souligne sa "cote" élevée sur le marché madrilène. Son envoi à l'Exposition Nationale comprenait dix portraits de société, c'est-à-dire ceux des peintres Aurelio Portillo (inc.-inc.) et José Moreno Carbonero (1858-1942), de l'architecte Félix de la Torre Eguía (inc.-inc.), Laura Hernández (inc.-inc.), Manuel de la Torre (inc.-inc.), Francisco Zabálburu (inc.-inc.), María del Carmen Zabálburu y Mazarredo (inc.-inc.), Mademoiselle Barrios (inc.-inc.), comtesse de Santiago, et sa disciple française Nicolle Houcelist (inc.-inc).³²

Dans mon cas, comme j'avais consumé toute envie de l'obtenir, je l'ai reçu sans aucune impression. »

28. Vicente Cutanda, *Una huelga de mineros en Vizcaya*, 275x550, Madrid, Ministère du Travail, 1892 et Francisco Javier Amérigo, *El derecho de Asilo*, 340x540, Xérès de la Frontera, Collège Cervantes, 1892.
29. Priscilla E. Muller, "Sorolla y América" in *Joaquín Sorolla*, Londres, Philip Wilson, 1989, pages 55-73.
30. Ramón Cilla, "Doce del Círculo", *Blanco y Negro*, Madrid, 29/12/1894.
31. Ramón Cilla, "Instantáneas. Joaquín Sorolla", *Madrid Cómico*, Madrid, 25/05/1895. Figure n°1. Instantanés. Joaquín Sorolla (1895).
32. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001, page 139.

Sûr de l'engouement pour le genre social, Sorolla présente au concours *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*, une toile représentant un jeune garçon blessé à la poitrine, agonisant dans la cale d'un bateau de pêche.³³ Alors que les portraits sont froidement accueillis, il réussit néanmoins à s'imposer avec *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*³⁴ L'État espagnol en fait, cette fois, l'acquisition pour la collection du Musée d'Art Moderne de Madrid. C'est le premier et le seul de ses tableaux à rejoindre les collections nationales par une acquisition d'État. Pour l'occasion, *La Ilustración Española* en publie une photogravure en grand format.³⁵ *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* intègre des éléments du naturalisme du Lorrain Jules Bastien-Lepage (1848-1884), un peintre que Sorolla avait découvert en France lors de son premier voyage. Le Français avait réussi à concilier la tradition, qu'il avait apprise dans l'atelier d'Alexandre Cabanel (1823-1889), avec l'apport des peintres de "plein air", de l'École de Barbizon aux Impressionnistes. Pour cette raison, le critique espagnol Bernardino de Pantorba lui donne ce surnom pompeux : "el armonizador".³⁶ Dans ses tableaux, les figures rigoureusement dessinées se découpent sur un fond de nature champêtre ciselé de petites touches de couleurs. Ce compromis entre l'académisme et le naturalisme ouvre une sorte de "troisième voie" qui, au cours de la dernière décennie du siècle, connaît un engouement extraordinaire chez les peintres français car elle leur offre la possibilité de s'affranchir de la tradition sans toutefois rompre avec elle. Ils préservent ainsi leurs chances de réussir au Salon. Parmi ces peintres, on peut citer Léon Lhermitte (1844-1925), Alfred-Philippe Roll (1846-1919) Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929), Émile Friant (1863-1932), etc., auxquels il faut ajouter de très nombreux peintres étrangers comme le Suédois Hugo Salmson (1843-1894), le Tchèque Václav Brožík (1851-1901), le Britannique George Clausen (1852-1944), ou encore le Hongrois István Csók (1865-1961) et beaucoup d'autres.³⁷ Cette peinture champêtre, qui retient sur la toile une France en train de disparaître, puise ses sujets dans le monde paysan, ses

33. *Otra Margarita*, 129'5x198, Saint Louis (Missouri), Washington Gallery of Art, 1892.
¡Aún dicen que el pescado es caro!, 151x204, Madrid, Musée National du Prado, 1894,

34. S. C., "Sorolla y sus retratos", *Nuevo Mundo*, Madrid, 6/06/1895.

35. Anonyme, "¡Aún dicen que el pescado es caro!", *La Ilustración Española*, Madrid, 22/09/1895.

36. Bernardino de Pantorba, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Figuras de la Raza n°20, 1927, page 32.

37. Emmanuelle Amiot-Saulnier, "L'influence de Jules Bastien-Lepage : Un passage vers la modernité" in *Jules Bastien-Lepage*, Paris, Musée d'Orsay, 2007, pages 60-69.

traditions, son mode de vie, ses pratiques religieuses, etc. C'est sur cette voie que Sorolla engage sa peinture, de *La vuelta de la pesca*, en 1894, à *Sol de la tarde*, en 1903.³⁸

Il adapte le courant venu de la terre aux spécificités de la mer en mettant en scène la vie des pêcheurs de Valence. *La vuelta de la pesca* représente le halage d'un bateau de pêche sur la plage par deux puissants bovins. Pour ce tableau, le peintre réalise de nombreuses études peintes, dont deux de l'ensemble. Il s'attache particulièrement à rendre les lumières naturelles sur la surface de l'eau et sur la voile gonflée par le vent. Ce tableau longuement mûri est dévoilé à Paris au Salon de 1895 dont il est une des œuvres majeures. La critique française remarque cet envoi parmi dix-neuf mille cent soixante toiles accrochées au Palais de l'Industrie ! Ce chiffre à peine croyable donne à lui seul une idée de l'exploit accompli par l'Espagnol. Dans *Le Figaro*, le journaliste Charles Yriarte (1832-1898) tient le tableau pour le meilleur de l'exposition. Une partie de son article est traduite et paraît le deux mai dans le journal *La Iberia*.³⁹ La bonne réception de *La vuelta de la pesca* est confirmée par la sanction du jury qui lui décerne une Médaille de Seconde Classe après l'avoir pressenti pour une Médaille de Première Classe à laquelle il ne peut pas prétendre en tant qu'envoi non français. L'Espagnol vient d'obtenir son premier grand succès à l'étranger car le Salon de la Société des Artistes Français est, à cette époque, le concours de référence.

Par ailleurs, aucun peintre espagnol n'y a atteint un tel niveau depuis Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), qui avait obtenu la même récompense en 1838 avec une peinture d'histoire. Luis Bonafoux ne se trompe donc pas en affirmant : « [...] la gran ciudad habla actualmente de España por lo que dejó de hablar en medio siglo. »⁴⁰ Le journaliste, critique littéraire et écrivain né en France, a fondé deux journaux à Madrid, *El Español* (1882) et *El Intransigente* (1892). Il sera correspondant à Paris du journal *Heraldo de Madrid* de 1902 à 1906. Dans son article, il associe Sorolla à l'écrivain José María de Heredia (1842-1905) qui est probablement, à cette époque, l'Espagnol le plus connu dans la capitale française. Comment ne pas mentionner, aussi, le nom de Mariano

38. *Sol de la tarde*, 294x435, New York, HSA, 1903.

La vuelta de la pesca, 265x325, Paris, Musée d'Orsay, 1894.

39. Charles Yriarte, *Le Figaro* et "Un cuadro de Sorolla", *La Iberia*, Madrid, 2/05/1895.

40. Luis Bonafoux, "Sorolla-Heredia", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 2/06/1895. « La grande ville parle actuellement de l'Espagne pour tout ce qu'elle n'en a rien dit depuis un demi siècle. »

Fortuny y Marsal (1838-1874) qui, sans jamais participer au Salon, avait été le dernier peintre espagnol à avoir “conquis” le marché parisien, dans la France du Second Empire. Artiste virtuose, Fortuny y vend quantité de toiles. Il faut ajouter, avant de poursuivre que, non seulement l’État français fait l’acquisition du tableau récompensé, mais qu’il s’agit, de surcroît, de la première œuvre espagnole à entrer ainsi dans les collections du Musée du Luxembourg, le premier musée des artistes vivants.⁴¹ Il a rejoint depuis les salles du Musée d’Orsay où il est un des rares tableaux espagnols accrochés parmi l’exposition permanente. L’actuel catalogue des peintures espagnoles de ce musée compte trente-neuf tableaux de vingt-et-un peintres : Hermen Anglada-Camarasa (1871-1959), Federico Beltrán (1885-1949), José Benlliure Ortiz (1884-1916), Aureliano de Beruete (1845-1912), Juan Cardona (1877-1957), Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), Leandro Ramón Garrido (1868-1909), Sebastián Gessa y Arias (1840-1915), Manuel González Méndez (1843-1909), Francisco Iturrino (1864-1924), Antonio de La Gandara (1861-1917), Eugenio Lucas y Villamil (1841-1920), Enrique Mélida y Alinari (1834-1892), Francisco Oller y Cestero (1833-1917), Andrés Parladé y Heredia (1859-1933), Pablo Picasso (1881-1973), Santiago Rusiñol (1861-1931), Joaquín Sorolla, Pablo de Uranga (1861-1934), Daniel Vierge (1851-1904) et Ignacio Zuloaga (1870-1945).⁴² Comme une conséquence logique de sa réussite parisienne, la collection de presse du Musée Sorolla rend compte de la percée du Valencien dans l’espace médiatique puisque l’année 1895 est le point de départ de la première phase de haute intensité critique.

Dans ce qu’il convient d’appeler sa “peinture à concours”, *La vuelta de la pesca* marque un changement de cap par rapport à la période écoulée. Si, jusque-là, celle-ci s’est prudemment ajustée aux critères du jury de l’Exposition Nationale, ce n’est plus le cas de cette scène de mer baignée de lumière. En revanche, elle peut lui ouvrir les portes d’un concours moins conservateur comme l’est le Salon parisien qui était organisé depuis 1881 par la Société des Artistes Français. L’association avait été fondée par le républicain Jules Ferry (1832-1893)

41. Archives Nationales F21/4341. La base Arcade retrace la genèse et l’histoire des œuvres d’art, acquises, commandées ou gérées par l’État français et les collectivités territoriales entre 1800 et 1969. Elle est librement accessible à l’adresse suivante : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>.

42. Annabelle Mathias, “Catalogue des peintures espagnoles du Musée d’Orsay” in *L’Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso de Zuloaga à Picasso*, Paris, Fundación Mapfre & Musée de l’Orangerie, 2011, pages 135-149.

pour perpétuer, sur un principe d'ouverture, l'ancien Salon de l'Académie des Beaux-Arts. Elle était composée d'artistes admis au moins une fois au concours et, depuis 1891, son président est Léon Bonnat (1833-1922). En prenant le chemin de l'Europe, Sorolla affiche une ambition nouvelle, mais il risque en même temps de perdre pied en Espagne. Et c'est ce qui advient puisque, s'il s'impose comme un maître incontournable dans les Salons européens, il renoue avec l'échec dans son pays en 1897 et en 1899.

La vuelta de la pesca est suivie d'une série marine dont tous les sujets sont puisés dans le monde de la pêche. *Pescadores valencianos* (1895), *La bendición de la barca* (1895) et *Cosiendo la vela* (1896) lui offrent cinq médailles à Paris, Berlin, Venise, Munich et Vienne. Avec ces trois tableaux, Sorolla conquiert une stature européenne. Avec le dernier, *Cosiendo la vela*, il réussit à Berlin, en 1897 puis à Vienne, en 1898, après quoi un musée de Venise en fait l'acquisition.⁴³ Les reflets de la lumière solaire sur une voile ravaudée par un groupe de pêcheurs constitue le sujet principal de ce tableau éminemment technique qui puise aux sources de l'Impressionnisme français et des Macchiaolis italiens. Mais le tableau ne plaît pas en Espagne et est même froidement accueilli, comme on le verra par la suite. À Paris, Sorolla se fait connaître comme un peintre de la plage et il y est plus précisément associé à une scène de halage d'un bateau de pêche qu'il décline dans plusieurs versions. L'écrivain Pío Baroja rapporte dans ses mémoires qu'un peintre basque établi à Paris lui avait demandé un jour le nom de ce peintre qui ne peignait, disait-il, que des bœufs.⁴⁴

Pour briller à nouveau à Madrid, Sorolla renoue une dernière fois avec une peinture du tragique, d'inspiration littéraire, dans un tableau intitulé *Triste herencia*. L'Exposition Nationale de 1899 est imprégnée par le profond sentiment d'abattement qui suit la fin de la Guerre de Cuba de laquelle l'Espagne sort perdante et humiliée. Le peintre se conforme à contrecœur à la noirceur de cette époque, ainsi qu'il le reconnaîtra plus tard :

Hemos tenido en la pintura una época que pudiéramos designar con el nombre de épica, en la que todos nos dedicábamos casi exclusivamente a enterrar Reyes. Vino después una sana corriente de naturalismo: el placer de vivir... Pero vino amargada

43. *Cosiendo la vela*, 220x302, Venise, Musée d'Art Moderne Ca'Pesaro, 1896.

44. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino: memorias. IV. Galería de tipos de la época*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, pages 253-258.

por una oleada literaria negra [...] Esa manera pesimista de la literatura invadió también el campo de mi arte.⁴⁵

Sur la plage de Valence, il a observé les jeunes pensionnaires de l'Hôpital San Juan de Dios. Ces enfants infirmes, aveugles ou boiteux, sortent le soir à l'heure de leur bain de mer quotidien. Après avoir exécuté quelques pochades du groupe, il tente d'exploiter cette scène poignante en lui ajoutant une dimension dramatique. La composition reçoit d'abord un titre édifiant, *Los hijos del placer*, qui devient par la suite *Triste herencia*. Sur la toile, les corps blancs et chétifs se détachent lugubrement sur un fond de mer sombre et menaçant. Avec ce tableau, qui fait la synthèse entre les deux genres avec lesquels il avait triomphé en Espagne et à l'étranger, il obtient consécutivement les deux principales récompenses de sa carrière, c'est-à-dire le Grand Prix de l'Exposition Universelle, en 1900, puis la Médaille d'Honneur décernée par le jury de l'Exposition Nationale espagnole, en 1901. Cette dernière récompense marque la fin de son parcours académique même si, après cette date, quelques-uns de ses tableaux continuent à figurer, à titre honorifique, dans de prestigieuses expositions internationales comme le Salon français, jusqu'en 1909.

Au cours de la période que l'on vient de parcourir, la peinture de Sorolla épouse les contours de ces "tendances" en vogue dans les concours des Beaux-Arts organisés à Madrid, Paris, Vienne, Berlin, Venise, etc. L'Espagnol triomphe d'abord avec la peinture à thèse, dont il comprend à temps l'intérêt qu'elle va éveiller dans son pays ; mais il parvient ensuite à se fondre dans un courant naturaliste plus en accord avec ses qualités de coloriste, qui lui permet de réussir à l'étranger. Cependant, cette peinture lumineuse et dynamique qu'il élabore à partir de *La vuelta de la pesca* ne lui offre pas le moindre prix en Espagne ! Ironie du sort, les observateurs français reconnaissent dans ses tableaux l'atmosphère chaude et envoûtante de sa terre natale que lui saurait exalter mieux que personne. Mais en Espagne, aux Expositions Nationales de 1897 et de 1899, cette peinture

45. Francisco Martín Caballero, "Hablando con D. Joaquín Sorolla en su estudio", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913. « Nous avons eu, en peinture, une époque que nous pourrions qualifier d'épique, durant laquelle nous nous consacrons tous presque exclusivement à enterrer des rois. Puis vint ensuite un sain courant de naturalisme : le plaisir de vivre... bientôt altéré par une vague littéraire noire [...] Ce courant pessimiste de la littérature gagna aussi mon domaine artistique. »

ne lui permet pas de décrocher la Médaille d'Honneur, le seul prix qui lui manque alors.

I.2. L’AFFAIRE DE LA MÉDAILLE D’HONNEUR

La fortune artistique de Sorolla varie d’une aire géographique à l’autre dans la mesure où il réussit en Espagne et à l’étranger avec deux genres différents. On vient de voir que, s’il triomphe dans son pays avec une peinture d’atelier encore très académique, il conquiert des prix hors de ses frontières avec une peinture de “plein air” qui s’inspire d’un modèle forgé par Jules Bastien-Lepage et repris par des peintres de toute l’Europe. On cherchera ici à comprendre cette différence et à expliquer pourquoi, à Madrid, le jury de l’Exposition Nationale refuse de lui décerner la Médaille d’Honneur aux éditions de 1897 et de 1899.

Dans un discours rédigé vers la fin de sa vie, Sorolla fait état des querelles esthétiques qui divisaient à l’époque les professeurs de l’École des Beaux-Arts de San Carlos où il était lui-même élève, c’est-à-dire de 1878 à 1884. Il cite dans ce texte deux peintres valenciens adeptes du pleinairisme français, Antonio Muñoz Degrain et Francisco Domingo Marqués (1842-1920), ainsi que trois professeurs de l’école, le peintre Gonzalo Salvá Simbor (1845-1923), qu’il oppose à deux défenseurs du Classicisme, le graveur Ricardo Franch y Mira (1839-1897) et le sculpteur Felipe Farinós y Tortosa (1826-1888) :

D. Ricardo Franch y D. Felipe Farinós eran almas ponderadas que encarecían la importancia del dibujo; pero D. Gonzalo Salvá, conoedor del momento artístico, lleno de anhelos luminosos, nos dejaba libres, animándonos siempre a copiar la naturaleza con visión realista. [...] Sabíamos que Salvá era amigo de Muñoz Degrain y de Domingo, y, debido al trato frecuente de estos artistas, daba primacía a la expansión colorista de los discípulos de aquella escuela, en la que, en lucha interior, venció el color al dibujo, a pesar de los esfuerzos hechos por Franch y Farinós en contra de esta tendencia.⁴⁶

46. *Homenaje a la Gloriosa Memoria del Excm. Don Joaquín Sorolla, Académico electo. Discursos leídos en la Sesión Pública el día 2 de febrero de 1924* – Real Academia de San Fernando – Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924, page 11. « Ricardo Franch et Felipe Farinós étaient deux âmes pondérées qui accordaient une importance supérieure au dessin ; mais Gonzalo Salvá, au fait du moment artistique, épris de lumière, nous laissait libres et nous encourageait toujours à copier la nature depuis un point de vue réaliste. [...] Nous savions que Salvá était un ami de Muñoz Degrain et de Domingo, et, en raison de ses contacts fréquents avec ces artistes, il laissait libre cours aux épanchements coloristes des disciples de cette école, au sein de laquelle, dans une lutte intérieure, la couleur terrassa le dessin, en dépit des efforts déployés par Franch et Farinós contre cette tendance. »

Sorolla affirme son penchant pour la couleur dès ses jeunes années, au risque de contrevenir aux canons établis. En 1886, la majeure partie des travaux qu'il fait parvenir à Valence en échange de sa pension romaine est rejetée par l'Académie de San Carlos. Seuls deux des six dessins compris dans son envoi sont jugés recevables et le reste est qualifié de « [...] *graciosos apuntes muy propios para la cartera de un artista pero en manera alguna bastante serios cuando se los considera como envío de un pensionado.* »⁴⁷ La seule peinture comprise dans son envoi, *Una mujer desnuda*, est un nu de facture très libre et, surtout, non idéalisé. Ce tableau rappelle le naturalisme de deux peintres français, le Franc-comtois Gustave Courbet (1819-1877) et le Parisien Édouard Manet (1832-1883), dont Sorolla a peut-être découvert quelques tableaux à Paris l'année précédente.⁴⁸ La touche, courte et nerveuse, gomme efficacement les lignes du dessin préparatoire. Le volume du corps est modelé dans des nuances de gris, de bleus et de verts pâles. Le triomphe de la couleur sur le dessin est signifié allégoriquement par la palette déposée au pied du modèle, qui occupe tout le tiers droit de la composition. Il s'agit, en Espagne, d'un débat ancien puisque Francisco Pacheco (1564-1644) en fait état dans son *Traité de la peinture* lorsqu'il relate sa rencontre avec Le Greco en 1611 à Tolède.⁴⁹ De ce nu, le rapport académique conservé aux archives du Conseil Général de la province de Valence précise :

No puede aprobarlo la Academia porque no se revelan en esta obra las dotes que ha tenido la satisfacción de alabar en las demás [...] y porque se nota en él bien patente la tendencia a un grosero realismo que aumenta los reparos opuestos por la decencia a la completa desnudez de la figura humana, sobre todo en el sexo en que son más imperiosos el recato y el pudor.⁵⁰

47. Document daté du 18/04/1886, in *Joaquín Sorolla. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 1965, page 13.

48. *Una mujer desnuda*, 88x168, Valence, Conseil Général de Valence, 1885.

49. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura. Su antigüedad y su grandeza*, Séville, Simón Fajardo, 1649.

50. Joaquín Sorolla. *Exposiciones conmemorativas...* page 14. « L'Académie ne peut pas le valider car les qualités qu'elle a eu la satisfaction de louer dans d'autres œuvres ne se révèlent pas ici [...] et parce qu'on y observe très clairement un fléchissement vers un grossier réalisme qui augmente nos objections au nom de la décence de la nudité complète du corps humain, surtout à l'endroit du sexe, où la réserve et la pudeur sont indispensables. »

L'aversion de ces professeurs pour le "réalisme" de la représentation rend compte des barrières morales qui ont cours dans la société de la Restauration. En effet, l'implantation d'un régime conservateur a renforcé la prédominance de l'Eglise, notamment en matière d'éducation. L'année suivante, le jeune homme échoue à l'Exposition Nationale de 1887 avec *El entierro de Cristo*, un grand format peint à Rome. Il confiera plus tard, avec une pointe d'ironie amère, que son tableau ne plut à personne sauf au chef du parti conservateur, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), un admirateur de ce classicisme qui fut précisément pour lui un carcan insupportable : « Mi pobre *Entierro de Cristo* fue un fracaso, a nadie gustó, a nadie... menos a Cánovas, que tuvo para mi cuadro una frase suya... »⁵¹

Selon le quotidien républicain *El País*, ce revers met davantage en évidence son manque d'appui au sein du jury du concours que la facture du tableau. Selon Lucius, l'auteur de l'article, le jury est alors majoritairement "villeguiste", c'est-à-dire partisan du peintre José Villegas Cordero (1844-1921). Ce rival de Francisco Pradilla est alors au sommet de sa renommée. Or, à cette époque, Sorolla est pensionnaire de l'Académie Espagnole de Rome dont le directeur est justement, depuis 1881, Francisco Pradilla. Pour Lucius, c'est la rivalité entre les deux maîtres qui aurait provoqué l'échec de Sorolla.⁵² Amer, Pradilla adresse une lettre ouverte à son disciple, en commençant par ces mots :

Hoy me explico por qué se sentía V. necesitado de recomendación!! Lo que no acierto a explicarme aún admitiendo grandisimos errores en su "Calvario" como se ha atrevido a desconocer sus bellezas y sus promesas un jurado que ha coronado las mayores aberraciones!!!!⁵³

Cette lettre datée du 12 juin 1887 paraît en première page du journal *La Regencia*, quelques jours plus tard. Le Valencien est donc confronté au moins à deux formes de résistance, d'une part, au conservatisme d'une partie de

51. Ceferino Palencia Tubau, "Joaquín Sorolla", *La Tribuna*, Madrid, 3/07/1912. « Mon pauvre *Enterrement du Christ* fut un échec et il n'a plu à personne... sauf à Cánovas, qui a eu pour mon tableau une phrase bien à lui... »

52. Lucius, "Nuestros artistas en Roma", *El País*, Madrid, 10/07/1887.

53. Francisco Pradilla, "Carta abierta", *La Regencia*, Madrid, 27/06/1887. « Je m'explique aujourd'hui pourquoi vous pensiez avoir besoin d'un appui ! Ce que je ne parviens pas à m'expliquer, même en reconnaissant de grandes erreurs dans votre "Calvaire", c'est comment un jury qui a récompensé les pires aberrations a osé en ignorer les beautés et les promesses. »

l'Académie de San Carlos et, d'autre part, aux manœuvres et aux rapports d'influence propres à l'Exposition Nationale. Il faut préciser que le système politique de la Restauration est lui même vicié par des pratiques clientélistes et antidémocratiques. En 1885, à la mort d'Alphonse XII, les chefs respectifs des partis conservateur et libéral, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) et Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903), échafaudent un plan d'alternance politique réglée, qui repose sur le clientélisme et la fraude électorale. Cette entente, qui écarte du pouvoir les autres forces politiques – républicains, socialistes et carlistes – prévaudra jusqu'en 1923. De même, au sommet de ce concours d'État, l'élection des membres du jury, l'admission des tableaux comme l'attribution des prix n'échappent pas aux influences et aux machinations en tout genre. Sur ce dernier point, *El Diario de Barcelona* affirmait en 1890 : « [...] en el último certamen el reparto de premios fue cosa de compadres y comadres, algo parecido a las meriendas de los Carabancheles, y quien más empujo más obtuvo. »⁵⁴

À l'évidence, Sorolla ne peut pas se soustraire complètement à ce système et à ces pratiques clientélistes sans risquer d'anéantir son avenir. Mais cette contrainte n'explique-t-elle pas, au moins partiellement, qu'il participe si tôt à des expositions hors des frontières de son pays d'origine ? En effet, bien qu'il présente chaque année des nouveaux tableaux à Madrid, il envoie des réalisations vers des Salons étrangers dès 1891. À cette époque, il ne possède quasiment aucune référence nationale hormis la Seconde Médaille enlevée en 1884 avec *El dos de mayo*. Toutefois, malgré son manque d'expérience et de références, il parvient à rivaliser avec les meilleurs peintres étrangers à Paris, Berlin, Munich, Venise, Vienne, etc. où, à leur contact, son esthétique se désolidarise progressivement du canon espagnol. Elle s'enrichit et, d'une certaine manière, se modernise en assimilant les techniques et les courants les plus récents. Sorolla élabore une peinture de plein air, lumineuse et dynamique, qui lui offre de nombreux succès à l'extérieur mais qu'il ne parvient pas à faire triompher à Madrid.

À ce titre, le sort réservé à son tableau *Cosiendo la vela*, une scène de pêcheurs mise en lumière à la manière de Renoir, est éloquent. Cette peinture

54. Anonyme, "titre inconnu", *El Diario de Barcelona*, Barcelone, 1890. « Lors du dernier concours, la distribution des prix fut un jeu de copains et de coquins, une chose semblable aux goûters de Carabanchel, car celui qui poussa le plus fort obtint plus que les autres. »

conquiert les premiers prix à Vienne et à Munich, en 1897 et 1898, avant de rejoindre les collections du Musée d'Art Moderne de la ville de Venise. Mais l'année suivante, à Madrid, elle ne décroche pas la récompense escomptée. Dans *La Ilustración Española y Americana*, la principale revue d'information illustrée, l'historien et archéologue José Ramón Mélida (1856-1933) tente d'expliquer ce paradoxe de la façon suivante : « En suma es demasiado valiente y demasiado técnico ese género de pintura para la masa común del público español. En el Salón de París del pasado año gustó mucho, y se comprende, porque cuadros de esta tendencia son allí muy corrientes. »⁵⁵ Un tel jugement témoigne du décalage de l'Espagne sur sa voisine. Alors, si Sorolla porte haut les couleurs de l'Espagne en dehors de ses frontières entre 1890 et 1900, c'est au prix d'une forme de transgression du modèle académique espagnol. Tandis que sa peinture perce dans les capitales étrangères, elle implique à Madrid une rupture trop brutale avec la période écoulée. Cela explique, au moins en partie, qu'aux Expositions Nationales de 1897 et de 1899, les jurys successifs lui refusent obstinément la Médaille d'Honneur. On doit rappeler ici l'influence de la famille Madrazo sur l'ensemble du système des Beaux-Arts. Les Madrazo sont une dynastie d'artistes académiques dont les membres les plus éminents occupent des positions clés tout au long du XIX^e siècle. José de Madrazo (1781-1859), le patriarche, avait été l'élève du Français Jacques Louis David (1748-1825). Il importa le classicisme en Espagne et occupa des charges importantes à la cour et dans les principales institutions officielles. Un de ses fils, le peintre Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), est l'homme le plus influent de sa génération. Il est constamment réélu à la tête de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando de 1866 à 1893, et siège régulièrement au sein du jury de l'Exposition Nationale. Son frère Luis (1825-1897) est également membre de ce jury en 1881, 1884, 1887 et 1892.⁵⁶ Enfin il faut préciser, avant de poursuivre, que les deux dernières éditions de l'Exposition Nationale du XIX^e siècle sont organisées sous les mandats de deux chefs du gouvernement conservateurs, Antonio Cánovas del Castillo, assassiné en août 1897, et Francisco Silvela (1843-1905). On se demandera alors, dans la suite

55. José Ramón Mélida, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22/05/1899. « Au bout du compte, ce genre de peinture est trop audacieuse et technique pour la majeure partie du public espagnol. Au Salon de Paris de l'année passée il plut beaucoup, et cela se comprend, car des tableaux de cette tendance y sont très fréquents. »

56. *El mundo de los Madrazo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, pages 332-333.

de ce chapitre, si des critères non artistiques et liés au contexte politique, n'ont pas contribué à provoquer ce double échec de Sorolla.

Dès la première édition de l'Exposition Nationale, qui remonte à 1856, l'article VI du règlement prévoit la possibilité de distinguer une œuvre exceptionnelle par une Médaille d'Honneur, un prix supérieur à tous les autres c'est-à-dire aux médailles de première, deuxième et troisième classe ainsi qu'aux mentions. En dehors de cette hiérarchie de prix, des décorations civiles peuvent également être remises. La Médaille d'Honneur serait décernée par un collège extraordinaire formé par les jurys des trois sections réunies, c'est-à-dire celles de Peinture, Sculpture et Architecture.⁵⁷ Depuis la création du concours en 1854, la plus haute distinction espagnole a été remise à trois artistes : un peintre, un architecte et un sculpteur. Francisco Pradilla l'avait obtenue à l'issue de l'Exposition Nationale de 1878, pour son tableau historique *Doña Juana la Loca*. L'architecte Juan de Madrazo y Kuntz (1829-1880) l'avait reçue à titre posthume en 1881 pour l'ensemble de son œuvre. Enfin, elle a été attribuée au sculpteur Mariano Benlliure (1862-1947) en 1895, pour sa statue de l'écrivain basque Antonio Trueba (1819-1889) inaugurée la même année à Bilbao. Dans la première grande étude consacrée à l'Exposition Nationale espagnole, Bernardino de Pantorba rappelle que l'attribution d'une récompense aussi convoitée ne se fit pas toujours sans heurts.⁵⁸ En 1881, l'influence de Federico de Madrazo, le directeur de l'Académie de San Fernando, changea le sens du scrutin en faveur de son plus jeune frère Juan, qui venait de mourir. L'échec du peintre José Casado del Alisal (1832-1886) souleva une polémique qui eut des répercussions jusqu'au parlement. Car le député républicain Emilio Castelar (1832-1899) demanda à l'État d'acheter *La leyenda del rey Monje*, le tableau présenté par Casado del Alisal et obtint finalement gain de cause.⁵⁹ On verra que dans le cas de Sorolla, la conquête de la Médaille d'Honneur est à la fois lente et compliquée. Jalonnée de rebondissements et de polémiques, elle prendra la tournure d'une affaire d'État et sera même à l'origine d'une importante réforme du concours.

57. *Reglamento para las Exposiciones de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos, 1897.

58. Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García Rama, 1980, pages 34-35.

59. *La leyenda del rey Monje*, 356x474, Madrid, Musée National du Prado, 1880.

À partir de 1897, Sorolla ne peut donc plus prétendre qu'à la Médaille d'Honneur car il a déjà remporté deux Médailles de Première Classe. Deux ans auparavant, le sculpteur Mariano Benlliure a obtenu la Médaille d'Honneur de sorte que, exalté par ce triomphe d'un Valencien, l'écrivain Vicente Blasco Ibáñez réclame la récompense pour son autre compatriote.

Pero a Sorolla aún le faltan aquí en España grados que ganar. Tiene todas las medallas; es teniente general del arte, pero le falta el último entorchado, el de capitán general, el que se da por méritos excepcionales: la medalla de honor, que hasta ahora sólo la han alcanzado Pradilla y Mariano Benlliure, y a la que con justicia aspira Sorolla.⁶⁰

Blasco oublie sans doute volontairement de citer Juan de Madrazo dont le prix avait été demandé et obtenu par les dirigeants conservateurs. À la fin du mois de mars 1897, le jury présidé par Rafael Conde y Luque (1835- 1922), sénateur conservateur de Cordoue, procède pour la première fois à un vote pour attribuer la Médaille d'Honneur à Sorolla. Il présente onze tableaux qui révèlent plusieurs facettes de son œuvre : le réalisme social, *Trata de blancas* ; le paysage, *El cabo de San Antonio* ; le naturalisme lepagien, *Ordeñando la cabra* et *La parra*, ainsi que des portraits individuels et de groupe : *Mis chicos*, *La Pepiya*, *María Guerrero*, *Amalia Romea*, *Luis Simarro Lacabra*, *Señora de Simarro* et *Una investigación* peint dans le laboratoire madrilène du docteur Simarro.⁶¹ Entouré de ses confrères, le scientifique manipule des échantillons sous une lumière artificielle qui enveloppe la scène dans une atmosphère orangée. Ce tableau rappelle le portrait du scientifique français Louis Pasteur (1822-1895) par le peintre finlandais Albert Edelfelt (1854-1905).⁶² Pasteur est représenté en plein travail, dans son laboratoire de la rue d'Ulm où il met au point le vaccin anti-

60. Vicente Blasco Ibáñez, "Crónica artística. Sorolla", *El Pueblo*, Valence, 5/06/1897. « Mais ici, en Espagne, il reste encore à Sorolla quelques grades à conquérir. Il a toutes les médailles; il est général en chef de l'art, mais il lui manque le dernier galon, celui de maréchal, celui qui récompense des mérites exceptionnels: la médaille d'honneur, que seuls Pradilla et Mariano Benlliure ont obtenu jusqu'à maintenant, et à laquelle Sorolla aspire en toute justice. »

61. *Trata de blancas*, 166'5x165, Madrid, MS, 1894. *El cabo de San Antonio*. *Ordeñando la cabra*. *La parra*. *Mis chicos*, 140x228, Madrid, MS, 1897. *La Pepiya*. *María Guerrero*, 131x120'5, Madrid, Musée National du Prado, 1897-1906. *Amalia Romea*, 107'5x150'5, Collection particulière, 1897.

62. Albert Edelfelt, Louis Pasteur, 154x126, Paris, Musée d'Orsay, 1885.

rabique. Au Salon de 1886, le jeune peintre s'était vu remettre la Légion d'Honneur pour ce tableau.

Lors de l'Exposition Nationale de 1897, le jury comprend quatre sections, Peinture, Sculpture, Architecture et, pour la première fois, Arts décoratifs. Le Valencien n'est pas le seul candidat à la récompense. La concurrence du sculpteur catalan Agustín Querol (1860-1909) réduit *de facto* les chances de ces deux candidats de même âge et de valeur égale. Le sculpteur formé à Barcelone a effectué un parcours similaire à celui de Sorolla. Ensemble, ils ont été pensionnaires de l'Académie Espagnole de Rome avant de regagner Madrid la même année, en 1890. Sept ans plus tard, leurs palmarès sont comparables. Car même si Sorolla a connu une réussite internationale supérieure à celle de Querol, ce dernier a reçu davantage de commandes publiques, à Madrid. Il réalisa, par exemple, le groupe monumental *La gloria y los pegasos* qui surplombe la façade de l'ancien Ministère de l'Économie qui abrite aujourd'hui le Ministère de l'Agriculture. Paradoxalement, c'est sans doute la qualité même des deux candidats qui conduit six des seize jurés, dont Francisco Pradilla et Mariano Benlliure, à ne pas attribuer la Médaille d'Honneur. Toute la section de Peinture, à l'exception de Modesto Urgell (1839-1919), vote pour Sorolla. Il récolte donc six suffrages mais n'en obtient aucun des sections de Sculpture et d'Architecture. Querol réunit quatre voix seulement, de sorte que la récompense n'est pas attribuée cette année-là. Le rapport du jury conservé aujourd'hui dans les Archives Générales de l'Administration à Alcalá de Henares fait apparaître la mention « desierta ».⁶³

Le 19 mai 1899, un autre jury extraordinaire présidé par Eduardo de Hinojosa lui refuse derechef cette récompense, malgré une stricte égalité des voix pour et contre ! Parmi les dix-huit jurés, Sorolla récolte neuf suffrages. Ceux d'Agustín Querol (1860-1909) et de Miguel Blay (1866-1936) pour la section de Sculpture, celui de Lorenzo Álvarez Capra (1848-1901) pour la section d'Architecture, ainsi que ceux de toute la section de Peinture à l'exception de Manuel Domínguez (1840-1906) et de Salvador Martínez Cubells (1842-1914).⁶⁴

63. AGA EC. 31/6836.

64. Membres du jury par section : Eduardo de Hinojosa (président), Juan Facundo Riaño (vice-président), Fernando Arbós (secrétaire). Peinture : Salvador Martínez Cubells, Alejandro Ferrant, Manuel Villegas, Manuel Domínguez Sánchez, Eduardo Pelayo, Manuel Ramírez et Marceliano Santa María. Sculpture : Cipriano Folgueras, Miguel

Il faut noter que le fils de ce dernier, Enrique, deviendra un des plus fervents admirateurs du Valencien et que, ironie du sort, notre peintre sera élu en 1914 membre de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando sur le siège vacant du père dont il fera l'éloge dans un discours.⁶⁵ Les autres peintres, Alejandro Ferrant (1843-1917), Eduardo Fernández Pelayo (1850-1901), Manuel Ramírez Ibáñez (1856-1925), Marceliano Santa María (1866-1952) et Manuel Villegas Brieva (1871-1923) votent en faveur du Valencien.⁶⁶ Le vote défavorable du président du jury, Eduardo de Hinojosa y Naveros (1852-1919), provoque l'égalité des suffrages. Ce membre du parti conservateur occupe alors la Direction Générale de l'Instruction Publique au sein du gouvernement Silvela. Un résultat nul est synonyme de nouvel échec pour Sorolla car, dans ce cas de figure, l'article XXXVII du règlement stipule : « Para premiar una obra será preciso el voto favorable de la mitad más uno de los individuos del jurado ». ⁶⁷ À nouveau, Sorolla repart sans la Médaille d'Honneur, qui n'est pas attribuée. Mais cette fois, les jurés lui décernent à l'unanimité la Grande Croix de Chevalier de l'Ordre d'Isabelle la Catholique, une distinction censée compenser l'effet produit par ce deuxième échec. Le peintre est abattu, ainsi que l'atteste une lettre envoyée à son ami Pedro Gil : « [...] yo he sufrido mucho moral y físicamente; moral por la mala fe de mis colegas negándome nuevamente la medalla de honor, y lo segundo pues todos pasamos la gripe [...] »⁶⁸

Dans la presse d'opposition, la nouvelle du résultat provoque un mouvement d'indignation et de protestation, dont l'article de Vicente Sanchís y

Blay, Agustín Querol, Ángel Avilés et Eduardo Barrón. Architecture : Lorenzo Álvarez Capra, Eduardo de Adaro, José Arija et Luis Sáinz. Francisco Alcántara (journaliste) et Enrique Amaré (galeriste). Une photographie de ce jury a été publié le 13 mai 1899 en page 5 du journal madrilène *ABC*.

65. *Homenaje a la Gloriosa Memoria del Excm. Don Joaquín Sorolla, Académico electo. Discursos leídos en la Sesión Pública el día 2 de febrero de 1924. Real Academia de San Fernando*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924.

66. Jesús Gutiérrez Burón, "Sorolla y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes" in *Conocer el Museo Sorolla. 10 aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pages 13-19.

67. *Reglamento para las Exposiciones de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos, 1897. « Pour récompenser une œuvre, les suffrages favorables de la moitié du jury plus une voix, seront nécessaires. »

68. Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofia Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelone, Anthropos, 2007, page 369. « J'ai beaucoup souffert sur les plans moral et physique ; moral à cause de la mauvaise foi de mes collègues qui m'ont à nouveau refusé la médaille d'honneur, et ensuite parce que nous avons tous la grippe. »

Guillén (1849-1907), alias Miss-Teriosa, “El fallo del Jurado” offre un bon exemple :

No puede prevalecer un acuerdo como el que, con detalles que me resisto a reproducir, sirve de pretexto para realizar una incalificable injusticia. Por el decoro del arte nacional, es preciso que se anule la votación, que revoten algunos “vacilantes” jurados que votaron en contra, que recobre su imperio el que ha venido a ser el menos común de todos los sentidos, y que no demos ocasión a los extranjeros para que nos califiquen también de “riffesños” en materia de arte.⁶⁹

Dans un article intitulé “Arte ministerial”, *La Nación* avait anticipé ce résultat en présentant l’influence des conservateurs sur le jury de l’exposition.⁷⁰ L’écrivain José Martínez Ruiz (1874-1967) que le public connaîtra ensuite sous le nom d’Azorín, publie cet article sous son premier pseudonyme, Cándido. Selon lui, des facteurs étrangers à l’art auraient provoqué le nouvel échec de Sorolla. Dans un article publié au lendemain de l’annonce du résultat, “Nota del día. Se consumó”, on peut lire dans le même journal : « Todo se ha confirmado. Sorolla, se ha quedado sin la medalla de honor ; Menéndez Pidal, la ha conseguido de primera. »⁷¹ Selon l’écrivain, si le peintre Luis Menéndez Pidal (1861-1932) obtint une Médaille de Première Classe ce fut grâce à l’influence de ses oncles, Luis Pidal y Mon (1842-1913), alors ministre de l’Économie, et Alejandro Pidal y Mon (1846-1913), le président de la Chambre des Députés. Il faut préciser ici que, selon l’article XV du règlement de l’édition de 1899, le ministre de l’Économie nomme à la fois le président et le vice-président du concours.⁷²

Les accusations contenues dans cet article ne sont pas assez étayées pour être fiables, mais elles sont suffisamment crédibles pour poser la question du lien entre le double échec de Sorolla et l’influence du parti conservateur, notamment

69. Miss-Teriosa (Vicente Sanchís y Guillén), “Exposición de bellas artes : El fallo del jurado”, *El Día*, Madrid, 20/05/1899. « Un accord tel que celui qui, avec des détails que je me refuse de reproduire, sert de prétexte pour commettre une inqualifiable injustice ne peut pas l’emporter. Au nom du respect de l’art national, il faut que le vote soit annulé et que revotent quelques jurés “hésitants” qui se sont opposés et que, de tous les sens, celui qui est aujourd’hui le plus baffoué recouvre toute sa superbe, et que nous ne donnions pas aux étrangers une occasion d’être aussi taxé de “riffesños” en matière d’art. »

70. Cándido, “Arte ministerial”, *La Nación*, Madrid, 1899.

71. Cándido, “Nota del día. Se consumó”, *La Nación*, Madrid, 1899. « Tout s’est passé comme prévu. Sorolla n’a pas remporté la médaille d’honneur ; Menéndez Pidal en a obtenu une de première classe. »

72. *Reglamento para las Exposiciones de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos, 1899.

sur la dernière édition du concours. On peut s'interroger sur l'existence de critères extra artistiques susceptibles d'opposer les conservateurs à Sorolla. Est-il, à cette époque, perçu comme un artiste de gauche ? Pour répondre à cette question, on peut tout d'abord retenir les origines valenciennes du peintre, Valence étant alors le bastion du républicanisme espagnol. De son père adoptif, José Piqueres Guillén, un journal valencien affirme à l'occasion de sa mort, en 1900 : « Aparte de sus méritos como hombre laborioso y de gran corazón, era un firme republicano que figuró con tanta modestia como esfuerzo en las milicias del 69 y el 73, defendiendo los ideales democráticos. »⁷³ Personne n'a réussi à démontrer que Sorolla était lui-même républicain ; malgré cela, il était de fait considéré comme tel si l'on en juge par un article paru aux États-Unis en 1902. Un peintre américain formé en Europe, Cadwallader Lincoln Washburn (1866-1965), tient le Valencien pour un opposant à la monarchie qui méprise les rites religieux et réproouve l'influence de l'Église dans les affaires civiles. Pour cet auteur, de telles positions sont le résultat de sa culture valencienne.⁷⁴ Ces hypothèses peuvent être pertinentes, toutefois, beaucoup d'autres influences que celles de sa ville natale interfèrent dans sa formation intellectuelle. En réalité, il y résida peu de temps puisqu'il partit à vingt-deux ans s'établir à Rome où il se lia d'une amitié indéfectible avec Pedro Gil Moreno de Mora, un jeune franco-espagnol issu de la bourgeoisie monarchiste de Paris. À son retour en Espagne, cinq ans plus tard, il décide d'installer sa famille à Madrid. Dans la capitale, il côtoie la bourgeoisie libérale, en particulier les intellectuels krausistes de l'Institution Libre d'Enseignement et se lie d'amitié avec plusieurs de ses membres : Aureliano de Beruete, Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), Luis Simarro Lacabra (1851-1921) et Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), son fondateur. De même, ses trois enfants y font leur scolarité. L'Institution Libre d'Enseignement voit le jour un an après le début de la Restauration. Francisco Giner de los Ríos avait alors été destitué de la chaire de philosophie qu'il occupait à l'Université Centrale de Madrid car le nouveau régime considérait que ses enseignements étaient incompatibles avec le dogme de la religion d'État. En réaction à cette mesure

73. « Sorolla en Valencia, *El Pueblo*, Valence, 14/06/1900. « En dehors des mérites de l'homme au grand cœur et du travailleur, c'était un farouche républicain qui intégra avec autant de modestie que d'engagement les milices de 69 et de 73 pour défendre les idéaux démocratiques. »

74. Cadwallader Lincoln Washburn, « Sorolla, a Great Spanish Painter of To-Day », *The Outlook*, New York, 3/05/1902.

arbitraire, Giner fonde une structure nouvelle proposant un modèle d'éducation laïque tourné vers les dernières découvertes scientifiques et pédagogiques. Elle s'oppose aux valeurs traditionnelles, catholiques et bourgeoises.⁷⁵

Contrairement à Azorín, le peintre et critique valencien Augusto Comás y Blanco (1862-1953), n'établit pas de relation entre les échecs de Sorolla et des manœuvres politiciennes. Selon lui, la polémique met en évidence la faillite du système des Beaux-Arts. Dans un article publié par *Diario de Barcelona*, il dénonce le décalage entre les critères du concours national et les aspirations d'une nouvelle génération de peintres. Il compare le phénomène aux résistances opposées aux Impressionnistes dans la France des années 1870.

¡Es triste, muy triste, que lo que en Europa ya no se discute hace muchos años, ahora empieza a discutirse en España! ¡Parece mentira que las obras de Sorolla, Casas, Muñoz Lucena, Godoy, Rusiñol, Bilbao, Mir y Abárzuza encuentren en 1899 las mismas resistencias que vencer que hace treinta años vencieron los llamados treintañistas franceses!⁷⁶

Mais comment ne pas voir aussi dans ce passage une mise en cause du pouvoir. Car il y est aussi question du rapport entre Madrid, centre des pouvoirs, et les provinces. En effet, Comás fait implicitement allusion à trois villes plus innovantes sur le plan des arts et qui, à cette époque, le sont aussi sur le plan des techniques et de l'industrie. Il s'agit de Barcelone évoquée, par les noms de quatre Catalans, Ramón Casas (1866-1932), Tomás Muñoz Lucena (1860-1943), Santiago Rusiñol (1861-1931) et Joaquín Mir Trinxet (1873-1940), Valence, par Joaquín Sorolla, et enfin, Séville qui se profile derrière les noms de Felipe Abárzuza (1871-1948) et de Gonzalo Bilbao (1860-1938). En filigrane, ce sont donc aussi la représentation et la reconnaissance des périphéries sous la Restauration qui sont mises en cause à travers des questions d'ordre artistique.

75. Antonio Jiménez-Landi, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. Periodo escolar 1881-1907*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, page 522.

76. Augusto Comas y Blanco, "La Exposición Nacional de bellas artes en 1899", *Diario de Barcelona*, Barcelone, 22/05/1899. « Il est triste, très triste que ce qui en Europe ne fait plus polémique depuis de nombreuses années, commence maintenant à poser problème en Espagne ! Cela semble à peine croyable que les œuvres de Sorolla, Casas, Muñoz Lucena, Godoy, Rusiñol, Bilbao, Mir et Abárzuza rencontrent en 1899 les mêmes résistances que la génération des Français de 1830 a dû combattre il y a trente ans. »

Le mouvement de protestation retombe vers la fin de l'année 1899. Mais en 1900, il rejaillit avec plus d'intensité lorsque, le 6 juin, Sorolla reçoit un Grand Prix de Peinture de l'Exposition Universelle qui se tient à Paris. Pour représenter l'Espagne, le Comité d'Organisation du Pavillon Espagnol avait présélectionné les grands noms du moment c'est-à-dire José Moreno Carbonero (1860-1942), José Pinazo (1879-1933), Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Eliseo Meifrén (1858-1940), etc. Chacun d'eux peut envoyer deux ou trois tableaux à Paris, à deux exceptions près : Sorolla et Raimundo de Madrazo sont autorisés à en présenter six ! Cette faveur laisse entendre que le comité espagnol entend mettre en avant ces deux peintres.⁷⁷ Le Comité comprend trois membres : l'aristocrate comte de Villagonzalo (1851-1921), le grand collectionneur vivant à Paris, Ramón Errazu (inc.-inc.) et le peintre d'histoire Antonio Gisbert. Mariano Miguel Maldonado y Dávalos, VII^e comte de Villagonzalo, est un grand d'Espagne, sénateur en 1887-1888, ambassadeur d'Espagne en Russie de 1893 à 1897, ami proche d'Alphonse XII, donc un diplomate monarchiste conservateur. Quant à Ramón Errazu, richissime industriel, très bien introduit dans la haute société parisienne, il est un collectionneur de Mariano Fortuny et de Raimundo de Madrazo, ce qui explique peut-être la présence de ce dernier comme artiste privilégié à côté de Sorolla ; quant à Antonio Gisbert, en dehors de réticences esthétiques, le localisme pourrait constituer un argument en faveur de Sorolla. Il est en effet originaire d'Alcoy, ville du Levant, de la province d'Alicante. Mais les choix de ce jury d'admission vont avoir une autre conséquence très importante, qui sera à l'origine de la "légende noire" de Sorolla et de la rivalité et de l'antipathie de celui-ci avec Ignacio Zuloaga, même si, au fond, le premier n'y est pour rien.

Dans ces conditions, la victoire du Valencien est donc prévisible. Parmi les peintres récompensés à ses côtés figurent les plus grands noms du moment : l'Autrichien Gustave Klimt (1863-1918), l'Américain John Singer Sargent, le Russe Valentin A. Serov (1865-1911), le Français Dagnan Bouveret (1852-1929), l'Anglais Lawrence Alma Tadema (1836-1912), le Danois Peter Severin Krøyer (1851-1909), le Suédois Anders Zorn (1860-1920), etc. En ce qui concerne le succès obtenu par le peintre espagnol, il faut préciser, tout d'abord, qu'il remporte facilement la médaille en réunissant trente-sept des cinquante-deux voix, soit

77. *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, Valence, Generalitat Valenciana, 2000, page 26-27.

environ 70% des suffrages. Ensuite, l'envoi récompensé est quasiment identique à celui qu'il vient de présenter à Madrid, avec le résultat que l'on connaît. En effet, quatre des six toiles accrochées à Paris, *Cosiendo la vela*, *Comiendo en la barca*, *El algarrobo* et *La caleta* l'avaient été à Madrid l'année précédente.⁷⁸ En Espagne, c'est l'un des motifs qui va à nouveau échauffer les esprits.

Dès que la nouvelle de ce succès parvient en Espagne, Vicente Blasco Ibáñez ravive la controverse dans un article pamphlétaire intitulé "Regateos". Ce titre fait référence à la fois au "marchandage" auquel s'est livré, à ses yeux, l'ancien directeur de l'Instruction Publique, Eduardo de Hinojosa, et répond en même temps au quotidien valencien *Las Provincias*. En effet, le journal conservateur dirigé par Teodoro Llorente (1836-1911) vient de publier un piètre article dans lequel il est question de deux prix, l'un pour Sorolla et le deuxième pour Bastida ! À Valence, Llorente était une figure incontournable et unanimement respectée pour son engagement en faveur de la diffusion et de la valorisation de la culture régionale. Poète, écrivain, journaliste et homme politique, il est élu plusieurs fois député et sénateur sur les bancs conservateurs.⁷⁹

Dans "Regateos", l'écrivain proteste tout d'abord contre le conservatisme de la société de son époque :

Como no le nombren arzobispo de Toledo o reina madre, que son las dignidades más cómodas y honoríficas que existen, no sabemos a qué otra cosa pueda aspirar Sorolla después de su triunfo de París.

Pero tal vez crean algunos que más que ese premio conseguido sin recomendaciones en la capital del mundo, vale el premio de honor de la Exposición de Madrid, regalo de influencias políticas y hasta de caciquismos electorales, y que negaron a Sorolla porque no pinta retratos de señoras de ministros, y porque necesitando todo su tiempo para estudiar, no visita palacios.⁸⁰

78. *Cosiendo la vela*, 220x302, Venise, Musée d'Art Moderne Ca'Pesaro, 1896. *Comiendo en la barca*, 180x250, Madrid, Académie Royale de San Fernando, 1898. *El algarrobo*, 46'3x96'3, Collection particulière, 1898 et *La caleta*, 47'5x97, Collection particulière, 1898.

79. Miguel Artola (dir.), *Enciclopedia de Historia de España, IV. Diccionario biográfico*, Madrid, Alianza, 2001 (1991), page 509.

80. Vicente Blasco Ibáñez, "Regateos", *El Pueblo*, Valence, [07/06/1900]. « Si on ne le nomme pas archevêque de Tolède ou reine mère, qui sont les dignités les plus confortables et honorifiques qui existent, nous ne savons pas à quoi peut aspirer Sorolla après son triomphe de Paris. Mais peut-être que d'aucun pense qu'au-delà de ce prix obtenu sans recommandation dans la capitale du monde se situe la médaille d'honneur de l'exposition de Madrid, cadeau d'influences politiques et même de népotismes électoraux

Il oppose ensuite avec véhémence deux récompenses, la Médaille d'Honneur, qu'il vilipende, et le Grand Prix, qu'il magnifie. Toutefois, les arguments défendus en faveur du prix international sont excessifs. Blasco ne dit rien, par exemple, de la composition du jury. En effet, trente des cinquante-deux jurés sont français. Par conséquent, si plusieurs nationalités cohabitent bel et bien dans cette assemblée, une majorité se détache déjà sur le papier.⁸¹ De plus, Sorolla a obtenu d'excellentes références en France, en particulier au Salon. Ensuite, l'écrivain omet de signaler la présence d'Aureliano de Beruete au sein du jury réuni à Paris. Non seulement le peintre madrilène est un intime du Valencien mais, par ailleurs, il est le seul représentant de l'Espagne dans ce jury. Pour ces deux raisons, il est difficile d'imaginer que son influence ne joue pas en faveur de Sorolla. Beruete s'en défendra dès son retour en Espagne dans un article publié dans le journal *Hispania*.⁸² Cela étant, Blasco a sans doute raison au moins sur le point le plus essentiel : le Grand Prix de l'Exposition Universelle est logiquement supérieur à toute récompense nationale. Ce constat suffit à soulever une nouvelle polémique à laquelle le gouvernement conservateur de Francisco Silvela (1843-1905) tente ensuite, semble-t-il, d'apporter une réponse avant la fin de son mandat. Le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, vient de voir le jour par un décret royal du 18 avril 1900 soit moins de deux mois avant cet événement. Le premier ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Antonio García Alix (1842-1911), prépare une réforme du concours national qui est un des premiers chantiers de cette institution.⁸³ Cependant, aucune mesure effective n'est adoptée par son cabinet.

Le deuxième échec pèse sur la réception du peintre, en particulier du côté de ses partisans. Tout porte à croire qu'ils jugent alors que le peintre paye le prix de son cosmopolitisme et de sa modernité. Aussi, pour inverser les choses, interprètent-ils désormais son œuvre sous l'angle de la tradition. En 1899, le pays fête le troisième centenaire de la naissance de Diego Vélasquez (1599-1660). À l'approche de cet événement, toutes sortes de rapprochements entre Sorolla et le

qu'on refusa à Sorolla parce qu'il ne peint pas de portraits d'épouses de ministres et parce que, ayant besoin de tout son temps pour travailler, il ne fréquente pas les palais. »

81. *Exposition Universelle Internationale de 1900. Rapports du jury international. Groupes II œuvres d'art*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904.

82. Aureliano de Beruete, "Joaquín Sorolla", *Hispania*, Madrid, 15/06/1901.

83. Anonyme, "Triunfo de Sorolla", [?], Valence, 7/05/1901.

maître de Séville voient le jour, comme pour signifier qu'il existe une filiation artistique et spirituelle entre les deux artistes. Dans la presse étrangère, il est d'usage de raisonner par écoles nationales et Sorolla est communément perçu comme un héritier de la "manière" des maîtres du Siècle d'Or. Cette idée parvient donc en Espagne d'abord par le biais de traductions d'articles étrangers. En 1896, Ernesto López découvre un article de la *Berliner Zeitung Illustrierte* qu'il publie dans *El Correo de Valencia*. On peut lire dans le texte en espagnol :

Pasa con la pintura de Sorolla lo que con esos generosos vinos de la lejana España : al que los bebe le parecen cosa nueva, cuando hace sin embargo más de un siglo que se hallan encerrados en las profundidades de un tonel. Así también parece cosa completamente nueva la extraordinaria paleta de Sorolla y es porque en ella resucitan los rasgos mágicos del Pincel de Velázquez. [...] Por línea y en sucesión directa la paleta del gran Velázquez ha venido a heredarla este joven maestro español [...] ⁸⁴

La comparaison est ensuite reprise et développée par des journalistes espagnols. Elle évoque les racines nationales mais aussi la modernité et la dimension européenne de Sorolla car, à cette époque, Vélasquez symbolise tout cela à la fois. La redécouverte du maître remonte à 1865, depuis le voyage en Espagne d'Édouard Manet. Par la suite, des peintres de toute l'Europe prennent le chemin de Madrid dans le seul but de copier ses tableaux. Vélasquez fait l'unanimité, tant chez les conservateurs que chez les modernes. En 1900, dans les colonnes de *El Imparcial*, Mariano de Cavía (1855-1920) associe les noms de Velázquez, Goya et Sorolla au panthéon des peintres de la nation : « No siempre en la patria de Velázquez y Goya ha de decirse solemnemente Don Diego, Don Francisco, Don Joaquín... »⁸⁵ Dans le quotidien *La Voz de Galicia*, Carlos de Peñaranda (1848-1908) affirme l'année suivante : « [...] en verdad, que, después

84. Ernesto López, "Sorolla", *Correo de Valencia*, Valence, 15/08/1896. « Il en va de la peinture de Sorolla comme de ces généreux vins de la lointaine Espagne : quiconque les boit croirait à une chose nouvelle alors qu'ils se trouvent, au contraire, enfermés dans les profondeurs d'un tonneau depuis plus d'un siècle. De même, la palette de Sorolla paraît complètement nouvelle et cela parce que les traits magiques du Pinceau de Vélasquez ressuscitent en elle. [...] Ce jeune maître espagnol a hérité en succession directe de la palette du grand Vélasquez. »

85. Mariano de Cavía, "Chimet", *El Imparcial*, Madrid, 16/06/1900. « Ce n'est pas tous les jours que dans la patrie de Vélasquez et de Goya, on peut dire solennellement Don Diego, Don Francisco, Don Joaquín... »

de Velázquez, únicamente al egregio pintor valenciano puede aplicársele la frase célebre de Mengs sobre el cuadro *Las hilanderas*: parece que la mano no ha tomado parte en las obras de Sorolla, sino que ha pintado sólo la voluntad. »⁸⁶ Peñaranda érige le peintre au rang de nouveau Vélasquez, en lui reconnaissant des qualités supérieures propres à l'auteur de *Las hilanderas*. Tous ces articles, plus ou moins étayés et fondés, finissent même par exaspérer un journaliste de la revue *El Artista* qui se plaint d'un tel martelage :

¡Oh, Sorolla!... ¡Velázquez!... ¡Velázquez puro!... Su paleta velazquina recuerda la escuela clásica... Estas y otras vulgaridades se oyen en boca de personas que, por su cultura y sus conocimientos deberían hablar de otra manera, en materia de arte, cuando se ocupan del insigne pintor valenciano y este mal nace de que sólo creemos comparable el « genio vivo » con el « genio muerto ».⁸⁷

Enfin, Blasco Ibáñez signe lui-même un jour un article intitulé “Nieto de Velázquez, hijo de Goya”, dont il sera question plus avant.⁸⁸ Cette lecture vélasquézienne, née dans le contexte de l'affaire, pourrait très bien être à l'origine de la percée dans l'œuvre de Sorolla de ces portraits “vélasquéziens” dans lesquels cohabitent des citations de chefs-d'œuvre du maître. Le premier du genre est un portrait de l'actrice María Guerrero (1867-1928) en ménine, qui remonte justement à 1897.⁸⁹ La composition sera légèrement remaniée en 1906, ce qui explique que deux dates figurent sur la notice du Musée du Prado. Contrairement à la logique selon laquelle les observateurs reçoivent un tableau qu'ils interprètent ensuite, la réalisation de ce portrait pourrait avoir été motivée, en amont, par la critique. Notre hypothèse est la suivante : Sorolla se serait engagé dans une voie tracée par ses amis journalistes et, cela, pour faire apparaître de façon indiscutable

86. Carlos de Peñaranda, “El triunfo de Sorolla”, *La Voz de Galicia*, La Corogne, 7/05/1901. « [...] il est vrai que, après Vélasquez, il n'y a qu'à l'illustre peintre valencien que l'on puisse appliquer la célèbre phrase de Mengs concernant le tableau *Les fileuses* : Il semble que, dans les œuvres, la main n'ait joué aucun rôle et que seule la volonté ait peint. » Anton Raphael Mengs (1728-1779).

87. Martín Ricardo, “La medalla de honor”, *El Artista*, Madrid, 15/05/1901. « Oh, Sorolla ! Vélasquez !... Vélasquez tout craché !... Sa palette vélasquézienne rappelle l'école classique... Celle-là et d'autres vulgarités sortent de la bouche de personnes qui, par leur culture et leurs connaissances devraient parler autrement, en matière d'art, quand ils s'occupent de l'illustre peintre valencien et ce mal provient de ce que nous pensons le “génie vivant” seulement comparable au “génie disparu”. »

88. Vicente Blasco Ibáñez, “Nieto de Velázquez, hijo de Goya”, *La Nación*, Buenos Aires, 3/03/1907.

89. *Retrato de María Guerrero*, 131x120'5, Madrid, Musée National du Prado, 1897-1906.

l’empreinte de la tradition dans sa peinture. Ainsi, il espère augmenter ses chances de décrocher la Médaille d’Honneur. Cela expliquerait pourquoi, à l’Exposition Nationale de 1901, il présente un portrait collectif, *Mi familia*, plagiant la composition du tableau *Les Ménines* ou *La famille de Philippe IV*.⁹⁰ On peut voir, au premier plan, son épouse Clotilde et les trois enfants. Installé à un pupitre, le petit Joaquín dessine le portrait de sa sœur Elena. Dans le fond de la pièce, un miroir reflète la silhouette du peintre tenant une palette et un pinceau. Les couleurs dominantes sont le gris et le rouge, une association qui rappelle un autre chef-d’œuvre du Musée du Prado, *Mercurio y Argos*.⁹¹ Depuis le tricentenaire de 1899, les deux tableaux se trouvent côte à côte dans la salle basilicale du musée, dans une disposition identique à celle que nous connaissons aujourd’hui.⁹² Le portrait de María Guerrero et *Mi familia* forcent la comparaison avec le maître mais cela ne veut pas dire, pour autant, que cette comparaison soit pertinente. En effet, ces tableaux doivent être compris dans le contexte de la conquête de la Médaille d’Honneur et ils n’ont, disons-le, qu’une parenté lointaine et assez improbable avec l’œuvre de Vélasquez. Après l’affaire, le Valencien manipulera à d’autres reprises la citation. Le portrait de l’historien Rafael Altamira, inspiré de celui du Pape Innocent X de la Galerie Doria Pamphili de Rome, en est une autre illustration.⁹³

Quelques semaines seulement avant l’inauguration de l’Exposition Nationale de 1901, un nouveau gouvernement est formé, le 6 mars, par le chef du parti libéral, Práxedes Mateo Sagasta. Dès son entrée en fonction, le nouveau ministre de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, Álvaro de Figueroa y Torres, comte de Romanones (1863-1950), modifie l’article du règlement concernant l’attribution de tous les prix en faisant entrer en application une proposition dictée par son prédécesseur. Cette attribution serait décidée, dorénavant, par une centaine d’artistes récompensés lors des éditions précédentes et non plus par le

90. *Mi familia*, 185x159, Valence, Municipalité de Valence, 1901 et Diego Vélasquez, *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV*, Madrid, Musée National du Prado, 1656.

91. Diego Vélasquez, *Mercurio y Argós*, 128x250, Madrid, Musée National du Prado, 1659.

92. Javier Portús, “Velázquez fin de siglo” in *Diálogos : Sorolla & Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pages 11-13.

93. *Retrato de Rafael Altamira*, 115x91’5, New York, HSA, 1913 et Diego Vélasquez, *Retrato del Papa Inocencio X*, Rome, Collection Doria-Pamphili, 141x159, 1549-1551.

collège de pairs élus.⁹⁴ José Ramón Mélida n'hésite pas à parler de "suffrage universel", une désignation excessive mais chargée d'intentions puisqu'elle fait écho à la restauration du suffrage universel (masculin), en 1890. Il s'agit d'une des principales mesures prises par la majorité libérale durant le "parlamento largo".⁹⁵ La nouvelle mouture du règlement de l'Exposition Nationale restera en vigueur durant un peu plus de trente ans, jusqu'à l'édition de 1934. Signe des temps, l'ancien système d'attribution des prix sera rétabli par l'administration franquiste en 1941, l'année de la première édition organisée sous la dictature. Mais dorénavant, l'ultra conservatisme du jury fera perdre toute crédibilité au concours qui disparaîtra définitivement en 1968.

Le 4 mai 1901, depuis les colonnes du journal *Heraldo de Madrid*, Jacinto Octavio Picón (1852-1923) appelle les artistes votants à choisir le Valencien.⁹⁶ Le 6, le nouveau secrétaire du ministère de l'Instruction Publique, le libéral Federico Requejo Avedillo (1854-1915), préside donc ce jury élargi composé de cent trente-six artistes.⁹⁷ Requejo avait été député de Zamora de 1886 jusqu'à 1901. Il sera ensuite ministre de l'Agriculture en 1905, puis ministre des Finances en 1906. Le peintre valencien, unique candidat à la Médaille d'Honneur, obtient cent douze voix, soit plus de 80% des suffrages. Dans la presse du lendemain, Alejandro Saint-Aubin saisit l'occasion qui se présente pour revenir sur l'échec de 1899 : « [...] No seremos crueles, Sr. Hinojosa; no haremos alarde de rencorosos y vengativos. ¡Oh ilustre ex director de I.[nstrucción] P.[ública]! vuelve a la memoria la famosa votación para la medalla de honor, y aparece de nuevo el presidente del Jurado uniendo a la minoría un voto que no le concede el reglamento y reclamando la calidad para decidir en el empate [...] »⁹⁸ Ailleurs, on peut lire cependant : « Pocas veces ha sido tan discutido por artistas y aficionados este importante punto de la adjudicación de la medalla de honor de nuestra

94. On peut lire à ce sujet : José Francés, "La medalla de honor", *El Alcázar*, Madrid, 22/06/1950 et José Montero Alonso, "«Doña Juana la Loca» fue el cuadro que obtuvo la primera Medalla de Honor", *El Diario Vasco*, Saint Sébastien, 13/06/1957.

95. José Ramón Mélida, "Honor a Sorolla", *El Correo*, Madrid, 05/1901.

96. Jacinto Octavio Picón, "Sorolla", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4/05/1901.

97. Alejandro Saint-Aubin, "Exposición de bellas artes. Cuestión previa", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7/05/1901.

98. Alejandro Saint-Aubin, "Arte y artistas", *El Heraldo*, Madrid, 7/05/1901. « Nous ne serons pas cruels ; nous ne ferons pas étalage ni de rancunes ni de vengeances. Oh, illustre ex directeur de l'I.[nstruction] P.[ublique] ! Le fameux vote pour la médaille d'honneur nous revient en mémoire, et nous revoyons à nouveau le président du jury joignant à la minorité une voix que ne lui autorisait pas le règlement en invoquant sa qualité pour décider d'un résultat nul. »

Exposición de Bellas Artes.»⁹⁹ Dans le quotidien conservateur *La Época*, le photographe Antonio Cánovas y Vallejo (1874-1933) – de son pseudonyme Dalton Kaulak – un neveu d’Antonio Cánovas del Castillo, déplore d’autres effets de la réforme comme, par exemple, la soudaine et douteuse inflation de la quantité de prix distribués. S’il reconnaît les qualités de Sorolla, il affirme néanmoins : « Conste asimismo que hay varios artistas de primera fila que la merecen igualmente, y que tienen historia artística (algunos) más brillante, por ser más larga, que la de Sorolla. »¹⁰⁰ L’auteur fait visiblement allusion à des artistes de la génération précédente. Peut-être pense-t-il aux peintres José Villegas, ou à Alejandro Ferrant (1843-1917), ou encore à Francisco Domingo Marqués.

Avant de conclure, il convient de se demander si, en d’autres circonstances, Sorolla aurait obtenu cette récompense. On peut raisonnablement penser que oui, tout simplement parce qu’une stricte égalité des suffrages s’était produite lors de l’édition antérieure. Dans ce cas, s’il y eut ensuite un “coup de pouce” ministériel du libéral Romanones, celui-ci était sans doute superflu et certainement dommageable. En effet, acquise dans des conditions trop favorables, la récompense arrive, de surcroît, bien trop tard. Un article publié dans la revue *Blanco y Negro*, rapporte qu’aux amis venus à son atelier pour lui annoncer la nouvelle, Sorolla se serait contenté de répondre laconiquement, « ¡Me traéis el diploma de viejo! »¹⁰¹ Il existe d’autres anecdotes faisant état de l’amertume et de la retenue du peintre le jour de sa victoire. Manuel González Martí rend compte d’un échange entre Sorolla et le peintre valencien Antonio Fillol Granell (1870-1930) : « Cuando alcanzó la medalla de honor un grupo de artistas valencianos, que en su inquietud le había sido adverso siempre, fue a felicitarle, y el cabeza del grupo le endilgó un pequeño discurso lleno de superlativos. Sorolla, con toda seriedad, escuchó los elogios y contestó : Si cuando acabáis de decir lo decís de veras, os lo agradezco infinito. »¹⁰² Certes, le peintre accueille sa victoire sans

99. Anonyme, [?], [?], Madrid, 7/05/1901. « Rarement cette importante question de la remise de la médaille d’honneur de notre Exposition des Beaux-Arts n’a autant été discutée par les artistes et les observateurs. »

100. Antonio Cánovas y Vallejo, “Exposición Nacional de Bellas Artes. Las recompensas”, *La Época*, Madrid, 13/05/1901. « Reconnaissez, de même, qu’il y a plusieurs artistes de premier rang qui la méritent autant, et qui possèdent une histoire artistique (pour quelques-uns) plus brillante, parce que plus ancienne, que celle de Sorolla. »

101. Anonyme, “Nuestros Artistas. Joaquín Sorolla”, *Blanco y Negro*, Madrid, 7 ou 8/05/1901. « Vous m’apportez le diplôme à mon âge ! »

102. Pelejero, “Usted que conoció a Sorolla, díganos ¿cómo era?”, *Levante*, Valence, 17/09/1959 et Francisco Almela Y Vives, “Lo que el gran pintor pensaba donar a su

effusion de joie ; mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il la méprise. Sorolla a été formé à l'école des récompenses et des honneurs et il ne les dédaigne pas, bien au contraire. À la fin du XIX^{ème} siècle, ce sont des clés indispensables qui ouvrent les portes des postes officiels, des commandes d'État et de beaucoup d'autres choses qui assurent la vie matérielle de l'artiste.

Sorolla ne retire pas tout le bénéfice de sa Médaille d'Honneur. Pis, les polémiques qui ont émaillé ses dernières participations au concours et, plus encore, l'hostilité soulevée par la réforme de Romanones chez les conservateurs, vont ensuite lui porter préjudice. Elles sont même à l'origine d'un contentieux entre le peintre et l'État. Car le tableau récompensé, *Triste herencia*, n'est jamais acheté à son auteur, contrairement à l'unique précédent en la matière, *Doña Juana la Loca*, acquis à Pradilla pour la somme de quarante mille pesetas plus de vingt ans auparavant.¹⁰³ Le gouvernement libéral propose l'acquisition de *Triste herencia* au Parlement, conformément à l'usage établi, mais les conservateurs refusent de signer la déclaration d'achat. Les deux partis dynastiques ne parviennent pas à s'entendre, malgré les efforts du comte de Romanones, et le délai expire en décembre 1902 sans qu'aucune solution n'ait été trouvée. Finalement, Sorolla vend avantageusement son tableau à un collectionneur espagnol établi aux Etats-Unis. Il changera ensuite plusieurs fois de mains avant d'être rapatrié, dans les années 1980, par la Caisse d'Épargne de Valence.

Dans son article "Honor a Sorolla", José Ramón Mélida rapporte une anecdote qui pourrait servir d'épilogue à l'affaire. L'auteur y évoque les répercussions négatives du Grand Prix de l'Exposition Universelle sur la réception de Sorolla, dans son pays. Il cite les prédictions d'un peintre anonyme, « un illustre peintre qui connaît bien notre pays » :

ciudad nativa", *Levante*, Valence, 24/02/1963. « Quand il remporta la médaille d'honneur, un groupe d'artistes valenciens qui, par manque d'expérience, lui avait toujours été hostile, vint le féliciter, et le chef du groupe se fendit d'un petit discours rempli de superlatifs. Sorolla, avec le plus grand sérieux, écouta les éloges et répondit : Si quand vous aurez fini de parler vous consentez à dire vrai, je vous en serai infiniment reconnaissant. »

103. Rufo Vázquez, "Algunos curiosos datos sobre la Medalla de Honor", *Dígame*, Madrid, 15/07/1952. Federico Galindo, Federico, "¿Dónde están? Los distintos paraderos de algunos cuadros famosos del Museo de Arte Moderno", *Dígame*, 16/06/1959 et Bernardino de Pantorba, "Historia y peripecia del cuadro de Sorolla *Triste Herencia*", *ABC*, Madrid, 3/06/1981.

Pero hubo entonces en París un pintor ilustre que conoce bien nuestro país, y lo demostró con lo que vamos a referir. Después de visitar la Exposición, se sentaban una tarde a comer con Sorolla y en obsequio suyo dicho artista extranjero y otro español. El extranjero felicitó a Sorolla por su triunfo, que estimó como muy legítimo y añadió: - Pero ya verá usted cuántos disgustos le cuesta a Vd. en su país ese premio. Desgraciadamente fue profeta. [...] En otro país, a Sorolla se le ensalza, se le aplaude, se le admira; aquí la característica es despreciarle, discutirle cuando ya nadie le discute, y si es posible, procurar que se vaya.¹⁰⁴

Il s'agit, selon toute vraisemblance, du Français Léon Bonnat avec lequel Sorolla et Beruete dînèrent le 18 juillet 1900.¹⁰⁵ Le Français connaissait très bien l'Espagne et parlait espagnol couramment car sa famille s'était installé temporairement à Madrid en 1847, et il y avait suivi les enseignements de Federico de Madrazo à l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando.

Après 1901, même si Sorolla continue à résider en Espagne, cette affaire l'éloigne de son pays d'origine. Il n'y organise, par exemple, aucune de ses cinq expositions individuelles. On verra dans le chapitre suivant, qu'à partir de 1902, sa carrière s'oriente vers trois pays européens, la France, l'Allemagne et l'Angleterre, puis, à partir de 1909, qu'elle se poursuit aux États-Unis.

-
104. José Ramón Mélida, "Honor a Sorolla", *El Correo*, Madrid, 05/1901. « Mais il y avait alors à Paris un illustre peintre qui connaît bien notre pays et il en donna une preuve ainsi que le montre ce qui suit. Un après-midi, après avoir visité l'Exposition, cet artiste étranger et un autre, espagnol, prenaient place autour d'une table pour déjeuner avec Sorolla. L'étranger félicite Sorolla pour son succès, qu'il estima très légitime avant d'ajouter : Mais vous verrez combien de désagréments vous coûtera ce prix dans votre pays. Malheureusement sa prophétie se réalisa. [...] À l'étranger, on l'encense, on l'applaudit et on l'admire tandis qu'ici l'usage est de le mépriser, de remettre en cause son talent quand il ne viendrait plus à l'idée de personne de le faire et, si possible, faire en sorte qu'il s'en aille. »
105. Lettre de J. Sorolla à son épouse Clotilde García del Castillo, datée du 18/07/1900 : « [...] ya mareado me fui con Beruete a ver el viejo París, una cosa que no hace mal, después estuvimos a comer con la familia Beruete y Bonnat en un restorán a la orilla del río » in Blanca Pons-Sorolla et Víctor Lorente Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelone, Anthropos, 2009, pages 112-113. « [...] Épuisé, je suis allé visiter le vieux Paris avec Beruete, une chose qu'il maîtrise assez bien, ensuite nous déjeunâmes avec la famille Beruete et Léon Bonnat dans un restaurant au bord du fleuve.

I.3. LES PREMIERS SOUTIENS : LA GAUCHE LIBÉRALE ET RÉPUBLICAINE

Cette affaire de la Médaille d'Honneur est le premier "moment clé" de la réception de l'œuvre de Sorolla en Espagne si l'on en juge, par exemple, par la densité des articles entre 1897 et 1901.¹⁰⁶ Avec presque cent articles, l'année 1900 constitue même un "pic" qui ne sera dépassé qu'en 1932, l'année de l'inauguration du Musée Sorolla. Durant le temps de l'affaire, les contours d'une communauté d'interprétation se dessinent dans la presse. Sa première caractéristique est son positionnement idéologique, clairement situé du côté de la gauche dynastique libérale et du républicanisme. On peut s'interroger d'ores et déjà sur le manque d'articles issus des organes de presse conservateurs et carlistes dans les cartons du Musée Sorolla. Y aurait-il une lacune propre à cette collection ou faut-il penser que les journaux les plus réactionnaires s'intéressent moins à Sorolla durant cette période ? Quand bien même les deux hypothèses fussent valides, elles ne justifieraient peut-être pas complètement ce déséquilibre si l'on tient compte, par exemple, de l'implication du peintre dans la collecte des premières coupures. En admettant cela, l'inégale distribution des articles entre gauche et droite, pourrait très bien refléter ses propres idées politiques.

La seconde caractéristique de la communauté d'interprétation qui se détache dans ce corpus est la présence, parmi elle, d'auteurs non spécialistes. Cette particularité la différencie de la critique d'art étrangère représentée dans les mêmes archives. Par exemple, la critique parisienne est un cercle de fins connaisseurs dont font partie des hommes de lettres, parfois poètes, comme Joséphin Péladan (1858-1918), Gustave Kahn (1859-1936), Camille Mauclair (1872-1945), Alphonse Germain (1861-inc.), Gustave Larroumet (1852-1903), Georges Lecomte (1867-1958) etc. Parmi eux figure un historien aussi éminent que Léonce Bénédicté (1856-1925), le conservateur du Musée du Luxembourg. Il publie des chroniques d'art bien documentées et signera, en 1910, un ouvrage de référence.¹⁰⁷ À l'image du discours dominant qui consiste alors à relier verticalement les peintres aux grands modèles de l'histoire de l'art, son livre sur la peinture à la fin du XIX^{ème} siècle est divisé en Écoles nationales. Toutefois, à

106. Voir : Graphique n°1. Répartition des archives de presse du Musée Sorolla.

107. Léonce Bénédicté, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1910.

l'intérieur du chapitre consacré à l'École espagnole, la notice concernant Sorolla tranche avec le reste puisque le Valencien est rattaché à trois peintres européens nés au XIX^{ème} siècle : Jules Bastien-Lepage, Albert Besnard (1849-1934) et Andres Zorn. Pour le critique français, Sorolla est le plus européen des peintres espagnols car sa peinture rejoint les courants dominants.

En Espagne, si des experts confirmés, tels que Rodrigo Soriano, Francisco Alcántara et José Ramón Mélida commentent les tableaux du Valencien, d'autres tels que Vicente Sanchís Guillén, José Cintora Pérez (1861-inc.) ou Vicente Blasco Ibáñez ne sont ni connaisseurs ni même proches du monde des Beaux-Arts. Le dernier lit régulièrement la presse étrangère et reconnaît la valeur des critiques étrangers, comme le démontrent les trois articles qu'il consacre à Sorolla durant cette période. Pour cette raison, l'écrivain n'entend pas se substituer à la critique d'art, ainsi qu'il l'affirme sans détour en 1897 : « Considero inútil hablar aquí, una por una, de las obras que Sorolla tiene en la Exposición. ¿Para qué? La crítica se ha ocupado de ellas, tributándolas elogios justísimos, y las ilustraciones extranjeras las han reproducido en hermosos grabados. »¹⁰⁸ José Cintora Pérez commence même une chronique intitulée "El cuadro de Sorolla" de la manière suivante : « ¿Un artículo de crítica? No. Soy profano en la materia. Pueden ustedes leer sin cuidado estas líneas. »¹⁰⁹

Tant dans sa nature que dans ses intentions, l'affaire de la Médaille d'Honneur fédère une communauté d'interprétation différente de ce qui existe déjà à l'extérieur et plusieurs facteurs expliquent cette singularité. Le premier est lié au niveau de notoriété du peintre car, à cette époque, Sorolla est déjà un personnage public connu bien au-delà des milieux artistiques. Le second tient à l'écho, à Madrid, de la presse étrangère. En effet, la traduction totale ou partielle d'articles importés réduit l'espace critique des spécialistes locaux. Cet usage est alors courant et il continuera à jouer un rôle important lors de chacune des expositions du peintre à l'étranger. D'une manière générale, les écrivains étrangers sont alors tellement à la mode que Miguel de Unamuno affirme en 1895

108. Vicente Blasco Ibáñez, "Sorolla", *El Pueblo*, Valence, 5/06/1897. « Il me semble inutile de commenter ici, une à une, les œuvres de Sorolla à l'Exposition. Pourquoi le faire ? La critique s'est occupée d'elles, en leur réservant des éloges tout à fait justifiés, et les revues illustrées étrangères les ont reproduites dans de belles gravures. »

109. José Cintora, "El cuadro de Sorolla", [?], [Madrid], 04 ou 05/1901. « Un article de critique ? Non. Je suis profane en la matière. Vous pouvez parcourir ces lignes sans crainte. »

qu'on lit en Espagne plus d'auteurs étrangers que d'auteurs espagnols.¹¹⁰ Enfin, il faut souligner l'influence du contexte historique de l'Espagne. Car l'affaire se superpose aux événements tragiques de la guerre d'indépendance de Cuba et des Philippines (1895-1898) et à une importante crise économique. La double défaite de l'Armée et de la Marine espagnoles provoque le démantèlement des restes de l'empire d'outre-mer. Dans un tel contexte, la perception du parcours et de la peinture de Sorolla ne reste pas à l'écart des tensions qui traversent la société et son double échec au concours national se transforme en une question brûlante, dont la dimension dépasse de loin les frontières de l'art. C'est probablement la principale raison pour laquelle il mobilise bien au-delà des seuls cercles artistiques.

Durant l'affaire, *Heraldo de Madrid*, *El Día* et *El Pueblo* publient, ensemble, au moins trente-deux articles sur le peintre valencien si l'on s'en tient à la collection de presse du Musée Sorolla. Inversement, durant la même période, la production de Sorolla témoigne de plusieurs échanges avec leurs rédactions. Pour le quotidien républicain de Vicente Blasco Ibáñez *El Pueblo*, il peint en 1899 une affiche promotionnelle représentant une Valencienne coiffée d'un bonnet phrygien distribuant des exemplaires du journal.¹¹¹ La même année, il réalise un portrait d'Alejandro Saint-Aubin, secrétaire du quotidien libéral *Heraldo de Madrid*.¹¹² Enfin, une scène d'intérieur de 1900-1901, *Clotilde leyendo un diario*, pourrait être une référence directe à l'appui qu'il reçoit de ce journal.¹¹³ Après l'affaire, Sorolla peindra cinq auteurs qui l'ont soutenu dans la presse : Luis López Ballesteros (1869-1933), José Ramón Mélida, Jacinto Felipe Octavio Picón, Vicente Blasco Ibáñez, et Francisco Acebal.¹¹⁴

El Día est fondé par le marquis de Riscal, en 1880, mais il est racheté six ans plus tard par Segismundo Moret (1838-1913), le fondateur du parti

110. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996 (1895), page 51.

111. *Boceto para un cartel anunciador*, 95'5x172'3, Valence, Musée des Beaux-Arts San Pío V, 1899. Figure n°2. Ébauche d'une affiche promotionnelle pour le journal *El Pueblo* (1899).

112. *Las manos de Alejandro Saint-Aubin, con un perrito*, 41x71, Collection particulière, 1899.

113. *Clotilde leyendo un diario*, 60'5x100'5, Madrid, MS, 1900-1901.

114. *Luis López Ballesteros*, 61x45, Álava, Musée des Beaux-Arts de Álava, 1903. *José Ramón Mélida*, 95x59, New York, HSA, 1904. *Jacinto Felipe Octavio Picón*, 65x88, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1904. *Vicente Blasco Ibáñez*, 127x90, New York, HSA, 1906. *El escritor Francisco Acebal*, 58x80, Collection particulière, 1908.

monarchiste libéral. Il faut souligner, au passage, la parenté de cet homme politique avec un ami du peintre, Aureliano de Beruete, qui n'est autre que son neveu. L'étude qu'il consacre à l'œuvre de Sorolla paraît dans la presse en juin 1901 et sera republiée séparément en 1910.¹¹⁵ *El Día* consacre trois articles à Sorolla entre 1899 et 1901, tous signés du pseudonyme Miss-Teriosa sous lequel écrit un personnage mal connu, Vicente Sanchís Guillén.¹¹⁶ Il finit ses jours à Biarritz dans une villa qu'il fait construire en 1904 et que l'on peut encore admirer aujourd'hui mais ses biens n'y ont pas été conservés. Comme la plupart des intellectuels de cette époque, ce militaire né à Valence toucha à différents domaines. Il fut colonel de l'armée espagnole missionnée à Cuba, journaliste, écrivain et homme politique, élu deux fois député conservateur de Cuba, en 1891 et en 1893. À la fin de son deuxième mandat il se rallie au parti libéral de Sagasta. Pour le colonel Sanchís, le second échec de Sorolla symbolise l'hermétisme de l'Espagne de la Restauration aux tentatives de rénovation. Depuis les colonnes d'*El Día*, il demande en 1899 la révision du règlement de l'Exposition Nationale et dénonce l'influence des dirigeants politiques sur le concours.

Le monarchiste libéral José Canalejas (1854-1912) fait l'acquisition de *Heraldo de Madrid* en 1893, trois ans après sa naissance.¹¹⁷ Le journal couvre efficacement les événements majeurs de la carrière du peintre à partir de 1895. Les archives de presse du Musée Sorolla contiennent treize articles du quotidien publiés entre le 1^{er} janvier 1900 et le 31 décembre 1901. Bien sûr l'ensemble n'est pas exhaustif et les archives consultables en ligne de la Bibliothèque Nationale d'Espagne signalent soixante-huit occurrences du patronyme "Sorolla" sur la même période.¹¹⁸ Au printemps 1900, le journal publie les dépêches de deux peintres, Luis Jiménez Aranda (1845-1928) et Ulpiano Checa (1860-1916), qui rendent compte, depuis Paris, de la participation des artistes espagnols à l'Exposition Universelle. Après l'annonce du succès de Sorolla, le journal continue à valoriser son parcours en organisant sa réception à Madrid. José

115. Aureliano de Beruete, "Joaquín Sorolla", *Hispania*, Madrid, 15/06/1901 et *Joaquín Sorolla*, Madrid, Biblioteca Estrella, 1921.

116. Miss-Teriosa, "Exposición de bellas artes", *El Día*, Madrid, 18/05/1899 ; "Exposición de bellas artes : El fallo del jurado", *El Día*, Madrid, 20/05/1899 et "Sorolla", [*El Día*], [Madrid], 7/05/1901.

117. María Cruz Seoane et María Dolores Saiz, *Cuatro siglos de periodismo en España*, Madrid, Alianza, 2007, page 133.

118. <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Gutiérrez Abascal (1852-1907), le directeur du journal, préside un banquet en l'honneur du Grand Prix de l'Exposition Universelle, le lundi 11 juin 1900. C'est le premier d'une série des trois banquets organisés en l'honneur du peintre.

Le premier réunit environ cent trente personnes dont une large majorité d'artistes tels que José et Mariano Benlliure, Ricardo de Madrazo, Jaime Morera y Galicia (1854-1927), Marcelino Menéndez Pelayo, José Soriano y Fort (1873-1937), etc. Parmi le reste de l'assistance, figurent des journalistes de la gauche libérale comme Ricardo Blasco (inc.-inc.) de *La Correspondencia de España* et Augusto Comás y Blanco de *Diario de Barcelona*, et des hommes politiques : le député libéral Luis López Ballesteros (1869-1933), Amós Salvador Rodrigáñez (1845-1922), José Francos Rodríguez (1862-1931) du Parti Démocrate ou encore Amalio Gimeno (1852-1936), un partisan du libéralisme de José Canalejas. Il faut ajouter à cette liste un député républicain, Miguel Morayta Sagrario (1834-1917) ainsi que le fils homonyme de Cristino Martos (1830-1893).¹¹⁹

Le second banquet est organisé à Valence le 1^{er} août 1900, en hommage à Sorolla et à Mariano Benlliure, les deux artistes médaillés à Paris.¹²⁰ Le banquet clôture les festivités commencées le 28 juillet. Le peintre et le sculpteur sont tout d'abord élevés au rang de citoyens d'honneur de la ville par le maire José Montesinos Checa (inc.-inc.). La "Plaza de la Pelota" est rebaptisée "Plaza de Mariano Benlliure" et la "Calle de las Barcas" devient "Calle del pintor Sorolla".¹²¹ Quelques jours plus tard, le Club Maritime du Cabañal convie les deux artistes à un banquet auquel participent les écrivains Joaquín Dicenta (1862-1917), Manuel Passo (1864-1901) et les figures politiques de la ville, de gauche comme de droite : Vicente Blasco Ibáñez ainsi que les députés conservateurs Teodoro Llorente et Francisco Peris Mencheta (1844-1916). Le journaliste et homme politique est un intime du roi Alphonse XIII, dont il couvre les déplacements pour *La Correspondencia de España*. L'été 1900 passera à la postérité comme une des pages les plus marquantes de l'histoire de la cité

119. Alejandro Saint-Aubin, "Arte y artistas", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11/06/1900 ; Anonyme, "En honor de Sorolla", *La Unión Democrática*, Alicante, 14/06/1900 et César González Ruano, "Los dos Cristinos Martos y su tiempo", *La Vanguardia*, Barcelone, 16/03/1944.

120. Anonyme, "Benlliure y Sorolla", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 2/08/1900.

121. Anonyme, "Sorolla y Benlliure", [*El Pueblo*], [Valence], 29/07/1900

levantine qui continue, aujourd'hui, d'en fêter l'anniversaire.¹²² Cent ans plus tard, le Musée San Pío V accueillera une exposition intitulée *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*.¹²³

En toute logique, *Heraldo de Madrid* consacre une importante couverture à l'Exposition Nationale de 1901 car la réforme du concours laisse présager une large victoire de Sorolla qui est le seul prétendant à la Médaille d'Honneur. Après l'annonce du résultat, le 6 mai, un cortège improvisé, composé de journalistes et d'admirateurs du peintre, prend le chemin de son atelier pour lui faire part de la nouvelle et recueillir ses premières impressions. Parmi eux se trouve José Canalejas, le fondateur du journal, qui va devenir ministre de l'Agriculture, de l'Industrie et du Commerce au sein du cabinet formé par Sagasta, en mars 1902. Le 7 mai, *Heraldo de Madrid* est le premier journal à annoncer l'attribution de la Médaille d'Honneur à Sorolla car Alejandro Saint-Aubin, son secrétaire, fait partie du jury étendu à une centaine d'artistes.¹²⁴ Deux jours plus tard, le 9, le journal organise le troisième banquet, à Madrid.¹²⁵ Cette fois, le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, le comte de Romanones, préside lui-même l'assemblée aux côtés de José Canalejas. Trois écrivains de la gauche républicaine, Benito Pérez Galdós (1843-1920) Joaquín Dicenta et Jacinto Octavio Picón, participent à ce rassemblement des amis du peintre. En 1903, Picón sera élu député sous les couleurs de l'Union Républicaine aux côtés de trente-cinq autres, dont Joaquín Costa (1846-1911) et Nicolás Salmerón (1838-1908).

Les divers hommages offerts à Sorolla, tant à Madrid qu'à Valence, rassemblent une majorité de personnalités de gauche, de sorte que, si les convictions personnelles du peintre rejoignent, à cette époque, celles de ses amis, sa couleur politique doit se situer quelque part entre le républicanisme de Blasco Ibáñez et le monarchisme démocratique de Canalejas même si aucun document n'étaye cette supposition. Le peintre ne s'est jamais exprimé publiquement sur sa filiation politique, certainement pour ne pas s'aliéner une partie de sa riche

122. Vicente Vidal Corrella, "Sorolla y Benlliure en la Feria de 1900", *Las Provincias*, Valence, 30/07/1961.

123. *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, Valence, Generalitat Valenciana, 2000.

124. Alejandro Saint-Aubin, "Arte y artistas", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7/05/1901.

125. Alejandro Saint-Aubin, "En los Viveros. Banquetes de hoy", *El Heraldo*, Madrid, 10/05/1901.

clientèle. Cela ne veut pas dire qu'il n'a pas d'opinion politique, bien au contraire. L'écrivain Pío Baroja fera un court portrait du peintre dans lequel il décrira un homme très intelligent et qui, sur le plan politique, avait les idées très claires.¹²⁶ Mais Sorolla n'adhère à aucun parti et sait, semble-t-il, se maintenir à l'écart des cercles si l'on en croit plusieurs sources concordantes dont fait partie ce témoignage du céramiste valencien Manuel González Martí (1877-1972) :

En Valencia carecía de tertulia [...] En Madrid, las tertulias, no muy nutridas, las tenía los domingos, por la mañana de 12 a 2; periodistas literatos compañeros; porque durante los días de la semana, el criado tenía la consigna: El señor está trabajando y no recibe.¹²⁷

Contrairement à d'autres artistes de sa génération tels que Santiago Rusiñol, José Gutiérrez Solana, Cecilio Plá (1860-1934), Ricardo Baroja (1871-1953) et beaucoup d'autres, Sorolla n'est pas un intellectuel. Il ne s'exprime quasiment jamais sur des sujets d'ordre public et ne signe que trois textes diffusés dans la presse : un article consacré au peintre suédois Anders Zorn, un hommage posthume au peintre José Benlliure Ortiz (1884-1916) – communément désigné sous ses diminutifs Peppino ou Pepito –, le fils de son ami José Benlliure Gil, et une lettre ouverte adressée au quotidien *La Correspondencia de Valencia*, concernant l'édification d'un Palais des Arts à Valence.¹²⁸ Mais ces textes sont-ils bien de lui ? Rien n'est moins sûr. D'autres écrits ne peuvent plus lui être attribués aujourd'hui. L'écrivain Azorín (1873-1967) affirme avoir composé à sa place une préface pour l'exposition d'un peintre américain et c'est un homme politique, Amalio Gimeno (1852-1936), qui pourrait être le véritable auteur de son

126. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino: memorias. IV. Galería de tipos de la época*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952.

127. Pelejero, "Usted que conoció a Sorolla, díganos ¿cómo era?", *Levante*, Valence, 17/09/1959. Voir aussi Vicente Blasco Ibáñez, "Crónica artística. Sorolla", *El Pueblo*, Valence, 5/06/1897 et, enfin, Léon Roch, "Joaquín Sorolla", *La Ilustración Artística*, Barcelone, 2/07/1900. « À Valence, il manquait de relation. À Madrid, il fréquentait des cercles, pas très fréquentés, les dimanches matin de midi à deux heures ; journalistes, hommes de lettres, camarades ; car durant la semaine, le gardien avait la consigne suivante : Monsieur est en train de travailler et ne reçoit pas. »

128. Joaquín Sorolla y Bastida, "Apunte sobre Zorn", *La Lectura*, Madrid, 1903. "Pepito Benlliure", *Rosas y Espinas*, Valence, 10/1916 et "Carta abierta", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 20/12/1916.

discours d'investiture à l'Académie Royale de San Fernando.¹²⁹ Tous les titres "littéraires" de ses tableaux à thèse sont soufflés par des tiers. Vicente Blasco Ibáñez découvre probablement *¡Aún dicen que el pescado es caro!* et c'est au docteur Luis Simarro que l'on doit les titres *Triste herencia* et *Trata de blancas*.¹³⁰ Sorolla ne publie aucun livre, ne prononce aucun discours et refuse même de prendre la parole devant un auditoire. À l'occasion d'un banquet, José Canalejas lui évite soigneusement cette peine par une pirouette restée célèbre : « no necesita hablar el que tan admirablemente pinta. »¹³¹ Il ne possède ni la formation académique ni la culture suffisante pour occuper l'espace public de cette façon.¹³² C'est en tant qu'artiste de rang international qu'il s'attire la sympathie d'une partie des élites intellectuelles du pays car il incarne à la fois la nouvelle génération, la rénovation artistique, mais aussi la réussite au plus niveau. Tous ces aspects de son parcours sont favorablement accueillis par les partisans d'un certain "réformisme" politique car ils font écho à leurs propres engagements. Cette identification orientera leur manière de lire ses tableaux. On s'intéressera donc ici à la vision des républicains qui, naturellement, identifieront leurs luttes à sa peinture de la dénonciation sociale. Le principal tableau de cet ensemble, *Triste herencia*, donnera lieu à de nombreuses lectures, ainsi qu'on va le voir maintenant.

On a cité précédemment un article du Valencien Vicente Blasco Ibáñez, une des figures les plus emblématiques de ce groupe, en particulier parce qu'il dirigeait *El Pueblo*. Journaliste, romancier et homme politique farouchement

129. Azorín (José Martínez Ruiz), *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, page 156 et Florencio de Santa-Ana, "Sorolla en el contexto de la pintura valenciana de su tiempo" in *Conocer el Museo Sorolla, Diez aportaciones a su estudio*, 1986, pages 5-12.

130. Hipólito Tío, "Sorolla era en la intimidad un hombre cariñoso", *Las Provincias*, Valence, 17/04/1960.

131. Anonyme, "En los Viveros. Banquetes de hoy", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 10/05/1901. « Celui qui peint si admirablement n'a pas besoin de parler. »

132. On peut consulter à ce sujet un entretien accordé par Sorolla à la revue *Por esos Mundos*, dans lequel on peut lire :

- ¿Estudió usted alguna carrera?...

- La de pintor, ¡no le digo!... en vez de aprender a leer y escribir, yo pintaba monos, y de tal manera me dediqué yo a la pintura, que abandonaba cualquiera otra instrucción. ¡Con decir a usted que hoy es y me cuesta trabajo ser correcto ortográficamente! Y es que nosotros quisiéramos hablar con los colores. [...] in *El Duende de la Colegiata, "Sorolla"*, *Por esos Mundos*, Madrid, [1913].

« - Avez-vous fait des études?... - Celles de peintre, quelle histoire!... au lieu d'apprendre à lire et à écrire, moi je peignais des singes et je me suis tellement consacré à la peinture que j'ai négligé tout autre enseignement. Sachez qu'il m'est aujourd'hui difficile de ne pas commettre de fautes d'orthographe ! Parce que nous, nous voulions parler avec les couleurs. »

anticléric et antimonarchiste, élu six fois député sur les bancs républicains entre 1898 et 1908, il est plusieurs fois emprisonné puis amnistié. La relation entre Blasco et Sorolla est aujourd'hui plus célèbre que connue, car les sources manquent, un point sur lequel on reviendra dans le chapitre consacré au franquisme. La bibliographie, en revanche, ne manque pas. La tentation d'associer le peintre et l'écrivain a souvent conduit les critiques à des conclusions hâtives à tel point qu'ils ont fini par forger une légende selon laquelle les deux Valenciens auraient été unis par toutes sortes d'affinités : personnelles, artistiques et même politiques.¹³³ Les mêmes sources reviennent c'est-à-dire les articles de presse de Blasco Ibáñez et la préface d'une réédition de *Flor de mayo* publiée en 1923, l'année de la mort du peintre. On peut y lire par exemple : « Trabajamos juntos, él en sus lienzos, yo en mi novela, teniendo enfrente al mismo modelo. Así se reanudó nuestra amistad, y fuimos hermanos, hasta que hace poco nos separó la muerte. Era Joaquín Sorolla. »¹³⁴

Blasco et Sorolla se sont rencontrés tardivement, contrairement à une idée reçue, dont l'origine se trouve, selon toute vraisemblance, dans cette préface. L'écrivain y consigne en effet le bref témoignage suivant : « Este pintor y yo nos habíamos conocido de niños, perdiéndonos luego de vista. Venía de Italia y acababa de obtener sus primeros triunfos. »¹³⁵ Selon l'hypothèse la plus crédible, les deux hommes auraient été présentés par un ami commun en 1894, l'année de la fondation d'*El Pueblo*.¹³⁶ Le peintre a alors trente et un ans, et l'écrivain vingt-sept. Il faut souligner que Sorolla vit à Madrid depuis déjà quatre ans et qu'en dehors de courts séjours, il n'a pas résidé à Valence depuis son départ pour Rome

-
133. Amalio Gimeno, "Llorente, Blasco Ibáñez, Sorolla y Benlliure", *El Liberal*, Madrid, 07/1924. J. Bort-Vela, "Sorolla y Blasco Ibáñez, glorias señeras de Valencia", *El Pueblo*, Valence, 3/01/1934. León Roca, "Cómo conoció Blasco Ibáñez a Sorolla", *Levante*, Valence, 16/10/1959. Emilio Gasco Contell, "Las playas de Sorolla y de Blasco Ibáñez", *ABC*, Madrid, 29/09/1965. Francisco Carsí, "Blasco y Sorolla inventaron la Malvarrosa", *Arte y Libertad*, Valence, 3/05/2007 ainsi que cet article à prétention scientifique : Andrés Ubeda de los Cobos, "Sorolla y el escritor Blasco Ibáñez" in *Conocer el Museo Sorolla. Diez aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pages 47-54.
134. Vicente Blasco Ibáñez, *Flor de mayo*, Valence, Prometeo, 1923, page 10. « Nous travaillions ensemble, lui à ses toiles, moi à mon roman, face au même modèle. C'est ainsi que nous avons renoué amitié, et nous avons été des frères, jusqu'à ce qu'il y a peu la mort nous sépare. C'était Joaquín Sorolla. »
135. V. Blasco Ibáñez, *Flor de...* page 10. « Ce peintre et moi, nous nous étions connu plus jeunes, avant de nous perdre ensuite de vue. Il arrivait d'Italie et venait d'obtenir ses premiers triomphes. »
136. Extraits du journal intime de Archer M. Huntington in *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1999, page 377.

en 1885. Comment, dans ce cas, traduire “niño” ? Blasco veut-il parler des jeunes hommes qu’ils étaient tous deux en 1894, ou fait-il allusion à une rencontre antérieure, durant leur enfance ou leur adolescence ? Son propos est suffisamment flou pour laisser entendre les deux choses. Sorolla n’a jamais prétendu l’avoir rencontré durant son enfance, d’ailleurs Blasco Ibáñez appartenait à une classe sociale très supérieure à la sienne.

En tant qu’artiste, Sorolla a d’abord recherché la protection de la bourgeoisie de la ville. Ses premiers “protecteurs” et mécènes sont le marquis de Villagracia, Luis Santoja Crespo (inc.-inc.), et le photographe Antonio García y Peris.¹³⁷ Ces hommes ont plus d’argent, de relations, de pouvoir et d’expérience que lui. Ce n’est pas le cas de Vicente Blasco Ibáñez et tout porte à croire que Sorolla ne cherche pas à se rapprocher du jeune journaliste. Lui-même est déjà connu à Madrid et ce n’est pas encore le cas du romancier néophyte. Il vient de dominer l’Exposition Nationale en “peintre à thèse”, au printemps 1894, et il prépare un tableau pour le Salon parisien, *La vuelta de la pesca*, alors que Blasco Ibáñez vient tout juste de publier son premier roman, *Arroz y tartana*. Inspiré des conflits de classe à Valence, le livre paraît sous la forme de roman-feuilleton en 1894, dans *El Pueblo*. Pour l’historien de l’art Julián Gallego (1919-2006), le personnage de l’enfant abandonné sur le marché par son père, un immigré aragonais, pourrait avoir été calqué sur l’histoire du père de l’artiste, Joaquín Sorolla Gascón.¹³⁸ Quand il rencontre Sorolla, Blasco ne travaille pas encore à son second ouvrage, *Flor de mayo* (1895). À cette époque, le jeune écrivain observe son compatriote à travers le prisme de ses propres ambitions. Il considère que son aîné est à la peinture ce qu’il entend devenir lui-même à la littérature, c’est-à-dire un artiste engagé, libre et insoumis, des idées que l’on retrouvera ensuite chez d’autres républicains tels que Rodrigo Soriano, José Cintora Pérez, Félix Azzati (1874-1929) ou Roberto Castrovido y Sanz (1864-1941). Ce dernier semble convaincu que Sorolla est un artiste rebelle qui s’est rendu coupable d’une trahison impardonnable en enlevant la plus haute récompense de l’Exposition Universelle. Dans un article intitulé “La lucha por la medalla”, il évoque à la fois son indépendance et son insubordination vis-à-vis de ses pairs :

137. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001, page 56.

138. Julián Gallego, “Bocetos de una vida de pintor” in *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, Grenade, Fundación Caja de Granada, 1997, page 15.

Antes de abrirse la Exposición ya sabía de memoria lo que se iba a decir y a escribir contra el premiado en París. ¡Oh! ¿cómo le iban a perdonar ese desacato los académicos, los lamidos, los fracasados? Devoraron entonces la hiel y vinagre de su envidia, se les metió dentro el pus de su impotencia; pero ahí están ahora fieros, terribles, los gozquecillos convertidos en tigres, evitando que a Sorolla se le dé lo que merece: la medalla de honor.¹³⁹

On retrouve dans ce passage l'opposition entre la France et l'Espagne. En effet, Castrovido s'attache à démontrer l'infériorité de l'Exposition Nationale espagnole par rapport à son équivalent français et il faut rappeler ici que pour les républicains espagnols la III^e République est le modèle politique à suivre. En filigrane, la comparaison s'étend donc aux régimes en vigueur dans les deux pays : la monarchie alphon sine et la III^e République française. Blasco affirme d'ailleurs sans hésitation : « El aplauso extran jero es el que más vale y más ruidosamente suena. »¹⁴⁰, en faisant allusion à deux Républiques, la France et l'Argentine car, à partir de 1897, Sorolla écoule ses tableaux avec succès à Buenos Aires par l'intermédiaire de José Artal (1862-1918), un marchand espagnol établi dans cette ville.¹⁴¹

Plus d'un aspect du parcours, et de façon plus globale, du passé du peintre, font écho à des luttes menées par ces hommes, en particulier celle pour l'égalité des chances. Les origines sociales de Sorolla sont modestes et il gravit un à un les échelons d'un parcours qui ne fait pas de distinction de classe. Dans sa peinture, la population laborieuse – travailleurs de la mer et des champs – occupe une place prépondérante puisqu'elle lui inspire les sujets de la plupart de ses tableaux “à concours”. Il réalise, par exemple, une série représentant les activités des pêcheurs ou encore l'élaboration des raisins secs à Jávea, un village de la côte valencienne.

139. Roberto Castrovido, “La lucha por la medalla”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 05/1901. « Avant l'ouverture de l'Exposition, je savais déjà par cœur ce qui allait être dit et écrit au sujet du Grand Prix de Paris. Ah ! Comment ces académiciens, ces vendus, ces ratés allaient-ils lui pardonner cet affront ? Ils dévorèrent alors le fiel et le vinaigre de leur jalousie, ils avalèrent le pus de leur impuissance ; mais les voilà maintenant changés en bêtes féroces, terribles ; de petits roquets, ils sont devenus tigres, et font en sorte que Sorolla n'obtienne pas ce qu'il mérite : la médaille d'honneur. »

140. Vicente Blasco Ibáñez, “Sorolla”, *El Pueblo*, Valence, 5/06/1897. « Les applaudissements étrangers sont ceux qui ont le plus de valeur et font le plus de bruit. »

141. On peut voir à ce sujet *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995 et Ramón García Rama, “Historia de una emigración artística” in *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1995, pages 17-45.

De même, sa peinture “à thèse” prend le parti de montrer crûment les conditions de vie des couches inférieures de la société, notamment celles des pêcheurs dans *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* Dans les colonnes de la presse républicaine, la vie de Sorolla finit par ressembler à une saga car certains de ses aspects ont été non seulement mis en avant au profit d’autres, mais aussi le plus souvent amplifiés et déformés. Orphelin de père et de mère, recueilli par des gens modestes, le garçon deviendrait un des plus grands peintres du monde et peindrait indifféremment les petits et les puissants, peut-on lire dans *The New York Times* qui écrit au sujet de l’Espagnol l’année de son exposition newyorkaise : « Painter of splendors and squalors, of fishermen, peasants, and Kings », « Peintre des splendeurs et des misères, des pêcheurs, des paysans et des rois. ».¹⁴² Aux États-Unis, l’incroyable “success’story” de l’orphelin devenu riche et célèbre passionnera tellement qu’elle contribuera au succès de ses deux expositions itinérantes.

En Espagne comme à l’étranger, l’enfance de Sorolla est généralement placée sous le signe de l’adversité et souvent rapportée avec des accents misérabilistes et / ou épiques comme le montre une biographie illustrée publiée dans la revue *Blanco y Negro*, en 1919 : « Sus padres adoptivos quisieron dotarle de medios para que siguiese los estudios de la pintura ; lucharon con la pobreza, y ésta hubiera vencido si la fortuna no vuelve al lado de Sorolla, después de haberle castigado con tanta crueldad la desgracia. »¹⁴³ Cette image toute faite, forgée autour de 1900, traversera les époques et les frontières et connaîtra même un nouvel âge d’or sous la Seconde République, ainsi qu’on le verra plus avant. On y retrouve, comme une constante, la valeur du travail qui est perçue comme la seule récompense juste. De ses origines sociales et de sa formation initiale dans l’atelier de l’oncle, Sorolla tirerait sa légendaire assiduité à la tâche. Un journaliste de *La Ilustración Nacional* décrit le peintre comme un besogneux, vivant loin du monde, reclus dans son atelier. Selon lui, il tirerait sa “noblesse” de cet ascétisme et, en plagiant Voltaire, il estime que Sorolla, comme le plébéien méritant, “porte”

142. Elizabeth Newport Hepburn, “Sorolla”, *The New York Times*, New York, 6/03/1909. La même idée est reprise par Silvio Lago [“Sorolla y los niños”, *La Esfera*, Madrid, 1/01/1927],

143. Rafael Doménech, “Joaquín Sorolla”, *Blanco y Negro*, Madrid, 27/04/1919. « Ses parents adoptifs ont voulu lui donner les moyens de suivre la formation de peintre, ils luttèrent contre la pauvreté et elle aurait triomphé si la bonne fortune n’était pas revenue aux côtés de Sorolla, après que le malheur s’est abattu avec tant de cruauté. »

son nom, alors que le noble, qui ne possède aucun talent, le “traîne”.¹⁴⁴

En 1899, Rodrigo Soriano consacre un article à *Triste herencia*, un tableau connu à cette époque sous son premier titre, *Los hijos del placer*.¹⁴⁵ En tant que critique d’art, Soriano collabore avec des journaux de tous bords, du conservateur *La Época*, à ses débuts, jusqu’au journal républicain *El Pueblo*. Selon Blasco Ibáñez, le tableau n’aurait jamais vu le jour si le peintre n’avait pas reçu le soutien de ses amis républicains.¹⁴⁶ L’écrivain raconte qu’après avoir peint les premières ébauches, Sorolla était sur le point d’abandonner sa toile car il la trouvait beaucoup trop sombre et contraire à son tempérament. Mais au cours d’un repas chez le conseiller municipal Francisco Garrido (inc.-inc.), Rodrigo Soriano, Roberto Castrovido et lui-même, réussissent à le convaincre de persévérer en vantant la portée sociale de son projet. Dans un article publié dans le quotidien républicain, Rodrigo Soriano s’attache tout d’abord à relever une parenté entre la peinture sociale de Sorolla et le naturalisme de quatre écrivains, Benito Pérez Galdós, Jacinto Octavio Picón, Emilia Pardo Bazán (1851-1921) et Armando Palacio Valdés (1853-1938). Selon lui, la conscience sociale du peintre affleure dans la vérité de son dessin. Il fait référence à la non idéalisation des corps mutilés, déformés par les malformations congénitales ou décharnés par la malnutrition et la maladie. José Cintora Pérez pousse encore plus loin l’interprétation de ce tableau. Selon lui, le corps souffrant de l’enfant infirme reflète l’état du corps social dans son ensemble :

Pero el poeta, el artista, el pensador, ve en el espectáculo que ofrecen esas infelices criaturas, esos seres raquíuticos, anémicos, escrofulosos, deformes, que muestran desnuda toda la realidad de una espantosa miseria fisiológica, algo más hondo y más trascendental. Ve allí en esos cuerpecillos entecos, de miembros desproporcionados, de configuración repulsiva y antiestética, la imagen viviente, exacta, desconsoladora, horripilante de las desigualdades, los vicios, las deformidades del gran cuerpo social.¹⁴⁷

144. “Escena de la costa”, *La Ilustración Nacional*, Madrid, 18/04/1898.

145. Rodrigo Soriano, “Los hijos del placer”, *El Pueblo*, Valence, 4/11/1899.

146. Vicente Blasco Ibáñez, “El gran Sorolla”, *El Pueblo*, 1900.

147. José Cintora, “El cuadro de Sorolla”, [*Heraldo de Madrid*], [Madrid], 05/1901. « Mais le poète, l’artiste, le penseur, voit dans le spectacle qu’offrent ces malheureux petits, ces êtres rachitiques, anémiques, scrofuleux, difformes, qui mettent à nue toute la réalité d’une épouvantable misère physiologique, quelque chose de plus profond et de plus transcendantal. Il voit dans ces petits corps chétifs, aux membres disproportionnés, dans

Bien que très postérieure, il faut ajouter aux précédentes une autre interprétation de ce tableau, tirée d'un article de Félix Azzati. Ce Valencien d'origine italienne participa à la fondation d'*El Pueblo*. De 1908 à 1923, il sera député républicain pour la circonscription de Valence. Il publiera un article au lendemain de la mort du peintre, dans lequel on peut lire : « Su cuadro *¡Aún dicen que el pescado es caro!* tiene el sabor trágico del proletariado del mar. [...] Al lado de esta maravillosa acción imprecatoria del arte ha de figurar forzosamente su otro cuadro *Triste herencia* que no es sino la traducción de una sensibilidad en la que palpitan todas las protestas y todas las rebeldías. »¹⁴⁸ Pour Azzati, les deux tableaux témoignent de l'engagement du peintre en faveur d'une société plus équitable et plus juste, une position conforme à ses propres convictions idéologiques. Lors du banquet valencien d'août 1900, dont il a été question précédemment, l'écrivain partisan du républicanisme Joaquín Dicenta rédige un court poème dans lequel il imagine réunir entre ses mains les talents conjugués du sculpteur et du peintre afin de mieux les mettre à la disposition d'une plus grande justice sociale. Il entend façonner ainsi ce qu'il considère comme son chef-d'œuvre, c'est-à-dire « un monde sans infamies » :

¡Las manos de Benlliure y de Sorolla!
 ¡Quién estas manos manejar pudiera
 Para servir a la justicia humana
 Y poner en acción a las ideas!...
 Si yo las poseyese, si esos músculos
 Que al arte rediviven y encadenan,
 Pudiera ser clarín de mis deseos
 Y ejecutar lo que mi anhelo intenta,
 Yo haría algo sublime,
 Una obra justa colosal, eterna.
 ¿Cuál? Modelar un mundo sin infamias
 Y pintar una patria sin fronteras.¹⁴⁹

cette complexion repoussante et anti-esthétique, l'image vivante, exacte, alarmante, exaspérante des inégalités, des vices, des difformités du grand corps social. »

148. Félix Azzati, "Entierro de Joaquín Sorolla", *El Pueblo*, Valence, 14/08/1923.

149. Cité par Julio Just Jimeno, "El señor de la chistera", *El Pueblo*, Valencia, 14/08/1923.
 « Les mains de Benlliure et de Sorolla ! / Qui de ces mains pourrait faire usage / Afin de servir la justice des hommes / Et mettre les idées en action !... / Si je le pouvais moi-même, si ces muscles / qui pour l'art ressuscitent et en brisent les chaînes / Je pourrais

Les intentions artistiques qui traversent la peinture de Sorolla rejoignent les idées de justice et d'égalité sociale que Vicente Blasco Ibáñez et Rodrigo Soriano défendent depuis les bancs de l'opposition. Par ailleurs, la présence de sujets régionaux dans plusieurs tableaux présentés à l'étranger, alimente l'idée de son adhésion intellectuelle et de sa volonté de promouvoir un certain "valencianisme", qui leur était si cher. Hors des frontières du pays, la réussite artistique de *¡Aún dicen que el pescado es caro !*, *La vuelta de la pesca*, *Pescadores valencianos*, *La bendición de la barca*, ou encore de *Triste herencia*, etc. ne démontre-t-elle pas, dès lors, la valeur politique des idées portées par les républicains de Valence ? Inversement, l'échec de ces mêmes toiles, en Espagne, ne signifie-t-elle pas l'inertie de ce pays et l'hostilité de ses dirigeants à leurs propositions dans le domaine social ?

exprimer mes désirs / Et exécuter le fruit de ma volonté / Je ferais quelque chose de sublime, / Une œuvre juste, colossale, éternelle. / Laquelle ? Modeler un monde sans infamies / Et peindre une patrie sans frontière. »

II

LE MARCHÉ DE L'ART :
UN PARCOURS DE LA CONTESTATION

1902 - 1923

Joaquín Sorolla n'a pas encore quarante ans, mais il a déjà remporté les deux plus belles récompenses auxquelles il pouvait prétendre c'est-à-dire le Grand Prix de l'Exposition Universelle et la Médaille d'Honneur de l'Exposition Nationale. Son parcours académique est désormais clos. Dans la deuxième moitié de l'année 1901, il ne cherche à obtenir aucune charge officielle, ce qui constitue, dans l'Espagne de la Restauration, un fait assez rare pour être relevé. En effet, pour assurer leur avenir matériel, les artistes recherchent la sécurité d'un poste d'enseignement ou d'administration dans telle ou telle institution des Beaux-Arts, par exemple à l'Académie Espagnole de Rome, à l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando ou à la Direction Générale des Beaux-Arts. En octobre 1901, la mort de Luis Álvarez Catalá (1841-1901), directeur du Musée du Prado, rend possible sa nomination à cette charge. À Madrid, l'idée est "dans l'air", comme le montrent les inquiétudes de Sorolla à ce sujet. Dans une lettre adressée à son ami Pedro Gil Moreno de Mora (1860-1930), il écrit : « Hasta la fecha nada se sabe de la dirección del Museo, yo preferiría que no me obligasen a ello pues es cargo de responsabilidad y no podría trabajar libremente. »¹ Le comte de Romanones confie le poste à un autre peintre, l'Andalou José Villegas qui dirige depuis quatre ans l'Académie Espagnole de Rome et Mariano Benlliure est nommé à la place vacante.²

En choisissant de se consacrer pleinement à son art, Sorolla tente un pari risqué car il assurera son avenir matériel tant que sa peinture correspondra aux

-
1. Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelone, Anthropos, 2007, page 158. « À ce jour, personne ne sait rien de la direction du Musée, moi je préférerais qu'on ne m'oblige pas à l'accepter car c'est une fonction à responsabilité et je ne pourrais pas travailler librement. »
 2. Ángel Castro Martín, "José Villegas: vida y obra" in *José Villegas (1844-1921)*, Cordoue, Cajasur, 2001, page 79.

besoins d'un marché, ou au moins d'un ou de plusieurs riches clients. Pour écouler ses tableaux, il peut compter sur le constant accroissement du marché de l'art sur le continent américain puisque c'est hors d'Europe que les perspectives de gain sont désormais les plus intéressantes. Sorolla le sait et envoie déjà des toiles au Chili, en Argentine et à Cuba. Plus tard, sa peinture se vendra aussi aux États-Unis.

La fin de sa carrière académique coïncide exactement avec l'avènement d'Alphonse XIII, un roi âgé de seize ans en 1902. Sous son règne, le Classicisme disparaît complètement et la peinture de "plein air" entre dans les académies des Beaux-Arts. Dans ce contexte nouveau, les difficultés que Sorolla a rencontrées, quelques années auparavant, semblent définitivement dépassées. À la fin de l'année 1902, le journal *ABC* invite ses lecteurs à élire leurs personnalités préférées dans le monde de la politique, de la musique, de la littérature, etc. sous la forme d'un "Concours de Noël". Près de deux cent vingt mille bulletins de jeu sont envoyés à la rédaction du journal et les résultats sont publiés le 20 décembre. Le torero Antonio Fuentes, qui totalise 23.423 voix, est désigné comme la personnalité préférée des lecteurs, devant le sculpteur Mariano Benlliure, 19.063 voix, et le peintre Sorolla 14.201 voix. Le trio devance le chef libéral Práxedes Mateo Sagasta, 13.501 voix, et le musicien Tomás Bretón (1850-1923), 10.438 voix, auteur de zarzuelas aussi populaires que *La Verbena de la Paloma* (1894) et *Botín de guerra* (1896).³ La nouvelle popularité de Sorolla va de pair avec la reconnaissance de la majorité des artistes. En effet, dès 1904, il est suffisamment légitime auprès de ses confrères pour présider le jury de peinture de l'Exposition Nationale. Trois ans plus tard et tout juste vingt ans après l'échec de *El entierro de Cristo*, Vicente Blasco Ibáñez constate ce renversement non sans scepticisme.

España, aunque no lo parezca a primera vista, ha cambiado totalmente de pensamiento en menos de veinte años. Este pintor, joven y audaz, que llegaba de Roma con una obra irrespetuosa para los cánones del arte y los seculares convencionalismos de la pintura religiosa, fue acogida con una "bronca"

3. Anonyme, "Nuestro Concurso de Navidad", *Blanco y Negro*, Madrid, 20/12/1902 et anonyme, "Un plebiscito popular hace cincuenta años", *Dígame*, Madrid, 9/06/1953.

monstruosa, inmensa, sólo comparable a la que recibe en la plaza de toros un picador que comete el sacrilegio de manejar la garrocha fuera del reglamento.⁴

En 1906, *Il Giornale d'Italia* considère que Sorolla a guidé toute une génération vers la rénovation de l'École espagnole en constatant que, à la fin du XIX^{ème} siècle, le pays avait accumulé tant de retard sur ses voisins européens que le rattrapper semblait alors infaisable :

Noi assistiamo, da qualche anno, a una mirabile rifioritura dell'arte spagnuola. Quando gli ultimi discepoli del Fortuny sembravano immobilizzati in una formula che escludeva ogni nuova ricerca, e i più grandi pittori della Spagna si perdevano in un virtuosismo in cui la grande abilità di una facile tecnica poteva dare l'illusione di un vigore che era solo apparente, tutta una nuova generazione ha meravigliato l'Europa con un rinnovamento che non sembrava possibile.⁵

Au sommet de sa gloire, Sorolla est reconnu et admiré en Italie, en France, en Autriche, en Allemagne, aux États-Unis, etc. et “enfin” – devrait-on dire – dans son pays d'origine, un dénouement que ses soutiens ont recherché tout au long de l'affaire de la Médaille d'Honneur. Mais on verra que cette récompense est aussi le point de départ d'un parcours de la contestation que l'on tentera d'exposer dans ce chapitre.

-
4. Vicente Blasco Ibáñez, “Nieto de Velázquez, hijo de Goya”, *La Nación*, Buenos Aires, 3/03/1907. « Même si cela ne saute pas aux yeux à première vue, l'Espagne a complètement changé de mentalité en moins de vingt ans. Ce peintre, jeune et audacieux, qui arrivait de Rome avec une œuvre irrespectueuse envers les canons de l'art et les conventionnalismes séculaires de la peinture religieuse, fut accueilli sous un monstrueux concert de huées, seulement comparable à celui que reçoit dans l'arène le picador qui commet le sacrilège de manier la pique d'une façon contraire au règlement. »
 5. Diego Angeli, “Il pensionato artistico spagnuolo”, *Il Giornale d'Italia*, Rome, 18/02/1906. « Nous assistons, depuis quelques années, à une miraculeuse renaissance de l'art espagnol. Quand les derniers disciples de Fortuny semblaient figés dans une formule qui excluait toute nouvelle recherche, et que les plus grands peintres d'Espagne se perdaient dans une virtuosité dont l'habileté certaine d'une technique maîtrisée pouvait donner l'illusion d'une vigueur qui n'était en fait qu'apparente, toute une nouvelle génération d'artistes a émerveillé l'Europe avec un renouvellement qui ne semblait pas possible. »

II.1. DE L'EXPOSITION PETIT A *VISION DE ESPAÑA*

À compter de 1902, deux leviers vont transformer à la fois l'activité et la peinture de Sorolla : d'abord le principe commercial de la galerie d'art, jusqu'en 1908, puis la prédominance, parmi sa clientèle, de deux puissants commanditaires : la Maison Royale d'Espagne et l'Hispanic Society of America de New York. De même, la perception de son parcours, en Espagne, n'aurait plus rien à voir avec ce qu'elle avait été antérieurement car Sorolla ne montera aucune exposition dans son pays natal. La critique espagnole assistera désormais de loin à la poursuite de sa carrière, laissant à la presse étrangère et, le cas échéant, à des correspondants à l'étranger, le soin de réagir à chaud. C'est par télégramme que les dépêches arrivent aux rédactions des journaux espagnols. Le journal *ABC* fait apparaître au-dessus de ses articles les mentions "por telégrafo" ou "por cable". Enfin, on essaiera de comprendre pourquoi à partir de 1912, alors qu'il est âgé de quarante-neuf ans et qu'il se trouve encore en pleine possession de ses moyens, le Valencien disparaît brusquement des colonnes de la presse. En effet, entre 1913 et 1922, la collection de coupures de presse ancienne du Musée Sorolla contient seulement soixante-dix articles, soit sept articles par an⁶ ! Ce recul par rapport à la période antérieure appelle nécessairement à un réexamen de l'idée, communément admise à ce jour, selon laquelle le peintre aurait sombré dans l'oubli seulement après sa mort, quelque part entre 1926 et 1930.

1902 est pour Sorolla une année de transition au cours de laquelle son activité ralentit. En mars, il voyage pour la première fois en Andalousie avant de prendre la route de Paris puis de Londres car il souhaite contempler *in situ* la *Venus del espejo* de Vélasquez, dans les salles de la National Gallery.⁷ Il a en tête de peindre, sans contrainte, un nu conforme à la tradition du genre. Depuis son séjour à Rome, il n'a jamais réalisé une telle œuvre tout simplement car elle ne correspondait pas au goût des Salons officiels. Durant l'été 1903, il peint un chef d'œuvre majeur, *Sol de la tarde*, un tableau qui aurait pu conclure son parcours académique. Il reprend le motif de *La vuelta de la pesca* en l'enveloppant dans

6. Voir plus haut le graphique n°1. Répartition des archives de presse du Musée Sorolla.

7. Diego Vélasquez, *La Venus del espejo*, 122'5x177, Londres, National Gallery, 1651-1660.

une lumière du couchant. L'écrivain Juan Ramón Jiménez se laisse envoûté par cette atmosphère qui lui semblait irréaliste : « La noche llega. El cuadro está ahí lleno de sol, lleno de rumor y de espuma. Parece un sueño. »⁸ Mais *Sol de la tarde* laisse aussitôt la place à une peinture de plage qui prend pour sujet principal les enfants au bain. Le Valencien adopte alors un regard très photographique, à base de diagonales, et s'attache à résoudre sur la toile des problèmes techniques liés à la représentation d'effets lumineux et aquatiques.

Dans l'après-guerre de Cuba, ces tableaux ne reflètent pas le pessimisme dominant et restituent, au contraire, la confiance du peintre en une Espagne renaissante. Comme on le verra plus en détail dans ce chapitre, sa peinture rejoint les idées défendues par les membres de l'Institution Libre d'Enseignement. Sorolla part du principe que ses tableaux doivent valoriser ce que son pays a de plus précieux et de plus digne d'admiration c'est-à-dire le Territoire – les paysages –, l'Histoire – les monuments et les coutumes –, et le Peuple à travers ces enfants sains et heureux en qui il voit l'avenir de son pays.⁹ Selon lui, les problèmes structurels, économiques et sociaux, relèvent de l'action politique qu'il juge seule apte à mettre en œuvre les solutions les plus adaptées à leur nature et il croit le jeune Alphonse XIII capable de rompre avec le passé et d'inaugurer une ère nouvelle, tournée vers le progrès. Le peintre est conscient de l'importance des images et il estime que ses toiles doivent accompagner l'action politique et ne pas s'y opposer.

Toujours en 1903, Sorolla est nommé académicien par l'Académie Royale des Beaux-Arts de Lisbonne. À cette occasion, il rencontre le peintre portugais Carlos Reis (1863-1940) auquel il soumet l'idée de fonder une société artistique ibérique.¹⁰ En organisant alternativement des expositions communes, à Madrid et à Lisbonne, les artistes des deux pays toucheraient une clientèle plus large. Sorolla et Reis cherchent à vendre des tableaux aux amateurs des deux pays sans aucun intermédiaire. Ce système pouvait garantir aux artistes une rémunération plus juste et une grande liberté de création. En effet, ces deux habitués des

8. Juan Ramón Jiménez, "Sol de la tarde", *Alma Española*, Madrid, 13/03/1904. « La nuit arrive. Le tableau est rempli de lumière, de bruit et d'écume. On dirait un rêve. »

9. María Luis Menéndez Robles, "Sorolla y su idea de España" in *Sorolla y su idea de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pages 9-23.

10. Caiel, "Um grande pintor da actualidade. Uma idea de Sorolla", *Diario de Noticias*, Lisbonne, 13/06/1903.

concours et des commandes publiques connaissent les contraintes inhérentes à l'activité d'un artiste de cette époque.

Durant vingt ans, l'Espagnol avait préparé plusieurs concours par an et avait accepté les commandes qui s'étaient présentées, y compris celles qui ne correspondaient pas à son tempérament artistique. Il avait une famille à sa charge et toutes les offres bien rémunérées étaient les bienvenues. En 1890, il avait reçu une importante commande du Sénat pour un grand format historico-commémoratif représentant l'instant où la régente Marie-Christine prête serment à la Constitution.¹¹ Cette tâche avait été pour notre peintre tout un *pensum* car la scène devait être entièrement montée en atelier à partir d'ébauches. En décembre 1892, il avait écrit à son épouse : « Yo pinto el cuadro del Senado y va volando; si supieras lo a disgusto que lo hago y lo que es el cuadro me compadecerías... »¹² c'est-à-dire « De mon côté, je peins le tableau du Sénat et le travail avance vite ; si tu savais de quoi il s'agit et comme je le fais à contre-cœur, tu aurais pitié de moi. » Dans la correspondance privée du couple récemment publiée, ce sujet était pour Clotilde un motif d'inquiétude car elle connaissait l'antipathie de son mari pour le genre. Mais le tableau était bien payé et l'épouse, qui tenait les comptes du foyer, se montra particulièrement attentive au prompt achèvement de cette commande. Sa réalisation complète fut cependant interminable, puisque la toile fut livrée seulement en 1897. Après cela, Sorolla ne cacha pas sa lassitude d'être trop souvent soumis à des règles imposées tantôt par un commanditaire, tantôt par un jury de concours, et il rêvait d'inverser l'ordre des choses. Bien entendu, l'idéal d'un peintre est de représenter le motif qu'il a choisi selon sa propre idée de l'art. Mais ce qui est possible pour le peintre amateur ne l'est pas pour le professionnel. Sorolla ne possédait pas de fortune personnelle ; par conséquent, cela supposait que sa production fût acceptée par le marché de l'art, sans quoi elle resterait dans son atelier et constituerait une pure perte, au sens commercial du terme.

Pour donner forme à son aspiration, il commence dès 1903 à préparer sa première exposition individuelle, dont il choisit de confier l'installation à un marchand parisien. La location des murs d'une galerie d'art permet d'écouler une

11. *La jura de la Constitución por la regente Dña. María Cristina*, 350x550, Madrid, Palais du Sénat, 1897.

12. Blanca Pons-Sorolla et Victor Lorente Sorolla, «*Epistolarios de Sorolla III.*», Barcelone, Anthropos, 2009, page 60.

partie des tableaux accrochés dans l'atelier mais aussi de se faire connaître et d'obtenir des commandes. Or, ce genre d'entreprise comporte sa part de risques. Une exposition monographique n'est pas toujours rentable et Sorolla n'a, à cette époque, aucune expérience en la matière. En France, il peut compter sur la bonne réception de sa peinture car il a obtenu au Salon plus qu'une simple reconnaissance, de *La vuelta de la pesca* à *Triste herencia*. Exposé hors compétition au Salon de 1905, *Sol de la tarde* avait été très remarqué. « Si l'artiste n'était étranger, il eût décroché la médaille d'honneur » avait alors déclaré un journaliste.¹³ De plus, Paris est alors le meilleur endroit pour monter une exposition d'envergure internationale. Deux galeristes, Georges Petit (1856-1920) et Paul Durand Ruel (1831-1922), s'y disputent le commerce des meilleurs signatures. Le premier possède, rue de Sèze, les locaux les plus vastes et les plus modernes de la capitale. C'est probablement cela qui décide l'Espagnol à choisir cette adresse. Pour profiter au maximum des grands espaces et donc rentabiliser au mieux son investissement, il envoie environ cinq cent peintures. Or, une telle quantité est très excessive comme le souligne le critique Étienne Charles qui évoque, dans *La Liberté*, un ensemble « un peu mêlé. »¹⁴ Mais en dépit de ce défaut, l'exposition n'est pas un échec. En effet, le prestige que l'Espagnol a acquis dans la capitale française, quelques années plus tôt, paye. Il compense les lacunes de ce premier essai et l'exposition est très rentable. La bourgeoisie parisienne et les collectionneurs américains investissent car ils voient dans cet artiste capé une valeur sûre. Par ailleurs, des peintres français établis à Paris achètent des tableaux pour leur propre compte. C'est le cas de Léon Bonnat qui fait l'acquisition de deux grands formats peints à Jávea et Claude Monet achète, semble-t-il, une pochade que nous n'avons pas réussi à localiser à Giverny et qui serait peut-être perdue.¹⁵ Mais ce succès ne se renouvelera pas, ni en Allemagne ni Angleterre, les pays qui doivent accueillir ses expositions suivantes.

L'exposition allemande est, à tout point de vue, un désastre. En Espagne, elle n'a pas le moindre écho car aucun correspondant ne se trouve sur place et parce que la presse allemande n'est pas traduite. Nous n'avons retrouvé aucune photographie de cette exposition parmi la presse étrangère conservée au Musée

13. Léon Plée, "Sorolla y Bastida", *Les Annales Politiques et Littéraires*, Paris, 30/04/1905.

14. Étienne Charles, "Exposition Sorolla y Bastida", *La Liberté*, Paris, 12/06/1906.

15. Alfonso Sánchez, "Y para jardines, Sorolla", *Informaciones*, Madrid, 7/10/1958.

Sorolla. Au début de l'année 1907, le peintre confie deux cent quatre-vingts tableaux à un marchand allemand qui organise une exposition itinérante à Berlin, Düsseldorf et Dresde. À nouveau, l'Espagnol mise sur un pays qui avait favorablement accueilli sa peinture à l'époque où il participait aux Expositions Internationales car il avait été récompensé deux fois à Munich en 1892 et en 1897, et une fois à Berlin, en 1896. Le détail de son envoi n'est pas connu car il n'existe pas de catalogue de cette exposition. En tout état de cause, la presse allemande conservée dans les archives du Musée Sorolla atteste la mauvaise réception des toiles Outre-Rhin. Le résultat commercial de l'entreprise est désastreux puisqu'un seul tableau est vendu ! Plusieurs raisons pourraient justifier cet échec. Tout d'abord, Sorolla n'est pas suffisamment ancré dans le paysage artistique allemand en dépit des trois prix qu'il y avait décrochés. Ensuite, non seulement il manque cruellement d'appuis sur place mais un de ses rivaux allemands, Max Liebermann (1847-1935), voit d'un mauvais œil l'intrusion de l'Espagnol dans son pays et oriente la critique.¹⁶ L'échec tient enfin à son absence sur les différents lieux de son exposition. En effet, le peintre ne se rend pas en Allemagne car il vient d'obtenir une importante commande du Roi Alphonse XIII. Cet événement concomitant nous oblige à bifurquer vers lui avant d'en venir à l'exposition londonienne.

Au début de l'été 1907, Sorolla s'installe à Ségovie pour peindre les portraits de l'Infante Isabelle de Bourbon, du Prince des Asturies, de la reine et du roi qui séjournent au Palais de La Granja de San Ildefonso. Les quatre toiles doivent ensuite rejoindre l'Angleterre, où elles seraient offertes à la famille royale pour commémorer le premier anniversaire de l'union entre le roi Alphonse XIII et la princesse britannique Victoria Eugenia de Battenberg.¹⁷ Jusque-là, Sorolla n'a jamais travaillé pour la Maison Royale. Il a peint un portrait de la régente Marie-Christine en 1887 pour la Direction Générale de la Poste et une scène de serment à la Constitution commandée par le Sénat et livrée en 1897. Enfin, il a achevé en 1906 un double portrait de la régente et du jeune Alphonse XIII pour le compte du ministère des Affaires Étrangères¹⁸. Pour ces trois tableaux, les membres de la

16. Anonyme, "Eine Monsterausstellung", *Berliner Tageblatt*, Berlin, 1/02/1907.

17. Jordane Fauvey, *Joaquín Sorolla, pintor del Rey Alfonso XIII*, Besançon, Presses Universitaires de France-Comté, 2009, page 63.

18. Retrato de la reina María Cristina, 141x90'30, Madrid, Direction Générale de la Poste, 1887. *La jura de la Constitución por la regente Dña. María Cristina*, 350x550, Madrid,

famille royale n'ont posé que pour le photographe. Pour le dernier, le peintre a travaillé à partir des clichés de Christian Franzen, le photographe de la cour. Les archives de l'atelier photographique Franzen conservent un portrait inédit du jeune Alphonse XIII avec, au second plan, notre peintre accroupi derrière un fauteuil, supervisant la séance.¹⁹ Mais en 1907, Alphonse XIII pose et c'est à cette occasion que les deux hommes se rencontrent et se lient d'amitié. Sorolla a cherché à obtenir une commande royale et il y est parvenu grâce au marquis de Viana qui est alors un des hommes les plus proches du souverain²⁰. Au moins jusqu'à la fin de son parcours de "salonnier", le Valencien est perçu comme un républicain, en particulier parce que l'on connaît bien sa peinture sociale et que les républicains de Valence s'identifient à elle. Mais de toute évidence, Sorolla n'est pas anti-monarchiste – l'a-t-il été jadis ? – et à partir de sa rencontre avec Alphonse XIII, il donnera de plus en plus de gages de son attachement à la personne du roi et d'un certain patriotisme.

Dans les jardins du palais, Sorolla campe ses modèles sous la lumière naturelle filtrée par la frondaison des arbres. Le roi, tout juste âgé de vingt-et-un ans, accepte volontiers l'idée d'un portrait de facture "impressionniste", frais et dynamique, propre à moderniser l'image de la monarchie. Sorolla n'est pas un spécialiste du portrait royal comme l'est, par exemple, le Hongrois Philip de Lázló (1869-1937) qui a peint les souverains de son temps dans toute l'Europe, en Angleterre, en Italie, en Espagne, à Monte-Carlo, etc. Or, le Valencien est un peintre de la lumière et du mouvement et c'est justement pour cette raison qu'il peut s'affranchir des codes du genre et renouveler l'image du roi. Pour la première fois, un portrait de cour est peint en plein air, entièrement sur le motif. L'événement est bien couvert par le journal monarchiste *ABC* qui possède une rubrique mondaine quotidienne intitulée "De Palacio".²¹ Sur place, le photographe Campúa, José María Demaria López (1870-1936), réalise un reportage photographique qui sera ensuite largement diffusé par la presse illustrée espagnole et étrangère. En France, la revue *L'Illustration* publie plusieurs clichés et décrit

Palais du Sénat, 1897 et *La Regencia*, dim. inc., Madrid, Ministère des Affaires Étrangères, 1906.

19. Archives Christian Franzen, Madrid. F4650.

20. *Ibidem*, J. Fauvey, "Joaquín...", page 56-57.

21. Les archives du journal *ABC* sont librement accessibles depuis la bibliothèque numérique en ligne <http://www.hemeroteca.abc.es/>. Elles couvrent une période allant de 1891 à nos jours.

ainsi les séances de pose du roi, en plein air : « Quant au Roi Alphonse, il a consacré quelques-unes des heures de loisir que lui laissait cette villégiature à poser dans un coin ombreux des jardins: il a confié, en effet, au peintre Sorolla y Bastida, le soin de faire de lui un portrait en grand uniforme, sabre au poing, tête nue. »²² On peut y voir le jeune Alphonse XIII posant en uniforme de hussard mais aucune photographie ne montre Victoria Eugenia de Battenberg posant en extérieur. En effet, la jeune reine s'est montrée très rétive au projet "pleinairiste", obligeant son exécutant à retoucher continuellement sa toile. Ces réticences, auxquelles personne ne semble alors prêter attention, prédisent la mauvaise réception des tableaux à la cour britannique. Car lorsqu'ils seront présentés au château de Windsor, en septembre, les deux portraits seront rejetés. L'effigie de la nouvelle reine d'Espagne, dénuée des symboles du pouvoir, donnera lieu à de violentes critiques, tant et si bien que, depuis Madrid, Alphonse XIII ordonnera en urgence le retrait des tableaux. Sorolla essuiera la première d'une série de déconvenues, bientôt suivie par la déconfiture de sa troisième exposition personnelle.

L'exposition londonienne organisée au printemps 1908 aux Galeries Graffton est donc un nouvel échec. En mai, *The Daily Telegraph* s'inquiète de l'excès déployé dans les annonces diffusées par les organisateurs. Présenté comme le meilleur peintre du monde, « The Greatest Painter of the World » l'Espagnol est, selon le journal argentin *La Prensa*, annoncé à la manière d'un numéro de cirque équestre.²³ Mais il ne fait aucun doute que d'autres raisons liées à la préparation de l'exposition ont davantage nui à sa réussite. Sorolla n'avait probablement pas tiré tous les enseignements de son précédent échec et il commit plusieurs impairs. Par exemple, il connaît mal la demande londonienne. En effet, le goût de la classe dominante est tourné vers une peinture d'atelier beaucoup plus académique que la sienne. De plus, la sélection présentée manque de cohérence et donc de lisibilité. L'Espagnol apparaît sous le double jour d'un peintre conventionnel par ses portraits officiels des n°84 à n°89 du catalogue, et d'un peintre hétérodoxe par ses pochades peintes sur le motif et qui figurent dans le

22. Anonyme, "Les souverains d'Espagne au château de La Granja", *L'Illustration*, Paris, 27/07/1907.

23. Leer, "Sorolla Exhibition", *The Daily Telegraph*, Londres, 5/05/1908 et Ramiro de Maeztu, "Sorolla en Londres", *La Prensa*, Buenos Aires, 24/06/1908.

catalogue sous le titre générique *Coulour-Notes*.²⁴ Sa peinture n'étant pas connue outre-Manche, elle gagnait à être présentée sous un angle choisi à l'avance et ce ne fut pas le cas. À nouveau, Il concède d'importantes pertes financières car aucune de ses deux dernières expositions n'a été rentable. En plus de cela, il doit affronter d'autres difficultés. En effet, la correspondance entre Sorolla et son ami Pedro Gil Moreno de Mora rend compte d'un litige financier qui l'oppose aux marchands anglais. En septembre, il n'a toujours pas réussi à récupérer ses tableaux et il écrit à cet ami : « ¡¡¡Temo entrar en un pleito!!! »²⁵, « Je crains d'engager un procès !!! » Au bout du compte, le procès sera évité mais le peintre ne travaillera plus jamais avec les galeries et il est même probable que sa troisième exposition aurait été la dernière sans l'implication, dans sa carrière, de José de Saavedra y Salamanca (1870-1927), marquis de Viana.

Le Grand-Veneur d'Alphonse XIII est aussi son homme de confiance. Par son intermédiaire, Sorolla a obtenu sa première commande de la Maison Royale et a été reçu par le roi en personne et les membres de sa famille dans la résidence d'été de La Granja de San Ildefonso. À Londres, Viana s'implique de manière décisive dans la carrière du peintre en mettant lui-même au point sa prochaine exposition personnelle. Elle aura lieu huit mois plus tard, à l'Hispanic Society of America, une fondation privée inaugurée à New York en 1904. Afin d'éclairer ce qui suit, il est temps de présenter succinctement cette institution, dont il a déjà été question en introduction, ainsi que son fondateur, Archer Milton Huntington (1870-1955). Cet Américain né à New York est l'unique héritier d'un empire industriel et financier comprenant, notamment, les chemins de fer Central Pacific et la compagnie maritime Newport News Shipbuilding and Drydock, en Virginie.²⁶ Il fait partie de ces industriels qui ont établi des fortunes colossales après la Guerre de Sécession. Érudit, collectionneur et mécène, Huntington

24. *Exhibition of Paintings by Sr. Joaquín Sorolla y Bastida*, Londres, Grafton Galleries, 1908.

25. Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelone, Anthropos, 2007, page 262.

26. Beatrice Gilman Proske, *Archer Milton Huntington*, New York, HSA, 1965, page 17. « Ne manquez pas l'occasion qui s'offre à vous d'envoyer vos œuvres à New York en comptant sur l'estime que vous porte Mister Archer Huntington : ce monsieur me dit que vous ne vous occuperez de rien, que lui se chargera de tout, frais en tous genres, assurances... et vous, vous n'aurez qu'à donner l'autorisation d'exposer vos tableaux. »

finança de nombreux projets culturels, scientifiques et pédagogiques dont le plus important fut la création d'une fondation muséale dédiée au monde hispanique.

En 1908, le riche Américain ne rencontre pas Sorolla ainsi que cela a été démontré récemment grâce à la publication du journal intime de Huntington.²⁷ En revanche, il entre en contact avec le marquis de Viana, ainsi que le prouve une lettre dans laquelle ce dernier présente au peintre le projet d'une exposition à New York dont il a préalablement convenu des détails matériels avec le mécène américain²⁸ :

[...] no desperdicie la ocasión que se le presenta a Vd. de llevar sus obras a New-York con el aprecio de que le hace Mr. Archer Huntington : este señor me dice que de nada tendrá Vd. que ocuparse, que él lo hará todo, gastos de cualquier género, seguros... y Vd. únicamente dar el permiso de exponer sus cuadros.²⁹

Dans une lettre antérieure, datée du 4 juin, le marquis avait mis en garde son protégé contre le danger que représentaient, à ses yeux, certains de ses collaborateurs, « [...] estos Srs. más comerciantes que artistas quieren lucrarse con el pincel de Vd. » c'est-à-dire « [...] ces messieurs plus commerçants qu'artistes veulent s'enrichir sur votre signature. », comme s'il avait souhaité lui-même prendre en main les rênes de son destin.³⁰ Les expositions allemande et britannique s'étaient soldées par des pertes financières ; par conséquent, le peintre avait tout intérêt à accepter une offre qui, compte tenu d'un tel passif, était inespérée. D'un autre côté, plusieurs raisons justifient l'implication de la Maison Royale dans la carrière de Sorolla. Quelle qu'en fût l'issue, cette exposition à New York posait le principe d'une collaboration engageant les deux pays, ce qui ne s'était encore jamais présenté depuis le Traité de Paris. En effet, dix ans après la fin de la Guerre de Cuba, les relations entre l'Espagne et les États-Unis n'avaient toujours pas repris. Pour retisser un lien neuf, la culture et le patrimoine, au sens le plus large, constituaient un terrain favorable car la grande bourgeoisie

27. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998, pages 371-423.

28. J. Fauvey, *Joaquín...* page 78.

29. Musée Sorolla, CS 7113, 27/10/1908.

30. Musée Sorolla. CS 7112, 4/06/1908.

du nord-est américain comptait parmi elle quelques hispanophiles riches et influents.³¹

Avant de quitter Madrid, le peintre est reçu par Alphonse XIII au Palais Royal de Madrid le 29 décembre 1908.³² Il prend ensuite la direction de Paris et embarque à bord du transatlantique "Lorraine", au Havre. Il arrive aux États-Unis le 24 janvier 1909. « Yo llegué a New York en el estado de ánimo que es de suponer después de lo de Santiago de Cuba », confiera-t-il plus tard à un journaliste pour dire ses réticences et son malaise.³³ Il supervise lui-même l'accrochage des tableaux et l'exposition, qui bénéficie du patronnage du roi Alphonse XIII et de la reine Victoria Eugenia, ouvre ses portes au public le 4 février. Dès les premiers jours, la bourgeoisie new-yorkaise se presse dans les salles de l'Hispanic Society qui accueille 10.334 visiteurs la première semaine, 17.974 la deuxième, 42.716 la troisième et 76.229 la quatrième.³⁴ Au total, presque cent soixante mille personnes visitent cette exposition, tout un record pour un seul artiste. Le phénomène attire l'attention des media, créant ainsi un cercle vertueux car la médiatisation devient elle-même la cause d'une plus grande affluence. L'exposition itinérante inaugurée à New York en février, se déplace à Buffalo puis à Boston. Elle se traduit à chaque fois par d'excellentes ventes et donne lieu à des commandes. Au total, cent quatre-vingt quinze tableaux changent de mains en trois mois pour une somme de près d'un million de francs.³⁵ Sorolla est reçu chez de riches industriels et est même appelé à Washington par le président William Howard Taft (1857-1930) qui lui commande son portrait et celui de son épouse. Dans le contexte de l'après-guerre de Cuba, la présence de l'Espagnol à la Maison Blanche constitue tout un symbole.

Le Musée Sorolla ne possède qu'une infime partie des articles de presse publiés sur place et illustrés avec des images de la foule des élégantes se pressant sur la terrasse et dans l'escalier monumental du musée. En Espagne, *Mundo Gráfico* publie une photographie montrant la file des voitures alignées dans la cent cinquante cinquième rue et une autre du peintre posant devant la porte de

31. Mon livre : *Joaquín Sorolla, pintor del Rey Alfonso XIII*.

32. Anonyme, "De palacio", *ABC*, Madrid, 30/12/1908.

33. Francisco Martín Caballero, "Hablando con D. Joaquín en su estudio", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913. « Je suis arrivé à New York dans l'état d'esprit qu'il faut imaginer après les événements de Santiago de Cuba. »

34. *Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, New York, HSA, 1909, page 457.

35. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001, page 323.

l'édifice.³⁶ Ces images invraisemblables, synonymes d'argent et de gloire, feront sensation chez les jeunes peintres qui rêveront à leur tour d'égaliser le maître. À défaut d'avoir pu visiter cette exposition historique, les Espagnols découvriront en 1910 la première monographie du peintre éditée dans deux luxueuses éditions, l'une en espagnol et l'autre en français. Cet ouvrage très documenté fait apparaître cent seize illustrations.³⁷ Du vivant de l'artiste, trois essais monographiques seront proposés à la vente : celui que l'on vient de citer, puis *Sorolla* de Rodolfo Gil, en 1913, et *Joaquín Sorolla* d'Aureliano de Beruete qui était déjà sorti dans la presse en 1901 mais ne sera vendu séparément qu'en 1921 dans une édition raffinée.³⁸

L'excellent résultat de l'exposition américaine incite l'Espagnol à retraverser l'Atlantique, deux ans plus tard, pour présenter d'autres tableaux et honorer plusieurs commandes. La dernière exposition individuelle du peintre est donc organisée de février à avril 1911, à Chicago et à Saint Louis. Cet événement, qui n'est en fait que le prolongement du précédent, bénéficie des mêmes conditions et remporte logiquement le même succès. Mais c'est un autre projet qui, la même année, va à la fois mettre un terme au "cycle" des expositions individuelles et préparer la fin de la carrière du peintre. Mais avant de tourner la page des expositions particulières, il est temps d'en tirer quelques enseignements. Tout d'abord, ce circuit international ne fait pas étape en Espagne. À Paris, Sorolla écoule ses tableaux auprès d'une clientèle cosmopolite, principalement américaine. Il ne vend quasiment rien en Allemagne et très peu en Angleterre. En revanche, plus d'une centaine de tableaux changent de mains au cours de ses deux expositions aux États-Unis et des commandes privées sont honorées sur place. Il rentre en Espagne riche et auréolé de gloire. De même, la relation entre le peintre et le roi en sort renforcée. Sorolla est admis au sein de la cour et, bien qu'il ne possède pas la charge de peintre de chambre – qui avait été supprimée sous le règne d'Alphonse XII – il est non seulement le portraitiste du souverain mais également un de ses amis les plus proches.

Alors même que s'achève sa dernière exposition, l'Espagnol vient de recevoir de l'Hispanic Society une commande considérable comprenant une série

36. Sebastián Cruset, "La exposición Sorolla en Nueva York", *Mundo Gráfico*, Madrid, 1909.

37. Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel et *Sorolla, sa vie et son œuvre*, Madrid, Vilanova y Geltrú-Oliva, 1910.

38. Rodolfo Gil, *Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1913 et Aureliano de Beruete, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Biblioteca Estrella, 1921.

de grands formats destinés à recouvrir les murs de la bibliothèque de l'institution. Cette frise, à la fois décorative et pédagogique, offrirait au visiteur une “vision de l'Espagne” à travers des représentations de quelques provinces choisies. Compte tenu des dimensions de ce décor de trois à trois mètres cinquante de hauteur sur une longueur totale d'environ soixante-dix mètres, ce projet, confié à un seul exécutant, réclame plusieurs années de travail. Cette commande allait le mettre à l'abri à la fois de la transformation de la demande et des conséquences économiques de la Première Guerre Mondiale sur le marché de l'art européen mais elle réduirait en même temps son espace de création. En effet, ce décor peint réclame un travail préparatoire colossal car les plus grands panneaux ne peuvent pas être peints directement sur le motif. Entre 1912 et 1919, l'activité du peintre gravite donc essentiellement autour de *Visión de España*. Cette période est à la fois très longue, huit ans, mais aussi très pauvre d'un point de vue critique car Sorolla sort de l'espace public pratiquement durant tout ce temps. Sa commande l'empêche de monter une autre exposition individuelle parce que cela supposait qu'il réalisât suffisamment de tableaux pour cela. Cela ne fut jamais possible tant sa charge de travail était grande. Par ailleurs, il n'occupait aucun poste et n'était donc exposé d'aucune manière sur le plan médiatique.

Durant huit ans, il séjourne régulièrement hors de Madrid, dans chacune des provinces qu'il compte transposer sur la toile. La presse rend compte de ses déplacements constants jusque dans des contrées très reculées, inaccessibles ni en train ni en automobile. Le récent film d'Antonio Escrivá n'a d'ailleurs pas manqué, sous la forme d'un clin d'œil plein d'humour, d'insérer une courte scène dans laquelle la voiture conduite par son disciple Francisco Pons Arnau se trouve embourbée en pleine campagne.³⁹ Le peintre s'extirpe du véhicule en grimpant sur le dos du garçon. En 1914, dans une revue de Xérès de la Frontera, un dessinateur le représente en costume de voyage, une valise dans la main droite et un pardessus replié sur le bras gauche.⁴⁰ Durant les deux années 1912 et 1913, il travaille au plus grand panneau du décor, *La fiesta del pan*. En réalité, cette fête n'a jamais existé et ce thème inspiré par la récolte du blé n'est qu'un prétexte à une composition unique associant les deux Castilles. L'ensemble reflète une certaine

39. *Cartas de Sorolla*, 65:45 à 66:00.

40. Anonyme, “Figuras populares”, *Revista Política y Administrativa*, Xérès de la Frontera, 11/11/1914. Voir la figure n°4. Figures populaires (1914).

vision de l'histoire et du devenir du pays comme le montre cet extrait de l'essai de Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* :

En España llevó a cabo la unificación Castilla, que ocupa el centro de la Península, la región en que se cruzaban las comunicaciones de sus distintos pueblos, centro de más valor que ahora entonces, que en la crisis de la pubertad nacional las funciones de nutrición predominaban sobre la relación (si bien, y no olvide esto el lector, la función nutritiva es una verdadera función de relación). Entonces, cuando todavía no había llevado la vida a las costas el descubrimiento de América, ni llegaban del Far West americano trigos al puerto de Barcelona, Castilla era un emporio del comercio español de granos y verdadero centro *natural* de España.⁴¹

Pour préparer cette œuvre, il parcourt les provinces de Tolède, Ségovie, Avila, Salamanque, Guadalajara, Ciudad Real et Madrid.⁴² Les dimensions du châssis, trois mètres cinquante sur près de quatorze mètres, sont imposantes, raison pour laquelle il doit travailler en atelier à partir de centaines de dessins et d'ébauches peintes sur le motif. *La fiesta del pan* est achevée à la fin de l'année 1913. Puis à partir de mars 1914, il commence une série de panneaux suffisamment petits pour être installés directement en plein air. À Séville, il assiste en spectateur aux processions de la Semaine Sainte et exécute, sur place, le deuxième panneau : *Los Nazarenos*. Durant l'été, il prend la direction des Pyrénées pour réaliser les panneaux dédiés à la Navarre et à l'Aragon : *El consejo del Roncal* et *La jota*. Le premier représente un rite annuel pratiqué depuis le Moyen-Âge dans la vallée de Roncal. Pour renouveler le droit de faire paître leurs troupeaux du côté espagnol de la frontière, les bergers français offraient, selon la coutume, trois agneaux à chacun des sept maires des villages de cette vallée. Le second immortalise la danse populaire pratiquée en Aragon. À Saint-Sébastien, il peint une scène de jeu, *Los bolos*, symbolisant le Pays Basque. Il repart ensuite à

41. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996 (1895), page 79. « La Castille, qui occupe le centre de la Péninsule, a mené à son terme l'unification de l'Espagne. Vers cette région convergent les voies de communication des autres provinces, carrefour plus crucial hier qu'aujourd'hui, car au moment de la crise de puberté nationale les fonctions alimentaires l'emportaient sur les autres relations (disons-le, et que le lecteur ne perde pas cela de vue, la fonction alimentaire implique une vraie relation). Jadis, alors que la découverte de l'Amérique n'avait pas encore apporté la vie sur nos côtes, que le blé américain du Far West n'arrivait pas encore au port de Barcelone, la Castille était un centre commercial espagnol des céréales, et le véritable centre naturel du pays. »

42. Marcus Burke et Priscilla Muller, *Sorolla. The Hispanic Society*, New York, HSA, 2004, pages 208-214.

Séville avant la fin de l'année pour les besoins du sixième panneau, *El encierro*, sur le thème de l'élevage des taureaux en Andalousie. Au début de 1915, il retourne dans cette région qu'il affectionne tant pour intégrer dans deux panneaux distincts la danse flamenca et la tauromachie : *El baile* et *Los toreros*. Durant l'été, il prend la route de la Galice pour réaliser le neuvième morceau du décor, *La romería*. En dépit de son titre, il s'agit d'une foire aux bestiaux comme il y en avait dans cette Galice d'élevage. La composition souligne l'importance des produits laitiers dans la gastronomie locale. Il bifurque ensuite vers Barcelone, en septembre, pour rejoindre le motif d'une scène de pêche symbolisant la Catalogne : *El pescado*. Très affaibli par tous les efforts consentis jusque-là, le peintre est obligé d'arrêter momentanément son activité puis de la réduire considérablement. Après cela, il ne produit plus qu'un seul panneau par an. 1916 est l'année de *Las grupas*, celui de Valence. Une nouvelle fois, la composition est fabriquée par Sorolla à partir de différentes sources d'inspiration religieuses et païennes. Comme les panneaux castillans et galiciens, il s'agit d'une allégorie de la région. En octobre 1917, il se rend en Estrémadure accompagné de son disciple Santiago Martínez pour peindre un panneau figurant le marché aux cochons de Plasencia : *El mercado*. En novembre 1918, il s'intéresse à la récolte des dattes à Elche – *El Palmeral* – dans la province d'Alicante. Enfin, en mai 1919, il achève le quatorzième et dernier panneau, *La pesca del atún*, à Ayamonte dans la province de Huelva.⁴³

Le peintre arpente davantage de territoires que ceux qui viennent d'être cités car sa quête de motifs n'aboutit pas systématiquement. Ses recherches obéissent aux indications du commanditaire américain ; or, nous ne les connaissons pas précisément. Ni le contrat de la commande ni la correspondance entre les deux hommes ni même le journal intime de l'hispanophile ne permettent d'établir avec précision l'implication de chacun dans le choix des thèmes.⁴⁴ *Visión de España* semble avoir été pilotée par Huntington de manière à démontrer que le mode de vie et la culture des États-Unis sont nés en Espagne. Par exemple, le panneau *El encierro* rappelle que le cow-boy de l'Ouest américain – comme le gaucho argentin – descendent de l'éleveur de taureaux braves andalous. Les carrioles, les

43. Florencio de Santa-Ana, "La estancia ayamontina de Joaquín Sorolla", *Boletín de Ayamonte*, Ayamonte, 09/1999.

44. Cette documentation a été publiée in *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998, pages 371-423.

attelages et le costume castillan de *La fiesta del pan*, tout cela n'évoque-t-il pas le terroir américain ? De même, l'arène de *Los toreros* ne rappelle-t-elle pas celle des rodéos ? Son étymologie est justement espagnole puisque le mot provient du verbe "rodear", c'est-à-dire encercler. Autour de 1880, il était déjà pratiqué au Texas comme un spectacle public. On pourrait ainsi multiplier les exemples pour établir d'autres parallèles entre cette Espagne peinte et les campagnes nord-américaines au début du XX^{ème} siècle.

Durant toutes ces années, les allées et venues du peintre l'éloignent de la sphère publique même si, ponctuellement, des entretiens sont publiés dans les quotidiens des provinces qu'il parcourt à la recherche d'un motif digne d'intérêt, par exemple à Alicante, Séville, Saint-Sébastien, Murcie, Palma de Majorque, Huelva, Carthagène, etc. Ces entrevues, caractéristiques de cette période, témoignent du besoin d'informer le lecteur sur ce peintre dont il n'a que de lointains échos depuis 1906 puisqu'aucune de ses expositions n'a eu lieu en Espagne, et dont il ne sait plus rien après 1911, date à partir de laquelle il n'expose plus. C'est donc bien avant sa mort et au moment où il s'immerge complètement dans sa dernière commande que Sorolla commence à sombrer dans l'oubli. La courbe de répartition des archives de presse du Musée Sorolla le prouve en s'affaissant progressivement jusqu'à l'année de son décès. En 1917, le critique Francisco Alcántara déclare après avoir aperçu, par hasard, une toile du Valencien : « hace tiempo que yo no veía pintura de Sorolla. »⁴⁵ c'est-à-dire « Il y a longtemps que je n'avais pas vu de peinture de Sorolla. » En Europe, les courants se renouvellent et une autre génération occupe l'espace artistique et médiatique. Des mouvements d'avant-garde tels que le Fauvisme, né à Paris, le Futurisme italien, ou encore les Expressionnismes allemands font leur apparition. En Espagne, la critique s'intéresse davantage à Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres et José Gutiérrez Solana. Si bien qu'avant même que *Visión de España* ne soit terminée, l'Espagnol appartient déjà au passé.

Enfin, il achève cette commande au mois de juin 1919 et, en octobre, il prend possession de la place de professeur de couleur et de composition de l'École des Beaux-Arts de San Fernando occupée, avant lui, par le peintre madrilène

45. Francisco Alcántara, "Apertura de la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 29/05/1917.

Alejo Vera (1834-1923).⁴⁶ À cinquante-six ans seulement Sorolla est déjà très diminué physiquement. Le 17 juin 1920, alors qu'il est en train de peindre un portrait de l'épouse de Ramón Pérez de Ayala dans le jardin de sa propriété, un accident vasculaire cérébral le foudroie. S'il survit à cette attaque, il conserve néanmoins une hémiplégie dont il ne se remettra jamais et qui dégénérera peu à peu durant trois ans. Il décède le 10 août 1923.

46. Anonyme, "Sorolla, profesor oficial", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23/03/1919.

II.2. LA RECONNAISSANCE DES CONSERVATEURS

À l'intérieur de l'ensemble dévoilé chez le galeriste parisien Georges Petit, quelques toiles reflètent, de manière plus ou moins marquée, les affinités intellectuelles de Sorolla avec les membres de l'Institution Libre d'Enseignement. Sur les paysages des montagnes du Guadarrama notamment, la presse madrilène ne manque pas de signaler l'influence des idées libérales prônées et mises en pratique par Francisco Giner de los Ríos et son entourage. Mais comme l'exposition n'a pas lieu à Madrid mais à Paris, elle est aussi perçue comme une projection de l'Espagne vers l'extérieur. Il faut rappeler que le pays traverse alors un moment clé de son histoire puisque, le 31 mai 1906, le roi Alphonse XIII a épousé la princesse anglaise Victoria Eugenia de Battenberg. Cette union laisse présager un renouveau politique. Aussi, en dévoilant les portraits des savants et des artistes espagnols les plus éminents de son époque, l'exposition inaugurée le 12 juin met en valeur une Espagne "moderne", dit Ricardo Blasco.⁴⁷ De là, il n'y a qu'un pas – aussitôt franchi – vers une autre perception du peintre espagnol. Car la presse libérale, et même la presse conservatrice, qui n'avait jamais jugé favorablement sa peinture, décèle derrière ces toiles une intention "patriotique". Cette vision des choses représente indéniablement un facteur supplémentaire qui incite la Maison Royale à s'attacher les services de Sorolla, dès son retour en Espagne. Les archives de presse du Musée Sorolla comprises entre les années 1902 et 1907 traduisent un glissement idéologique de la réception critique, de la gauche vers la droite. En effet, tandis que les journalistes d'*El Pueblo* disparaissent de la communauté d'interprétation, ceux du quotidien conservateur *La Época* la rejoignent. Une nouvelle étape dans l'histoire de la réception de son œuvre est sur le point de commencer.

Pour le journaliste et dramaturge Ricardo Blasco, la première exposition personnelle de Sorolla va répandre une nouvelle image de l'Espagne dans le monde à travers une série de portraits et de paysages :

47. Ricardo Blasco, "La Exposición Sorolla en París", *La Voz de Guipúzcoa*, Saint-Sébastien, 06/1906.

Sorolla, además de traerse en sus cuadros el sol de España, con toda la fuerza de color y calor con que vibra en las costas, las playas y las huertas valencianas, ha traído en hermosos retratos de Echegaray, Galdós, Cajal, Blasco Ibáñez, Canalejas y otros ilustres compatriotas mucho de nuestras glorias de la Ciencia, las Letras, la Elocuencia unidas a la suya propia pintura.⁴⁸

En avril, Alejandro Saint-Aubin avait visité l'atelier du peintre juste avant que les tableaux ne fussent emballés. Dans un article, il affirme que les portraits qui allaient être envoyés à Paris mettraient en lumière une génération de penseurs.⁴⁹ Il fait référence aux portraits de quelques amis du peintre dont on se rappelle, pour José Canalejas, Vicente Blasco Ibáñez et Benito Pérez Galdós, le soutien qu'ils lui avaient apporté quelques années auparavant lorsqu'il était encore "salonnier". Il faut ajouter à cette liste ceux du dramaturge José Echegaray (1832-1916), des peintres Aureliano de Beruete et Antonio Gomar (1853-1911), du sculpteur Mariano Benlliure, de l'historien Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), de la soprano Lucrecia Arana (1871-1927), de la comédienne María Guerrero et enfin, du scientifique Santiago Ramón y Cajal (1852-1934).⁵⁰ Tous étaient dignes d'être comparés, sur le plan international, aux esprits les plus brillants de leur époque. Il faut rappeler, par exemple, que Mariano Benlliure a obtenu un Grand Prix de Sculpture lors de l'Exposition Universelle de 1900, Echegaray a reçu le Prix Nobel de Littérature en 1904 et Ramón y Cajal vient de décrocher le Prix Nobel de Médecine pour ses travaux sur le système nerveux (1906).

48. Ricardo Blasco, "La Exposición Sorolla en París", *La Voz de Guipúzcoa*, San Sébastien, 06/1906. « Sorolla, outre qu'il apporte dans ses tableaux le soleil de l'Espagne, avec toute l'intensité de couleur et de chaleur avec laquelle il vibre sur les côtes, les plages, les jardins de Valence, a fait venir dans de beaux portraits de Echegaray, Galdós, Cajal, Blasco Ibáñez, Canalejas et d'autres illustres compatriotes, beaucoup de nos gloires des Sciences, des Lettres, de l'Éloquence unies à sa propre peinture. »

49. Alejandro Saint-Aubin, "Visitando estudios : Joaquín Sorolla", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 04/1906.

50. *José Canalejas*, 131'5x97, Madrid, Chambre des députés, 1906. *Vicente Blasco Ibáñez*, 127x90, New York, HSA, 1906. *Benito Pérez Galdós*, 75x100, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, 1894. *José Echegaray*, 100x133, Madrid, Collection de la Banque d'Espagne, 1905. *Aureliano de Beruete*, 115'5x110'5, Madrid, Musée National du Prado, 1902. *Familia Benlliure Arana*, 128x91, Collection particulière, 1906. *Santiago Ramón y Cajal*, 91x127'5, Saragosse, Musée Municipal, 1906. *Bartolomé Cossío*, non localisé. *Retrato de María Guerrero*, 131x120'5, Madrid, Musée National du Prado, 1897-1906.

Francisco Giner de los Ríos considère que les paysages de Sorolla ont autant d'intérêt que les "personnes".⁵¹ L'exposition de la Galerie Petit comprend des paysages peints dans quatre régions différentes : Valence, les Asturies, la Galice et la Castille. Pour les membres de l'Institution Libre d'Enseignement, le territoire et ses habitants constituent le socle de l'identité nationale. Ils ont fondé une société en 1886 afin d'étudier le massif du Guadarrama – au nord-ouest de Madrid – d'un point de vue géologique, hydrographique, botanique, etc.⁵² Suivant l'exemple d'Aureliano de Beruete et de Jaime Moreira y Galicia, à partir de l'hiver 1905-1906 Sorolla part en excursion dans ce massif afin de peindre sur le motif une série de paysages des montagnes enneigées.⁵³ À leur manière, les trois peintres contribuent à la connaissance et à la valorisation de ce territoire. Sorolla collectionne jusqu'à six toiles de son ami Beruete : une vue du massif du Guadarrama, deux paysages de Madrid peints au bord du fleuve Manzanares, deux paysages de Tolède et un paysage de la Sierra Nevada.⁵⁴ Un autre membre de l'Institution, le docteur Luis Simarro Lacabra, possédait une des réalisations majeures de Sorolla, *María con la sierra al fondo* : un portrait de sa fille convalescente qui, suivant les conseils du médecin, prend l'air revigorant de la montagne.⁵⁵

Autour de 1906, la peinture du Valencien est indissociable du courant idéologique "régénérationniste" même si, à l'évidence, d'autres influences la traversaient. Dans l'*Enciclopedia de Historia de España*, dirigée par Miguel Artola, le "régénérationnisme" est présentée de la façon suivante :

Surge como concepto y como práctica política, social y cultural a finales del siglo XIX, en una España sumergida en una crisis multifactorial, de la que la pérdida de la hegemonía por parte del bloque oligárquico de poder es el factor fundamental, en

-
51. Propos recueillies par : Leonard Williams, "El pintor Sorolla juzgado en el extranjero", *El País*, Madrid, 22/05/04.
 52. Nicolás Ortega Cantero, *Paisaje y excursiones : Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra del Guadarrama*, Madrid, Raíces, 2001.
 53. Laura Arias Serrano, La Universidad Complutense y sus fondos de pintura contemporánea: los Sorollas del legado Simarro" in *La Universidad Complutense y las Artes*, Madrid, UCM, 1995.
 54. Aureliano de Beruete, *El Guadarrama desde la Moncloa*, 48x79'5, Madrid, MS, 1893. *La Alhambra. Granada*, 14'8x27'5, Madrid, MS, 1895. *Orillas del Manzanares*, 16'6x33'3, Madrid, MS, 1900. *Lavaderos en el Manzanares*, 57'5x81, Madrid, MS, 1904. *El Tajo. Toledo*, 53x48, Madrid, MS, 1908. *Toledo desde el castillo de San Servando*, 43x53'5, Madrid, MS, 1910.
 55. *María con la sierra al fondo*, 63x92, Madrid, Université Complutense, 1907.

tanto que el desastre colonial de 1898 (pérdida de los territorios ultramarinos) será el catalizador o el detonante para que estalle tal crisis.⁵⁶

Ce courant poursuit, comme un idéal, l'édification d'une Espagne modernisée, capable de rivaliser sur les plans industriel, scientifique, pédagogique, littéraire, artistique, etc. avec les grandes puissances de l'Europe du XX^e siècle, c'est-à-dire l'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, la Russie et l'Italie. En cherchant à former une génération neuve, plus instruite et plus responsable que celle qui avait conduit le pays au Traité de Paris, l'Institution Libre d'Enseignement est le fer de lance de ce courant.

Dans un article intitulé, "Cajal y Sorolla", Vicente Ballester Soto (inc.-inc.) affirme que seuls les sciences et les arts ont échappé à la décadence de l'Espagne et continuent à briller au niveau européen :

Nada somos, nada representamos en la política europea; no figuramos lo más mínimo en el concierto de las grandes naciones libres de la Tierra; estamos fracasados como hombres de espíritu emprendedor, y nada de lo que constituyó nuestra corona de laurel en otros tiempos sirve y aprovecha: sólo la ciencia y el arte con sus cultivadores entusiastas nos realzan y honran, devolviendo a la madre patria su prestigio, más brillante, más potente y más firme ahora que antes.⁵⁷

Dans l'ère qui s'annonce, les découvertes scientifiques et les progrès artistiques constitueraient des conquêtes inaliénables, pensait-on, alors même que la guerre venait de mettre en évidence la vulnérabilité d'un empire territorial éclaté et distant de l'Espagne de plusieurs milliers de kilomètres. L'espoir d'un pays renaissant sur des bases nouvelles s'inscrit dans le prolongement d'une idée

56. Miguel Artola, *Enciclopedia de Historia de España, V. Diccionario temático*, Madrid, Alianza, 2001 (1991), page 1027. « Le régénérationnisme voit le jour comme une notion et comme une pratique politique, sociale et culturelle à la fin du XIX^{ème} siècle, dans une Espagne immergée dans une crise multifactorielle, dont la cause fondamentale est la perte d'hégémonie d'une partie du bloc oligarchique, et pour laquelle le désastre colonial de 1898 (perte des territoires d'Outre-mer) constitue le catalyseur et l'élément déclencheur. »

57. Vicente Ballester Soto, "Cajal y Sorolla", *El País*, Madrid, 2/11/1906. « Nous ne sommes rien, nous ne représentons rien dans la politique européenne ; nous ne jouons pas le moindre rôle dans le concert des grandes nations libres de la Terre ; Nous avons échoué en tant que peuple à l'esprit conquérant, et rien de ce qui constitua notre couronne de lauriers à une autre époque nous est utile ni profitable : seuls la science et l'art, incarnés par ses enthousiastes représentants, nous mettent en valeur et nous font honneur, en rendant à la mère patrie son prestige, plus brillant, plus puissant et plus solide aujourd'hui qu'hier. »

largement répandue à l'époque, selon laquelle, seuls les Beaux-Arts auraient échappé au déclin.⁵⁸ À ce titre, la peinture et la sculpture l'emportent probablement sur tous les autres arts car le pays compte au moins deux sculpteurs d'envergure européenne : Mariano Benlliure et Miguel Blay (1866-1936) qui décrochent ensemble le Grand Prix de l'Exposition Universelle de 1900.⁵⁹ Et on pourrait ajouter encore à ces deux arts la photographie car l'Espagnol d'origine danoise Christian Franzen (1864-1923) brille lors du même événement et remporte une récompense équivalente. Sorolla fait sa connaissance en 1903 et le photographe de la Cour, dont l'atelier se trouve à deux pas du Palais Royal, l'aide à préparer une commande publique intitulée *La Regencia*.⁶⁰ Il peint son portrait la même année.⁶¹

En 1901, Jacinto Octavio Picón compare son pays à un navire en perdition qui, dans son naufrage, n'aurait réussi à sauver que les arts : « Nos han derrotado por las armas un pueblo de mercaderes ricos ; estamos pobres y a todas horas repetimos que nos devoran la corrupción y la ignorancia, del naufragio de nuestra gloria solo hemos salvado el arte. »⁶² Dans la préface du livre de Ramón Sánchez Díaz (1869-1960), *Juan Corazón* (1906), Joaquín Costa (1846-1911) ne "sauve" que la peinture : « No he encontrado una sola zona, fuera quizá del arte pictórico, que no acuse en nosotros una marcada inferioridad respecto de los demás pueblos europeos, cuando no una franca y radical incapacidad. »⁶³ Le "salut" peut donc venir de la peinture et, pour un observateur comme Manuel González Martí, l'exposition Petit en est la démonstration.

Le Valencien signe un article intitulé "Sorolla dignificador" sous le pseudonyme de Folchí. Il y prétend que Sorolla a redonné un peu de dignité à son pays en détruisant l'image erronée que l'on s'en fait encore à l'étranger.⁶⁴ En

58. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996 (1895), page 55-65.

59. Anonyme, "Las medallas de honor en la exposición de París", *ABC*, Madrid, 8/07/1900.

60. *La Regencia*, dim. inc., Madrid, Ministère des Affaires Étrangères, 1906.

61. *El fotógrafo Christian Franzen*, 100x66, Madrid, Collection privée, 1903.

62. Jacinto Octavio Picón, "Sorolla", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4/05/1901. « Un peuple de commerçants enrichis nous a défaits par les armes ; nous voilà pauvres et à toute heure nous répétons que la corruption et l'ignorance nous dévorent, du naufrage de notre gloire nous n'avons sauvé que l'art. »

63. Joaquín Costa (préface) in Ramón Sánchez Díaz, *Juan Corazón*, Madrid, Fernando Fé, 1906. « Je n'ai pas trouvé un seul domaine, en dehors peut-être de l'art pictural, qui ne démontre pas chez nous une nette infériorité par rapport aux autres peuples européens, quand il ne s'agit pas d'une franche et radicale incapacité. »

64. Folchí, "Sorolla dignificador", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 3/12/1906.

1900, l'année où Sorolla remporte le Grand Prix de peinture, le pavillon espagnol de l'Exposition Universelle de Paris véhicule, selon Alejandro Saint-Aubin, une image pathétique du pays.

Pena da pensar que detrás de aquellos muros, que evocan las grandezas épicas de la España de Carlos V, encuentren los visitantes el bullicio de un café gitano, donde entre los excesos del más desganado cante flamenco, se oiga la voz del mulato Mory, recordando, no sé si para llorarlas o escarnecerlas, pero sí seguramente para profanarlas, las páginas tristes de nuestra guerra de Cuba.⁶⁵

En 1906, la perception de l'Espagne à l'étranger, particulièrement en France, est encore fortement influencée par les lieux communs répandus par la littérature romantique et / ou par les régionalistes de droite, voire carlistes. La redécouverte de ce pays, au milieu du XIX^{ème} siècle, avait été guidée par l'idée qu'il n'avait pas été contaminé par les nouveautés du monde moderne, notamment par les effets néfastes de l'industrialisation. Là résidait toute sa beauté et tout son charme. Au cours de son voyage, Théophile Gautier s'intéressa, par exemple, au peuple gitan, aux courses de taureaux, à la mantille et à l'éventail comme à des vestiges du passé qui auraient traversé les âges sans subir d'influences extérieures, du moins le croyait-il.⁶⁶ En France, ces idées toute faites ont nourri une élite cultivée qui, à son tour, recherchait dans la peinture espagnole des représentations fidèles à cet imaginaire.

En 1904, l'historien d'art britannique Leonard Williams (inc.-inc.) déplore l'influence de la demande française sur la production artistique espagnole.⁶⁷ Selon lui, les tableaux en provenance d'Espagne ne représentent pas ce pays tel que leurs auteurs le voient mais tel que leurs riches clients l'imaginent. Cette analyse est partagée par Alejandro Saint-Aubin, selon lequel les héritiers de la peinture noire de Francisco de Goya (1746-1828), en particulier Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana et Julio Romero de Torres, perpétuent une image fantasmée de

65. Alejandro Saint-Aubin, "Arte y artistas", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 05/1900. « On a du mal à imaginer que derrière ces murs, qui rappellent les grandeurs épiques de l'Espagne de Charles Quint, les visiteurs découvrent l'agitation d'un café gitan, où parmi les excès du chant flamenco le plus pathétique, résonne la voix du mulâtre Mory, rappelant, je ne sais pas si pour les pleurer ou les tourner en ridicule, mais certainement pour les profaner, les pages tristes de notre guerre de Cuba. »

66. Édition consultée : Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Hachette, 1981 (1843).

67. Leonard Williams, "El pintor Sorolla juzgado en el extranjero", *El País*, Madrid, 22/05/04.

l'Espagne pour vendre leurs tableaux. Dans le passage qui suit, on reconnaît facilement ces trois peintres que cet auteur situe aux antipodes de Sorolla et de sa peinture lumineuse.

No seguirán formando con los lienzos de Sorolla la equivocada y tristísimo idea que de nosotros tienen en el Extranjero, contemplando la figura de toreros momificados y repugnantes, de naranjeros negros, descendientes de la raza karabalí, de Amazonas con sombrero calañés, de mendigos y mujeres astrosas con pegotes de negro de humo por cejas... Sorolla demostrará con retratos maravillosos que no es hoy España un país de pandereta, y que entre nosotros existen pensadores, hombres de Ciencia, literatos, artistas, damas distinguidas, caballeros decentemente vestidos y otra cosa, en fin, que idiotas, rufianes, maletillas de la torería, dueñas y brujas.⁶⁸

Ce genre de distinction entre deux courants picturaux majeurs de l'Espagne du début du XX^e siècle ouvre la voie à une lecture réactionnaire de la peinture de Sorolla et il très parlant, à cet égard, de rencontrer dans *Heraldo de Madrid* une traduction d'un article du Hongrois Max Nordau (1849-1923), le théoricien de "l'art dégénéré". Selon lui : « La España que Sorolla ha querido mostrar al Extranjero es la del pensamiento moderno, del trabajo fecundo, del progreso radical; en una palabra, la España europea, y no la antigua España morisca, es decir, africana. »⁶⁹ Plus tard, sous la dictature nazie, les théories de cet auteur justifieront la censure des avant-gardes au profit d'un "art racial pur" inspiré des modèles classiques, grecs et romains.

Même si l'heure n'est pas encore à une vision aussi radicale et orientée de la peinture de Sorolla, la réception de l'exposition Petit est indéniablement imprégnée d'une forme de conservatisme bien perceptible dans les colonnes de *Heraldo de Madrid*. D'ailleurs, l'adhésion du journal *La Época*, qui ne s'était

68. Alejandro Saint-Aubin, "Visitando estudios: Joaquín Sorolla", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 04/1906. « L'affligeante et mensongère idée que l'on s'est faite de nous à l'étranger, en contemplant des toreros momifiés et répugnants, des vendeurs d'oranges basanés descendants de la race karabali, des amazones aux chapeaux à bords relevés, des mendiants et de femmes malpropres, etc. tout cela prendra fin avec les toiles de Sorolla. Il démontrera avec des portraits merveilleux que ce pays n'est pas aujourd'hui une Espagne d'opérette et que, parmi nous, il y a des penseurs, des hommes de Science, des écrivains, des artistes, des dames distinguées, des hommes bien mis et d'autres choses encore, au fond, que des idiots, des ruffians, des apprentis toreros, des maquerelles et des sorcières. »

69. Max Nordau, "Sorolla y Max Nordau", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13/06/1906. « L'Espagne que Sorolla a voulu montrer à l'étranger est celle de la pensée moderne, du travail fécond, du progrès radical ; en un mot, l'Espagne européenne, et non pas l'ancienne Espagne morisque, c'est-à-dire africaine. »

encore jamais montré partisan du Valencien, atteste une nouvelle perception du peintre. Le quotidien madrilène, fondé en 1849, fut dirigé de 1887 à 1933 par Alfredo Escobar Ramírez (1858-1953), marquis de Valdeiglesias, qui en a fait le premier organe conservateur du pays. En 1906, le quotidien publie une traduction d'une bonne critique publiée en France dans le journal boulangiste *L'Intransigeant*, en ajoutant en note : « Hay un interés patriótico, sin duda, en propagar estos elogios de Sorolla, hechos por Rochefort, y a él respondemos copiando lo que antecede, y celebrando, como es natural, ese triunfo en París de nuestro arte contemporáneo. »⁷⁰ *La Época* publie ensuite deux autres articles avant la fin de l'année 1906 et beaucoup d'autres suivront. À l'occasion de la mort du peintre, un article hommage intitulé "Una gran pérdida nacional" soulignera l'amitié du roi pour son portraitiste.⁷¹ Le quotidien valencien *Las Provincias* rejoint la même ligne critique et l'on peut s'interroger sur les raisons d'une telle réévaluation de Sorolla dans la presse de droite.

Force est de constater, tout d'abord, que si le peintre avait été jadis associé à Valence et aux républicains, cette vision des choses est désormais caduque. D'abord, en 1906 Sorolla envoie à Paris le tableau *La Regencia*, une commande du Ministère des Affaires Étrangères et un portrait d'Alphonse XIII adolescent. L'année suivante, il entre au service du roi ce qui écarte, au passage, toutes les suspicions de son adhésion au blasquisme. Durant l'été 1909, il se montre clairement partisan de la campagne de Melilla qui vise à étendre les possessions coloniales de l'Espagne au Maroc : « Yo tengo una confianza absoluta en nuestro Ejército : ¡Qué hermoso porvenir para España! El ensanchamiento de sus dominios; romper el cinturón que nos oprime dentro del viejo solar. »⁷² Mais la mobilisation de quarante mille réservistes allait déclencher, à Barcelone, un mouvement de protestation des ouvriers, du 26 au 30 juillet. Ce soulèvement

70. Anonyme, "Sorolla en París", *La Época*, Madrid, 28/06/1906. « Il y a un intérêt patriotique, sans doute, à propager ces éloges de Sorolla faits par Rochefort, et nous nous y associons en copiant le texte précité et en célébrant, comme il est naturel, ce triomphe de notre art contemporain à Paris. »

71. Mencheta, "Una gran pérdida nacional : La muerte de Sorolla", *La Época*, Madrid, 13/08/1923.

72. Anonyme, "Sans titre", *Las Provincias*, 1909. Article republié par le journal le 12/08/1923. « J'ai une confiance absolue en notre armée : quel bel avenir pour l'Espagne ! L'élargissement de ses possessions ; briser la ceinture qui nous oppresse à l'intérieur de notre vieux sol national. »

contre une campagne militaire impopulaire est connu comme la “Semaine Tragique” car le gouvernement le réprime dans le sang.

Du travail préparatoire à *Visión de España*, un croquis daté de 1911 prouve que le peintre envisage de consacrer un panneau aux possessions africaines. Il voyage à Tétouan quelques années plus tard peut-être à la demande d'Alphonse XIII, même si aucun document ne nous a, pour l'instant, permis de l'établir. Beaucoup d'interrogations entourent ce voyage et le panneau africain, que nous ne connaissons qu'à travers quelques croquis de l'ensemble conservés à l'Hispanic Society de New York, ne verra finalement pas le jour.⁷³ En 1913, un journaliste connu pour ses idées socialistes, Francisco Martín Caballero (inc.-inc.), l'interroge sur ses convictions politiques et, non seulement il n'obtient aucune réponse, mais il déclenche en plus la colère du peintre qui refuse de s'exprimer sur ce sujet.⁷⁴ Enfin, dans un article publié à Valence en 1916, Sorolla affirme détester le régionalisme chaque fois qu'il serait, pour l'Espagne, un facteur de division.⁷⁵

Sur le plan artistique, le peintre abandonne le genre social dès lors qu'il ne participe plus aux Salons officiels. À partir de 1902, il adapte sa production à la demande du marché. Le succès commercial de sa peinture d'enfants sur la plage est la principale raison pour laquelle il cultive autant ce thème au point d'arrêter, autour de 1904, les codes d'un genre bien à lui, immédiatement identifiable. Cette peinture lumineuse et chamarrée est prisée par les riches clients étrangers, d'abord parce qu'elle est éminemment décorative mais aussi parce que ces images atemporelles d'enfants jouant au bord de l'eau véhiculent une vision idéale et complaisante de l'Espagne, conforme au goût bourgeois. Cette peinture qui ne dit rien de la misère sociale, des mouvements ouvriers et des conflits de classe – qui s'exacerbent à partir de 1899 – reçoit, selon toute logique, les faveurs des élites sociales, du pouvoir et de la presse monarchiste. Pour l'artiste, il s'agit aussi – rappelons-le – d'une peinture plus intuitive et même expérimentale puisque c'est à travers elle qu'il se familiarise avec les domaines de la représentation qui l'intéressent. Dans ces réalisations, il peint sans contrainte et se livre à toutes sortes d'essais, en particulier en petit format et sur des supports pauvres. Par

73. *Croquis de la instalación*, 21'5x43'2, New York, HSA, 1911.

74. Francisco Martín Caballero, “Hablando con D. Joaquín en su estudio”, *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913.

75. Joaquín Sorolla, “Carta abierta”, *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 20/12/1916.

exemple, à Jávea, il profite de la hauteur des rochers pour tenter d'appréhender des phénomènes aquatiques tels que la transparence, le reflet et la réfraction. Pour toutes ces raisons, la scène de plage pourrait être la partie la plus personnelle de son œuvre. Aujourd'hui, nous connaissons cette facette plus que toutes les autres, en particulier parce que le franquisme la mettra en avant dans les années soixante, dans le cadre de sa propagande. Une grande partie de ces tableaux se trouve disséminée dans des collections privées ou conservée dans des musées aux États-Unis. C'est le cas de *El bote blanco*, *Idilio en el mar*, *Niños en la playa*, *La herida al pie* et beaucoup d'autres.⁷⁶ Toutefois, l'atelier de l'artiste, qui est depuis 1932 le Musée Sorolla, conserve une grande quantité de ces scènes de plages, et un des trois ateliers leur est même entièrement dédié depuis l'ouverture du musée. Pour cette raison, de la dictature jusqu'à nos jours, les gouvernements successifs ont utilisé *El balandrino*, *Paseo a orillas del mar* ou encore *Niños en la playa*, dans des campagnes promotionnelles liées au tourisme côtier.

En 1909, Sorolla voyage pour la première fois aux États-Unis. Le succès de son exposition itinérante, moins de dix ans après la fin de la Guerre de Cuba, marque une nouvelle étape dans la diplomatie transatlantique et lui donne une dimension qu'il n'avait pas jusque-là. En effet, à partir de cette date, sa carrière est perçue en Espagne, tantôt dans un esprit réconciliateur, tantôt dans un esprit revanchard, comme une chose collective et digne de fierté. En témoigne cet article publié dans le quotidien conservateur *La Correspondencia de España* :

El suyo no es un éxito privado : es el triunfo del arte español. Al sancionarlo los yanquis con los mayores pronunciamientos favorables, forzosamente ha de inundarnos de íntima satisfacción, ya que viene a indemnizarnos, espiritualmente, siquiera en parte pequeñísima, de pasadas caídas en lo material. Por eso, felicitar al ilustre Sorolla vale tanto como felicitarlos a nosotros mismos.⁷⁷

76. *El bote blanco*, 105x150, Collection particulière, 1905. *Idilio en el mar*, 151x199'3, New York, HSA, 1908. *Niños en la playa*, 81'2x105'7, New York, HSA, 1908. *La herida al pie*, 43x39, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1909.

77. Anonyme, "Sorolla en América", *La Correspondencia de España*, Madrid, 12/02/1909. « Son succès n'est pas personnel : c'est le triomphe de l'art espagnol. Après avoir été favorablement sanctionné par les yankees, il nous submerge forcément d'une intime satisfaction, puisqu'il vient nous indemniser, spirituellement, et même si c'est dans une proportion insignifiante, de pertes matérielles passées. Pour cette raison, féliciter l'illustre Sorolla revient à nous féliciter nous-mêmes.

Il est question dans ce texte d'un dédommagement immatériel censé compenser, au moins en partie, les pertes matérielles et territoriales subies par l'Espagne à cause du conflit. Mais dans le reste de la presse espagnole, il est aussi question d'un dédommagement matériel qui englobe à la fois les gains du peintre et des retombées touristiques attendues. Un journaliste interprète cela comme une conséquence positive de cette exposition : « Los risueños y pintorescos paisajes de Valencia, que tan bellos asuntos inspiraron a la imaginación del gran artista, han revelado al público americano la existencia de una tierra ideal para pasar los rigores del verano. »⁷⁸

L'étape suivante revient à considérer le triomphe du peintre espagnol comme une forme de reconquête sur l'adversaire d'hier, un pays qui l'avait contraint à renoncer à ses dernières possessions d'outre-mer. Dans le journal monarchiste *El Liberal*, l'historien d'art Rafael Doménech affirme :

Este nuevo triunfo del gran pintor español debe enorgullecernos a todos, es una victoria que el arte alcanza para nuestra patria en un país del que guardamos recuerdos muy tristes y muy recientes. Allí, en donde hace once años acabamos de perder nuestro gran imperio colonial, Sorolla conquista hoy un gran timbre de gloria para nuestra patria.⁷⁹

À partir de 1911, l'idée encore très imprécise de *Visión de España* est saluée dans la presse comme la poursuite de cette reconquête. Un journaliste de *Galicia Nueva* évoque ce décor dans des termes belliqueux et vengeurs en assimilant les Américains à des pirates avant d'envisager, plus loin, les bienfaits économiques d'une telle commande. Pour lui, *Visión de España* assurerait la promotion de l'Espagne aux États-Unis et entraînerait nécessairement les retombées financières d'un tourisme culturel :

78. Anonyme, "El gran triunfo de Sorolla", [?], [?], 1909. « Les joyeux et pittoresques paysages de Valence, qui inspirèrent de si beaux sujets à l'imagination du grand artiste, ont révélé au public américain l'existence d'une terre idéale où se prémunir des chaleurs de l'été. »

79. Rafael Doménech, "Sorolla en los Estados Unidos", *El Liberal*, Valence, [02/1909]. « Ce nouveau triomphe du grand peintre espagnol doit tous nous rendre fiers, c'est une victoire que l'art obtient pour notre patrie dans un pays dont nous conservons des souvenirs très tristes et très récents. Là-bas, où il y a onze ans nous avons perdu notre grand empire colonial, Sorolla conquiert un grand titre de gloire pour notre patrie. »

[...] A mí me encantaría que el maestro les metiera una certera estocada en plena bolsa a los felones que nos han atracado y robado allá por el mar Caribe. Más, Sorolla nos va a vengar con creces. Ese friso de las “Regiones españolas” en el centro de la monstruosa metrópoli de los “rascacielos” es el grito soberano y triunfal de ¡Viva España! Dado por un genio gigante en el corazón mismo de la nación poderosa que tan injustamente nos humilló. [...]

Cuando los yankis cultos, curiosos y adinerados, entren a estudiar y curiosear por las salas de dicho museo, se dirán asombrados, ante las prodigiosas pinturas: Aquí está España, la gloriosa España, la luminosa, la alegre, la varia [...] ¡Oh que España más hermosa! ¡Más risueña, más interesante! Vamos a ver. Y se caerán por estas tierras, con los bolsillos repletos de dólares.⁸⁰

En dépit du mystère qui entoure le projet, la presse évoque *Visión de España* comme s'il était le prolongement de l'Exposition Petit. Il vise aussi, pense-t-on, à renouveler l'image de l'Espagne à l'extérieur. Le contrat de la commande précise d'ailleurs que les motifs du décor représenteront la “vie actuelle” de l'Espagne et du Portugal.⁸¹ Mais la formulation mérite d'être placée entre guillemets car le commanditaire américain entend installer une frise “pédagogique” donnant à voir le folklore de chaque région. À l'origine, Huntington avait émis l'idée d'un décor historique, mais Sorolla l'avait froidement accueillie. En effet, il avait abandonné depuis longtemps la peinture d'histoire à laquelle il s'était jadis astreint à contre-cœur. De même, il ne sentait pas à l'aise avec la peinture d'atelier et préférait peindre sur le motif ; ce sont autant d'informations que Huntington a consignées dans son journal intime :

We returned to the question of the decoration, and finally decided upon a series of landscapes of the provinces, emphasizing costume, and he was very delighted,

80. Daniel Porto, “Sorolla en Villagarcía”, *Galicia Nueva*, Villagarcía, 18/07/1915. « En ce qui me concerne, j'aimerais que le maître portât une estocade bien placée dans la bourse de ces félons qui nous ont attaqué et volé là-bas, du côté de la mer des Caraïbes. Et plus encore, Sorolla va faire bien plus que nous venger. Cette frise des “Régions espagnoles” installée en plein cœur de la monstrueuse métropole aux “gratte-ciels” est le cri souverain et triomphal de : Vive l'Espagne ! Poussé par un immense génie dans le cœur même de la nation puissante qui nous humilla si injustement. [...] Quand les yankees cultivés, curieux et riches, viendront étudier ou examiner les salles de tel ou tel musée, ils s'apercevront de leur étonnement face aux prodigieuses peintures : L'Espagne est ici, la glorieuse Espagne, la lumineuse, la joyeuse, la diverse [...] Oh ! Quelle belle Espagne ! Tellement joyeuse, tellement intéressante ! Allons voir cela. Et ils se déverseront sur notre territoire les poches remplies de dollars. »

81. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, 1970, page 83-84.

because the idea of historical work had given him a bit of a chill as it meant research and material with which he was unfamiliar.⁸²

Si bien qu'aucun des sujets retenus ne rend compte des changements socio-économiques qui transforment l'Espagne de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle tels que les développements de l'industrie, du réseau ferroviaire, des télécommunications, etc. L'intérêt de Huntington se porte, au contraire, vers le monde rural et vers tout ce qui, d'une manière générale, semble menacé par le progrès technique comme la récolte des dattes à Elche, le marché aux cochons de Plasencia ou bien la pêche au thon à Ayamonte. En 1911, le monde rural regroupe la majeure partie de la population, mais les rites folkloriques sont en voie de disparition. De ce point de vue, *Visión de España* ne va pas complètement à l'encontre du régénérationnisme castillan qui traverse l'œuvre du Valencien autour de 1906 puisque les traditions, les fêtes, les costumes régionaux, la terre, etc. sont perçus comme des noyaux de l'identité nationale. Cependant, cette vision de l'Espagne ne rend pas compte de la réalité du moment et le peintre est visiblement conscient et gêné de cette dérive puisque dans un entretien accordé en 1915 il se défend spontanément d'avoir versé dans l'espagnolade :

Yo he querido fijar conforme a la verdad, claramente, sin simbolismos ni literaturas, la psicología de cada región; quiero dar, siempre dentro de mi escuela verista, una representación de España; pero no buscando ninguna filosofía, sino lo pintoresco de cada región. Lo que sí quiero que conste desde ahora, aunque creo que tratándose de mí sea necesario decirlo, es que estoy muy lejos de la españolada.⁸³

-
82. Journal intime de Archer M. Huntington, extrait daté de 1910 in *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, page 388. « Nous sommes revenus au sujet du décor et, en fin de compte, nous nous sommes décidés pour une série de paysages des provinces dans lesquels les costumes régionaux seraient mis en valeur ; Sorolla est ravi parce que l'idée d'une œuvre de type historique lui donnait des sueurs froides. En effet, cela l'obligeait à mener des recherches sur des choses qui ne lui sont pas familières. »
83. Alejandro Pérez Lugin, "La capa de Sorolla y la montera de Huntington", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23/08/1915. « J'ai voulu peindre conformément à la vérité, clairement, sans symbolismes ni littératures, la psychologie de chaque région ; je veux offrir, toujours à l'intérieur de mon école réaliste, une représentation de l'Espagne ; mais en ne cherchant aucune philosophie, mais plutôt le pittoresque de chaque région. Ce que, en revanche, je veux faire savoir dès maintenant, bien que je pense que s'agissant de moi il soit inutile de le signaler, c'est que je suis très loin de l'espagnolade. »

Pour contrebalancer ce défaut et promouvoir aussi l'Espagne modernisée et savante, Huntington fait l'acquisition d'une galerie de trente-sept portraits peints par Sorolla c'est-à-dire ceux d'Alphonse XIII, Rafael Altamira (1866-1951), Gumersindo de Azcárate (1840-1917), Azorín, Pío Baroja, Victoria Eugenia de Battenberg, Jacinto Benavente (1866-1954), Manuel Benedito, José Benlliure, Mariano Benlliure, Aureliano de Beruete, Vicente Blasco Ibáñez, Miguel Blay, Tomás Bretón, Manuel Bartolomé Cossío, Antonio Muñoz Degrain, José Echegaray, Antonio García y Peris, José Gestoso (1852-1917), Juan Ramón Jiménez, Ricardo de León y Román (1877-1943), Raimundo de Madrazo, José Ramón Mélida, José Ortega y Gasset (1883-1955), Antonio Machado, Gregorio Marañón, Emilia Pardo Bazán (1852-1921), Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), Benito Pérez Galdós, Manuel Pérez de Guzmán (1852-1929), Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), Alejandro Pidal y Mon, Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), Francisco Sandoval (inc.-inc.), Leonardo Torres Quevedo (1852-1933) et Benigno de la Vega Inclán. Ces portraits furent tantôt achetés à leurs propriétaires, tantôt commandés pour figurer dans cette galerie.

Il reste enfin à préciser qu'en Espagne *Visión de España* n'aura pas d'influence sur la réception de son œuvre avant de nombreuses années. En effet, les journalistes cités dans ce chapitre se contentent d'évoquer un projet confidentiel dont ils ne connaissent que les grandes lignes c'est-à-dire ce que le peintre a dévoilé oralement au cours des entretiens accordés et il se montre peu loquace quand il s'agit de donner des détails sur le sujet. La presse ne manque pas de s'en plaindre sans parvenir à bien comprendre les raisons de tant de mystère : « Hasta ahora nadie ha visto los cuadros de Sorolla, ni nadie ha tenido noticias concretas de ellos. Se dice que Mr. Huntington exigió a Sorolla reserva absoluta hasta que la obra estuviera terminada, y el artista guarda religiosamente el secreto. »⁸⁴ Même au journal *Heraldo de Madrid*, il ne fait aucune révélation après avoir préalablement mis en garde le reporter : « Despacio, despacio, amigo

84. Anonyme, "Una gran obra española", [?], [Séville], 26/08/1915. « Jusqu'à maintenant personne n'a vu les tableaux de Sorolla, ni même ne détient la moindre information concrète les concernant. On dit que M. Huntington exigea de Sorolla une réserve absolue jusqu'à ce que l'œuvre fût achevée, et l'artiste garde religieusement le secret. »

mío, que usted está por preguntar mucho y yo por no decir nada. »⁸⁵ Et il refuse catégoriquement de montrer la moindre toile à aucun journaliste. Bien des années plus tard, Manuel González Martí expliquera que le peintre avait alors maille à partir avec la critique car il considérait qu'elle encensait exagérément les œuvres d'Ignacio Zuloaga et de José Gutiérrez Solana.⁸⁶

Le secret qui entoure *Visión de España* n'aura donc pas l'occasion d'être dissipé puisque les quatorze panneaux ne seront pas présentés en Espagne avant d'être expédiés vers les États-Unis. Le Musée du Prado tentera d'obtenir l'autorisation d'accrocher le décor complet dans ses salles avant son expédition mais la demande sera rejetée. Le roi en personne aurait tenté d'obtenir la dérogation nécessaire mais le contrat était très clair : l'Hispanic Society se réservait l'exclusivité de sa présentation publique. Les premières photographies en noir et blanc ne seront reproduites dans la presse espagnole qu'en 1926, l'année de l'inauguration de l'installation définitive.⁸⁷ Enfin, comme il a été signalé dans l'introduction, l'ensemble ne sera exposé pour la première fois en Espagne qu'en 2007 !

De l'exposition Petit jusqu'à *Visión de España*, la réception de Sorolla se teinte d'une coloration nationale et politique. À compter de 1907, le peintre se lie d'une amitié indéfectible avec le roi Alphonse XIII qu'il prétendra considérer comme son propre fils, si l'on en croit un entretien publié en 1913 dans *La Correspondencia de Valencia*.⁸⁸ De toute évidence, cette relation influence l'évolution de sa peinture vers des sujets toujours plus a-temporels, souvent anodins, qui ne dévoilent au monde qu'une image de l'Espagne lumineuse et lisse. De même, elle oriente sa carrière puisque sa présence aux États-Unis a pour toile de fond la reprise de la relation transatlantique désirée par le souverain. Mais tandis que le peintre gagne le respect et les faveurs de la presse conservatrice, qui voit en lui une sorte d'ambassadeur culturel de la monarchie, il provoque l'indignation d'une partie des intellectuels du pays dont les jugements sévères

85. A. Pérez Lugin, "La capa de...", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23/08/1915. « Doucement, doucement mon ami, vous avez envie de me poser beaucoup de questions et moi je ne peux rien dire. »

86. Pelejero, "Usted que conoció a Sorolla, díganos ¿cómo era?", *Levante*, Valence, 17/09/1959.

87. Mauricio López Roberts, "Las Regiones de España, cuadros de J. Sorolla", *ABC*, Madrid, 14/03/1926.

88. Francisco Martín Caballero, "Hablando con D. Joaquín en su estudio", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913.

finissent par forger une “légende noire” dont des traces subsistent encore dans la perception actuelle de son œuvre.

II.3. LA LÉGENDE NOIRE DE SOROLLA

En tant que correspondant à Londres du quotidien argentin *La Prensa*, l'écrivain espagnol Ramiro de Maeztu (1875-1936) couvre la troisième exposition particulière de Sorolla. En parlant de lui-même à la troisième personne, celui-ci observe dans l'introduction d'un article consacré à cet événement : « El corresponsal empezó a escribir crítica de arte en Madrid, hace cinco o seis años, en el preciso momento en que Sorolla tocaba las cimas del triunfo y por eso mismo comenzaban a apuntarse tendencias hostiles a su manera de pintar. »⁸⁹ Il situe donc le sommet de la carrière du peintre autour de 1902, une date qui coïncide avec la fin de sa carrière académique mais aussi, selon lui, avec l'apparition d'un courant d'hostilité. L'écrivain ajoute ensuite : « [...] ha luchado como un valiente para arrinconar a sus predecesores, para destacarse entre sus contemporáneos. Ahora, por conquistar el mundo, aunque al trasponer las fronteras se le subleven dentro de la casa los que antes no se atrevían a pestañear sin su permiso. »⁹⁰ Ce propos opaque mérite d'être clarifié. Par exemple, qui sont les "prédécesseurs", qui sont les "contemporains" et qui s'est "soulevé" et contre quoi ?

On peut supposer, tout d'abord, que lesdits "prédécesseurs" sont ces peintres d'histoire qui, comme Federico de Madrazo, Manuel Domínguez ou Salvador Martínez Cubells, s'étaient montrés hostiles à la peinture de Sorolla en lui barrant la route des honneurs. Dans la suite de son article, Maeztu considère que tant que le Valencien avait participé à l'Exposition Nationale, il avait limité les chances d'au moins trois peintres de sa génération, les "contemporains" : Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres et Darío de Regoyos. Certes, ces artistes n'adhèrent pas au courant naturaliste, mais ils ne partagent pas non plus les mêmes affinités artistiques. En effet, les deux premiers cultivent un symbolisme sombre très éloigné du divisionnisme de Regoyos. Mais ils appartiennent tous au

89. Ramiro de Maeztu, "Sorolla en Londres", *La Prensa*, Buenos Aires, 24/06/1908. « Le correspondant commença à rédiger des critiques d'art à Madrid, il y a cinq ou six ans, au moment précis où Sorolla touchait le sommet de la gloire et, pour cette raison, des courants hostiles à sa manière de peindre commençaient à voir le jour. »

90. *Ibidem*, « Il a lutté comme un brave pour écarter ses prédécesseurs, pour tirer son épingle du jeu parmi ses contemporains. Et maintenant pour conquérir le monde, même si, au moment où il traversa les frontières, ceux-là même qui n'osait pas sourciller sans son autorisation se sont soulevés chez lui. »

Modernismo, terme qui englobe tout le mouvement de modernisation de la culture espagnole éclectique car on peut y retrouver aussi bien le Symbolisme que le Post-Impressionnisme de Darío de Regoyos, le Décadentisme que son contraire, le Vitalisme, le Wagnérisme et l'École franco-belge en musique ou encore l'Art Nouveau en architecture et dans les arts décoratifs. Mais malgré leurs différences, Zuloaga, Romero de Torres et Regoyos fréquentent, en 1906, le cercle de la bohème madrilène du Nuevo Café de Levante autour de l'écrivain Ramón del Valle-Inclán. Le sculpteur Mateo Inurria (1867-1924), les peintres Eduardo Zamacois (1873-1971), Anselmo Miguel-Nieto (1881-1964), Beltrán Masses (1885-1949), Rafael Penagos (1889-1954) et José Gutiérrez Solana ainsi que les frères Ricardo – peintre – et Pío Baroja – écrivain – ont fréquenté ce cercle qui fut le creuset d'une autre conception de l'art, qui se voulait plus sensible, élevée et spirituelle.⁹¹ La forme picturale prônée par le groupe s'inscrit dans le sillage du préraphaélisme anglais, du symbolisme du Français Gustave Moreau (1826-1898), du Suisse Arnold Böcklin (1827-1901), ou encore du Belge Fernand Khnopff (1858-1921). En 1935, le critique Manuel Abril préférera le terme d'idéalisme.⁹² En toute logique, le naturalisme lumineux de Sorolla est jugé avec sévérité par le cercle madrilène. Mais malgré cela, seul Valle-Inclán affirme publiquement son aversion pour sa peinture dans les colonnes d'un journal. Cela pourrait expliquer que son portrait ne figure pas dans la galerie iconographique de l'Hispanic Society, alors que celui de Pío Baroja s'y trouve. On tentera ici de mettre à jour les causes d'un rejet qui fut à l'évidence d'ordre esthétique. Mais un paradoxe invite à mener plus avant la réflexion. En effet, le Valencien essuie les attaques les plus dures entre 1906 et 1908 alors qu'il expose loin de Madrid et n'est donc pas en concurrence avec les peintres du Nuevo Café de Levante ! Ce point méritera un éclairage.

Ignacio Zuloaga nourrissait une inimitié tenace envers le Valencien. En 1900, le jury d'admission des tableaux espagnols destinés à l'Exposition Universelle de Paris avait refusé son tableau *Vispera de la corrida* qui lui avait valu une Première Médaille à l'Exposition des Beaux-Arts de Barcelone en 1898. Zuloaga et beaucoup d'artistes furent indignés par cette décision, en particulier

91. Francisco Pompey, *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, Artes Gráficas Iberoamericanas, 1972, pages 20-25.

92. Manuel Abril, *De la Naturaleza al Espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pages 29-60.

ses amis catalans “modernistes” : Ramón Casas et Santiago Rusiñol. Ce dernier, qui avait présenté six tableaux, renonça à participer à l'exposition devant la décision du jury d'en éliminer quatre. Par conséquent, la réaction de Zuloaga et des artistes catalans devant le succès de Sorolla à l'Exposition Universelle de Paris ne pouvait être que négative et certainement teintée d'amertume puisqu'ils n'avaient pas pu y participer. Malgré tout, il y eut une sorte de compensation pour Zuloaga puisqu'il participera, toujours avec *Vispera de la corrida*, à la VII^e Exposition de la Libre Esthétique à Bruxelles, et que le gouvernement belge décidera d'acquérir cette œuvre si polémique. Comme l'écrit Miguel Zugaza dans l'introduction du catalogue Sorolla-Zuloaga : « Inevitablemente, a partir de ese éxito de 1900 se sucede el enfrentamiento abierto entre los defensores de uno y otro artista. »⁹³ Dans une lettre à son oncle Daniel, Ignacio Zuloaga décrit ainsi l'exposition du Valencien chez Georges Petit, environ dix jours avant sa fermeture :

Bueno, pues imparcialmente he de decirte que la exposición de Sorolla ha sido un desastre para la gente artista y para los que ven; aquellas quinientas telas le dejan a uno frío como la nieve, al salir de dicha exposición.

La opinión general es que Sorolla es muy trabajador y nada más. Que su cerebro está completamente vacío de arte pero sí lleno de maldad; que los retratos son horribles; que en cuanto quiere componer algo, es decir, crear, no sabe ni por donde empieza; que para él, el Arte es el aproximarse lo más posible al natural y copiarlo como un carbón, lo cual es casualmente abnegación completa.⁹⁴

Dans ce document privé, le peintre basque réduit la peinture de son compatriote à une copie systématique et minutieuse du motif, ce qui constitue pour lui une forme de renoncement artistique. L'idée a fait son chemin au sein de

93. *Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao, BBK, 1997, page 17. « Inévitablement, à partir de ce succès de 1900 commence la lutte ouverte entre les défenseurs de l'un ou de l'autre. »

94. Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de I. Zuloaga con su tío Daniel*, Segovie, Diputación Provincial de Segovia, 2002, lettre n°90 datée du 28/06/1906, page 123. « Bon, eh bien, en toute impartialité je dois te dire que l'exposition de Sorolla a été un désastre du point de vue de la communauté artistique et pour tous ceux qui l'ont vue ; au sortir de cette exposition ces cinq cent toiles vous laissent de glace. L'opinion générale est que Sorolla est très travailleur et rien de plus. Que son cerveau est complètement vide d'art mais au contraire plein de méchancetés ; que les portraits sont horribles ; qu'à chaque fois qu'il veut composer quelque chose, c'est-à-dire créer, il ne sait même pas par où commencer ; que pour lui, l'Art revient à se rapprocher le plus possible de la nature et à la copier comme au charbon, ce qui est, sans qu'il s'en rende compte, un total sacrifice de soi. »

la presse française ainsi que le montre, par exemple, un article publié par le *Mercure de France*. Charles Morice (1860-1919), qui est un ami de Darío de Regoyos, accuse Sorolla de manquer de personnalité.⁹⁵ Dans le quotidien parisien *Gil Blas*, Louis Vauxcelles (1870-1945) affirme que l'Espagnol est incapable de sublimer la nature : « Ne demandons point à Sorolla de penser. On l'a défini "une main et un œil". Le cerveau n'a guère de part dans cette prodigieuse production. »⁹⁶ Le peintre Zuloaga compare par dérision l'art du Valencien à un procédé mécanique rudimentaire, la copie au carbone. Mais l'idée d'une intervention "mécanique" cachée dans sa peinture est plus sérieusement envisagée par le peintre macchiaioli Giovanni Boldini (1842-1931), si l'on en juge par un témoignage rapporté par le critique d'art américain Royal Cortissoz (1869-1948). En visitant l'exposition Petit, Boldini est frappé par la ressemblance entre la sélection de peintures qu'il découvre et la photographie et il lui semble possible que l'Espagnol l'utilise dans son processus de création :

I have always remembered with amusement what happened when I went with Boldini to the Sorolla exhibition at the Georges Petit Gallery in Paris. As we progressed from picture to picture Boldini seemed suddenly to get into the grip of some hidden excitement and for a time hesitated about telling me just what was the matter ! At last he could stand it no longer. "This man must work with a camera", he said; "they look like so many snapshots." I don't believe Sorolla ever in his life used a camera, but the episode I have cited points with some justice to the nature of those impressions through which he was first made known here.⁹⁷

La photographie avait effectivement fait partie de la formation artistique de Sorolla puisque, parallèlement à ses études à l'Académie de San Carlos, il avait travaillé dans un atelier photographique. Il utilisa ensuite des clichés afin d'étudier la composition de l'image comme l'a montré une exposition récente,

95. Charles Morice, "titre inconnu", *Mercure de France*, Paris, 06/1906.

96. Louis Vauxcelles, "Sorolla", *Gil Blas*, Paris, 12/06/1906.

97. Cortissoz, Royal, "The Field of Art", *Scribner's*, New York, 05/1926. « Je me suis toujours rappelé avec amusement de ce qui arriva le jour où je me rendis avec Boldini à l'Exposition Sorolla de la Galerie Georges Petit de Paris. Alors que nous avançons de tableau en tableau il me semblait que Boldini fût soudainement pris d'une sorte d'excitation secrète et hésita un instant à me dire simplement quel était le problème ! Mais finalement, il ne put se taire plus longtemps. "Cet homme doit travailler avec un appareil photographique", dit-il, "cela ressemble tellement à des prises de vues instantanées". Je doute que Sorolla ait un jour utilisé un appareil photographique, mais l'épisode que j'ai évoqué témoignait assez justement de la nature des impressions dont il me fit part alors. »

Sorolla y la otra imagen (2006). En 1903, il se lie d'amitié avec le photographe de la cour Christian Franzen qui l'aide, par exemple, à arrêter la composition du portrait d'Alphonse XIII en uniforme des hussards. Mais l'influence de la photographie sur son œuvre n'a pas toujours été perçue comme une preuve de son intelligence artistique et de la modernité de sa peinture comme le montre le témoignage rapporté par Cortissoz.

La deuxième exposition personnelle de Sorolla, en Allemagne, passe complètement inaperçue en Espagne, ce qui n'est pas le cas de l'exposition londonienne, qui est bien couverte par la presse espagnole car plusieurs portraits inédits de la famille royale sont présentés au public avant de rejoindre les palais dans lesquels ils seront ensuite tenus loin des regards. Dans deux chroniques satiriques parues dans *El Mundo*, Ramón del Valle Inclán s'en prend violemment à cette peinture qu'il ne connaît qu'à travers des reproductions de presse. L'écrivain estime, tout d'abord, que les tableaux de Sorolla ne transmettent aucune émotion. On se souvient que l'exposition Petit avait laissé le peintre Zuloaga "de glace", avait déclaré celui-ci. Il réproouve ensuite la palette impressionniste, trop chamarrée à son goût, et raille enfin la facture, qu'il juge maladroite.

Solamente un perfecto y vergonzoso conocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética ha podido dar vida a esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto. Por una quimérica e inverosímil semejanza, esa pintura de ocre y de violeta me ha dado siempre la emoción antipática y plebeya de dos borrachos de peleón disputando a la puerta de una taberna. Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda qué admirar en el pintor sino una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacer alarde en los circos.⁹⁸

98. Ramón María del Valle Inclán, "Notas de la exposición de bellas artes de 1908. Un pintor", *El Mundo*, Madrid, 3/05/1908. « Seules une parfaite et honteuse connaissance de l'émotion et une absolue ignorance esthétique ont pu donner vie à cette peinture barbare, où la lumière et l'ombre se disputent dans un déchaînement théâtral et de mauvais goût. Par une chimérique et invraisemblable similitude, cette peinture d'ocres et de violets m'a toujours rappelé cette émotion antipathique et plébéienne produite par deux ivrognes bagarreurs en train d'en découdre devant la porte d'une taverne. Il n'y a que dans une époque de mauvais goût que les critiques ont pu agiter leurs encensoirs devant ces prodiges techniques qui font disparaître toute émotion et laissent à peine de quoi admirer chez le peintre une habileté manuelle très inférieure à celle d'un éléphant avec sa trompe et dont il a l'habitude de faire la démonstration dans les cirques. »

Dans un autre papier, l'écrivain tourne en ridicule le portrait d'Alphonse XIII en uniforme des hussards de Pavie, qui est le tableau le plus important de la sélection londonienne :

Surgió ante mí, evocado por el recuerdo, el retrato de nuestro señor Rey, con el bizarro atavío de húsares colorado. La obra maestra del genio levantino [...] ¡Oh, dolor de mi alma, cómo la vi con los ojos del espíritu! ¡Qué aridez, qué ausencia de emoción la que me dio al evocarla! Yo recordaba la palidez claustral de nuestro César y, trémulo de admiración, advertía como al ser pintado había sufrido una transformación parecida a la que sufren los cangrejos al ser cocidos. Esta observación me llenó de cavilaciones. ¿Sería esa la grande y moderna evolución de la pintura ?⁹⁹

Valle-Inclán admire Julio Romero de Torres plus que tout autre peintre mais, dans ce passage c'est, semble-t-il, Ramón Casas qu'il oppose implicitement au Valencien car le Catalan avait peint deux portraits du roi plus conformes à sa sensibilité. Quelques années plus tôt, Casas s'était inscrit dans la continuité du portrait de Cour et avait enveloppé la figure du jeune roi dans une sombre mélancolie de circonstance car le pays venait de vivre le "Désastre de 1898". À l'inverse, Sorolla avait opté pour un portrait lumineux et dynamique qui témoignait d'une rupture avec le passé. S'il y avait eu une rivalité entre Casas et Sorolla, celle-ci ne pouvait plus exister en 1908. Il convient donc de se demander si une raison non esthétique explique que Valle-Inclán prend alors aussi durement parti contre Sorolla étant donné que son activité principale se situe alors hors des frontières du pays et qu'il ne fait, pour cette raison, plus d'ombre à aucun peintre espagnol.

Le critique d'art Ricardo Gutiérrez Abascal (1888-1963), qui écrit sous le pseudonyme Juan de la Encina, apportera plus tard un éclairage intéressant sur les

99. Ramón María del Valle Inclán, "Notas de la exposición de bellas artes de 1908. Del retrato", *El Mundo*, Madrid, 12/06/1908. « En cherchant dans ma mémoire, le portrait de notre monsieur Roi arborant l'étrange accoutrement bigarré des hussards m'apparut tout à coup. Le chef d'œuvre du génie levantin [...] Oh ! Pauvre de moi, combien je le regardai avec les yeux de l'esprit ! Quelle sécheresse, quelle absence d'émotion m'envahit alors ! Je me souvenais de la pâleur claustrale de notre César et, tremblant d'admiration, j'observais comment une fois peint il avait subi une transformation semblable à celle d'une écrevisse lors de la cuisson. Cette observation m'emplit de doutes. Ce sera donc cela la grande et moderne évolution de la peinture. »

accusations de Valle-Inclán. Dans un article publié quelques jours après la mort de Sorolla, dans lequel il utilisera le mot “sorollisme” comme une désignation visiblement déjà admise à cette époque, le journaliste déclare : « Hemos combatido en distintas ocasiones y circunstancialmente su manera de pintar y, sobre todo, lo que pudiera denominarse su teoría estética informada. »¹⁰⁰ Le néologisme “sorollisme” renvoie à la peinture très formatée des disciples de Sorolla qui fera l'objet d'un autre chapitre. Sans développer ce qui le sera par la suite, on peut néanmoins entamer cette question en signalant que si les partisans de Zuloaga et de Romero de Torres rejettent en bloc le “sorollisme” c'est parce qu'à partir de 1904, ses jeunes adeptes accèdent aux premiers prix de l'Exposition Nationale grâce à l'influence de leur maître, alors même que Darío de Regoyos, par exemple, échoue encore. Quant à José Gutiérrez Solana et Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), qui participent pour la première fois au concours, ils passent complètement inaperçus. L'édition de 1906 confirme même la suprématie des “sorollistes”. Manuel Benedito (1875-1963), le principal disciple du Valencien, domine encore les débats et le vent ne commence à tourner qu'à partir de l'édition de 1908 au terme de laquelle Julio Romero de Torres et Santiago Rusiñol décrochent enfin des récompenses de premier rang.¹⁰¹ Il y a donc à cette époque non seulement une concurrence à couteaux tirés entre les “sorollistes” et tous les représentants de courants picturaux différents, mais aussi une inégalité des chances fondée sur l'influence de Sorolla sur les membres des jurys de l'Exposition Nationale.

Après que la Médaille d'Honneur l'ait adoubé comme premier peintre du pays, Sorolla mobilise en effet toute son influence au sein des mêmes institutions qui lui avaient jadis été contraires ! En favorisant tel ou tel artiste formé dans son atelier, il limite les chances des autres. Il use également de toute son aura pour que la Médaille d'Honneur revienne à ses “vieux” maîtres valenciens, au mépris des tendances du moment. Il l'obtient pour Muñoz Degraín, en 1910, pour Ignacio Pinazo, en 1912, et tente en vain d'orienter le jury vers Francisco Domingo, en

100. Juan de la Encina, “Sorolla”, *La Voz*, Madrid, 17/08/1923. « Nous avons combattu en diverses occasions et selon les circonstances sa manière de peindre et, surtout, ce qui pourrait s'appeler son informulable théorie esthétique. »

101. Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García Rama, 1980, pages 183-208.

1915, provoquant au passage la colère du peintre et critique d'art José Francés.¹⁰² Dans les coulisses de l'Exposition Nationale, Sorolla tire toutes les ficelles car son avis compte plus qu'aucun autre. C'est probablement cela qui conduit un auteur anonyme à le juger si durement, dans un article paru dans *El Bólide*. Le Valencien est présenté comme un homme arrogant et méprisant qui n'aurait d'égal que le soleil, dont il inonde ses tableaux : « Sorolla no ayuda a los pintores jóvenes de talento. Es un hombre endiosado que se cree más que Velázquez. Yo pinto el sol – dice. »¹⁰³ ce qui signifie « Sorolla n'aide pas les jeunes peintres de talent. C'est un homme bouffi d'orgueil qui se croit supérieur à Vélasquez. Moi je peins le soleil – dit-il. » Le peintre Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) rappellera, à la fin de sa vie, que Sorolla et Benlliure lui barrèrent obstinément la route car, selon lui, ils se méfiaient de la jeunesse artistique et voulaient les prix et les récompenses pour eux seuls.¹⁰⁴ L'immission du Valencien dans la vie artistique madrilène est au moins une raison non esthétique pour laquelle quelques-uns tirent sur lui à boulets rouges dès les premières années du siècle commençant.

Avant de poursuivre, il convient d'ajouter deux observations. D'abord, si Valle-Inclán combat ponctuellement les choix esthétiques de Sorolla, en aucun cas ce peintre ne peut être opposé de façon systématique à tous les intellectuels espagnols, ni à une génération d'intellectuels, ni même aux intellectuels du nord de l'Espagne. Azorín, Juan Ramón Jiménez (1881-1958) Ramón Pérez de Ayala (1881-1962), ou encore Miguel de Unamuno, l'admirent et le respectent comme le montrent plusieurs témoignages.¹⁰⁵ Dans un article sur l'art publié en 1912, Miguel de Unamuno fait une analyse critique étayée de l'esthétique de Sorolla en partant des représentations qu'il avait faites du Pays Basque.¹⁰⁶ Il exprime, par exemple, son malaise face à sa représentation de la femme basque car elle lui semble exagérément lascive. Mais cela étant dit, il est impossible d'associer sans nuances Unamuno aux attaques de Valle-Inclán. Des sources concordantes prouvent que les deux hommes s'apprécient mutuellement et ont toujours

102. José Francés, "Las medallas", *El Año Artístico*, Madrid, 1915.

103. Anonyme, "Sorolla, los requetés, los intelectuales", *El Bólide*, [Madrid], 11/07/1915.

104. Anonyme, "No arrempujen... no arrempujen", *Destino*, Barcelone, 15/06/1955.

105. Juan Ramón Jiménez, "Sol de la tarde", *Alma Española*, Madrid, 13/03/1904. Ramón Pérez de Ayala, "Sorolla", *La Prensa*, Buenos Aires, 7/10/1923. Azorín, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, page 870.

106. Miguel de Unamuno, "De Arte Pictórica", *La Nación*, Buenos Aires, 21/07/1912 et 8/08/1912.

maintenu une bonne relation. À la demande de Archer Milton Huntington, Unamuno pose pour le peintre en 1920. Sans aucun doute, la qualité du lien entre Sorolla et ses contemporains facilite la réalisation de la galerie iconographique de l'Hispanic Society. Le commanditaire le comprend très bien et s'appuie sur le réseau social du peintre.

On peut rappeler ici que l'hispanophile n'a pas toujours été bien perçu en Espagne car, en 1898, à la fin de la Guerre de Cuba, il y menait des fouilles archéologiques sur le site d'Itálica, près de Séville, et achetait des biens précieux pour sa fondation new-yorkaise. Après l'explosion du navire américain *Maine* dans le port de la Havane, le 15 février, et l'intervention militaire américaine à Cuba, Huntington doit abandonner le site archéologique. En 1902, lorsqu'il fait l'acquisition de la bibliothèque du marquis de Jerez de los Caballeros, qui contient une première édition du *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes, il déclenche la colère d'Alphonse XIII.¹⁰⁷ Après cela, il achètera des livres espagnols anciens seulement en dehors du pays. L'image de Huntington auprès des dirigeants et des intellectuels changera peu à peu car il réalisera des investissements colossaux en Espagne et assurera la promotion du pays aux États-Unis.

Au chapitre de "Sorolla et les intellectuels", il convient d'évoquer le cas de Pío Baroja qui diffère de celui de Valle-Inclán dans la mesure où il ne colporte pas ses divergences ni avec l'art ni avec la personne du peintre et ne les exprimera finalement que dans des mémoires publiées tardivement.¹⁰⁸ Il ne voit dans l'art du Valencien qu'une formule commerciale indigne de son talent car il le considère, du reste, comme un des meilleurs peintres de son époque. Personne ne voit en Sorolla un mauvais peintre, au contraire, c'est une idée que l'historien Joaquín de la Puente (1925-2001) exprimera très bien dans un article publié dans les années soixante-dix : « De Sorolla nunca dijeron sus detractores que fuera pobre pintor. Al contrario, deploraban el exceso de sus facultades manuales y visuales. Según ellos, en él sólo había manos y ojos. »¹⁰⁹ À la demande du fondateur de l'Hispanic

107. Beatrice Gilman Proske, *Archer Milton Huntington*, New York, The Hispanic Society of America, 1965, page 9.

108. Pío Baroja, *Memorias*, Madrid, Caro Raggio, 1997 (1955).

109. Joaquín de la Puente, "Sorolla el Grande" in *Dibujos de Sorolla. Colección Pons Sorolla*, Valence, Dirección General de Bellas Artes, 1974, page 12. « À propos de Sorolla, ses détracteurs n'ont jamais dit qu'il était un piètre peintre. Au contraire, ils déploraient chez lui l'excès de facultés manuelles et visuelles. Selon eux, il n'était que mains et yeux. »

Society, il fait un portrait de l'écrivain en 1914, mais leur rencontre est glaciale car les deux hommes connaissent leurs divergences.¹¹⁰ Enfin, le mépris de quelques sociétaires du Café de Levante relève d'une opposition d'ordre artistique qu'il ne faut pas confondre avec l'opposition d'ordre idéologique, cette fois, qui allait séparer Sorolla de ses premiers soutiens, les républicains de Valence. Les deux choses ne sont cependant pas étrangères l'une à l'autre et ce n'est pas le fruit du hasard si elles se manifestent concomitamment, ainsi qu'on va le voir maintenant.

Pour faire toute la lumière sur cette question, la collection de presse du Musée Sorolla offre à nouveau de précieuses indications car, à partir de 1902, les républicains de Valence ne figurent plus parmi la collection de presse à l'exception de Vicente Blasco Ibáñez qui publie un seul article en 1907. Les autres noms réapparaîtront seulement en 1923 pour rendre hommage au peintre disparu. Il faut noter enfin que, sous la Seconde République, la collection comprend quatre articles de Roberto Castrovido car, durant cette période, le souvenir de Sorolla sera ravivé par le Parti de l'Union Républicaine Autonomiste (PURA), comme on le verra plus avant.

L'évolution de l'activité, de la position sociale ou encore de l'entourage du peintre sont autant de facteurs responsables de la désaffection des soutiens de la première heure. Autour de 1906, la famille Sorolla connaît alors une progression sociale rapide et est admise parmi la bourgeoisie royaliste de la capitale. L'image brossée à l'époque de l'affaire de la Médaille d'Honneur s'émiette et la commande royale de la Granja de San Ildefonso apporte finalement la preuve, si cela était nécessaire, que Sorolla n'est pas un homme de gauche. À Valence, cette "deuxième moitié" de la carrière du peintre est mal vécue même si les témoignages publiés dans la presse de l'époque manquent. Il faudra attendre de nombreuses années pour que les langues se délient un peu. Depuis l'Espagne franquiste, la presse phalangiste portera un regard accusateur sur cette période :

Sorolla no recibió de Valencia durante su vida el reconocimiento que la ciudad debía a uno de sus hijos más preclaros. El Sorolla consagrado en París, en Londres y en

110. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998, pages 347-349.

Nueva York no pudo vencer en Valencia el cacicato artístico de unas medianías cimentadas sobre los intereses creados del menos ambicioso provincianismo.¹¹¹

Avant 1923, si un Valencien a l'intention de s'en prendre publiquement à Sorolla, dans une lettre ouverte par exemple, personne ne le fait. Cela peut s'expliquer à la fois par une logique de cohérence avec des positions prises dans le passé mais aussi par une forme de solidarité régionale. De son vivant, le peintre est toujours admiré et respecté des Valenciens car il est le meilleur ambassadeur de la ville et de toute la région du Levant. Les Valenciens peuvent difficilement jeté l'opprobre sur celui qui a fait connaître dans le monde entier les plages de la Malvarrosa et de Cabañal, le Cap Saint Antoine de Jávea, le port du Grao, etc. La fierté et l'admiration l'emportent sur tout le reste. À cette règle, il y a toutefois une exception car, en dépit de ce qui vient d'être dit, Vicente Blasco Ibáñez exprime habilement son indignation dans deux textes : un roman intitulé *La maja desnuda* (1906) et un article, "Nieto de Velázquez, hijo de Goya", publié l'année suivante.

Au printemps 1906 est publié le deuxième livre d'une trilogie comprenant *Entre naranjos* (1900) et *La voluntad de vivir* (1907). Dans *La maja desnuda*, le romancier expose sa propre vision de l'« Artiste » comme l'avait fait, avant lui, Émile Zola (1840-1902) dans *L'Œuvre*, en 1886. Dans le quatorzième tome des *Rougon-Macquart - Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Zola s'intéresse au destin d'un peintre "refusé", dont les toiles sont exposées en marge du Salon officiel. Le héros de ce roman, Claude Lantier, est un peintre libre, impétueux et révolté, tel que Zola percevait lui-même le jeune Paul Cézanne (1839-1906). Vingt ans plus tard, dans *La maja desnuda*, l'écrivain espagnol donne naissance à un double littéraire de Sorolla nommé Mariano Renovales. Il pourrait être dérivé de "renovar" et "renovación" et faire donc implicitement allusion à l'époque où le Valencien tentait de renouveler les codes picturaux dans son pays. Dans le premier chapitre du roman, le lecteur découvre un peintre de quarante-trois ans – l'âge de Sorolla en 1906 – au faîte de sa gloire et de sa prospérité économique. Une visite dans un Musée du Prado désert lui

111. Anonyme, "La vuelta de Sorolla", *Jornada*, Valence, 20/05/1944. « De Valence, Sorolla n'a pas reçu durant sa vie la reconnaissance que la ville devait à un de ses fils les plus illustres. Le Sorolla consacré à Paris, à Londres et à New York n'a pas réussi à vaincre à Valence l'intelligentzia artistique repue de médiocrités basées sur des intérêts nés du provincialisme le moins ambitieux. »

donne l'occasion de se remémorer les principales étapes de sa carrière au fil d'une longue analepse qui occupe les trois premiers chapitres du livre. Si l'on passe la partie concernant sa formation, qui correspond scrupuleusement à celle du Valencien, le premier Renovales rappelle le jeune Sorolla que Blasco avait défendu au temps des Salons officiels. Le personnage lutte sans relâche pour imposer sa peinture de "plein air" et parvient à décrocher les plus hautes récompenses, etc. Mais la consécration et la gloire le transforment. Conscient de la valeur de sa signature, il gagne grâce à elle des sommes considérables, mène grand train et côtoie la haute société madrilène : « El maestro, amargado por las estrecheces de su período de lucha, sintió de pronto una ansia de dinero, una codicia dominadora que nunca le habían conocido sus amigos. »¹¹² Renovales, qui n'est pourtant que le fils d'un modeste artisan de Valence, tourne alors le dos à sa classe sociale d'origine. Dans une des scènes les plus marquantes, le peintre contemple le petit peuple de Madrid depuis un balcon, avec la satisfaction arrogante de celui qui a réussi : « La pobre muchedumbre agolpada fuera le hizo recordar con cierto orgullo al hijo del herrero. ¡Dios! ¡Y cómo había subido!... »¹¹³

Le héros madrilène s'oppose donc radicalement à Lantier dans la mesure où il incarne un nouveau modèle d'artiste que l'on qualifie déjà en Espagne, avant la sortie du roman, de "peintre installé".¹¹⁴ Francisco Acebal décrit en 1904 l'évolution de la condition économique et sociale des peintres à succès :

Suele ser el artista espíritu inquieto, rebelde a toda costumbre que tenga cara de rutina y no se da, sin embargo, cabal cuenta de que ya la vida bohemia entra en la clasificación de las grandes rutinas. Hoy los más sonados artistas de Europa son una nueva especie de plácidos burgueses, sometidos al severo régimen de un trabajo metódico, perseverante y regular. Con esta sumisión aderezan la vida, una vida familiar, rica en goces verdaderos, y sobre esa vida, sobre esos hogares en donde la existencia ofrece las blandas comodidades del caudal bien adquirido, flota, con sus

112. Vicente Blasco Ibáñez, *La maja desnuda*, Madrid, Cátedra, 1998, page 246. « Le maître, aigri par les privations de sa période de lutte, sentit tout à coup un désir ardent de richesse, une avidité impérieuse que ses amis ne lui connaissaient pas. »

113. *Ibidem*, *La maja...* page 355.

114. Sur les occurrences entre la vie de Joaquín Sorolla et celle de Mariano Renovales, on peut consulter l'édition critique de Facundo Tomás citée dans la note précédente.

destellos áureos, la codiciada gloria. [...] Los tiempos del arte mendicante y pobretón pasaron ya.¹¹⁵

Artistes bohème dans les années 1870-1880, certains peintres de “plein air” accumulent des fortunes considérables moins de vingt ans après, à une époque où la reconnaissance publique de leur œuvre et l’envolée de la demande privée transforment le marché de l’art. Entre 1890 et 1900, les revenus de Sorolla triplent, passant de 21.775 ptas. à 79.135 ptas. par an.¹¹⁶ Au cours des cinq années suivantes, ils sont de nouveau multipliés par deux, atteignant la somme colossale de 149.971 ptas. en 1905. Le portrait dit “de société” ou “mondain”, qui décore habituellement les intérieurs bourgeois, représente la plupart des commandes particulières et constitue le premier facteur de cette progression. La presse de l’époque reflète cette évolution puisque, par exemple, la revue mondaine et cosmopolite *Gran Mundo y Sport* consacre à Sorolla une chronique dans sa série des “peintres pour dames” d’avril 1906.¹¹⁷ Ce genre d’articles revient ensuite assez fréquemment pour que Sorolla lui-même s’indigne de se voir traité ainsi : « ¡Yo pintor de retratos... y de retratos de señoras! ¡No salgo de mi asombro! » écrit-il à son épouse en 1913.¹¹⁸ Car le genre entre en contradiction avec la liberté à laquelle il est attaché et qu’il revendique, par exemple, en refusant des charges officielles. Vicente Blasco Ibañez assimile cette activité à une forme de prostitution intellectuelle. Dans le roman, le genre est synonyme d’argent facile et de subordination au client : « Podía estar satisfecho de los retratos de aquellas gentes: ellos, unos señores despreciables, malas personas, ladrones casi todos.

-
115. Francisco Acebal, “Sorolla”, *La Vanguardia*, Barcelone, 1904. « L’artiste a généralement l’humeur vagabonde, rebelle à toute habitude qui ressemble à une routine, et il ne se rend pas bien compte du fait que la vie de bohème fait aussi partie des grandes routines. Aujourd’hui, les artistes européens les plus prestigieux constituent une nouvelle espèce de bourgeois paisibles, soumis à la sévère astreinte d’un travail méthodique, constant et régulier. Cette constance est tout le sel de leur vie, une vie de famille, riche en plaisirs authentiques, et sur cette vie, sur ces foyers où l’existence offre le confort moelleux d’une fortune bien acquise, flotte, comme une lumière dorée, la gloire tant convoitée. [...] L’époque d’un art mendiant et indigent est révolue. »
116. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquin Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde 1970, page 121.
117. Manuel Carretero, “Pintores de mujeres”, *Gran Mundo y Sport*, Madrid, 04/1906.
118. Pantorba, *La vida...* page 101. « Moi, un portraitiste... et portraitiste pour dames ! Je n’en reviens pas ! »

[...] Aquella casa, con toda sus fachada de laureles y sus letras de oro, era un burdel. »¹¹⁹

On se souvient que, par le passé, l'écrivain avait relevé une parenté entre les tableaux de Sorolla et ses romans et, par extension, entre les métiers de peintre et d'écrivain. Mais dans *La maja desnuda*, il est frappant de les voir opposés dorénavant, ce qui pourrait tout à fait refléter l'évolution de sa relation avec son compatriote :

Pero ahora para ser un pintor célebre había que ganar mucho dinero, y éste sólo se conseguía con los retratos, abriendo tienda, pintando al primero que se presenta, sin derecho al escoger. ¡Maldita pintura! En el escritor era mérito la pobreza; representaba virtud e integridad. Pero el pintor había de ser rico: su talento se juzgaba por las ganancias.¹²⁰

La bibliothèque personnelle de Sorolla compte peu de livres, mais parmi eux figure un exemplaire de *La maja desnuda* dédié par son auteur. Selon toute vraisemblance, Blasco lui-même le lui adresse par courrier avec une lettre, or, aucun document de cette nature n'est conservé dans les archives du Musée Sorolla. Quelques mois après la sortie du roman, Blasco publie un autre texte dans le quotidien argentin *La Nación*.¹²¹ Malgré son titre, "Nieto de Velázquez, hijo de Goya", il ne s'agit nullement d'un hommage à Sorolla ainsi qu'il est invariablement interprété jusqu'à maintenant. Dans cette étude, nous nous inscrivons en faux contre cette vision des choses. Selon nous, dans la continuité de *La maja desnuda*, ce texte ne saurait être un hommage.

Contre toute logique, l'écrivain y livre une vision de son compatriote apparemment identique à celle qu'il brosse dix ans plus tôt. Il défend l'idée que son ami n'a pas changé depuis l'époque où ils se sont rencontrés. Plusieurs intentions pourraient se recouper à l'intérieur de cet article : visiblement, Blasco

119. V. Blasco Ibáñez, *La maja...* page 253. « Il pouvait être satisfait des portraits de ces gens : eux, ces messieurs méprisables, ces mauvaises personnes, presque tous voleurs [...] Cette maison, en dépit des lauriers de sa façade et de ses lettres d'or, était un bordel. »

120. *Ibidem*, *La maja...* page 270. « Mais alors pour devenir un peintre célèbre il fallait gagner beaucoup d'argent, ouvrir boutique, peindre le premier qui se présente, sans possibilité de choisir. Maudite peinture ! Pour l'écrivain, la pauvreté était une valeur, elle représentait vertu et intégrité. Mais le peintre devait être riche : on mesurait son talent à l'aune de ses revenus. »

121. Vicente Blasco Ibáñez, "Nieto de Velázquez, hijo de Goya", *La Nación*, Buenos Aires, 3/03/1907.

veut convaincre le lecteur que Sorolla n'a rien à voir avec le Renouveau du roman. Mais un lecteur avisé peut aisément lire le contraire des affirmations et capter l'ironie de l'écrivain. On peut lire par exemple : « Por encima de los honores de la gloria y del dinero, Sorolla ama su arte. », « Au-delà des honneurs de la gloire et de l'argent, Sorolla aime son art. » Ou encore « Los honores le dejan frío, y en plena gloria de triunfador ilustre, rico y célebre, muestra cierta sencillez y descuido bohemios, como en sus primeros tiempos de lucha artística. » c'est-à-dire « Les honneurs le laissent de marbre et, en pleine gloire de vainqueur illustre, riche et célèbre, il fait preuve d'une certaine simplicité et d'une nonchalance toute bohémienne, comme aux premiers temps de ses combats artistiques. » Dans ce texte, Blasco évoque la couleur politique de son compatriote, n'hésitant pas à le qualifier de républicain enthousiaste alors même que celui-ci est sur le point de s'atteler à la commande royale qui vient de lui être confiée : « Reyes y gobiernos haciendo caer sobre su pecho bandas y condecoraciones, de las cuales, como silencioso pero entusiasta republicano, sólo usa de la Legión de Honor, de la República Francesa. »¹²² Ce propos jeté publiquement depuis les colonnes d'un journal à grand tirage n'a rien à voir avec un hommage. Blasco n'en revient pas de voir son ami se transformer en portraitiste pour dames de la haute société et bientôt en peintre courtisan et tout cela lui apparaît comme une mascarade insupportable. Sorolla serait-il devenu le nouveau Federico de Madrazo ? C'est la question qu'il semble poser alors. L'écrivain connaît la portée des mots et leurs conséquences possibles alors que le peintre est sur le point de travailler à la cour. L'article oblige Sorolla à préciser sa relation avec Blasco auprès du roi, quand celui-ci l'interroge en privé.¹²³ Alphonse XIII a besoin de lui car il est l'artiste le plus à même de rénover l'image de la monarchie et c'est probablement pour cette raison que cela ne condamne pas ses chances et ne remet pas en cause la commande. En revanche, la relation entre le peintre et l'écrivain s'envenime momentanément. C'est à cette époque que Sorolla cède le portrait de l'écrivain à

122. *Ibidem* « Des rois et des gouvernements couvrant sa poitrine d'écharpes et de décorations, parmi lesquelles, en tant que silencieux mais enthousiaste républicain, il n'arbore que la Légion d'Honneur de la République Française. » Sorolla est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 1900 puis il reçut la Grande Croix de la Légion d'Honneur en 1906 pour l'ensemble de son œuvre.

123. José Manaut Nogués, "Joaquín Sorolla. Intimidaciones y recuerdos", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 10/08/1930.

l'Hispanic Society, provoquant la fureur de ce dernier.¹²⁴ « Vine i te fare un altre », « Viens et je t'en ferai un autre » aurait-il reçu pour toute réponse, mais l'invitation reste lettre morte puisqu'aucun autre portrait ne voit le jour.¹²⁵ Au bout du compte, même si leur relation est ponctuée de hauts et de bas, d'éloges et de reproches mutuels, il n'y a, apparemment, jamais de rupture franche et définitive. Malheureusement les sources manquent d'un côté comme de l'autre, c'est-à-dire dans les archives du Musée Sorolla de Madrid et de la Maison-Musée Blasco Ibáñez de Valence. Mais au hasard d'un document rencontré par chance, les deux hommes réapparaissent côte à côte comme dans cette lettre de l'écrivain adressée au peintre Fernando Vizcaí, datée du 26 juillet 1913 : « Estuve en septiembre en París. Dios Mediante, te avisaré mi llegada. [...] Dichoso arte que siempre da disgustos. Mil abrazos de Sorolla. Posdata: Hace un calor infernal. ¡Treinta y nueve grados a la sombra. »¹²⁶

Au lendemain de la mort du peintre, les républicains de Valence commémorent chaleureusement le souvenir de leur compatriote, mais l'homme auquel la presse républicaine fait alors allusion est le premier Sorolla, celui de la peinture sociale et des luttes académiques, comme si le temps s'était arrêté en 1901. Le reste est tout simplement écarté. *El Pueblo* publie un numéro spécial le 14 août 1923 dans lequel on peut lire : « Su lucha en franco combate contra la miseria, nos presenta su temperamento, que sigue con tenacidad asombrosa hasta su muerte. » c'est-à-dire « Sa lutte acharnée contre la misère nous en dit assez long sur son caractère, qu'il conserva avec une étonnante obstination jusqu'à sa mort. » et Vicente Blasco Ibáñez rédige un hommage sous la forme d'un prologue à son roman *Flor de mayo*, dans une réédition illustrée de tableaux du peintre. Il se limite à évoquer la jeunesse de son compatriote en citant *La vuelta de la pesca*, un tableau peint en 1894. En tant que farouches adversaires de la monarchie, les républicains de Valence ne considèrent pas Sorolla comme une personnalité de dimension nationale et ils préfèrent toujours le réduire à une dimension locale ou l'élever à une dimension internationale généralement désignée, non sans emphase,

124. Vicente Blasco Ibáñez, 127x186, New York, HSA, 1906.

125. V. Blasco Ibáñez, *La maja...* Page 60. Note n°62.

126. Vicente Borges, "Sorolla y Vizcaí, en el Círculo. Una valiosa e interesante exposición de pintura figurativa, de gran clase y buena escuela", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2/07/1962. « J'étais à Paris en septembre. Si Dieu le veut, je te préviendrai dès mon retour. [...] Satané art qui cause toujours des déceptions. Mille bonjours de Sorolla. Post-scriptum : Il fait une chaleur infernale. Trente neuf degrés à l'ombre. »

comme “universelle”. Ce rapport si particulier des républicains à cet “enfant du pays” et citoyen d’honneur de la ville reste toujours entouré d’une part de mystère. Toutefois, l’enterrement du peintre, le 13 août 1923, est riche de circonstances en tout genre qui, à leur manière, aident à la compréhension de ce lien.

Au matin, le corps de l’artiste est transféré en train de Madrid à Valence. Depuis la gare, le cortège est censé prendre la direction du cimetière, mais des incidents éclatent avant le départ du corbillard. Pour le comprendre, il faut rappeler que Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964), le directeur du Cercle des Beaux-Arts de Valence, avait demandé et obtenu les honneurs militaires pour le peintre.¹²⁷ Les autorités ecclésiastiques et militaires accueillent donc le cortège dès sa descente du train. Mais la rédaction du quotidien *El Pueblo*, représentée sur place par son directeur Félix Azzati et ses collaborateurs Arturo Perucho (inc.-inc.), José Fernández Serrano (1889-1963), Rigoberto Soler, Julio Just Jimeno (1894-1976), et quelques autres, perçoit la présence de l’armée comme une intrusion du pouvoir central. Contre l’avis des autorités et de la famille, la rédaction du journal s’oppose physiquement au protocole prévu et une rixe éclate devant la gare. Il est question, entre autres, que le cercueil reste sur le corbillard. Mais Félix Azzati en décide autrement ; il se juche sur la voiture, soulève le cercueil par une de ses poignées en bronze et harangue la foule au cri de « ¡Sorolla es nuestro, es de Valencia! ¡Valencia quiere llevarlo al jardín de los muertos sobre su corazón! »¹²⁸ et les républicains s’emparent du cercueil *manu militari* pour le porter eux-mêmes à travers les rues. Le ton monte à nouveau et, pour éviter que la dispute ne dégénère en pugilat, le cercueil est tantôt porté à l’épaule, tantôt posé sur le corbillard.

Le journal illustré madrilène *Mundo Gráfico* publiera le lendemain quelques photographies de la foule compacte s’écartant au passage de l’attelage. Sur l’une d’entre elles, un cavalier ouvre la voie, sabre au poing, sommant la foule de reculer.¹²⁹ Pour la rédaction d’*El Pueblo*, Sorolla symbolise encore ces classes populaires de Valence qui englobe à la fois les artisans et les pêcheurs qu’il avait couchés sur quelques-unes de ses toiles célèbres. D’ailleurs, le journal ne manque

127. Enrique Malboisson, “Sorolla y los honores oficiales”, *El Pueblo*, Valence, 14/08/1923.

128. *Ibidem* « Sorolla est des nôtres, il est de Valence ! Valence veut le porter jusqu’au jardin des morts sur son cœur ! »

129. Figure n°6. Valence accueille la dépouille de Joaquín Sorolla (1923).

pas d'opposer la ferveur populaire à la pompe des solennités. Il rapporte, par exemple, qu'à l'angle de la rue de las Comedias, trois femmes éplorées se jetèrent sur le cercueil pour y déposer leurs larmes avant d'être rudoyées sans ménagement, précise le journal, par un militaire à pied.

Les incidents du 13 août sont en quelque sorte le prélude à la querelle qui allait s'installer sous la Dictature et se prolonger tout au long de la Seconde République. En effet, Madrid et Valence opposeraient deux visions différentes de Sorolla, l'une nationaliste et conservatrice, l'autre régionaliste et républicaine.

III

LA CRÉATION DU MUSÉE SOROLLA

1924 - 1939

La mort de Sorolla, le 10 août 1923, est aussitôt éclipsée par la crise politique qui débouchera, un mois plus tard, sur une dictature avalisée par Alphonse XIII. Dépassé, sur le plan extérieur, par les revers subis par l'armée espagnole au Maroc et, à l'intérieur, par les crises successives et les mouvements de protestation, le souverain concédera des pouvoirs extraordinaires au général Miguel Primo de Rivera le 15 septembre. Deux jours auparavant, l'officier s'est soulevé et a adressé au roi un manifeste dans lequel il demande le départ des hommes d'État qu'il qualifie de "professionnels de la politique". La Constitution de 1876 est suspendue, les partis politiques déclarés illégaux, le parlement et les conseils municipaux destitués et l'état de guerre proclamé. Un Directoire militaire remplace le gouvernement jusqu'en 1925. Dans ce contexte, le souvenir du peintre s'estompe au point de s'effacer presque complètement. La répartition des archives de presse met en évidence cet affaissement de l'activité critique qui est seulement interrompu par la couverture réservée à l'inauguration du Musée Sorolla, en 1932. Avec cent quarante-sept articles conservés entre le 1^{er} janvier et le 23 novembre, cette année représente un sommet critique à l'intérieur de la collection du Musée Sorolla. On tentera de comprendre dans ce chapitre dans quelle mesure la fondation d'un musée monographique mettra fin à l'oubli dans lequel le peintre avait sombré, rappelons-le, déjà avant sa mort. On s'intéressera à ses nombreux disciples, les "sorollistes" et à leur influence sur la réception de son œuvre. On verra où, par qui, et comment le souvenir et la commémoration du peintre seront pris en charge. Enfin, on cherchera à expliquer pourquoi son héritage se trouvera au centre d'un rapport de forces entre les républicains et les conservateurs, quelques années seulement avant le début de la Guerre Civile.

III.1. LE SOROLLISME

L'influence de Sorolla sur les peintres espagnols est une question vaste à l'intérieur de laquelle quelques distinctions doivent être faites. Naturellement, sa peinture influe d'abord sur des peintres de sa génération tels que José Benlliure, José Moreno Carbonero, Gonzalo Bilbao (1860-1938), Cecilio Plá (1860-1934), etc. Il faut souligner, par ailleurs, que des peintres plus âgés que lui, tels qu'Aureliano de Beruete, Raimundo de Madrazo et Jaime Moreira y Galicia, transforment leur touche à son contact. Or, dans ce chapitre, on ne s'intéressera ni aux uns ni aux autres, mais à tous ces peintres plus jeunes que lui et qui, de façon plus ou moins directe, sont en quelque sorte les "continuateurs" de sa manière.

À la fin des années cinquante, un journaliste de la revue littéraire et culturelle madrilène *Ínsula* jettera ce regard rétrospectif sur l'impact du maître sur les jeunes peintres :

Los pintores y el público de nuestros días no pueden imaginarse la fama de que Sorolla gozó en su época. En los estudios alababan casi unánimemente su obra. Llegaban a ellos noticias de los triunfos que Sorolla obtenía fuera de España y de los precios a que se pagaban sus cuadros. Los más de los pintores jóvenes eran sorollistas.¹

Par ses succès, sa notoriété, ses voyages, la nature de ses commandes et le prestige de ses commanditaires, mais aussi par sa fortune personnelle, son patrimoine, ses relations, son aura, le maître de Valence a nourri les rêves et les espoirs de plusieurs générations de peintres. Tout cela n'aurait pas existé sans la presse nationale qui joue indéniablement son rôle d'intermédiaire entre les media étrangers et le public espagnol. À la manière d'un jeune d'aujourd'hui rêvant de suivre l'exemple de tel footballeur ou de tel chanteur vu à la télévision et sur internet, les articles de presse font naître des vocations chez de nombreux jeunes.

1. Juan Menéndez Arranz, "Una visita al pintor Sorolla", *Ínsula*, Madrid, 15/04/1957. « Les peintres et le public d'aujourd'hui ne peuvent pas s'imaginer la notoriété dont Sorolla a joui à son époque. Dans les ateliers, on faisait presque unanimement l'éloge de son œuvre. On recevait les nouvelles des succès qu'il obtenait hors d'Espagne et des prix auxquels se vendaient ses tableaux. La majeure partie des jeunes peintres étaient sorollistes. »

Comme Claude Monet et Auguste Rodin en France, Sorolla et Benlliure ont été un jour, dans leur pays, les premières “stars” espagnoles des Beaux-Arts.

Parmi les “continuateurs” de la peinture de Sorolla, il faut distinguer deux groupes : d’une part, les jeunes formés dans son atelier entre 1892 et 1905, et d’autre part, tous ceux qui n’en franchissent jamais les portes et sont initiés à sa peinture par un autre maître. De 1910 à 1920, la manière du Valencien se diffuse largement à l’intérieur des académies et sur tout le territoire, car Sorolla a des admirateurs au sein des principales écoles d’art du pays.² Certains sont tout simplement d’anciens disciples déjà reconvertis dans des fonctions professorales. Un des plus fervents promoteurs de la technique de Sorolla est l’historien d’art Rafael Doménech, qui enseigne à l’École des Beaux-Arts de San Carlos de Valence. Il publie une monographie du peintre en 1910, aussitôt traduite en français.³ Parmi les sorollistes devenus professeurs, citons Teodoro Andreu, qui enseigne à l’École des Beaux-Arts de Cadix dès 1904, Eduardo Chicharro, qui devient professeur à l’Académie Espagnole de Rome en 1912, José Mongrell, à l’École des Beaux-Arts San Jorge de Barcelone en 1913. Enfin, en 1916, l’implication de Sorolla dans la vie artistique de sa ville d’origine provoque un dernier regain d’intérêt pour sa peinture chez de jeunes Valenciens nés autour de 1895. Il convient donc de séparer deux générations de disciples : celle des peintres nés dans les années 1870 à 1880, qui fréquentent son atelier madrilène, et celle de ces plus jeunes peintres nés dans les années 1890 à 1900, formés dans les écoles d’art et / ou qui fréquentent les ateliers des premiers. Dans le deuxième cas de figure, la première génération participe à la formation de la relève. Il faut noter, enfin, que Sorolla dispense lui-même un cours à l’École des Beaux-Arts de San Fernando de Madrid durant la seule année académique 1919-1920, mais son impact est très limité car peu d’élèves y sont admis.

Parmi les disciples de la deuxième génération, tous ne réussissent pas à se démarquer assez nettement du modèle enseigné. Certains pratiquent même un art tellement formel qu’il tire vers la caricature dans la mesure où il repose sur des éléments puisés, ça et là, dans les tableaux du maître. Pour nommer cela, le

2. L. Folch, “El pintor Joaquín Sorolla”, *Diario de Barcelona*, Barcelone, 08/1923.

3. Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel et Sorolla, *sa vie et son œuvre*, Madrid, Vilanova y Geltrú-Oliva, 1910.

néologisme “sorollisme” apparaît en 1923 sous la plume de Ricardo Gutiérrez Abascal comme une désignation péjorative :

El sorollismo es una variante levantina del impresionismo. [...] Pero no debe confundirse al sorollismo con Sorolla. El hijo no tiene, ni mucho menos, la calidad del padre. En todo caso, acentúa, no ya lo que en el padre parece entrar en la categoría de lo permanente, sino lo perecedero, lo circunstancial, lo inmediatamente caedizo. Es su caricatura por el defecto.⁴

“La caricature par le défaut” est une définition cinglante qui doit être comprise dans les limites du pictural. Car en copiant avec application tel ou tel coup de pinceau, effet de contraste, nuance, reflet, etc. isolé de l’ensemble, certains jeunes disciples finissent par oublier leur propre réalisation au point de commettre d’importantes erreurs de composition et de proportion. La somme de ces morceaux de peinture pris, ça et là, ne donne pas une autre peinture, mais bel et bien la caricature du modèle.

Au lendemain de la mort du maître, un flot d’articles critiques suit la publication des notices nécrologiques. A cette époque, les spécialistes Ricardo Gutiérrez Abascal, Manuel González Martí, José Francés (1883-1964) et d’autres, tentent de porter un regard “dépassionné” sur les attaques dont le Valencien a été la cible durant les vingt dernières années de sa vie. La disparition du maître est suivie d’une réconciliation possible dans la mesure où le “sorollisme” expie tous les péchés. En effet, pour ces journalistes, le Valencien a été victime de tous les peintres qui galvaudent sa peinture en l’imitant jusque dans ses traits les plus singuliers. Dans *La Nación*, un journaliste tient le “sorollisme” pour une vulgarité qui a fini par nuire à l’image de la peinture de Sorolla.

Lo que pasa es que la manera sorollesca se ha hecho vulgar, a fuerza de contrahecha por gentes que han pensado que basta pincelar duro con colores bravos para parecerse

4. Juan de la Encina, “Sorolla”, *La Voz*, Madrid, 17/08/1923. « Le sorollisme est une variante levantine de l’Impressionnisme. [...] Mais le sorollisme ne doit pas être confondu avec Sorolla. Le fils ne possède, ni de près ni de loin, la qualité du père. En tous cas, il accentue, non pas ce qui chez le père entre désormais dans la catégorie du pérenne, mais au contraire, le périssable, l’anecdotique, l’éphémère. C’est sa caricature par le défaut. »

al maestro. Y lo peor no es que se haya hecho vulgar sino que, por culpa de esos plagiarios sin talento, haya sido calumniada y se haya desacreditado.⁵

Le critique José Francés considère que les peintres Francisco Pradilla et José Villegas ont survécu à un genre puisque la peinture d'histoire s'est éteinte avant eux. Mais il souligne, comme un fait douteux et inquiétant, que la peinture de Sorolla a survécu à son créateur au point de devenir un genre à part entière. Il ajoute, enfin, que le "sorollisme" est tellement tributaire de son modèle qu'il est condamné à disparaître à brève échéance. Toutes ces opinions très sévères ne tardent pas à jeter l'opprobre sur tous ceux qui, avec plus ou moins de réussite, continuent à peindre comme le maître disparu et le courant se délite complètement à partir de 1923. À cette époque, tout ce qui paraît, de près ou de loin, emprunté à Sorolla est jugé avec la plus grande sévérité.⁶

Avant d'aller plus avant, il faut préciser que le terme "sorollisme" évolue au fil du temps au point de recouvrir tout et son contraire. Dans les années quarante, un journaliste en propose deux définitions qui continuent aujourd'hui à se parasiter mutuellement :

Y entiéndase por sorollismo el culto fervoroso, la admiración incondicional y el justo apasionamiento hacia lo que Sorolla fue y representó en el ámbito de la pintura nuestra. El otro sorollismo, el del amaneramiento de los seguidores del gran maestro, ya es más discutible y hasta más recusable.⁷

Le "sorollisme" est tantôt synonyme d'admiration, d'imitation ou même d'usurpation, et il est toujours perçu comme un phénomène exogène, indépendant de la volonté du maître. Or, il est temps de rappeler qu'il ne se développe pas aux dépens de Sorolla et que, aux antipodes d'une idée visiblement admise déjà en

5. Anonyme, "Joaquín Sorolla y Bastida", *La Nación*, Buenos Aires, 12/08/1923. « Ce qui se passe c'est que la manière sorollesque est devenue vulgaire, à force d'avoir été contrefaite par des gens qui ont pensé qu'il suffisait de peindre obstinément avec des couleurs chatoyantes pour ressembler au maître. Et le pire n'est pas qu'elle fût devenue vulgaire mais que, à cause de ces plagiaires sans talent, elle ait été calomniée et discréditée. »

6. José Francés, "Evocación de Joaquín Sorolla", *La Esfera*, Madrid, 9/02/1924.

7. J.O., "Sorolla en Nueva York", *Jornada*, Valence, 3/10/1946. « Et comprenez bien par sorollisme le culte fervent, l'admiration inconditionnelle et l'engouement justifié pour ce que Sorolla fut et représenta dans le domaine de notre peinture. L'autre sorollisme, celui des continuateurs maniéristes du grand maître, est déjà plus discutible et même plus contestable. »

1923, ou passée sous silence, il veille lui-même à créer les conditions les plus favorables à sa survie et à son expansion.

Inévitablement, le premier foyer de “sorollisme” est l’atelier du peintre. Rappelons qu’avant longtemps, il est impossible d’étudier la peinture de Sorolla sans entrer dans son atelier puisque les musées du pays ne possèdent pas assez de tableaux. Arrivé à Madrid en 1890, Sorolla s’installe trois ans plus tard dans l’ancien atelier du peintre José Jiménez Aranda, quand celui-ci décide de regagner Séville, sa ville d’origine. À cette époque, le Valencien a déjà quelques élèves auxquels s’ajoute le petit groupe de disciples de son confrère⁸. Le journaliste José Valenzuela (inc.-inc.), qui écrit sous le pseudonyme Riverita, est frappé par la jeunesse de ce maître à peine plus âgé que ses élèves : « Hoy se agrupan a su alrededor una porción de jóvenes entusiastas que buscan sus enseñanzas y solicitan sus consejos. Sorolla ha comenzado por donde la generalidad termina. »⁹ Un cahier de comptes tenu par l’épouse du peintre prouve d’ailleurs, au moins jusqu’à l’année 1905, que Sorolla perçoit le produit des enseignements qu’il dispense.¹⁰ Cet atelier attire rapidement des disciples venus de l’étranger, principalement des États-Unis, comme William Starkweather (1879-1969) et Dudley Croft Watson (inc.-inc.) qui entreprennent de voyager en Espagne dans le seul but de se former aux côtés du peintre.¹¹ À cette époque, les jeunes Américains s’établissent temporairement en Europe et entrent à l’Académie Julian, fondée par Rodolphe Julian (1839-1907), ou intègrent les ateliers de peintres à succès comme Jean Léon Gérôme ou William Bouguereau (1825-1905), etc. À Paris, ils forment une colonie et, de là, parcourent les capitales européennes.¹² Mais la plupart des élèves de Sorolla sont originaires de Valence, tels que José Navarro Llorens (1867-1923), Teodoro Andreu (1870-1935), Joaquín Martínez Lumbreras (inc.-inc.), José Mongrell (1870-1923), Felipe

8. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, page 115.

9. Riverita, “Joaquín Sorolla”, *La Unión Vascongada*, Saint-Sébastien, 27/11/1893. « Aujourd’hui il est entouré d’un groupe de jeunes enthousiastes recherchant ses enseignements et sollicitant ses conseils. Sorolla a commencé là où la plupart finit. »

10. Le cahier de compte de la famille Sorolla tenu par Clotilde García del Castillo est conservé au Musée Sorolla. Sa consultation est, pour l’instant, restreinte et contrôlée.

11. Priscilla E. Muller, “Sorolla y América” in *Joaquín Sorolla*, Londres, Philip Wilson, 1989 page 60.

12. Kathleen Adler, “We’ll always have Paris : Paris comme école et comme cadre” in *Américains à Paris 1860-1900*, Londres, 5 Continents & The National Gallery, 2006, pages 11-55.

Abarzuza (1871-1848), Julio Vila Prades (1873-1930), Eduardo Chicharro (1873-1949), Álvaro Alcalá Galiano (1873-1936), Enrique Martínez Cubells (1874-1947), Isidoro Millas (1875-1938), Samuel Mañá (1875-1955), Manuel Benedito Vives (1875-1963), Ricardo Verde Rubio (1876-1954), José Bermejo (1879-inc.), Fernando Vizcaí (1879-1936), Salvador Tuset (1883-1951), Peppino Benlliure (1884-1916), Francisco Merenciano (1885-1934), Francisco Pons Arnau (1886-1953) et beaucoup d'autres. Cette génération de peintres espagnols est aussi celle, rappelons-le, de Pablo Picasso et Carlos Casagemas, nés tous deux en 1881. À l'époque où ils fréquentent le cabaret barcelonais Els Quatre Gats, l'Andalou et le Catalan sont plus influencés par Ramón Casas que par Sorolla.

Entre 1904 et 1920, le naturalisme lumineux hérité du maître assure la réussite académique et, dans certains cas, le succès commercial de cette première génération de "sorollistes". Mais il convient de se demander si ces peintres auraient percé à l'Exposition Nationale et / ou sur le marché de l'art en d'autres circonstances. Il est difficile de le savoir, même si on peut au moins penser qu'ils n'auraient pas réussi si tôt et monté si vite étant donné que la plupart d'entre eux sont encore jeunes et inexpérimentés à l'heure de leurs premiers succès. L'influence de leur maître est telle qu'elle a pu en aider certains à gravir aussi aisément que prématurément les échelons de l'Exposition Nationale, de la Médaille de Troisième Classe jusqu'à la Médaille d'Honneur, pour l'un d'entre eux.

Huit éditions du concours sont organisées durant cette période, en 1904, 1906, 1908, 1910, 1912, 1915, 1917 et 1920. Voici synthétiquement les récompenses obtenues par les "sorollistes"¹³ :

13. Tableau élaboré à partir de l'ouvrage de Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García Rama, 1980 (1948), pages 183-249.

ANNEE	NATURE DE LA MEDAILLE			DECORATION
	1 ^{ère} CLASSE	2 ^{ème} CLASSE	3 ^{ème} CLASSE	
1904	M. Benedito E. Chicharro E. Martínez C	J. Bermejo J. Vila Prades F. Abárzuza	T. Andreu J. Mongrell S. Mañá	
1906	M. Benedito			
1908	E. Chicharro	J. Bermejo		
1910			P. Benlliure T. Murillo J. Navarro	J. Bermejo S. Tuset
1912	E. Martínez C	J. Navarro	T. Murillo	J. Bermejo A. Alcalá-G
1915	J. Navarro	P. Benlliure		
1917				
1920	A. Alcalá-G			S. Martínez M

En 1904, Sorolla préside le jury de la section de peinture, ce qui explique que, parmi les quatre lauréats d'une Médaille de Première Classe, seul le Catalan Ramón Casas n'est pas un de ses disciples. C'est un peintre confirmé, âgé de quarante-et-un ans – trois ans de moins que Sorolla –, mais qui se trouve ici au même niveau que ses jeunes élèves. Manuel Benedito, Eduardo Chicharro et Enrique Martínez Cubells remportent pour la première fois ce prix. Benedito parvient à atteindre le même niveau de réussite en 1906, Chicharro en 1908, et Martínez Cubells s'impose en 1912 avec un tableau médiocre mais dont le titre, *La vuelta de la pesca*, fait clairement écho à un chef-d'œuvre bien connu de Sorolla. Comme leur maître en son temps, tous trois sont donc des prétendants à

la Médaille d'Honneur que seul Chicharro décroche en 1922, avec *Las tentaciones de Buda*.¹⁴

Pour plusieurs raisons, la deuxième génération de “sorollistes” ne connaît pas une réussite comparable à la précédente. Premièrement parce qu'elle accède aux concours d'État à une époque où Sorolla n'est plus aussi influent car sa commande américaine l'accapare. Ensuite, la qualité des productions de ces jeunes est globalement inférieure à celles de leurs aînés. En effet, les “sorollistes” de la deuxième génération essaient de se rapprocher au maximum d'un modèle dont ils n'ont qu'une idée vague puisque, aussi étonnant que cela puisse paraître, ils ne connaissent les tableaux de Sorolla qu'à travers des reproductions ! À l'inverse de la première génération, ils n'ont pas côtoyé la peinture du maître et ne la connaissent, pour ainsi dire, pas. Tous, sans exception, peignent des scènes de plage en abondance car Sorolla en avait figé les codes au point de donner naissance à un genre. Cependant, il n'a laissé aucune de ces scènes de plage dans sa ville natale, à l'exception d'une toile intitulée *Playa de Valencia* qui figurait dans la collection du marquis de Montortal mais à laquelle aucun d'entre eux n'eut jamais accès.¹⁵ La deuxième génération de sorollistes a, avant tout, un intérêt sociologique, comme vestige dégradé en commercialisation de l'art de Sorolla. Est-elle un courant ? un genre ? un sous-genre ? ou un simple effet de mode ? Elle pourrait n'être qu'une “niche de peinture” – la plage l'été – commercialement comparable à d'autres modalités picturales telles que les courses de chevaux, les animaux, les sports mécaniques, etc.

Les “sorollistes” de la deuxième génération fréquentent, selon les cas, les ateliers des “sorollistes” de la première génération car, occupé à honorer sa commande, le maître est devenu quasiment inaccessible. Rigoberto Soler (1896-1968) est le disciple d'un “sorolliste” de la première génération, José Mongrell. Le jeune homme affirme vénérer Sorolla comme s'il s'agissait d'un dieu vivant bien que, jusqu'en 1917, il ne l'a pas rencontré une seule fois ! Il raconte que lorsqu'il se présente au domicile du maître sans avoir été recommandé, le gardien lui en refuse l'entrée. Il rédige alors le billet suivant : « Permítame maestro, le

14. Enrique Martínez Cubells, *La vuelta de la pesca*, 84x105, Malaga, Musée de Malaga, 1911.

Eduardo Chicharro, *Las tentaciones de Buda*, 366x290, Madrid, RABSF, 1922-1943.

15. Fernando Dicenta de Vera, “Clausura del centenario de Sorolla. La realidad y el sueño realizable”, *Las Provincias*, Valence, 28/02/1964.

haga saber que soy discípulo de José Mongrell, hijo espiritual de usted; por lo tanto soy de usted su nieto y con el mayor dolor de mi vida me he visto que no me recibe mi abuelo. »¹⁶ Après quoi il est finalement reçu et découvre alors le contenu des ateliers. De même, Juan Menéndez Arranz de la Torre (1884-inc.), un peintre amateur recommandé par Cecilio Plá, est chaleureusement accueilli par le maître qui apprécie, semble-t-il, le contact avec la jeunesse.¹⁷ Sorolla se méfie de la critique et se refuse à expliquer sa peinture : « Yo sólo pinto cuadros, son los demás los que me los explican a su manera » c'est-à-dire « Moi je ne fais que peindre les tableaux, ce sont les autres qui me les expliquent à leur façon. » disait-il. Cependant, il apprécie par dessus tout de partager ses idées et son expérience mais aussi débattre de questions purement techniques avec les gens de son métier, dont il aime être entouré.¹⁸

La génération de ces deux garçons, qui se veut l'héritière de Sorolla, s'attache à le démontrer sur la toile, au risque de verser dans le pastiche. Parmi ces peintres, presque tous nés à Valence, il faut citer encore Santiago Martínez (1890-1979), Tomás Murillo Ramos (1890-1934), le plus "sorolliste" des "sorollistes" si l'on en croit José Manaut Viglietti (1898-1971). Cet artiste, lui-même disciple du maître, est le fils d'un proche ami de Sorolla, le journaliste valencien José Manaut Nogués (inc.-inc.). D'ailleurs, il consacrera une monographie à son maître, en 1964, dans laquelle un chapitre traite du "sorollisme".¹⁹ Chez les derniers représentants de ce courant il y avait aussi Ernesto Valls (1891-1941), Alfredo Clarós (1893-1965), Francisco Gras (1897-inc.), Casimiro García Raga (1898-1985), ainsi que beaucoup d'autres artistes dont les noms ne sont pas toujours passés à la postérité.

Sorolla tient à ce que ces peintres accèdent à une reconnaissance officielle qui, selon lui, constitue la condition *sine qua non* à toute percée sur le marché national. Par ailleurs, il considère que la peinture qui l'a rendu célèbre et a fait sa fortune peut, entre les mains de ces jeunes Valenciens enthousiastes, faire

16. Rigoberto Soler, "Recuerdos del maestro", *El Pueblo*, Valence, 14/08/1923. « Permettez-moi, maître, de porter à votre connaissance que je suis le disciple de José Mongrell, votre fils spirituel ; par conséquent je suis votre petit-fils et avec la plus grande douleur de ma vie, je me suis vu refusé l'entrée du domicile de mon grand-père. »

17. Juan Menéndez Arranz, "Una visita al pintor Sorolla", *Ínsula*, Madrid, 15/04/1957.

18. Hipólito Tío, "Sorolla era en la intimidad un hombre cariñoso", *Las Provincias*, Valence, 17/04/1960.

19. José Manaut Viglietti, *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora Nacional, 1964.

prosperer une région et peut-être même tout un pays. Il avait peut-être hérité cette conviction de l'un de ses maîtres, Ignacio Pinazo (1849-1916), qui prêchait avant lui un discours similaire : « El regionalismo, desde el punto de vista del arte, aportaría grandes ventajas; las modalidades serían ricas y variadas. España, por su situación geográfica, lo pide y lo necesita. »²⁰ Sorolla voyage suffisamment pour comprendre que l'art et l'industrie ont une valeur ajoutée très supérieure aux productions agricoles sur lesquelles reposent l'économie de sa région natale. En suivant la voie du progrès, Valence rivaliserait bientôt avec une ville comme Barcelone, dans laquelle il séjourne longuement en 1915 pour peindre le dixième panneau du décor, *Cataluña. El pescado*. Dans une lettre à son ami José Manaut Nogués, il affirme : « [...] sería la pintura riqueza valenciana más poderosa que el arroz y la naranja, y si esto ocurre, como ocurrirá, debemos bendecir el haber nacido. »²¹ Pour saisir le sens de ces lignes il faut garder à l'esprit l'idée que Sorolla est véritablement préoccupé par le progrès économique et social de son pays et, en tant qu'artiste de premier plan, il pense y contribuer.

Sa peinture se vend si cher qu'elle constitue très tôt une cible de choix pour les voleurs et les faussaires. Le vol et la contrefaçon sont d'excellents baromètres de la cote d'un artiste puisque, en toute logique, ils ne touchent que les peintres les plus cotés. Dans le cas du peintre espagnol, c'est le succès retentissant de son exposition new-yorkaise, en 1909, qui déclenche la prolifération de faux. Des toiles frelatées circulent sur le marché américain, et plus tardivement et en plus grande quantité, sur le marché espagnol. En 1911, lors de son passage à Chicago, Sorolla est directement confronté à une réplique de son tableau *El baño. Jávea*, conservé au Metropolitan Museum de New York.²² Effaré, il constate lui-même la contrefaçon et le journal *Chicago Illustrated* rend compte de toute l'affaire en rapportant le démenti ci-après : « Jamais, jamais de ma vie, did I paint such a picture, he said. It was a botch, a daub. Some one in America is making a business of forging my works. I have heard that some dealer in New York has had others

20. Pinazo cité par José Guillot Carratala, "Por fin se abrió al público el museo del insigne Sorolla", *El Adelantado*, Salamanca, 16/03/1933. « Le régionalisme, du point de vue de l'art, apporterait de grands bénéfices ; les modalités seraient riches et variées. L'Espagne, par sa situation géographique, le réclame et en a besoin. »

21. J.M. Viglietti, *Crónica...* page 97. « La peinture deviendrait une richesse valencienne plus forte que le riz et l'orange et, si cela arrive, comme ce sera le cas, il faut remercier le ciel qu'il en soit ainsi. »

22. *El baño. Jávea*, 90'2x128'3, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1905.

for sale. »²³ Le “sorollisme” accentue le problème car les jeunes peintres sont, tantôt sciemment, tantôt à leur insu, des propagateurs de faux. Les marchands sont, dans certains cas, des faiseurs de toiles de maître ainsi que l’ont démontré plusieurs affaires. Dans les années quatre-vingt, un faux vendu pour véritable sera la cause d’un procès retentissant à Madrid car la transaction s’élèvera à dix millions de pesetas.²⁴ Or, l’auteur du tableau serait, selon toute vraisemblance, José Navarro, un “sorolliste” de la première vague. Chez Sorolla, la signature n’est pas indicateur fiable car elle varie énormément d’une époque à une autre sous les formes : *J. Sorolla*, *J. Sorolla B.* ou *J. Sorolla y Bastida*.²⁵ Le peintre n’accorde pas la moindre importance à ce détail tellement prisé du client. À une riche cliente qui lui réclame une signature bien visible à côté de son portrait, il aurait répondu : « Todo lo grande que sea para que ni usted ni yo hagamos el ridiculo. »²⁶ Avant les expositions individuelles, toute la famille s’emploie à signer toutes les toiles d’un coup ; c’est pourquoi cinq graphies différentes, celles des époux et des trois enfants, doivent être distinguées. María Jesús Burgueño a récemment étudié cette question dans un article édifiant intitulé “Sorolla bajo la lupa. Análisis del pintor más falsificado”.²⁷

En 1916, Sorolla fait étape à Valence pour peindre le onzième panneau de son décor, *Las grupos. Valencia*. Il travaille à sa réalisation de janvier à mars, et décide ensuite de marquer une longue pause jusqu’en janvier 1917.²⁸ Durant ce séjour dans ville natale, il reprend à son compte l’idée d’y édifier un Palais des Beaux-Arts et de l’Industrie capable d’accompagner l’essor économique de la région en accueillant des expositions de grande envergure. Le projet n’est pas nouveau puisqu’il a déjà été soulevé avant l’Exposition Régionale de 1909. Cette exposition industrielle et commerciale avait été imaginée comme une vitrine pour

23. Anonyme, “Sorolla Finds Forged Picture”, *Chicago Ill.*, Chicago, 22/03/1911. « Jamais, jamais de ma vie je n’ai peint un tel tableau, dit-il. C’était un travail de sagouin, une croûte. Quelqu’un en Amérique est en train de faire des affaires en contrefaisant mes œuvres. J’ai entendu dire qu’un vendeur de New York en a eu d’autres à vendre. »

24. Romano (José María Jiménez Aguirre), “Pleito sobre la compraventa de un Sorolla”, *ABC*, Madrid, 12/12/1981.

25. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquin Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, 1970, page 132.

26. R. Martí Orbera, “Un recuerdo de Sorolla. Crónica íntima”, *La Voz Valenciana*, Valence, 9/08/1924. « Aussi grande que possible de sorte que ni vous ni moi n’ayons l’air ridicule. »

27. María Jesús Burgueño, “Sorolla bajo la lupa. Análisis del pintor más falsificado”, *Subastas Siglo XXI*, Madrid, 03/2001.

28. José Luis Díez, “La « visión de España » de Sorolla. Gestión plástica de un proyecto” in *Sorolla y la Hispanic Society*, 1999, page 222.

les entreprises de la région. En décembre 1908, Mariano Benlliure, Manuel Bedito et Sorolla avaient demandé déjà la construction d'un édifice permanent qui devait se trouver, selon eux, hors de l'enceinte de l'exposition qu'ils jugeaient trop éloignée du centre ville. La municipalité avait favorablement accueilli cette proposition mais elle avait demandé aux artistes de réunir des subventions à hauteur de six cent mille pesetas et ce fut probablement faute des fonds nécessaires que le projet ne vit pas le jour.²⁹ Huit ans plus tard, le projet est donc relancé par Sorolla. Entre ses mains, il prend une tournure inattendue car, avec l'aide des frères Benlliure, Manuel Bedito, Antonio Muñoz Degrain, Rafael Doménech, et quelques autres, il réussit – momentanément – à fédérer autour de cette idée ambitieuse les artistes et les intellectuels valenciens les plus en vue.

La presse locale rend compte des principales étapes du projet ressuscité qui commence à prendre forme aussitôt avec, comme premier pas, la création d'un comité exécutif présidé par José Benlliure puis par Gonzalo Salvá. Ce collectif est censé récolter les fonds nécessaires à la construction de l'édifice. Afin de présenter le projet au public, le comité organise un spectacle au Théâtre Principal de Valence auquel assistent les élites et les autorités de la ville.³⁰ En hommage à la peinture valencienne, des "tableaux vivants" reconstituent, sur les planches, *Muerte del Rey don Jaime* de Ignacio Pinazo (1849-1916), *Santa Clara* de Francisco Domingo (1842-1920), *San Francisco* d'Antonio Cortina (1841-1890), *Los dos amigos* de Joaquín Agrasot (1837-1919), ou encore *La vuelta de la pesca* de Sorolla. À la fin du spectacle, une vue du futur Palais des Beaux-Arts, dessinée par l'architecte catalan Federico Aymamí (inc.-inc.), est dévoilée sur la scène sous les applaudissements et les "¡Viva Valencia !" Le quotidien *Heraldo de Madrid* décrit un édifice de style néoclassique de cent mètres de long par vingt à trente mètres de large entouré d'une colonnade et surmonté d'une coupole dans sa partie centrale.³¹ Il en estime la construction à cinq cent mille pesetas, une somme importante mais néanmoins justifiée pour un tel projet car, à titre de comparaison, l'Exposition régionale de 1909, pour laquelle une dizaine de bâtiments avait été construits, avait coûté six millions de pesetas.³²

29. Anonyme, "Valencia", *ABC*, Madrid, 29/12/1908.

30. Anonyme, "El festival de anoche por el palacio de Bellas-Artes", [?], Valence, 1916.

31. José Fillol Sanz, "Ideal de artistas", [?], Madrid, 1916.

32. Francisco Soler Fando, "La Exposición Regional valenciana de 1909", *ABC*, Madrid, 17/05/1959.

Toujours en 1916, et à l'initiative de Sorolla, le comité exécutif convoque un concours d'art "jeune" censé à la fois contribuer au financement du projet mais surtout valoriser les nouveaux talents, en particulier les talents féminins car le peintre avait lui-même deux filles artistes, María, qui était peintre et Elena, sculptrice.³³ La première édition de ce concours est inaugurée le 22 juillet dans le cloître de l'université. Le gouvernement de Romanones contribue à son financement.³⁴ Sorolla envoie un tableau, *Componiendo la vela*, mais n'assiste pas à l'inauguration.³⁵ En revanche, il exprime sa vision de l'avenir dans un discours lu par son disciple José Manaut Viglietti. Selon lui, Valence est en train de vivre une "Renaissance", un terme qui fait écho à la "Renaixença catalana" de la moitié du XIX^{ème} siècle. Cependant, il constate que les classes dominantes ne protègent plus les artistes et que, sans ce mécénat, ce nouvel élan risque de retomber. Sorolla avait sans doute en tête Barcelone, comme le modèle à suivre. Il affirme, enfin, bénéficiant de l'appui personnel du roi Alphonse XIII, dont il est alors très proche. Un "sorolliste" de la première génération, Salvador Tuset, remporte le concours de peinture avec *Concierto de mujeres*.³⁶

Au cours d'un banquet offert au maître par un groupe de jeunes artistes valenciens, Sorolla les incite à s'unir en corporation pour mieux défendre leurs intérêts.³⁷ C'est ainsi que José Manaut Viglietti, Enrique Cuñat (1883-1959), José Colomer (inc.-inc.), Rigoberto Soler et d'autres "sorollistes" de la deuxième génération fondent l'Association de la Jeunesse Artistique Valencienne, présidée par Alfredo Marco López (1884-inc.).³⁸ L'association se dote d'une revue, *Renovación*, pour laquelle Sorolla offre une allégorie au fusain représentant une mère tenant son enfant dans les bras!³⁹ Illustre-t-il ainsi la fonction éducative qu'il entend remplir auprès des plus jeunes ? Dans une autre revue valencienne, un poète anonyme estime que la jeunesse pêche par indolence et qu'elle a besoin d'un père spirituel capable de l'éduquer pour en tirer le meilleur parti. Un portrait de Sorolla par le jeune Francisco Gras illustre ces vers :

33. Fidelio, "Exposición de arte joven", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 23/07/1916.

34. "Palacio de Bellas-Artes", [?], Valence, 1916.

35. Emilio Forner, "La estela de Joaquín Sorolla en los salones de Mariano Benlliure", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 06/1927.

36. Salvador Tuset, *Concierto de mujeres*,

37. J. Manaut Viglietti, *Crónica...* page 95.

38. *Ibidem*, page 95.

39. Figure n°5. Renouveau (1916).

¡Ojalá pronto
 nuestros artistas vean que hacen el *tonto*
 malgastando su tiempo, día tras día,
 si no en *siestas*, en vana palabrería!
 Si tu impulso les saca
 De andar despacio
 Y, al fin, de Bellas Artes
 Se alza el Palacio.
 ¡Benditos también ellos que, a tu influencia,
 inmarcesibles glorias dan a Valencia!⁴⁰

Après avoir terminé *Visión de España*, le peintre prend ses fonctions de professeur à l'École des Beaux-Arts de San Fernando, à l'automne 1920. Selon le journaliste Adolfo de Azcárraga, il aurait alors déclaré : « Sentiría que de mi paso por la cátedra surgiera el sorollismo como escuela, pues esto supondría una decadencia. »⁴¹ Or, avec ou sans ce cadre académique, le “sorollisme” est bel et bien une école. Dans le film récent de José Antonio Escrivá, *Cartas de Sorolla*, une scène montre justement le maître entouré de ses derniers élèves. Le peintre, interprété par José Sancho (1944), prononce ces mots qui sont attribués au peintre par ses descendants : « El sorollismo es una peste pictórica. Deje a Sorolla que imite a Sorolla. Mire el mundo con sus propios ojos, no con los de este tonto pintor valenciano del que todo el mundo habla últimamente. »⁴² À cette époque, le maître est visiblement conscient de la dérive de la peinture de ses disciples, à force d'imitation excessive.

L'Association de la Jeunesse Artistique Valencienne cesse d'exister en 1923 car la disparition de Sorolla provoque sa dissolution, si l'on en croit José Manaut Viglietti : « Esta Asociación perduró con mayor o menor vitalidad durante algunos años hasta desaparecer quizá por la falta de estímulo a consecuencia de la

-
40. Anonyme, “El Palacio de Bellas Artes”, *El Pueblo*, Valence, 7/06/1916. « Pourvu que bientôt / nos artistes se rendent compte qu'ils font les idiots / en gâchant leur temps, jour après jour / dans des verbiages inutiles, quand ils ne font pas la sieste / Si sous ta houlette ils renoncent / à traîner la savate / Et, enfin, des Beaux-Arts / Le Palais sort de terre / Bénis soient ceux qui, sous ton influence / offrent des gloires inmarcescibles à Valence. »
41. Adolfo de Azcárraga, “Sorollismo y Antisorollismo. Con posdata sobre un monumento inexcusable”, *Las Provincias*, Valence, 16/05/1975. « Je serais navré qu'après mon passage par la chaire le sorollisme voie le jour en tant qu'école, car cela supposerait une décadence. »
42. *Cartas de Sorolla*, de 92:53 à 93:05. « Le sorollisme est un fleau pictural. Laissez Sorolla imiter Sorolla. Regardez le monde avec vos propres yeux, et non pas à travers ceux de ce peintre valencien imbécile dont tout le monde parle en ce moment. »

enfermedad y la muerte del maestro. »⁴³ Un journaliste de *Diario de Barcelona* affirme que personne ne regretterait les “sorollistes” : « Muere con él toda esa escuela que, salvo contadísimas excepciones, no supo tener por desgracia, más que imitadores serviles y amanerados de la obra de su fundador a quien honraban bien poco, creyéndole un manerista poseedor de recetas y dominador de trucos. »⁴⁴ Presque tout ce que Sorolla avait échaffaudé autour des jeunes artistes s’effondre comme un château de cartes. Le projet de Palais des Beaux-Arts et de l’Industrie ne verra finalement jamais le jour et seules les expositions se perpétueront jusqu’au soulèvement du 17 juillet qui empêchera l’inauguration de l’édition de 1936.⁴⁵

De nombreux facteurs expliquent que Sorolla n’ait pas réussi à édifier le Palais des Beaux-Arts et de l’Industrie dont il rêvait. Tout d’abord, il s’attelle tardivement à ce projet car, même s’il n’avait que cinquante trois ans, sa santé commence déjà à décliner. De plus, il ne vit pas à Valence et ne jouit pas, à cette époque, de l’autorité et du réseau relationnel indispensable pour conduire jusqu’à son terme un projet de cette envergure. S’il y a, au départ, une large adhésion sur le principe, les choses se compliquent par la suite. Incapable de concilier les attentes des uns et des autres, Sorolla échoue en perdant le soutien des hommes les plus influents en la matière. Il doit renoncer définitivement à toute chance d’y parvenir après s’être brouillé avec les frères Benlliure. Quant au “sorollisme”, il périclète pour d’autres raisons. D’abord, il fait figure d’archaïsme dans une Europe traversée par le Cubisme (1906), le Futurisme (1909), le mouvement Dada (1916) et bientôt le Surréalisme (1924). Ensuite, il n’est pas l’atout économique que Sorolla avait imaginé parce que les tableaux des sorollistes se vendent mal et ne s’exportent pas. Paradoxalement, dans les deux pays où l’Espagnol avait connu ses plus grands succès, c’est-à-dire en France et aux États-Unis, ses disciples ne réussissent pas à percer. Sur ces deux questions, des pistes seront ouvertes dans les paragraphes qui suivent.

43. José Manaut Viglietti, *Crónica...* page 96. « Cette association s’est maintenue avec plus ou moins de vitalité durant quelques années jusqu’à disparaître peut-être à cause du manque de motivation qui fut une conséquence de la maladie et de la mort du maître. »

44. L. Folch, “El pintor Joaquín Sorolla”, *Diario de Barcelona*, Barcelone, 08/1923. « Avec lui disparaît toute cette école qui, en dehors de rares exceptions, n’a malheureusement pas su offrir autre chose que des imitateurs serviles et maniéristes de l’œuvre de son fondateur qu’ils honoraient bien peu en le tenant pour un maniériste détenteur de recettes et disposant de trucs. »

45. J. Manaut Viglietti, *Crónica...* page 98.

Dans les villes du Nord-est américain, Sorolla avait assez d'admirateurs autour de 1900 pour que sa peinture pénétrât dans les académies des Beaux-Arts, en particulier dans la plus prestigieuse d'entre elles, celle de Philadelphie, où enseignaient ses amis William Merritt Chase (1849-1916) et Cecilia Beaux (1855-1942).⁴⁶ La connaissance de sa technique était facilitée par la présence, dans les collections américaines, de quelques-uns de ses meilleurs tableaux. En 1909, l'historien de l'art Rafael Doménech l'avait d'ailleurs mis en évidence pour alerter l'opinion espagnole sur la mauvaise représentation du Valencien dans les collections nationales :

Hace poco vino a Madrid un joven « yankee »; me lo recomendó un amigo para que le enseñara los Museos. Llegamos al de Arte moderno y me preguntó cuántos cuadros había allí de Sorolla... Por toda contestación le llevé ante el lienzo *¡Aún dicen que el pescado es caro!* Examinóle bien el americano y después de largo rato de silencio me dijo: « No es de lo mejor suyo. ¿Dónde están los otros? » « No hay más. », le contesté, « ¡Ah! Nosotros tenemos *Otra Margarita*, su primer gran triunfo; tenemos *Triste herencia*, su premio de honor, en Madrid; tenemos *Niños jugando en la playa*, de los más típicos de su última manera, y ahora hemos comprado muchos, los mejores que ha pintado.⁴⁷

Après le succès de son tableau *Otra Margarita*, à l'Exposition Internationale de Chicago de 1893, sa peinture avait été enseignée comme un modèle à suivre à Philadelphie. Dans cette ville, il y eut donc un court épisode "sorolliste" non espagnol. Manuel Benedito ne l'oublia pas et rappela dans une interview l'influence internationale du Valencien : « Joaquín Sorolla y Bastida ha tenido muchos seguidores en la pintura contemporánea. No sólo entre nosotros sino también fuera del ámbito nacional, donde su pintura luminista de cromático

46. Anonyme, "Mr. Sorolla Here to Schow Paintings", *New York Herald*, New York, 25/01/1909.

47. Rafael Doménech, "El arte de Sorolla y su triunfo en la América del Norte", *El Liberal*, Madrid, 1909. « Il y a peu, un jeune "yankee" vint à Madrid ; un ami me le recommanda afin que je lui montrasse les Musées. Nous arrivons à celui d'Art moderne et il me demanda combien de tableaux de Sorolla s'y trouvaient... Pour toute réponse je l'emmenai devant le tableau *¡Aún dicen que el pescado es caro!* L'Américain l'examina bien et après un long moment de silence il me dit : "Cela ne fait pas partie de ce qu'il a fait de mieux. Où sont les autres ?" "Il n'y a rien d'autre" lui répondis-je, "Ah ! Nous autres avons *Otra Margarita*, son premier grand succès nous avons *Triste herencia*, sa médaille d'honneur, à Madrid, nous avons *Niños jugando en la playa*, un des plus emblématique de son œuvre tardive, et maintenant nous en avons acheté beaucoup d'autres, les meilleurs qu'il ait peint. »

zarpazo, provocó la posible escuela. El “Sorollismo” fue, a la vez, incitación y peligro. »⁴⁸ La dernière observation de Benedito mérite un éclairage. En effet, aux États-Unis, cette peinture venue d’Europe fut très tôt perçue comme un nouvel académisme insupportable, comme le montre très bien un cartoon humoristique de Gus Mager (1878-1956) publié par *The Evening Journal*, en avril 1909.⁴⁹ Knocko, le personnage principal, est un singe critique d’art qui pourrait être la caricature du professeur de l’École des Beaux-Arts de Philadelphie, William Merritt Chase. Il renvoie implacablement tous les tableaux que lui présentent les jeunes peintres en les jugeant toujours trop inférieurs à ceux de Sorolla. Quand un novice exhibe fièrement ce qu’il considère comme sa meilleure réalisation : « My masterpiece ! Tell me, ain’t it great ? » Knocko rétorque avec dédain : « Tush ! Sorolla would laugh at you ! » Mais à la fin du gag, Knocko n’échappe pas à une bastonnade en règle.⁵⁰

En France, non seulement il n’y eut rien de comparable, mais les “sorollistes” venus d’Espagne pour tenter leur chance ne renouèrent pas avec la réussite de leur maître, pour des raisons probablement diverses. L’une d’elles devait dépendre de l’empreinte que celui-ci y avait laissée. En effet, pour les peintres français, la réussite à Paris de cet étranger avait été particulièrement mal ressentie. L’exposition Petit avait piqué au vif de nombreux artistes actifs dans la capitale qui n’accédèrent jamais à une vitrine aussi prestigieuse ni à de pareils gains financiers. Paradoxalement, ce fut donc le glorieux passé du maître qui, d’une certaine manière, barra la route de Paris à ses disciples. Au Salon de 1912, l’envoi de María Sorolla fut refusé, à la surprise de son père qui tenta aussitôt d’en découvrir les causes. Son ami Pedro Gil Moreno de Mora lui expliqua par retour de courrier que quelques membres du jury avaient contre lui une rancœur persistante. Il nuancait ensuite son propos en invoquant les tensions politiques entre la France et l’Espagne provoquées par leurs prétentions respectives sur le

48. Rafael Florez, “El discípulo predilecto de Sorolla, habla de su maestro con motivo de la exposición del Casón del Retiro”, *Dígame*, Madrid, 26/03/1963. « Joaquín Sorolla a eu beaucoup de continuateurs dans la peinture contemporaine. Non seulement parmi nous mais aussi hors de la sphère nationale, où sa peinture luministe aux couleurs mordantes ouvrit la voie à une école possible. Le “Sorollisme” fut, tout à la fois, incitation et danger. »

49. Ciro Inafer, “Knocko the Monk as an Art Critic”, *Evening Journal*, New York, 3/04/1909. Voir la figure n°3. Le singe Knocko, critique d’art (1909).

50. « Mon chef-d’œuvre ! Dites-moi un peu, n’est-il pas excellent ? » « Bah ! Sorolla rirait de toi ! »

Maroc. Car jusqu'au Traité de Fez du 27 novembre 1912, les zones d'influence des deux pays n'étaient pas encore établies :

Te mandé la lista del jurado. No me gustó su composición pues hay muchos de ellos que salen de l'atelier Julian y allí forman « une coterie » que no te quiere. Es más, ahora están en Francia muy montados contra los españoles por los eventos de Marruecos, ven que no pueden hacer lo que quieren con nosotros y están furiosos.⁵¹

Pour en finir avec les causes de l'échec du "sorollisme", il faut rappeler qu'aucun des disciples de Sorolla n'atteignit, en Espagne, une réussite comparable à la sienne. Et quant à la réussite de quelques-uns, elle se limita à l'Exposition Nationale et dépendait étroitement de son aura et de son influence. Les "sorollistes" les plus tardifs prirent d'autres voies au contact des mouvements d'avant-garde durant le bref épisode d'ouverture des années trente, c'est-à-dire de la proclamation de la Seconde République jusqu'à l'implantation du régime franquiste. Durant cette période, un ouvrage français intitulé *La jeune peinture espagnole* fit connaître un petit groupe de jeunes peintres rassemblés autour de Genaro Lahuerta (1905-1985) et de Pedro de Valencia (inc.-inc.), au fait des courants à la mode en France.⁵² Avant la Guerre Civile, le Cubisme et le Surréalisme furent introduits à Madrid par des peintres comme Benjamín Palencia (1894-1980), Francisco Bores (1898-1972) et Pancho Cossío (1898-1970) qui avaient résidé et exposé à Paris et avaient connu Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983) et le sculpteur Pablo Gargallo (1881-1934). En 1932, le dessinateur Manuel Tovar (1875-1935) avait imaginé dans une vignette humoristique la rencontre improbable entre Sorolla et l'un d'entre eux. Comme un fantôme, le maître pénétrait dans l'atelier d'un peintre surréaliste rappelant vaguement celui d'André Breton (1896-1966). Au centre d'une toile posée sur un chevalet, on pouvait voir clairement les fesses d'un corps disproportionné entouré de symboles primitifs. Déconcerté, le vieux maître posait la question suivante :

-
51. Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofia Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelone, Anthropos, 2007, page 309. « Je t'ai envoyé la liste du jury. Je n'ai pas aimé sa composition parce que plusieurs de ses membres sortent de l'atelier Julian et ils forment là-bas "une coterie" qui ne t'aime pas. Par ailleurs, on est maintenant en France très remonté contre les Espagnols à cause des événements du Maroc, ils voient qu'ils ne peuvent pas faire ce qu'ils veulent de nous et ils sont furieux. »
52. *La jeune peinture espagnole*, Paris, Gallimard, 1935.

« ¿Conoció usted a Sorolla? » et le jeune surréaliste de répondre : « Sí, creo que he oído hablar de él... ¿no era un señor millonario que tenía la manía de pintar ? »⁵³ c'est-à-dire : « Avez-vous connu Sorolla ? » « En effet, je crois avoir entendu parler de lui... N'était-ce pas un monsieur millionnaire qui avait la manie de peindre ? » La réponse iconoclaste tranchait avec la dévotion des "sorollistes" et rejoignait des critiques déjà exprimées il y a bien longtemps par Zuloaga, Regoyos et des peintres qui avaient choisi une autre voie esthétique. En taxant le peintre de bourgeois millionnaire déconnecté de la vie réelle, le dessinateur restituait la vision de ces jeunes qui ne s'identifiaient plus à la peinture radiieuse du Valencien. En se remémorant ce début des années trente, un artiste interrogé dans les années soixante par *Levante* expliquait que la superficialité et l'idéalisme du monde vu par Sorolla étaient incompatibles avec les préoccupations du jeune qu'il était :

- Es algo importante, ¿sabes? Son los personajes. Los de Sorolla eran gente feliz y sin problemas. A Sorolla no se le murió nadie.
- ¿Ni el pescador que puso precio al pescado ?
- Ni ése, que no pasó de pura anécdota. No es que yo prefiera la gente atormentada, pero el hombre tiene problemas y hay que captarlos [...] Hay que meterse dentro del hombre y Sorolla se quedó en el umbral.⁵⁴

Dans la presse de gauche comme de droite, les hommes qui avaient connu le maître se scandalisèrent de ce qu'ils interprétèrent comme du mépris. Roberto Castrovido n'y voyait qu'une manière maladroite de revendiquer une certaine "modernité" : « Escribir mal de Sorolla y de Benlliure es para los necios un timbre de modernidad. »⁵⁵

Aujourd'hui le "sorollisme" reste à la fois mal aimé et mal connu car une étude de ce courant reste à faire. Aucune exposition temporaire n'a couvert le

53. Tovar, ¿Conoció usted a Sorolla?, *La Voz*, Madrid, 13/06/1932. Figure n°9. Avez-vous connu Sorolla (1932).

54. Pons-Santiago, "Cuatro opiniones sobre Sorolla", *Levante*, Valence, 23/02/1963. « - C'est quelque chose d'important, tu sais ?, Je parle des personnages. Ceux de Sorolla étaient des gens sans problèmes. Sorolla n'a fait mourir personne. / - Et qu'en est-il du pêcheur qui fit monter le prix du poisson ? / - Pas même celui-là, qui ne fut rien de plus qu'une simple anecdote. Ce n'est pas que je préfère les gens tourmentés, mais l'homme a ses problèmes et il faut les capter [...] Il faut rentrer à l'intérieur de l'homme et Sorolla est resté sur le perron. »

55. Roberto Castrovido, "Sorolla y Benlliure", *El Pueblo*, Valence, 23/11/1932. « Écrire mal de Sorolla et de Benlliure est, pour les niais, une preuve de modernité. »

sujet dans son ensemble et il n'existe pas de catalogue raisonné de l'immense œuvre "sorolliste". Les galeries d'art et les maisons de ventes aux enchères espagnoles connaissent bien ces peintres car leurs tableaux se trouvent en nombre dans leurs réserves. Or, jamais elles ne les présentent sous la désignation infamante du "sorollisme" et préfèrent les vendre sous l'étiquette imprécise du "luminisme" ou, plus simplement, comme des disciples de Sorolla. Le luminisme est un terme générique qui englobe tous les courants de la lumière nés en Europe dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle, des macchiaolis italiens aux impressionnistes et jusqu'aux naturalistes scandinaves et à des peintres écossais, les Glasgow boys. José Mongrell est un des peintres les plus chers de ce marché des "disciples" et quelques-uns de ses tableaux majeurs sont disséminés dans de prestigieuses galeries d'art à Barcelone, Valence et Madrid. En 2006, son tableau *Vuelta de la pesca* a changé de mains pour cent soixante-dix mille euros lors d'une vente aux enchères londonienne.⁵⁶ À l'étranger, la grande majorité de ces peintres ne sont pas connus de sorte que leurs tableaux se vendent mal. Mais cela pourrait changer, ainsi que l'a laissé présager l'exposition monographique itinérante de Salvador Tuset à Valence, Alicante et New York, en 2007.⁵⁷

Pour conclure, il faut signaler, comme les prémices d'une possible réévaluation du courant, que le Musée Sorolla a entrepris récemment l'archivage de documents textuels et iconographiques se rapportant à ce sujet. Deux cartons d'archives sont déjà disponibles à la consultation. Ces sources pourraient, un jour, constituer le point de départ d'un recensement exhaustif de ces artistes et de leurs tableaux, et peut-être d'une première étude sur le sujet. Par ailleurs, le maître possédait quelques tableaux de ses premiers disciples. De toute évidence, Sorolla était un collectionneur comme beaucoup d'artistes l'ont été avant lui. On pense à Francesco Squarcione (1397-1468), maître de Mantegna, qui collectionnait les Antiques. Le Valencien réunit une importante collection de sculptures parmi lesquelles figurent un Antique romain provenant des fouilles de Cástulo, un bas relief du III^{ème} siècle représentant un Mercure romain, une Vierge à l'enfant polychrome du XV^{ème} siècle et d'autres sculptures anciennes. De ses contemporains, il collectionnait Auguste Rodin, Paul Troubetzkoy (1866-1938),

56. Jacques-Armand Akoun, *Akoun 2011*, Paris, La cote des peintres, 2011, page 1128.

57. Anonyme, "Nueva York descubre la obra de Salvador Tuset, discípulo de Sorolla", *heraldo.es*, 25/05/2007.

José Capuz et exposait dans la maison madrilène des nus féminins de sa fille Elena. Sorolla admirait la sculpture classique, en particulier les frises du Parthénon et *la Victoire de Samothrace*, dont il possédait une reproduction en plâtre dans son atelier. Il rêvait, semble-t-il, de sculpter lui-même, ce qu'il ne fera jamais. En 1913, Il avait indiqué à Huntington son intention de réaliser un buste d'Alphonse XIII pour l'offrir à l'Hispanic Society mais ce projet ne verra pas le jour. Par ailleurs, il collectionnait la céramique, les bijoux anciens et accumula une soixantaine de tableaux en plus des siens. On retrouve les noms de peintres qu'il admirait, comme Joaquín Agrasot, José Benlliure y Gil, Aureliano de Beruete, Francisco Domingo Marqués, Mariano Fortuny, Ignacio Pinazo, Martín Rico Ortega (1833-1908), Casimiro Sainz (1853-1898), John Singer Sargent, Frits Thaulow (1848-1906), Benigno Vega-Inclán, Anders Zorn et quelques autres. Il ne possédait pas de tableaux anciens à l'exception d'un panneau anonyme, probablement peint au XV^{ème} siècle, représentant une vierge à l'enfant ainsi qu'un *San Bartolomé* qui pourrait être l'œuvre d'un disciple de José de Ribera.

De ses disciples, Sorolla possédait huit toiles : un paysage de Teodoro Andreu, *Barca en la playa* et *Figuras holandesas* de Manuel Benedito, *Paisaje de Asís* de Pepino Benlliure, *Pescadores en la barca* de Carlos Lezcano (1871-1929), *Estudio para el mercado. Extremadura* de Santiago Martínez, *Escena de mercado* de José Mongrell et *Cabeza masculina* de Cadwallader Lincoln Washburn (1866-1965). Tous figurent aujourd'hui dans les collections du Musée Sorolla.⁵⁸ Certaines de ces peintures sont tellement semblables aux siennes qu'elles pourraient être confondues, ce qui laisse penser que le maître aimait sans doute reconnaître sa "patte" chez ceux qu'il formait. Il est frappant, par ailleurs, de rencontrer une étude pour *Visión de España* attribuée à son élève andalou Santiago Martínez qui l'accompagna lors de son voyage en Estrémadure. Cela pourrait vouloir dire que le maître associa son élève au panneau qu'il était en train de préparer. Le jeune peintre était donc, vraisemblablement, celui qui aurait terminé la commande si Sorolla était mort avant son achèvement. Tous les peintres que l'on vient de citer ont eu une relation très étroite avec lui. Pepino Benlliure, Manuel Benedito et Teodoro Andreu étaient considérés comme des fils

58. *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, Madrid, Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports, 2002, tome II. pages 387-413.

et étaient reçus par la famille qui leur offrait le gîte et le couvert durant leurs séjours à Madrid.⁵⁹

59. Francisco Martín Caballero, “Hablando con D. Joaquín Sorolla en su estudio”, *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913.

III.2. QUEL MUSÉE POUR SOROLLA ?

Le Musée Sorolla, premier musée monographique de Madrid, est inauguré dans l'ancienne demeure familiale le 11 juin 1932. Les Sorolla possédaient une résidence d'été, la Villa Coliti à Cercedilla, un village de montagne situé entre Madrid et Ségovie. Par ailleurs, durant ses séjours à Valence, le peintre louait une maison face à la plage de la Malvarrosa, la Casa Blanca. Mais c'est logiquement la maison-atelier de Madrid, résidence principale de la famille, qui accueille le Musée Sorolla. Cet événement couronne les démarches commencées par la veuve et les enfants du peintre qui sont en quelque sorte les "gardiens du temple". Depuis cette époque, tout ce qui touche à l'œuvre de Sorolla est imbibé de l'esprit de sa famille et de ses descendants. Il faut préciser, avant d'aller plus loin, que l'idée de la fondation d'un musée était ancienne. Sorolla avait souhaité que les tableaux accrochés dans son atelier ne fussent pas dispersés, mais il n'avait jamais dit explicitement son désir de constituer un musée dans les murs de sa propriété. Il avait probablement une idée très claire du devenir de ses biens mais il ne pouvait pas prendre le risque de provoquer l'indignation des Valenciens qui, bien entendu, pouvaient s'attendre à accueillir au moins une partie de sa collection privée. Pourtant, la mue de la demeure madrilène en Musée Sorolla devait être une sorte de "secret de Polichinelle" car la conception et l'aménagement de cette maison ne laissait planer aucun doute quant à sa future conversion muséale, comme on le verra plus avant. Il convient donc, tout d'abord, d'apporter quelques précisions concernant cet édifice. Nous décrivons ensuite les différentes étapes qui jalonnèrent la fondation de ce musée jusqu'à la veille de son inauguration, car cet événement sera traité séparément.

En novembre 1905, le peintre avait acheté à la duchesse de Marchena un terrain dans le nouveau quartier madrilène huppé, Chamberí, qui se situait à l'époque à la limite septentrionale de la ville.⁶⁰ Puis avec l'argent gagné aux États-Unis, il acheta un deuxième terrain, attenant au premier, avant de confier la conception d'une maison bourgeoise à l'un des architectes les plus en vue à l'époque, Enrique María Repullés (1845-1922). L'architecte de la Maison Royale

60. *La casa de Sorolla. Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, page 10.

et des riches particuliers de la capitale venait d'entamer les travaux de réhabilitation de la maison de Mariano Benlliure, dans le même quartier.⁶¹ La commande de Sorolla fut pour Repullés un projet difficile à conduire car le peintre dessina lui-même la maison – façades et intérieurs – et les trois jardins, ainsi que l'a récemment mis en évidence l'exposition temporaire *La casa de Sorolla. Dibujos* (2007). L'architecte déposa à la mairie de Madrid un premier projet en février 1910, mais il dut par la suite le revoir complètement car le peintre avait une idée très précise de ce qu'il voulait et resta à tous moments le seul maître d'œuvre. Les plus anciens croquis du peintre remontent à 1905. Il dessina une maison d'un étage en forme de "L" comprenant, au rez-de-chaussée, trois grands ateliers en galerie afin de faciliter l'exposition et la visite de la collection.⁶² Les chambres occupaient le bel étage. Si l'intérieur de la maison évolua peu, il n'en fut pas de même de la façade. À l'origine, Sorolla l'imagina très sobre dans le style castillan mais le dessin évolua vers l'historicisme, toujours à la mode. Puis son dessin se simplifia à nouveau et la maison gagna finalement un étage indispensable au logement des domestiques. La construction commencée en juillet 1910 s'acheva en octobre 1911 et la famille emménagea avant la fin de l'année. Il est intéressant de souligner que, dès la fin des travaux, l'aspect muséal de la maison fut déjà relevé par les rares journalistes autorisés à la visiter. Dans le premier article consacré à ce lieu, en décembre, Federico García Sanchís ne parlait pas d'une maison, mais bel et bien d'un musée qui ne l'était pas encore.⁶³ Il y retournera bien des années plus tard et, en se remémorant sa première visite, il livrera la description suivante :

El taller. Sigue en sus proporciones de hangar y en su *bric a brac*, con la panoplia de armas antiguas, las tanagras, la caja de mariposas tropicales. Unos viejos estandartes cuelgan de una viga que cruza. Reconozco la otomana con baldaquín en que descansaba o soñaba el heroico trabajador; junto a ella se yergue la *Senyera* del Reino de Valencia, dando al cubierto sofá un aire de tienda de capitán. Por el suelo,

61 . *Ibidem*... page 10.

62. Enrique María Repullés, *Plano de la planta principal de la Casa Sorolla*, 78'6x61'2, Madrid, Museo Sorolla, 1911.

63. Federico García Sanchís, "De cerca, Ave César", *La Noche de Madrid*, Madrid, 29/12/1911.

tapices encantadoramente descoloridos. Y en los muros, y en los caballetes, y por los rincones, cuadros, cuadros, cuadros.⁶⁴

L'article ne faisait pas encore mention des espaces extérieurs qui deviendront, par la suite, un lieu d'exposition en plein air. Sorolla imagine, dessine et planta lui-même un jardin d'inspiration andalouse et y installa plusieurs sculptures dont un antique romain provenant des fouilles archéologiques de la cité romano-ibère de Cástulo.⁶⁵ Pour la décoration extérieure, il associa des *azulejos* valenciens de Manises, et sévillans, de Triana. L'intérieur de la maison continua à s'enrichir d'œuvres permanentes en recevant une frise peinte sur les murs de la salle à manger autour du thème des récoltes du verger. Il dessina également des croquis et peignit plusieurs ébauches pour un autre décor plus ambitieux, apparemment des allégories de Valence. L'ensemble devait orner les trois murs de la montée d'escalier mais il ne verra jamais le jour.⁶⁶

En 1912, le peintre utilisa les grands espaces dont il disposait pour y organiser la première exposition posthume de l'œuvre d'Aureliano de Beruete. Il fit éditer un catalogue de cette exposition et obtint du roi qu'il la visitât afin de lui donner un caractère officiel. Outre ses expériences en tant qu'exposant, le peintre avait quelques connaissances muséologiques. Comme il a été dit en introduction, Sorolla était un ami intime du collectionneur Benigno de la Vega Inclán qui fonda la Maison-musée du Greco de Tolède (1911), la Maison Cervantès de Valladolid (1912) et le Musée Romantique de Madrid (1921), qui sont aujourd'hui trois des vingt-quatre Musées Nationaux espagnols.⁶⁷ Aux côtés du collectionneur, il s'investit personnellement dans la fondation du premier. Cette expérience l'incita

64. Federico García Sanchís, "Sorolla en el Prado", *ABC*, Madrid, 26/02/1944. « L'atelier. Il affiche toujours des proportions de hangar et renferme le même bric-à-brac, toute la panoplie des armes anciennes, les figurines de Tanagra, la boîte aux papillons tropicaux. De vieux étendarts pendent accrochés à une poutre traversante. Je reconnais le lit turc avec son baldaquin dans lequel l'héroïque travailleur se reposait ou rêvait ; à côté, se dresse la *Senyera* du Royaume de Valence, offrant au canapé ainsi recouvert un air de tente de général. Sur le sol, des tapis aux charmantes couleurs passées. Et sur les murs, et sur les chevalets, et dans tous les coins, des tableaux, des tableaux et encore des tableaux. »

65. Hipólito Tío, "Cómo haría un periodista de hoy una entrevista de Sorolla", *Levante*, Valence, 7/06/1957.

66. Le Musée Sorolla conserve trois panneaux, tous datés de 1911 : *Boceto para la decoración de la escalera de la casa Sorolla*, 99x186, *Proyecto de decoración de la escalera de la casa Sorolla*, 39'7x103 et *Proyecto de decoración de la escalera de la casa Sorolla*, 62x115.

67. María Luisa Menéndez Robles, *El marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2006, page 13.

peut-être à prendre lui-même des dispositions concernant la conservation et la protection de son propre patrimoine. En 1913, c'est-à-dire l'année suivante, Sorolla indiqua clairement au journaliste Francisco Martín Caballero son intention de confier ses tableaux, ses livres, ses documents personnels, ses objets d'art, ainsi que sa correspondance privée, à un musée existant – peut-être pensait-il au Musée des Beaux-Arts de Valence – ou créé à cet usage.⁶⁸ Selon Manuel González Martí, il avait l'intention de faire construire une villa à Valence et, au cours d'une conversation privée, il estima pouvoir s'atteler à cette tâche vers soixante-cinq ans – un âge qu'il n'atteindra jamais – : « Dejad que cumpla 65 años y realice mi sueño dorado: construir un gran edificio para vivir en él, instalando allí mis obras y mis recuerdos de triunfos y viajes por el mundo y morir aquí, en Valencia. Para ese edificio he comprado ya la portada del palacio de las Platerías de Madrid. »⁶⁹ En janvier 1914, *La Ilustración Española* consacre au peintre valencien un numéro spécial dans sa série "Nuestros grandes artistas contemporáneos".⁷⁰ Les lecteurs de la revue découvrirent alors douze photographies de la maison. Les trois ateliers tendus de brocart et baignés par la lumière naturelle depuis une large verrière zénithale ressemblaient aux salons des galeries d'art. De plus, tous les tableaux étaient déjà encadrés et accrochés, comme si le lieu était déjà ouvert à la visite. Plus tard, autour de 1915, le critique José Francés fut reçu par Sorolla et, alors qu'ils parcouraient ensemble les ateliers, il sembla évident aux yeux du critique que la maison était destinée à devenir un musée :

68. Francisco Martín Caballero, "Hablando con D. Joaquín Sorolla en su estudio", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913.

69. Pelejero, "Usted que conoció a Sorolla, díganos ¿cómo era?", *Levante*, Valence, 17/09/1959. « Attendez que j'atteigne 65 ans et que je réalise mon plus grand rêve : construire un grand édifice pour y vivre, en y installant mes œuvres et les souvenirs de mes voyages et de mes succès de par le monde et mourir là, à Valence. Pour cette construction, j'ai déjà acheté le portail du Palais des Orfèvres de Madrid. »

70. Rafael Doménech, "Joaquín Sorolla", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30/01/1914.

- Esta casa será un museo – le dije.
- ¡Ojalá! – contestó con aquella su voz clara cantarina de aes abiertas –. Me gustaría que lo pareciese ahora, y que el día de mañana lo fuese sin parecerlo.⁷¹

Le journal intime de Archer M. Huntington porte la trace d’une visite de la maison effectuée en compagnie du maître, en janvier 1918 : « We went over each picture slowly and explored the house in detail. He is very proud of the house & calls it is His[panic] Soc[iety]. He has a dream of its future as a S[orolla] museum & I think something of the kind may be brought about one of these days, but I hope in the distant future. »⁷² L’hispanophile redoutait visiblement deux choses. D’une part, que l’artiste ne dépensât trop d’énergie dans un autre projet que le sien parce qu’il n’avait pas encore terminé *Visión de España* et que son état de santé lui inspirait les plus vives inquiétudes. D’autre part, il pouvait craindre que ce musée n’entrât en concurrence directe avec sa propre collection déjà ouverte au public et qui, à l’époque, n’avait pas d’équivalent dans le monde.

Pour toutes les raisons évoquées, le Musée Sorolla sera davantage une conversion qu’une création de A à Z et, même si le peintre ne fit pas de testament et ne prit aucune disposition juridique de son vivant allant de ce sens, sa veuve précisera dans son testament les conditions et les détails d’une importante donation à l’État. Ses trois enfants et les cinq exécuteurs testamentaires se chargeront ensuite de conduire le projet jusqu’à sa complète réalisation, ainsi qu’on va le voir maintenant.

En août 1923, au lendemain de la mort du peintre, la décision de transformer la maison en musée était déjà arrêtée, comme le montre une lettre du roi publiée récemment par l’historienne María Luisa Menéndez Robles, spécialiste du marquis de la Vega Inclán et ex-directrice du Musée Romantique de Madrid. Apparemment, le marquis aurait été consulté par Clotilde García del

71. José Francés, “La elocuente nostalgia de la Casa Sorolla”, *Crónica*, Madrid, 3/07/1932. « - Cette maison sera un musée, lui dis-je. / - Pourvu qu’il en soit ainsi, répondit-il de sa voix stentor. J’aimerais que cela en ait l’air aujourd’hui et que, demain, ce le fût sans en avoir l’air. »

72. Extraits du journal intime de Archer M. Huntington in *Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998, page 416. « Nous avons lentement examiné chacun des tableaux et exploré la maison. Il en est très fier et l’appelle son Hispanic Society. Il rêve qu’elle devienne un musée Sorolla et je crois qu’un jour il pourrait en être ainsi mais j’espère que cela arrivera dans un avenir lointain. »

Castillo et, à son tour, il informa Alphonse XIII du projet. Voici la réponse du souverain datée du 14 août et qui figure dans les archives du Musée Romantique :

Recibo tu telegrama en el que inspirándote en tu gran admiración que como sabes comparto siempre por Sorolla y por su obra inmortal propones la formación de un Museo de sus cuadros. Puedes comprender con cuanta simpatía acojo yo esta idea que como todo lo que tienda a honrar y perpetuar la gloriosa memoria del artista que todos lloramos.⁷³

En août 1924, à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Sorolla, le reporter de *El Mercantil Valenciano*, José Ballester y Gozalvo (1893-1970), manifestait son étonnement après avoir vu de ses propres yeux le trésor artistique conservé dans les murs de la maison familiale :

Pero al entrar en este almacén, ante la realidad de los hechos, siente uno insignificante el concepto que de ella habíamos formado. Sorolla ha vendido mucho; quizás sea el pintor español que más obras tiene esparcidas por el mundo. Pues bien; además de eso, su estudio de Madrid tiene almacenadas más de mil doscientas obras de todos tamaños. Parece como si Sorolla hubiera guardado sin querer desprenderse de ella, la producción de toda su vida.⁷⁴

Après cette visite, effectuée en compagnie du peintre Manuel Bedito, Ballester y Gozalvo affirmait que plus de mille deux cent toiles s'y trouvaient alors. Évidemment, la collection sera ensuite divisée en quatre parts correspondants à l'héritage de la veuve et des trois enfants. Sans tenir compte de ce partage, le journaliste demandait à l'État d'acheter la villa avec tous ses biens

73 . María Luisa Menéndez Robles, "Sorolla, Benlliure y el segundo marqués de la Vega-Inclán: Interacciones amistosas y artísticas" in *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, Valence, Generalitat Valenciana, 2000, pages 69. « Je reçois ton télégramme dans lequel, fidèle à ton immense admiration pour Sorolla et pour son œuvre immortelle – que je partage – tu proposes de constituer un musée à partir de ses tableaux. Tu dois bien comprendre avec quelle symapthie j'accueille cette idée, comme tout ce qui tend à honorer et faire vivre le glorieux souvenir de l'artiste que nous pleurons tous. »

74. José Ballester y Gozalvo, "El templo abandonado", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 9/08/1924. « Mais en entrant dans cette réserve, face à la réalité des choses, d'aucun comprend combien l'idée qu'il s'en était faite mérite d'être réévaluée. Sorolla a vendu beaucoup ; il est peut-être le peintre ayant le plus d'œuvres éparpillées de par le monde. Eh bien, en plus de cela, les réserves de son atelier de Madrid renferment plus de mille deux cent œuvres de tous les formats. C'est comme si Sorolla avait gardé, sans jamais avoir voulu s'en défaire, la production de toute une vie. »

meubles afin de fonder un musée qui serait ensuite ouvert au public. Le même jour, *La Voz Valenciana* publia un numéro spécial contenant une dizaine d'articles consacrés au peintre disparu, pour le premier anniversaire de sa mort.⁷⁵ À cette occasion, Mariano Benlliure, Antonio Muñoz Degrain, Cecilio Plá et d'autres artistes qui avaient bien connu Sorolla collaborèrent avec la rédaction du journal. Le peintre Vicente Navarro regrettait que Madrid n'ait pas un Musée Sorolla sur le modèle du Musée Rodin de Paris, installé depuis 1919 dans l'hôtel particulier du sculpteur. Toutefois, dans la ville natale du peintre, cette idée suscita quelques réticences car tous les observateurs valenciens ne consentirent pas à laisser à Madrid le bénéfice d'une telle institution. Naturellement, sans un projet local le souvenir de Sorolla finirait par échapper à la ville. À partir de ce constat, deux idées allaient voir le jour concomitamment à Valence : la création d'un musée-école et l'édification d'un monument public commémoratif.

Dans *La Voz de Valencia*, un journaliste soulignait que le premier anniversaire de la mort du peintre avait fait l'objet d'une commémoration à Séville, où un buste du peintre avait été installé dans le Jardin des Délices.⁷⁶ La chose était d'autant plus regrettable pour l'observateur que le buste était l'œuvre d'un sculpteur valencien, José Capuz (1884-1964). Dans la presse valencienne, l'image d'une "dette" morale non acquittée se propagea pour dire l'ingratitude de la ville envers celui qu'elle avait fait son citoyen d'honneur. L'image traversera tant et si bien les époques, qu'il en reste encore aujourd'hui des réminiscences, ainsi qu'on le verra plus avant.

À Valence, rien de semblable n'avait été fait car un conflit opposait la municipalité aux nombreux partisans de l'édification d'un monument sur la plage de La Malvarrosa. À dessein, Mariano Benlliure avait offert à la ville un buste du peintre en marbre blanc. Selon lui, le bord de mer devait accueillir sa sculpture car son compatriote y avait peint ses meilleurs tableaux. Mais un an plus tard, le projet n'avait toujours pas avancé, si bien qu'à l'occasion du premier anniversaire de la mort du peintre, Benlliure menaça de retirer la sculpture dans une lettre ouverte adressée au maire de la ville, Luis Oliag Miranda (1861-1933).⁷⁷ Il y

75. Vicente Navarro, "La casa de Sorolla", *La Voz Valenciana*, Valence, 9/08/1924.

76. Jaime Mariscal de Gante, "Un recuerdo a Sorolla", *Voz de Valencia*, Valence, 11/08/1924. Figure n°7. Hommage des artistes sévillans à D. Joaquín Sorolla (1924).

77. Mariano Benlliure, "Una carta de Mariano Benlliure" et Luis Oliag Miranda, "El alcalde contesta a Mariano Benlliure", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 23/11/1924.

exposait d'abord sa vision de ce monument, composé d'un buste posé sur un socle simple et solide, le tout faisant face à la mer. Puis il précisait, comme une mise en garde, que le marbre, qui était alors présenté dans une exposition vénitienne, intéressait le Musée d'Art Moderne de Madrid qui, affirmait-il, désirait l'installer dans les jardins qui longent l'avenue de la Castellana. Dans la réponse qu'il adressa au journal, le maire accéda à toutes les requêtes du sculpteur en promettant de commencer les démarches en concertation avec les deux institutions des Beaux-Arts de la ville : l'Académie de San Carlos et le Cercle des Beaux-Arts. Un concours fut donc convoqué et des avant-projets furent présentés, mais les choses en restèrent-là. Si bien que trois ans plus tard, le journaliste Francisco Almela y Vives (1903-1967) ironisait encore sur cet épisode sans lendemain : « [...] los anteproyectos estuvieron expuestos muchos días, hasta que cambiaron el color blanco de la escayola por el color gris y tostado del polvo. Y en este resultado inane influyó no poco el hecho de que ningún anteproyecto satisficiera plenamente. »⁷⁸ L'auteur expliquait que les maquettes n'avaient pas apporté entière satisfaction aux édiles, mais il ajoutait plus loin que la municipalité rejetait l'idée d'installer le monument dans une zone non urbanisée et exposée aux tempêtes hivernales, un argument dont on comprendra toute la pertinence plus loin dans ce chapitre. La municipalité se vit ensuite offrir une deuxième sculpture représentant la main droite de Sorolla tenant un pinceau, œuvre du sculpteur Ricardo Causarás Casaña (1875-1953). Il en avait réalisé le moule directement sur la main de l'artiste en 1901, l'année où il décrocha la Médaille d'Honneur. En août 1930, l'association des Valenciens de Barcelone avait financé un coulage de ce moule en argent, bien qu'il aurait été initialement question, nous dit-on, d'un coulage en or.⁷⁹ La ville avait donc au moins deux œuvres commémoratives à sa disposition, mais toujours pas le moindre monument !

Cette situation ubuesque et le délai anormal pour ce type de projet mit en évidence la passivité des autorités locales, sous la dictature de Primo de Rivera

78. Francisco Almela y Vives, "Monumentos en honor de Joaquín Sorolla", *La Voz*, Madrid, 27/09/1927. « Les avant-projets furent exposés plusieurs jours, jusqu'à ce que la couleur immaculée du plâtre vire au gris de lin de la poussière. Et le fait qu'aucun des projets ne donnât entière satisfaction explique en grande partie ce bilan infructueux. »

79. Anonyme, "La mano de Joaquín Sorolla", *La Voz*, Madrid, 11/08/1930 et Enrique González Fiol, "La mano de plata de Sorolla, mano votiva", *La Esfera*, Madrid, 21/08/1930.

car, pour contrôler le territoire, il avait démis de leurs fonctions les maires en les remplaçant par des officiers. Le plus probable est que ceux-ci ne firent aucun cas du dossier car il était porté par les républicains ; c'est en tout cas ce que semble montrer la suite de l'affaire. En effet, Mariano Benlliure et tous les artistes et intellectuels qui avaient apporté leur soutien au premier projet persévérèrent jusqu'à le faire aboutir tel qu'ils imaginaient et le nœud gordien fut enfin tranché après la proclamation de la Seconde République, en avril 1931. Le premier maire de l'ère républicaine, Vicente Alfaro Moreno (1902-1974) du Parti de l'Union Républicaine Autonomiste (PURA) porta le projet jusqu'à son terme en un temps très court. Dès le mois de juin 1932, à l'occasion de l'inauguration du Musée Sorolla de Madrid, le président de la commission municipale des monuments de Valence, Enrique Durán y Tortajada (1883-1947), annonça que les travaux avaient commencé.⁸⁰

Parallèlement aux débats concernant la nature et l'emplacement du monument, l'idée d'un Musée Sorolla de Valence avait fait son chemin durant le même laps de temps. Alors qu'en 1927 le projet mémoriel semblait dans l'impasse, Eduardo de Santiago y Carrión avança l'idée de la création d'un "musée-école" consacré à l'œuvre de Sorolla.⁸¹ La proposition souleva tellement d'enthousiasme dans la presse locale qu'elle fut bientôt étoffée par toutes sortes de suggestions. Pour Emilio Fonet de Asensi (1898-1985), celui-ci devait occuper la "maison blanche", la modeste demeure dans laquelle le peintre avait séjourné chaque fois qu'il avait travaillé sur la plage de la Malvarrosa.⁸² Le "musée-école" ne laissa pas indifférente la presse conservatrice comme le montre un article publié dans *Las Provincias*. Luis de Galinsoga (1891-1967) voyait dans ce projet une sorte de rempart qui préserverait les artistes valenciens de l'influence des Avant-gardes.⁸³ Mais cette proposition rétrograde, qui visait à raviver le passé sorolliste de la ville, déclencha la colère d'Emilio Fonet de Asensi, qui qualifiait son confrère d'"anti-avant-gardiste". Dans l'esprit de ce journaliste, la vocation du "musée-école" n'était pas de s'opposer aux nouvelles

80. Anonyme, "Inauguración del Museo Sorolla", *Diario de Valencia*, Valence, 12/06/1932.

81. Eduardo de Santiago y Carrión, "?", *El Imparcial*, 09 ou 10/1927. Article cité in Emilio Fonet de Asensi, "√Sol + √Sorolla = Valencia", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 26/06/1927.

82. Emilio Fonet de Asensi, "Levante - Valencia", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 1927.

83. Luis de Galinsoga, [?], *Las Provincias*, Madrid, 1927.

tendances mais au contraire de les accompagner en les mettant en contact avec l'œuvre du maître.⁸⁴ Pour signifier les dangers d'une admiration excessive des gloires du passé, il paraphrasait dans sa réponse le titre d'un ouvrage de Joaquín Costa devenu proverbial, *Crisis política de España. Doble llave al sepulcro del Cid*⁸⁵ :

Pero es que Luis de Galinsoga viene a decirnos que sea Sorolla y su recuerdo en Valencia como un talud que preserve a los artistas valencianos de la oleada de modernidades. Y eso, no. [...] ¡O es que tendremos que soltar la irreverencia tremenda de que se den dos vueltas a la llave del sepulcro de Sorolla, como se dice del de El Cid !⁸⁶

Le 13 octobre 1927, Santiago y Carrión répondit aux deux journalistes dans l'espoir de concilier leurs points de vue divergents⁸⁷. Mais quelques jours plus tard, par journaux interposés, Galinsoga répondait violemment à Fonet, réduisant davantage la faisabilité de cette institution nouvelle qui n'en était pourtant qu'au stade d'idée.⁸⁸ Sans entrer davantage dans les détails de ce débat sur lequel les sources ne manquent pas, il faut souligner qu'à l'image du monument, qui avait mis aux prises les deux bords politiques de la ville, le musée-école divisa pareillement, illustrant une fois encore deux visions du peintre opposées. Elles coexisteront jusqu'à la guerre civile, après quoi le camp victorieux imposera sa propre perception et les choses en resteront là au moins jusqu'à la transition démocratique.

L'enthousiasme soulevé par l'idée d'un musée-école retomba et finit par disparaître complètement le 5 mars 1929, le jour où la nouvelle de la fondation du Musée Sorolla se répandit. D'un coup, elle ensevelit les espoirs des Valenciens car la collection familiale semblait vouée à rester entre les murs de la villa

84. Emilio, Fonet "Levante. Valencia", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 1927.

85. Joaquín Costa, *Crisis política de España. Doble llave al sepulcro del Cid*, Madrid, Biblioteca Costa, 1914.

86. E. Fonet de Asensi, "Levante..." « Mais il apparaît que Luis de Galinsoga vient nous dire que Sorolla et son souvenir à Valence devraient constituer une digue préservant les artistes valenciens de la vague des avant-gardes. Et de cela, il n'en est pas question [...] Ou alors devons-nous avoir l'insolence de donner deux tours de clé au tombeau de Sorolla, comme on dit de celui du Cid ! »

87. Eduardo de Santiago y Carrión, "El Museo-Escuela y la casa de Sorolla", *El Imparcial*, Madrid, 26/10/1927.

88. Luis Galinsoga de la Serna, "Acerca del homenaje a Sorolla", *Las Provincias*, Valence, 11/1927.

madrilène. Or, personne n'ignorait que, sans une importante donation des héritiers du peintre, il était impossible de constituer ailleurs une collection ambitieuse. L'information provenait d'*El Clamor*, un journal oral déclamé sur les planches du Théâtre de la Comédie de Madrid par un cabotin né à Valence, Federico García Sanchís (1886-1964).⁸⁹ En se réservant la primeur de la nouvelle, le comédien assura la promotion de son spectacle puisque, de Madrid à Valence, la presse quotidienne du lendemain reprit la nouvelle, tout en questionnant son authenticité et la légitimité de son propagateur. Le 6 mars, *El Mercantil Valenciano* et *La Correspondencia de Valencia* titraient ensemble : « El Museo Sorolla ¿estará en Madrid? » Député, Emilio Fonet accusait l'organisation générale du pays et celle de la vie artistique espagnole en particulier car, selon lui, elles avaient contraint le peintre à s'expatrier, sans quoi il serait resté à Valence et s'y serait fixé définitivement. Sorolla l'avait dit lui-même dans un entretien car il considérait effectivement que pour conduire une carrière artistique de haut niveau, résider en province n'était pas la bonne option : « Los artistas vivimos aquí por ser el centro de todo el movimiento, no porque esto nos agrada, y vivimos a fuerza de carecer Madrid de personalidad. Yo viviría en Valencia, y allí hubiera construido esta casa, si Valencia fuera camino para ir a alguna parte. »⁹⁰

Il faut noter que l'idée d'un musée valencien renaîtra épisodiquement. Par exemple, quand une collection particulière fut exposée à Valence, en 1944, deux journalistes locaux demandèrent à la propriétaire de céder sa collection à la ville ; en vain.⁹¹ La question fut à nouveau débattue en 1963, l'année du centenaire de la naissance du peintre. Sorolla était né à Valence, rue de Las Barcas, ses restes reposaient dans le cimetière municipal, mais son œuvre était ailleurs et les touristes cultivés préféraient se rendre à Madrid plutôt que dans sa région natale. En janvier 1966, une motion visant à la création d'un Musée Sorolla de Valence fut approuvée sous le mandat du maire Adolfo Rincón de Arellano (1910-2006), mais elle ne donna aucun résultat. Quand le Musée Sorolla traversa une importante crise financière, en 1967, il fut même question de démonter l'édifice

89. J.L.L., «La casa de Sorolla, convertida en Museo», *ABC*, Madrid, 1932.

90. Francisco Martín Caballero, «Hablando con D. Joaquín Sorolla en su estudio», *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913. « Nous les artistes, nous vivons ici car c'est le centre de tout le mouvement et non pas parce que cela nous plaît, nous vivons à Madrid bien que cette ville manque de personnalité. Moi je vivrais à Valence, et c'est là-bas que j'aurais construit cette maison si Valence avait été le chemin menant quelque-part. »

91. Jesús Vasallo, «La fundación de la beca María Sorolla», *Jornada*, Valence, 31/05/1944.

Pierre par pierre pour mieux le reconstruire ensuite à Valence !⁹² En 2001, la question d'un dépôt permanent à Valence d'œuvres extraites des réserves du Musée Sorolla fut débattue à l'occasion de l'exposition temporaire *El Museo Sorolla visita Valencia* installée dans les salles du Musée du XIX^{ème} siècle.⁹³ Enfin, aujourd'hui, l'idée d'un musée valencien continue à mobiliser la classe politique locale et fut récemment, ainsi qu'on le verra, un des enjeux des élections régionales de 2007.⁹⁴

La veuve Sorolla avait indiqué son intention de fonder le musée à Madrid dans un testament établi le 10 juillet 1925. Ce document confidentiel précisait les détails et les conditions d'une donation à l'État espagnol comprenant la demeure familiale, une partie du mobilier, sa propre collection de peinture, etc. Clotilde García del Castilla décéda le 5 janvier 1929 et le contenu du testament fut donc partiellement révélé en mars par García Sanchís, comme on vient de le voir. La réalisation du musée revint donc aux trois héritiers et aux cinq exécuteurs testamentaires, Mariano Benlliure, Manuel Benedito, José Capuz, Pedro Gil Moreno de Mora et son fils José Pedro.⁹⁵ Les trois enfants du peintre firent l'inventaire de tous les biens mobiliers conservés dans la maison car cette tâche indispensable permettait d'établir les parts correspondant à chaque héritier. Ensuite, l'ensemble de la procédure se fit en collaboration avec les institutions de la Dictature qui vivait alors ses dernières heures. Sous la menace d'un renversement du pouvoir par l'armée, Primo de Rivera présenta sa démission le 28 janvier 1930, avant de trouver refuge en France. Le général Dámaso Berenguer (1878-1953), nommé à sa place, ne parviendra pas à remettre à flot le régime et ce fut dans une situation proche du chaos politique que l'administration d'Alphonse XIII traita le dossier du musée comme une affaire urgente. Le 23 février 1931, Mariano Benlliure présenta l'inventaire de la donation de la veuve au ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.⁹⁶ Il comprenait neuf cent dix huiles, trois mille quatre cent quatre-vingt sept dessins, vingt et une gouaches et dix

92. R. Triviño, "La Casa-Museo de Sorolla será en Madrid o no será", *Generalitat*, Valence, 16/07/1980.

93. R.V.M., "Pons-Sorolla dice que el legado peligraría si el depósito en Valencia fuera permanente", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 1/12/2001.

94. Anonyme, "Camps anuncia la próxima creación del Centro Sorolla en un convento de Valencia", *lavanguardia.es*, 13/04/2007.

95. César González Ruano, "La verdad sobre la fundación del museo", *La Libertad*, Madrid, 5/03/1929.

96. *La casa de Sorolla. Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, page 27.

aquarelles.⁹⁷ Le 24 mars, le fils du peintre fit joindre à la donation de sa mère cinquante-six tableaux dont il avait hérité parmi lesquels figuraient plusieurs grand formats tels que *La siesta*, *El baño del caballo*, *Tipos de Salamanca*, *Después del baño*, etc.⁹⁸ Sa part comprenait en tout deux cent trente et une huiles, mille quarante-deux dessins, sept gouaches et une aquarelle.⁹⁹ Dans sa jeunesse, Joaquín avait vécu une histoire d'amour avec la chanteuse et actrice de cinéma Raquel Meller (1888-1962) et, après leur séparation, il ne s'était jamais marié et n'avait pas eu d'enfant.¹⁰⁰ Il possédait d'ailleurs un portrait d'elle que Sorolla avait peint à la fin de sa vie et qui se trouve aujourd'hui au Musée Sorolla.¹⁰¹ Le 28, le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, José Gascón Marín (1875-1962), signa le décret royal – publié dans la *Gaceta de Madrid* du 12 avril suivant – par lequel l'État acceptait l'ensemble de la donation. Ce fut le dernier décret de l'ère alphon sine puisque, le 14 avril 1931, le roi abandonnait le pouvoir et s'exilait définitivement à l'étranger.¹⁰²

Au milieu de l'agitation politique qui secouait le pays, les démarches administratives ne furent pas retardées par la proclamation de la Seconde République. Après le départ du roi, le républicain Niceto Alcalá-Zamora (1877-1949) prit la tête d'un gouvernement provisoire. Il nomma un comité de direction le 29 mai et prononça un discours dans lequel il annonça l'inauguration prochaine du Musée Sorolla. Il salua la contribution de tous les acteurs qui avaient pris part à la réalisation du projet et, cela mérite d'être remarqué, il souligna l'implication personnelle du roi, dont il connaissait les liens d'amitié qui l'unissaient à l'artiste. Son administration mena le dossier à son terme en un temps record, au moins pour deux raisons. D'une part, l'essentiel du travail avait été réalisé en amont par le ministre José Gascón y Marín qui s'était pleinement investi dans ce projet. Par conséquent, le nouveau régime pouvait sans peine en recueillir le fruit. Ensuite, les républicains tenaient l'occasion de reprendre la main en ramenant dans leur

97. Bernardino de Pantorba, *Guía del Museo Sorolla*, Madrid, Gráficas Nebrija, 1975 (1951), page 11.

98. M.A., "La casa de Sorolla", *Luz*, Madrid, 24/09/1932.
La siesta, 200x201, Madrid, Musée Sorolla, 1911. *El baño del caballo*, 205x250, Madrid, Musée Sorolla, 1909. *Tipos de Salamanca*, 191x200, Madrid, Musée Sorolla, 1912 et *Saliendo del baño*, 130x150'5, Madrid, Musée Sorolla, 1914.

99. B. de Pantorba, *Guía...* page 11.

100. César González Ruano, "Evocación de Raquel Meller", *Arriba*, Madrid, 17/07/1955.

101. *Retrato de Raquel Meller*, 125x100, Madrid, Musée Sorolla, 1918 et José Rico de Estasen, "Sorolla pintó a Raquel Meller", *Garbo*, Barcelone, 25/08/1962.

102. *La casa de Sorolla*, page 34.

giron le peintre de Valence. Roberto Castrovido, qui venait de retrouver un siège de député comme républicain indépendant, a peut-être joué un rôle important dans la poursuite et l'aboutissement rapide du projet.

Le 12 juin 1931, c'est-à-dire moins de deux mois après le départ du roi, le Musée Sorolla fut solennellement remis à l'État au cours d'une cérémonie en petit comité à laquelle participèrent le chef du gouvernement provisoire, le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Marcelino Domingo (1864-1939), le directeur général des Beaux-Arts, Ricardo de Orueta (1868-1939), les enfants du peintre, les exécuteurs testamentaires, et d'autres personnalités du monde de l'art.¹⁰³ Tous faisaient partie du premier comité de direction du musée dont Manuel Azaña était le président d'honneur. Il sera solennellement inauguré un an plus tard, presque jour pour jour, ainsi qu'on le verra par la suite.

Le Musée Sorolla fut donc un projet mené avec succès dans un temps court, en dépit du changement de régime. Il ouvrit ses portes moins de dix ans après la mort du peintre et trois ans seulement après la mort de son épouse. Dans la presse, la donation de la veuve fut souvent réduite à la générosité du geste. Or, cette dimension occultait d'autres objectifs de cette initiative, qui devait aussi permettre la réévaluation critique de Sorolla. L'arrière-petite-fille du peintre rappelle aujourd'hui que la donation fut, sur le plan familial, une question particulièrement épineuse puisqu'elle revenait à soustraire aux trois enfants un héritage qui leur revenait de droit.¹⁰⁴ Clotilde García del Castillo en décida seule et cela fut visiblement mal vécu au sein de cette famille. D'ailleurs, avec le recul des années, il est frappant de constater que les trois enfants adopteront des attitudes très différentes à l'égard de leur héritage respectif car María conserva ses tableaux, Joaquín en céda l'ensemble à l'État et Elena en vendit une partie. Pour Blanca Pons-Sorolla, son aïeule sacrifia une partie du bien de ses enfants pour offrir à son mari le rayonnement et la gloire qu'il méritait. Car il faut rappeler, une fois encore, que son œuvre était très mal représentée dans les collections nationales pour plusieurs raisons liées au déroulement de sa carrière. Par conséquent, la création d'un musée d'État pouvait combler au moins cette lacune. En évitant la dispersion d'une partie de la collection familiale, le musée permettrait une

103. Alfonso (photographie), "El museo del pintor Joaquín Sorolla", *La Libertad*, Madrid, 12/06/1931.

104. Blanca Pons-Sorolla, "Sorolla y su familia" in *Ternura y Melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, Valence, Bancaja, 2003, pages 97-98.

meilleure connaissance de son œuvre, pensait-elle. La dispersion d'une collection privée était perçue, à cette époque, comme une catastrophe qu'il fallait absolument éviter. Quant au choix de Madrid, il allait presque de soi, tout simplement parce que le peintre avait choisi de s'y établir et d'y construire un bâtiment doté d'évidentes qualités muséales. Par ailleurs, dans la capitale, cette institution aurait une envergure nationale et peut-être internationale tandis que, à Valence, elle aurait été isolée et limitée à une dimension locale. Enfin, ce musée était susceptible de mettre fin à deux phénomènes indissociables durant la décennie qui suivit la mort du peintre, c'est-à-dire l'oubli dans lequel Sorolla avait sombré et l'aversion que son nom suscitait désormais chez les jeunes artistes et que l'on attribuait, à tort ou à raison, à la mauvaise connaissance de son œuvre. Cette opinion se diffusa dans la presse au lendemain de l'inauguration du musée car les observateurs pensaient que les choses allaient enfin changer. José Manaut Nogués était de ceux qui partageaient ce point de vue, résumé dans *Heraldo de Madrid* de la façon suivante :

Después, su muerte le coloca en esa difícil situación de toda figura eminente ante la generación inmediata. Se proyecta sobre él esa sombra, esa disminución de aprecio, que sólo los grandes logran superar. Así Sorolla se encuentra hoy incomprendido por falta de conocimiento, cosa que parece inverosímil, tan cercana su pérdida.¹⁰⁵

Si la mort d'un peintre fait mécaniquement monter la valeur de son œuvre, qui devient un ensemble clos et dénombrable, sa réévaluation critique est souvent plus tardive et doit parfois subir au moins l'indifférence d'une ou de plusieurs générations. Un exemple assez frappant est celui des peintres d'histoire français qui ont enduré, à titre posthume, un rejet au moins proportionnel au succès qu'ils avaient connu de leur vivant. Or, ces peintres intéressent à nouveau comme

105. Díaz Casariego (Photographie), "El Museo Sorolla se ha inaugurado solemnemente esta mañana con asistencia del señor Azaña", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11/06/1932 et José Manaut Nogués, "Hoy hace nueve años que murió Joaquín Sorolla", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 10/08/1932. « Ensuite, sa mort le place dans cette situation difficile propre à toute personnalité éminente face à la génération suivante. Cette ombre se projette sur lui, cette diminution d'estime, que seuls les grands parviennent à surmonter. Ainsi, Sorolla se trouve aujourd'hui incompris par méconnaissance, une chose qui semble invraisemblable tant est proche sa disparition. »

viennent de le montrer les surprenants résultats obtenus par les récentes expositions monographiques d'Alexandre Cabanel et de Jean Léon Gérôme.¹⁰⁶

L'inauguration du Musée Sorolla intéressa ponctuellement les media si l'on en juge par la répartition des archives de presse consultées pour les besoins de cette étude. Elles contiennent presque cent cinquante articles datés de 1932. Avant cette date, Sorolla avait sombré dans un oubli presque total. En effet, après sa mort les journaux du pays avaient couvert très sommairement les deux événements attendus, c'est-à-dire sa réception posthume à l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando et la présentation publique de *Visión de España*, à New York. Le 2 février 1924, la séance-hommage posthume que lui consacra l'Académie fut à peine remarquée. Il faut rappeler que, dix ans auparavant, le 16 mars 1914, Sorolla avait été élu académicien sur le siège vacant de Salvador Martínez Cubells (1874-1947) à la suite d'une proposition collective des peintres Antonio Muñoz Degraín, Alejandro Ferrant Fisherman (1843-1917) et du sculpteur Miguel Blay. La lettre portant les trois signatures est conservée dans les archives de l'institution.¹⁰⁷ En 1914, le peintre était absorbé par *Visión de España*. Plus tard, son état de santé ne lui permit pas de se rendre à l'Académie pour prononcer son discours d'investiture de sorte que, en 1924, l'institution madrilène organisa une session extraordinaire au cours de laquelle le peintre Marceliano Santa María fit une lecture publique de ce discours.¹⁰⁸

Deux ans plus tard, le 25 janvier 1926, la présentation officielle de *Visión de España*, à New York, fut un non événement, tant aux États-Unis qu'en Espagne. Dans cette ville, les courants artistiques s'étaient renouvelés depuis l'Armory Show, en 1913. Cette exposition internationale d'art moderne fit connaître aux États-Unis Pablo Picasso, Georges Braque, Raoul Dufy, etc. En 1926, les avant-gardes étaient très implantées à New York, ainsi que le prouve l'inauguration d'un Musée d'art moderne, le MOMA, trois ans plus tard. Dans ce contexte, l'œuvre monumentale de l'Espagnol fut traitée avec cynisme par la critique et quelques artistes du moment. Le muraliste mexicain José Clemente Orozco (1883-1949) déclarait après avoir contemplé la frise des provinces : « Los murales de Sorolla:

106. *Alexandre Cabanel 1823-1889 : la tradition du beau*, Montpellier, Musée Fabre, 2010 et *Jean Léon Gérôme 1824-1904 : l'histoire en spectacle*, Paris, Musée d'Orsay, 2010.

107. Archives de l'Académie Royale des Beaux Arts de San Fernando, dossier 5-146-6.

108. *Homenaje a la Gloriosa Memoria del Excm. Don Joaquín Sorolla, Académico electo. Discursos leídos en la Sesión Pública el día 2 de febrero de 1924* – Real Academia de San Fernando –Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924.

¡Un aburrimiento! Este hombre confundía la pintura con el cante jondo. ¡Olé! Y esto a diez metros de El Greco, Goya y Velázquez.»¹⁰⁹ Orozco avait visité l'Hispanic Society car il réalisait alors des décors de grandes dimensions en Californie, à New York et dans le New Hampshire.¹¹⁰ Comme lui, les jeunes Espagnols chercheront à emprunter d'autres voies que celles tracées par Sorolla et l'ouverture du musée ne réussira pas, ni à brève ni à moyenne échéance, à réconcilier ces artistes avec le vieux maître.

109. José de Orozco, *El artista en Nueva York*, México, Ciudad de México, 1971, page 40. « Le décor mural de Sorolla, un ennui ! Cet homme confondait la peinture avec le chant populaire andalou. Olé ! Et cela à dix mètres du Greco, de Goya et de Vélasquez. »

110. Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Londres, Destino, 1994, page 58.

III.3. UN HÉRITAGE ARTISTIQUE EN JEU

Le 11 juin 1932, l'inauguration du Musée Sorolla marque une étape majeure dans l'histoire de la réception du peintre car des personnalités de tous bords se trouvent réunies par le seul souvenir d'un homme qu'elles avaient toutes connu et côtoyé. La liste des personnes présentes témoigne à elle seule de l'étonnante dualité de Sorolla qui est alors au moins aussi cher aux républicains qu'il l'est aux monarchistes. Toutefois, et contrairement à des apparences trompeuses, le souvenir de l'artiste n'est pas un objet de concorde, bien au contraire. Quatre ans avant la Guerre Civile, cette inauguration est le théâtre d'un double affrontement : idéologique, entre deux familles politiques, mais aussi géographique, entre Madrilènes et Valenciens.

Parmi les quelque trois cents personnes qui assistent à l'inauguration du Musée Sorolla, il faut relever d'emblée l'importance du corps diplomatique composé des ambassadeurs d'Allemagne, d'Italie, d'Autriche et des États-Unis ainsi que des membres des gouvernements de Saint Domingue, du Panama, d'Uruguay et de Tchécoslovaquie.¹¹¹ Cette représentation étrangère relève probablement moins du rayonnement du peintre dans ces pays lointains que de la volonté des autorités républicaines de donner du relief à cet événement. Parmi les personnalités espagnoles figurent le "tout Madrid" c'est-à-dire les écrivains Miguel de Unamuno et Adolfo Posada (1860-1944), l'architecte du Madrid de la Seconde République Secundino Zuazo (1887-1971), les docteurs Gregorio Marañón et Gonzalo Rodríguez Lafora (1886-1971), le naturaliste Ignacio Bolívar (1850-1944), le dessinateur Manuel Tovar ainsi que de nombreux artistes tels que les peintres Anselmo Miguel Nieto (1881-1964), Timoteo Pérez Rubio (1896-1977), Cecilio Plá, Juan Rivelles (1896-inc.), Tomás Murillo (1890-1934), les sculpteurs José Capuz, Mariano Benlliure, Juan Adsuara (1893-1973) et beaucoup d'autres.¹¹²

Le projet muséal avait été mené sous la Dictature et le dossier avait été traité par son administration mais, par les aléas de l'histoire, les autorités républicaines s'appêtent alors à en recueillir le bénéfice. L'ouverture d'un tel musée est une

111. Anonyme, "Inauguración del Museo Sorolla", *La Voz*, Madrid, 11/06/1932.

112. Alfonso, "Inauguración del Museo Sorolla", *Luz*, Madrid, 11/06/1932.

première en Espagne. Il existe, ailleurs, des maison-ateliers reconverties après la mort de leur propriétaire en musée ouvert au public. Les plus célèbres sont les musées Gustave-Moreau et Auguste-Rodin de Paris, qui ont servi de modèles aux suivants. Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, ce principe muséal est à la mode car il offre une approche plus complète et surtout plus intimiste de l'artiste que les traditionnelles pinacothèques qui présentent dans leurs salles froides et vides d'interminables enfilades de tableaux. En plus de l'atelier et de ses œuvres, le visiteur peut découvrir les objets de l'artiste, ses collections, son mobilier, sa bibliothèque, la décoration intérieure des pièces d'habitation, le cas échéant des manuscrits, etc. Tout cela est conservé dans son "ambiance" de l'époque, à tel point que pénétrer dans un de ces lieux revient à faire un bond dans le temps. En Espagne, aucun atelier d'artiste n'est ainsi protégé et valorisé avant celui de Sorolla. Par exemple, un peintre valencien de la génération antérieure, Antonio Muñoz Degrain, vendit son atelier et donna ses tableaux aux musées de Valence et de Malaga avant de s'établir dans un appartement de la rue San Lorenzo, à Madrid. Le sort réservé aux ateliers ne diffère pas de celui des lieux d'habitation. Ils sont tantôt vendus ou cédés, tantôt occupés par les descendants. Les biens mobiliers sont généralement dispersés après la mort de l'artiste. La donation de la veuve Sorolla est donc, d'une certaine manière, en avance sur son temps. Elle fait émerger l'idée que ces ateliers ne peuvent pas être traités comme de simples propriétés privées car ils constituent, en quelque sorte, des morceaux du patrimoine collectif. Dans son sillage, deux autres donations lui emboîteront le pas, le Musée Rusiñol de Sitges et le Musée Romero de Torres de Cordoue si bien que la jeune République s'ennorgueillira de recevoir, d'un coup et sans effort, un musée national et deux musées municipaux.¹¹³

Le jour de l'inauguration du Musée Sorolla, c'est donc le chef du gouvernement républicain, Manuel Azaña Díaz (1880-1940), qui occupe le centre de la table au milieu d'une foule composée, en majorité, de ses adversaires politiques. Une photographie panoramique publiée dans l'édition de *Blanco y Negro* du lendemain montre le chef du gouvernement assistant au discours d'Amalio Gimeno.¹¹⁴ Le regard perdu quelque part en direction des grands

113. Anonyme, "Nuevos museos de la República : Sorolla en Madrid ; Rusiñol en Sitges ; Romero en Córdoba", *Nuevo Mundo*, Madrid, 1/01/1932.

114. Figure n°8. Madrid. Inauguration du Musée Sorolla (1932).

tableaux accrochés en hauteur sur les murs de l'atelier, le leader républicain écoute d'une oreille cet exposé qu'il qualifiera, dans ses mémoires, d'assomant.¹¹⁵ Autour de lui, d'autres monarchistes écoutent ce même discours, comme Benigno de la Vega-Inclán, José Joaquín Herrero (1858-1945), Elías Tormo (1869-1957), le marquis de Lozoya (1893-1978), Federico García Sanchís etc.¹¹⁶ Ces hommes faisaient partie du dernier entourage du peintre. La maison Sorolla avait vu passer entre ses murs le gratin de l'époque, des vedettes de la scène madrilène telles que Raquel Meller, Catalina Barcena (1896-1978) et María Guerrero, jusqu'à l'aristocratie et le roi en personne.¹¹⁷ L'écrivain Francisco Umbral le rappellera, sur un ton goguenard, dans un article d'*El País* daté de 1986 : « El Museo Sorolla es como un chalet pretencioso de maestro de obras de derechas. Hoy parece insólito decirlo, pero fue el Ceesepe de su tiempo. »¹¹⁸ c'est-à-dire « Le Musée Sorolla est une sorte de villa prétencieuse d'un maître d'œuvres de droite. Cela semble incroyable de l'affirmer aujourd'hui, mais il fut le CSP de son époque. » CSP ou Carlos Sánchez Pérez (1958) est un peintre "à la mode" dans les années quatre-vingt. La présence des monarchistes à cette inauguration démontre que, si les républicains en avait recueilli le fruit, le Musée Sorolla est bel et bien un projet porté par les autorités de la dictature. Il faut imaginer qu'en lieu et place de Manuel Azaña, le roi Alphonse XIII en personne aurait probablement présidé cet hommage dans une maison qu'il avait fréquentée à une autre époque.

Parmi les figures politiques des partis de gauche, il faut aussi noter la présence du ministre de l'Instruction Publique, Fernando de los Ríos (1879-1949), du député Gerardo Carreres Bayarri (1885-1936), du maire républicain de Madrid Pedro Rico (1888-1957), de la députée socialiste Margarita Nelken (1894-1968), ou encore du représentant du maire de Valence, Enrique Durán y Tortajada. Dans son article "Una fiesta de tolerancia", Gregorio Marañón (1887-1960), un homme du centre, voit dans cette assemblée de républicains et de monarchistes un symbole de "fraternité" : « Ayer sin embargo, muchas gentes de banderías encontradas vivieron juntas unos instantes de tolerancia y de fraternidad. Hablaron los antiguos y los modernos, con intención unísona. Se habló del pasado

115. Manuel Azaña, *Memorias políticas y de Guerra*, Madrid, Giner, 1990, tome IV, pages 400-401.

116. Anonyme, "Inauguración del Museo Sorolla", *La Época*, Madrid, 11/06/1932.

117. Jordane Fauvey, *Joaquín Sorolla pintor del Rey Alfonso XIII*, Besançon, PUFC, 2009, pages 95-97.

118. Francisco Umbral, "Sorolla", *El País*, Madrid, 18/01/1986.

sin rencor y del presente sin ira.»¹¹⁹ Cependant, la cérémonie n'est pas aussi apaisée que ce passage le laisse entendre. Les textes des discours, dont des passages seront cités plus avant, le démontrent sans ambiguïté. Par ailleurs, le journal personnel de Manuel Azaña donne à entendre tout à fait le contraire de ce qu'affirme le docteur Marañón. Ce texte est daté par son auteur du 9 juin 1932 bien que les faits rapportés datent, en réalité, du 11 :

Se ha inaugurado la casa de Sorolla, que es un museo de cuadros de este pintor, instalado en la casa que construyó en el paseo que no sé ahora cómo se llama. Bastante gente, mucha de ella del otro bando. Yo presidí la ceremonia. El perdurable don Amalio Gimeno leyó un discurso pesado. Otros señores leyeron otros discursos también pesados. Y el increíble García Sanchíz, alias "Borreguero" (que así le llamaban cuando vino de Valencia con el pelo de la dehesa a hacer fortuna), recitó una de esas tiradas de prosa en delirio que él llama charlas. [...] Ha dicho, entre otras cosas, que la "Guardia Civil es la columna vertebral de la Patria". En el *ABC* se derriten por Sanchíz. Le conocí en el Ateneo hace treinta años. Entonces era muy amigo de Juan Pujol : los llamaban Rinconete y Cortadillo.¹²⁰

Ce passage mérite d'être commenté en détail. Tout d'abord, celui qui est alors chef du gouvernement traite le peintre avec une certaine distance comme pour s'en tenir à l'écart. L'assimile-t-il, lui aussi, à cet "autre camp" dont il est question dans le texte, c'est-à-dire la droite monarchiste ? Cela est possible car il faut se souvenir que, un an seulement auparavant, Alcalá Zamora avait mentionné les liens d'amitié qui unissaient le peintre à Alphonse XIII, alors qu'on se souvient que Vicente Blasco Ibáñez n'avait jamais admis cette idée. Or, même si

119. Gregorio Marañón, "Con motivo de la entrega del Museo Sorolla al Estado. Una fiesta de tolerancia", *El Sol*, Madrid, 14/06/1932. « Hier pourtant, beaucoup de gens appartenant à des factions opposées ont partagé ensemble quelques instants de tolérance et de fraternité. Les anciens et les modernes ont parlé, avec les mêmes intentions. On évoqua le passé sans rancœur et le présent sans animosité. »

120. Manuel Azaña, *Memorias políticas y de Guerra*, Madrid, Giner, 1990, tome IV, pages 400-401. « On a inauguré la maison de Sorolla, qui est un musée de tableaux de ce peintre, installé dans la maison qu'il a fait construire sur l'avenue dont je ne sais plus le nom à cet instant. Pas mal de gens, beaucoup de l'autre camp. Moi j'ai présidé la cérémonie. L'infatigable Amalio Gimeno a lu un discours assommant. D'autres messieurs ont lu d'autres discours pas moins assommants. Et l'incroyable García Sanchíz, alias "gardien de moutons" (c'est ainsi qu'on l'appelait quand il arriva de Valence, avec ses sabots tout crottés, pour chercher fortune), récita une de ses tirades de prose délirante qu'il appelle conversations. [...] Il a dit, entre autres choses, que la "Garde Civile est la colonne vertébrale de la Patrie". À la rédaction d'*ABC*, on a d'yeux que pour Sanchíz. Je l'ai connu à l'Ateneo il y a trente ans. Il était alors très ami de Pujol : on les appelait Rinconete et Cortadillo. »

l'attachement de Sorolla à la monarchie espagnole est connu de tout le monde, et bien sûr d'Azaña, le sujet demeure encore tout un tabou à Valence. Dans les colonnes d'*El Pueblo*, un journaliste opte pour une formule suffisamment ambiguë pour que chacun y trouve son compte : « Pensara Sorolla como pensase, era un hombre nuestro. »¹²¹ c'est-à-dire « Peu importe ce que pensait Sorolla, il était l'un des nôtres. » Dans le texte d'Azaña, il est aussi question du changement de nom de la rue du musée. En effet, le peintre avait fait l'acquisition de deux terrains attenants situés Paseo del Obelisco.¹²² En 1914, la rue avait reçu le nom du général Martínez Campos, dont le pronunciamiento du 29 septembre 1874 avait permis la Restauration de la monarchie. Mais en juin 1931, juste avant l'inauguration du musée, la mairie de Madrid efface le nom du général putschiste. Il est remplacé par celui de l'intellectuel libre penseur Francisco Giner de los Ríos car l'Institution Libre d'Enseignement était située au numéro 14, et le musée au 37. Depuis les colonnes d'*El Liberal*, Roberto Castrovido, qui est à cette époque député de Madrid, salue la modification et demande aux édiles de poursuivre leur action en changeant le nom de la Plaza vieja de Chamberí en Plaza del pintor Sorolla.¹²³ Mais la proposition n'est pas entendue et les aléas de l'histoire font que le vœu formulé par le républicain sera exaucé sous le franquisme, le 9 mars 1944.¹²⁴ Par la même occasion, la rue Francisco Giner de los Ríos retrouvera son ancienne plaque, qu'elle continue à arborer aujourd'hui. Cette anecdote prouve, au moins, que si les conservateurs ne disputent pas l'héritage de Giner à la gauche républicaine, et que celle-ci ne dispute pas à la droite monarchiste les valeurs de l'épopée de Martínez Campos, il n'en va pas de même pour Sorolla et son œuvre puisqu'ils servent, au gré de l'alternance politique, toutes les causes.

Enfin, dans le texte d'Azaña, il est surtout question d'un homme, le comédien, poète et romancier né à Valence, Federico García Sanchís. Dans le texte, le nom comporte une faute d'orthographe, "Sanchíz", qui pourrait être intentionnelle et faire allusion à un accent madrilène forcé. Cette pique entrerait en cohésion avec le portrait caustique de Sanchís, qu'Azaña nous présente comme un provincial venu chercher fortune à Madrid. Il affirme l'avoir connu trente ans

121. Arturo Mori, "Sorolla", *El Pueblo*, Valence, 16/06/1932.

122. *La casa de Sorolla. Dibujos*, page 10.

123. Roberto Castrovido, "El Museo Sorolla", *El Liberal*, Madrid, 12/06/1931.

124. Anonyme, "Más de un millón de pesetas para ampliar el alumbrado eléctrico público", *Arriba*, Madrid, 10/03/1944.

auparavant à l'Ateneo de Madrid, une institution créée en 1835 qui fut, jusqu'à la guerre civile, un lieu d'échanges et de débats politiques, scientifiques, littéraires et artistiques. Azaña en fut le secrétaire de 1913 à 1920, à l'époque où Sanchís le fréquentait. Au sujet de ce Valencien touche-à-tout, il faut rappeler que, quelques années plus tôt, il avait pris de court la presse en annonçant la création du Musée Sorolla et il avait ensuite publié plusieurs articles sur le peintre qu'il côtoya à la fin de sa vie. En 1926, l'année de la présentation de *Visión de España*, il signa un article fortement empreint de nationalisme intitulé "El pintor Sorolla y el comandante Franco".¹²⁵ Il y associait l'événement new-yorkais à l'exploit réalisé par le frère aîné du futur caudillo, Ramón Franco (1896-1938) qui, le 22 janvier, avait été le premier aviateur espagnol à franchir l'océan Atlantique, de Palos de la Frontera à Buenos Aires, à bord d'un hydravion baptisé "Plus Ultra", la devise de Charles Quint. Pour le journaliste, les deux événements apparemment sans lien relevaient d'un même élan de "patriotisme" car ils glorifiaient tous deux, et à leur manière, le nom de l'Espagne. Azaña accuse le journal *ABC* de n'avoir d'yeux que pour Sanchís probablement parce que dans l'édition du 12 juin 1932, son discours est jugé admirable : « Federico García Sanchiz, el conde de Gimeno y las demás personalidades que ayer hicieron uso de la palabra en el acto de la inauguración oficial del Museo, ensalzaron de manera admirable las grandes cualidades del artista insigne que dejó este espléndido legado a la nación. »¹²⁶

Dans le discours qu'il prononce le jour de l'inauguration du musée, Sanchís s'en prend avec virulence à la politique visant à concéder une autonomie aux régions qui le souhaiteraient. En effet, pour redéfinir le rôle et les compétences de l'État et des régions, le gouvernement est prêt à accorder une certaine autonomie à la Catalogne ainsi que le prévoit le Pacte de Saint-Sébastien. Avant l'avènement de la République, les responsables des partis républicains s'étaient réunis dans la ville basque, le 17 août 1930, dans le double but de former un Comité Révolutionnaire et de définir les grands chantiers de la République. Parmi les sujets débattus, figurait la question de la décentralisation des pouvoirs. Le 9

125. Federico García Sanchiz, "El pintor Sorolla y el comandante Franco", *Informaciones*, Madrid, 11/02/1926.

126. Anonyme, "Inauguración oficial de la Casa Museo Sorolla", *ABC*, Madrid, 12/06/1932. « Federico García Sanchís, le comte Amalio Gimeno et autres personnalités qui ont fait hier usage de la parole au cours de la cérémonie officielle d'inauguration du Musée, louèrent de façon admirable les grandes qualités de l'illustre artiste qui laissa ce splendide héritage à la nation. »

septembre 1932, les Cortès concèdent un statut particulier à la Catalogne mais, bien avant ce vote, les conservateurs dénoncent déjà une atteinte à l'unité nationale. C'est ce thème que Sanchís développe à travers des images tirées du plus grand panneau du décor de l'Hispanic Society, *Castilla. La Fiesta del pan*. Comme l'Espagne, la frise des provinces est une œuvre à part entière qui n'a de sens que dans l'indivisibilité de ses quatorze panneaux, remarque Sanchís. Il loue l'"espagnolisme" de l'ensemble, une notion en vogue dans l'Espagne des années trente qu'il faut comprendre comme le contraire de "séparatisme". L'"espagnolisme" doit s'entendre comme un patriotisme fondé sur le souci de maintenir une cohésion politique, territoriale, économique, etc. Il poursuit en expliquant que le pays doit son unité aux Rois Catholiques, avant d'ajouter que sans le Compromis de Caspe (1412) et le rôle joué par Saint Vincent Ferrer (1350-1419), celle-ci n'aurait pas été possible. Le Compromis de Caspe avait permis à Ferdinand de Castille, avec le soutien du dominicain de Valence, d'accéder à la Couronne d'Aragon et d'unir ainsi les deux royaumes qui formeront ensemble l'Espagne. Par un raccourci historique, Sanchís estime que le pays doit donc son unité à un Valencien, ce qui explique qu'un autre Valencien, Sorolla, l'exalte à son tour dans ses tableaux. Il poursuit sa démonstration par une métaphore. Selon lui, le fruit valencien par excellence, l'orange, symbolise l'unité nationale car chacun de ses quartiers, séparés les uns des autres, sont hermétiquement maintenus ensemble sous la peau, comme les régions à l'intérieur des frontières. Dans un discours postérieur il complètera cette image en signalant que l'orange est un mélange de jaune et de rouge, les couleurs du drapeau national.¹²⁷ Il identifie ensuite d'autres symboles nationaux dans la composition du panneau *Castilla. La Fiesta del pan*. Il fait l'éloge des drapeaux, des monuments et du pain qui, selon l'orateur, accommode et rassemble sur la table tous les aliments produits dans la péninsule. Il fait enfin mention de la Garde Civile qu'il considère comme la "colonne vertébrale de la Patrie", ce qu'Azaña tiendra sans doute pour du "délire", car la Garde Civile avait été l'un des piliers de la monarchie.

Douze ans plus tard, Sanchís livrera lui aussi son souvenir de cette inauguration et son rapport glacial avec Azaña :

127. Federico García Sanchís, "Sorolla en el Prado", *ABC*, Madrid, 26/02/1944.

Nos conocíamos de antiguo del Ateneo. Saludámonos al entrar, pero como en mi discurso, glosando la composición titulada *La fiesta del pan en Castilla*, que se conserva en la *Hispanic Society of America*, arremetiese contra la política separatista del Gobierno, su Jefe y yo no nos despedimos a la salida, o mejor dicho, nos despedimos para siempre.¹²⁸

Les discours prononcés sont publiés ensemble quelques jours plus tard, dans un fascicule intitulé *La Casa de Sorolla*.¹²⁹ En annexes, huit tableaux du musée sont reproduits en noir et blanc dont la moitié sont des études préparatoires au décor de l'Hispanic Society : *Tipos regionales castellanos*, *Tipos regionales del Valle de Ansó*, *Tipos regionales del Roncal*, *Tipos aragoneses*.¹³⁰ À cela, il faut ajouter une imposante reproduction du panneau *Castilla. La fiesta del pan* sur une page qui se déplie en quatre volets. Tout cela vient illustrer le discours de Federico García Sanchís. Les images qu'il a évoquées et commentées sont aussitôt reprises et propagées par la presse conservatrice. Dans un article de *La Voz de Valencia*, un journaliste tente lui aussi de démontrer comment *Visión de España* incarne l'idée d'unité nationale. Il oppose le patriotisme de Sorolla à l'égoïsme des Catalans :

¡Sublime ejemplo! Ese rasgo de los familiares de Sorolla, al dejar a España la casa solariega en la que el maestro pasó sus mejores años y en la que volcó sus entusiasmos de artista y en la que reconcentró todo el buen gusto de elegido y en la que fue dejando año tras año huellas de genio creador son una prueba de su españolismo inculcado devotamente a sus hijos [...] y que denotan su gran amor a la patria grande, a la que representa la hermandad de todas las regiones hispanas unidas en estrecho abrazo y sin la mezquina idea que subyuga a los infelices catalanes de nuevo cuño.¹³¹

128. Federico García Sanchís, "Sorolla en el Prado", *ABC*, Madrid, 26/02/1944. « Nous nous connaissons de longue date, de l'Ateneo. Nous nous sommes salués à l'entrée, mais comme dans mon discours, en glosant sur la composition intitulée *La fiesta del pan en Castilla*, qui est conservée à l'Hispanic Society of America, je m'en suis pris à la politique séparatiste du Gouvernement, son Chef et moi nous nous sommes séparés sans nous saluer à la sortie, ou plutôt, nous nous sommes séparés pour toujours. »

129. *La Casa de Sorolla*, Madrid, Patronato del Museo Sorolla, 1932.

130. Au Musée Sorolla de Madrid : *Tipos regionales castellanos*, 203x156, 1912. *Tipos regionales del Valle de Ansó*, 206x150, 1912. *Tipos regionales del Roncal*, 200x150, 1912 et *Tipos aragoneses*, 209x143, 1912.

131. Emilio Juan Favieres, "Sorolla. El maravilloso", *La Voz Valenciana*, Valence, 22/06/1932. « Sublime exemple ! Ce geste des membres de la famille Sorolla, qui cédèrent à l'Espagne la noble maison dans laquelle le peintre passa les meilleures années

Il prétend que les enfants de Sorolla ont accru le bien commun alors que, au contraire, « les Catalans » sont justement en train de le sacrifier. À la fin de ce passage, l'auteur s'en prend à l'«histoire commune» des Catalans, un argument du catalanisme politique, en les taxant de «naturalisés» pour signifier la superficialité de leur revendication. La filiation se trouve au cœur de ce passage car, en renonçant à une partie importante de leurs héritages respectifs, au profit de l'État, María, Joaquín et Elena viennent de faire un «sacrifice» matériel qui revêt dans ce contexte une signification nationale. La famille est perçue ici à la fois comme le creuset de valeurs telles que l'entente, le respect, l'abnégation, dans une vision toute catholique, mais aussi comme la «grande famille» c'est-à-dire la patrie, dont la cohésion repose sur les mêmes valeurs. Pour bien le comprendre, il faut rappeler que l'œuvre de Sorolla reflète une certaine «cohésion familiale» car l'artiste a peint en quantité des scènes de foyer aussi intimistes que *Madre*, *Mi mujer y mis hijos*, *Clotilde con los hijos*, *Día de Reyes* et beaucoup d'autres.¹³² Par ailleurs, il peignait également des portraits individuels de ses enfants et de son épouse. Ces modèles furent particulièrement importants dans son processus de création car, en toute liberté, il se «faisait la main» et se livrait à des expérimentations dont il transférait ensuite l'apport vers ses commandes. Ce fut le cas, entre autres, du portrait de jardin qu'il mit au point d'abord avec ses proches avant de le proposer ensuite à ses clients. Le portrait du designer américain Louis Comfort Tiffany, sur un fond de fleurs qui rappelle ses vitraux art nouveau, en est un exemple.¹³³ Naturellement, la plupart des tableaux familiaux n'avait pas été vendue et une grande partie d'entre-eux figure dans la donation de la veuve c'est-à-dire dans les collections initiales du Musée Sorolla. Pour cette raison ils sont découverts tardivement et donc abondamment commentés en 1932.

Dans ce contexte brûlant, le fils du peintre, qui est également le premier directeur du Musée Sorolla, accorde un entretien à José Montero Alonso (1904-

de sa vie et dans laquelle il versa son enthousiasme d'artiste et dans laquelle il concentra tout le bon goût, et dans laquelle il laissa, année après année, des traces de son génie créateur, autant de preuves de son espagnolisme inculqué dévotement à ses enfants [...] et qui attestent de son grand amour pour la grande patrie, représentée par la fraternité de toutes les régions hispaniques unies main dans la main et sans l'idée misérable qui aveugle les satanés Catalans de la nouvelle espèce. »

132. Au Musée Sorolla de Madrid : *Madre*, 125x169, 1895. *Mi mujer y mis hijos*, 160x150, 1897-1898 et *Clotilde con los hijos, día de Reyes*, 36'5x53, 1900.

133. *Retrato de Louis Comfort Tiffany*, 150'5x225'5, New York, HSA, 1911.

2000), le directeur du journal conservateur *La Hoja del Lunes*.¹³⁴ Au cours de sa visite, une étoffe accrochée dans un des ateliers attire son attention. Il s'agit de la "senyera", c'est-à-dire le drapeau burelé de la Couronne d'Aragon que le peintre avait immortalisé dans le panneau *Valencia. Las grupas*. Il l'avait ensuite conservé comme un souvenir de son séjour de 1916. Embarrassé, le fils affirme que son père n'était pas séparatiste, mais qu'il avait toujours eu une affection profonde et sincère pour sa terre natale. En remontant le fil de la presse on retrouve en 1924 ce témoignage du Valencien Benedito qui confiait alors au journal *El Mercantil Valenciano*: « El día que esa bandera entró en esta casa, organizó don Joaquín, en petit comité, como de corazón a corazón, una fiesta íntima, de exaltación de valencianismo, todo emoción y sentimiento. »¹³⁵ Ce genre d'anecdote sera absolument prohibé sous le franquisme, en particulier chez celui qui deviendra un des portraitistes du dictateur. Quelques jours après la visite de *La Hoja del Lunes*, un journaliste de la revue *Hogar* considère que l'architecture et la décoration intérieure de la maison revêtent un "profond caractère national": « Aquí habla España con su recio acento histórico. Esta valiosa colección de cuadros, de tipos regionales, no puede ser más elocuente en estos momentos políticos. »¹³⁶

En novembre, le souvenir de Sorolla est ravivé par le très conservateur Salon d'Automne de Madrid. Alors que quelques tableaux du maître sont exposés dans une des salles de l'exposition, son organisateur, Manuel Abril (1884-1943), essuie les attaques du critique Ángel Vegue y Goldoni (inc.-inc.) qui lui reproche de n'exposer que des peintres de droite.¹³⁷ Selon lui, la sélection admise reflète le conformisme du salon et décourage les tentatives de rupture artistique. Dans sa réponse, Abril indique tout d'abord que les salles consacrées à Sorolla et au sculpteur Benlliure ne constituent pas toute l'exposition. Puis il revendique l'orientation conservatrice de l'association qu'il préside, en signalant que c'est là

134. José Montero Alonso, "El glorioso pintor visto a través de su hijo", *El Eco de Santiago*, Saint Jacques de Compostelle, 21/06/1932 et Anonyme, "José Montero Alonso, periodista", *El País*, Madrid, 28/03/2000.

135. José Ballester y Gozalvo, "En templo abandonado", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 9/08/1924. « Le jour où ce drapeau entra dans cette maison, don Joaquín organisa, en petit comité, auprès de ses fidèles, une fête intime, d'exaltation de valencianisme, qui ne fut qu'émotion et sentiment. »

136. C. J., "El hogar del pintor Sorolla", *Hogar*, Madrid, 30/06/1932. « L'Espagne parle ici avec son âpre accent historique. Cette précieuse collection de tableaux, de types régionaux, ne peut être plus éloquente en ces temps politiques. »

137. Ángel Vegue y Goldoni, "titre inconnu", *La Voz*, Madrid, 1/11/1932.

une de ses obligations, au nom de la défense de l'art.¹³⁸ Sous le franquisme, le Salon d'Automne n'exposera plus que des peintres consacrés.

Comme il a été indiqué, les discours prononcés le jour de l'inauguration du Musée Sorolla sont publiés le 24 juin 1932 dans un fascicule édité par le comité de direction du musée. Tous les discours y figurent, excepté celui du représentant du maire de Valence, Enrique Durán y Tortajada. Il avait annoncé ce jour-là que la ville était en train d'édifier un monument sur la plage de La Malvarrosa. Le texte fut écarté par le comité de direction, à la tête duquel se trouvait le fils du peintre, peut-être parce que, dans son allocution, Tortajada avait précisé que l'inauguration du monument attendrait le rapatriement de la dépouille de Vicente Blasco Ibáñez, mort quatre ans plus tôt à Menton, et que les deux événements donneraient lieu à une manifestation conjointe. En organisant cet hommage, le Parti de l'Union Républicaine Autonomiste, dirigé alors par son plus jeune fils, Sigfrido Blasco-Ibáñez (1902-1983), entend réhabiliter à la fois l'homme politique et l'écrivain en l'associant aux artistes de la grande époque valencienne, Mariano Benlliure et Joaquín Sorolla. Cet événement commémoratif contribuerait à forger une identité valencienne conforme à l'idéal de ces régionalistes de gauche. En 1929, Sigfrido Blasco-Ibáñez avait racheté à Félix Azzati le journal fondé par son père, *El Pueblo*, qui faisait lui aussi partie du patrimoine culturel de la ville. Le journal disparaîtra dix ans plus tard avec l'arrivée au pouvoir des franquistes.

Le 11 août 1933, le maire de Valence Vicente Alfaro Moreno organise une cérémonie au cimetière municipal pour le dixième anniversaire de la mort du peintre et, le 31 décembre, le monument tant attendu est inauguré sur le bord de mer. En ce qui concerne cette construction, il faut préciser, tout d'abord, que le buste en marbre offert par Mariano Benlliure avait du être fondu en bronze en septembre 1932 car il serait être exposé à ciel ouvert.¹³⁹ Le monument dessiné par l'architecte Francisco Mora Berenguer (1875-1961) comprend une esplanade fermée à l'ouest par un péristyle semi-circulaire composé de huit colonnes doriques.¹⁴⁰ Au centre, le bronze est placé sur un socle frappé du blason rouge et jaune de la ville. Le buste fait face à la Méditerranée, figeant ainsi pour l'éternité

138. Manuel Abril, "El Salón de Otoño", *Luz*, Madrid, 2/11/1932.

139. José Manaut Nogués, "Benlliure", *El Mercantil Valenciano*, Valence, 2/08/1932

140. Figure n°10. Monument « Valencia a Sorolla » (1933-1957).

la tension visuelle si fugace entre le regard du peintre et son motif. Pour les pêcheurs et les gens de la ville qui ont aperçu un jour le peintre seul sur la plage, immergé dans sa tâche, le monument est d'autant plus marquant et émouvant. Les Valenciens avaient longtemps attendu un tel monument et il est d'autant mieux accueilli par la population qu'il compense une lacune et solde la "dette" de la ville envers son peintre, selon la formule rebattue par la presse locale.

Aujourd'hui, rien de tout cela ne subsiste car l'histoire donna raison aux fonctionnaires avisés qui s'étaient opposés à cette construction. En effet, le coûteux mausolée sera balayé par les eaux lors de la crue du fleuve Turia de l'automne 1957, qui cause aussi la perte de nombreux tableaux de Sorolla qui décoraient des résidences privées comme celle du peintre José Benlliure, qui possédait une importante collection personnelle.¹⁴¹ Durant six ans, le monument à la mémoire de Sorolla reste à l'état de ruine. Éparpillés sur la plage, les blocs de pierre semblent dériver dans une mer de sable. Ce spectacle désolant constitue durant tout ce temps une sorte de curiosité locale, photographiée par les badauds. Les autorités franquistes ne mettront aucun empressement à organiser l'évacuation des vestiges, peut-être parce que ces pierres et leur histoire rappelaient le régime républicain, comme on va le voir. En 1960, *Levante* s'indignera du sort réservé au monument alors que la ville s'est relevée de cette épreuve : « Tres años han pasado de la catástrofe y Valencia está completamente restaurada de sus terribles heridas, pero aún queda abierta una que cada día se ulcera más y más: ese monumento que, de no tomar una determinación, acabará por desaparecer falto de respeto y consideración que se merece. »¹⁴² À l'approche du centenaire de la naissance du peintre, en 1963, il sera finalement démonté et partiellement réinstallé un peu plus loin du rivage dans le quartier maritime où il se trouve aujourd'hui.¹⁴³ La nouvelle sera annoncée par *Jornada*, en août 1962. Le

141. Anonyme, "El barro destroza lienzos de Benlliure, Sorolla y Pepino Benlliure", *Clima*, Valence, 26/10/1957.

142. González Vidal, "Continúa sin restaurar el monumento a Sorolla", *Levante*, Valence, 12/07/1960 et Anonyme, "El monumento a Sorolla", *Levante*, Valence, 17/12/1960. « Trois années se sont écoulées depuis la catastrophe et Valence est complètement remise de ses terribles blessures, mais il en reste encore une qui chaque jour se gâte de plus en plus ; si personne ne prend une résolution, ce monument finira par disparaître faute de respect et de la considération qu'il mérite. »

143. Anonyme, "Ha quedado instalado totalmente el monumento al pintor Sorolla. Será inaugurado el próximo miércoles", *Levante*, Valence, 24/02/1963. Figure n°16. Valence commémore le 100^e anniversaire de la naissance de Sorolla (1963).

journal saluera ce dénouement mais il estimera que le buste du peintre doit rester face à la mer, coûte que coûte.¹⁴⁴

Pour comprendre la cérémonie d'inauguration du 31 décembre 1933, il faut rappeler que les républicains viennent de perdre les élections législatives du 19 novembre, remportées par la Confédération Espagnole des Droites Autonomes (CEDA) le parti conservateur et catholique de José María Gil-Robles (1898-1980). Toutefois, si la CEDA gagne les élections, c'est le Parti Républicain Radical (PPR) d'Alejandro Lerroux (1864-1949) qui va gouverner. Lerroux préside un conseil des ministres largement composé de membres de son parti : Diego Martínez Barrio (1883-1962) ministre de la Guerre, Juan José Rocha García (1877-1938), ministre de la Marine, Antonio Lara Zárate (1881-1956), ministre des Finances, Manuel Rico Avello (1886-1936), ministre de l'Intérieur, Rafael Guerra del Río (1885-1955), ministre de l'Économie, José Pareja Yébenes (1888-1951), ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, José Estadella Arnó (1880-1951), ministre du Travail et Ricardo Samper Ibáñez (1881-1938), ministre de l'Industrie et du Commerce. Dans ce contexte l'inauguration prend un sens politique particulier car elle donne lieu à un rassemblement républicain auquel prennent part le ministre de l'Industrie Ricardo Samper, ainsi que les membres les plus éminents de PURA, la branche valencienne du PRR, c'est-à-dire les députés Sigfrido Blasco-Ibáñez, Pascual Martínez Sala (inc.-inc.), Vicente Marco Miranda (1880-1946), Ángel Puig (inc.-inc.), Joaquín Reig Piqué (1896-1989), etc. Ricardo Samper est né à Valence et y a exercé les fonctions de conseiller municipal de 1911 à 1920, avant d'en devenir le maire de 1920 à 1923. C'est sans doute pour cela que le gouvernement le délègue, au lieu d'envoyer, comme il eût été logique, le ministre de l'Instruction Publique José Pareja Yébenes.

Même si la manifestation conjointe associant le peintre et l'écrivain n'a finalement pas lieu, les discours font allusion aux deux personnages. Le directeur de l'École des Beaux-Arts de San Carlos évoque deux "âmes jumelles" : « sus espíritus eran tan fraternos que lo que el uno pintaba era lo que el otro

144. Vicente Mauri, "¿Traslado del monumento a Sorolla? De ser cierto, no debe prosperar", *Jornada*, Valence, 18/08/1962.

escribía. »¹⁴⁵ c'est-à-dire « leurs esprits étaient si fraternels que ce que l'un peignait l'autre l'écrivait. » Le reste des discours prononcés fait revivre les images que les blasquistes ont jadis associées à Sorolla comme le montre, par exemple, ce passage lu par le directeur de l'École des Arts et Métiers : « [...] siempre fue un amigo de las clases necesitadas y, como hombre que había luchado, realizó en sus obras un verdadero canto al trabajo. »¹⁴⁶ ce qui signifie « il fut toujours l'ami des classes défavorisées et, en tant qu'homme qui avait lutté, il réalisa dans ses œuvres une véritable ode au travail. » ou cet autre passage extrait du discours du conseiller municipal Durán y Tortajada :

Fue un ciudadano de la república del arte; hombre de humilde linaje, nunca tuvo la petulancia del saber, sino que vivió entregado a su arte, sin pagarse de relumbrones ni de apariencias. De su niñez y de su juventud, en la que se curtió para la lucha, sin más protección que la de don Antonio García, conservó un vivo sentimiento contra las injusticias sociales.¹⁴⁷

Comme par le passé, ces républicains modérés brossent le portrait inchangé d'un Sorolla des débuts, de son enfance à sa formation académique en terminant par son parcours épique comme "salonnier". Ils ne disent rien, en revanche, du portraitiste de la haute société et de la Cour, ni du peintre qui fut, de très loin, le plus riche de tous et fréquentait les stations balnéaires de Saint-Sébastien, Zarauz et Biarritz, comme si tout cela n'avait jamais existé. Pourtant, les tableaux accrochés aux murs du Musée Sorolla le disent assez. Car les jardins sont bien ceux de l'Alhambra, du Palais de La Granja de San Ildefonso, et de l'Alcazar de Séville, autant de résidences royales où notre peintre avait été invité par le roi en personne. Dans le jardin de la propriété, la plus belle pièce est un antique à la toge découvert sur le site archéologique de Cástulo – dans la province de Jaén – qui est un cadeau du marquis de Viana comme le prouve cette lettre : « Ahí van dos figuras bastante interesantes de las ruinas de Cástulo, que acaban de descubrirse. En ningún lugar estarán mejor que en el precioso jardín de Vd. Recíbalas de este

145. Anonyme, "Se inauguró brillantemente el monumento a Sorolla", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 1/01/1934.

146. *Ibidem*.

147. *Ibidem*. « Ce fut un citoyen de la république de l'art ; un homme issu d'une famille modeste, il n'a jamais eu l'outrecuidance de celui qui sait, mais il vécut au contraire absorbé par son art, en ne versant ni dans le clinquant ni dans les apparences. De son enfance et de sa jeunesse, endurci par les luttes et sans autre protection que celle de don Antonio García, il avait conservé une vive répugnance envers les injustices sociales. »

amigo que le abraza y le quiere. »¹⁴⁸ Et l'on pourrait continuer ainsi la liste de ces symboles tangibles qui laissent entrevoir le "peintre courtisan". En dépit de tout cela, dix ans après la mort du peintre, le credo des républicains n'a pas évolué. Le critique d'art Antonio Méndez Casal (1884-1940) va même jusqu'à affirmer : « Joaquín Sorolla fue un temperamento genuinamente rebelde. Su rebeldía noble, sentida, jamás hizo concesiones a la farsa exhibicionista. Sorolla fue como fue, por impulso nativo, un revolucionario. »¹⁴⁹ Une fois encore, le raccourci est rapide. Tous les natifs de Valence ne sont pas des « révolutionnaires » et Sorolla n'avait rien d'un opposant à la monarchie.

Comme une marque d'affirmation et de résistance, tous les symboles régionaux sont de l'inauguration du monument : le drapeau valencien, l'hymne régional composé et écrit en 1909 par Maximiliano Thous Orts (1875-1947) et José Serrano Simeón (1873-1941) et, dans les discours, le valencien alterne avec l'espagnol¹⁵⁰. Le refrain de l'hymne régional fait écho à l'esprit de résistance des républicains : « Per ofrenar noves glòries a Espanya, tots una veu, germans, vingau » c'est-à-dire : « Pour offrir à l'Espagne de nouvelles gloires, notre région a su lutter. » Sorolla était de ces "gloires" et faisait bel et bien partie des figures historiques revendiquées par le parti comme siennes et admises comme ambassadrices de sa pensée. Le fils du peintre représente, sur place, le Musée Sorolla. Sur une photographie de groupe prise par Vicente Barberá Masip (1870-1935) et publiée par le journal *Las Provincias*, il apparaît aux côtés du sculpteur Mariano Benlliure.¹⁵¹

À Madrid, le Musée Sorolla est tardivement ouvert au public, seulement en mars 1933, pour des raisons internes liées à l'approbation de son budget et à l'adoption d'un règlement intérieur. Mais après trois ans d'exploitation, il doit

148. MS. CS 7237, Lettre du marquis de Viana à Sorolla datée du 19/01/1916. « Voici deux pièces intéressantes des ruines de Castulo qui viennent d'être découvertes. Il n'y a pas de meilleur endroit pour les accueillir que votre beau jardin. Recevez-les de cet ami qui vous embrasse et vous estime. »

149. Antonio Méndez Casal, "Joaquín Sorolla por Mariano Benlliure", *ABC*, Madrid, 11/04/1931. « Joaquín Sorolla avait un tempérament résolument rebelle. Sa rébellion noble, mesurée, ne fit jamais de concession à la farce exhibitionniste. Sorolla a été ce qu'il a été, par l'influence de sa terre, un révolutionnaire. »

150. Anonyme, "Homenaje a la memoria de Sorolla", *El Pueblo*, Valence, 11/08/1933.

151. Vicente Barberá Masip (photographies), "Inauguración del monumento a Sorolla", *Las Provincias*, Valence, 3/01/1934.

refermer ses portes à cause de la guerre.¹⁵² Le 16 février, une coalition de partis de gauche, le Front Populaire, remporte les élections législatives. Alcalá-Zamora assume la présidence jusqu'en mai avant d'être remplacé par Manuel Azaña. Les garnisons du Maroc se soulèvent le 17 juillet et le mouvement s'étend à la péninsule les 18 et 19 juillet. Nous ne disposons d'aucun article de presse entre le 17 août 1936 et le 9 mai 1939 et ce n'est qu'après cette date que quelques journalistes madrilènes s'intéressent au sort des collections du musée.¹⁵³ Or, dès juillet 1936, le gouvernement républicain s'est doté d'un Comité de Défense du Trésor Artistique présidé par le peintre Timoteo Pérez Rubio. Quelques chefs-d'œuvre du Musée du Prado sont mis à l'abri hors de Madrid, mais les collections du Musée Sorolla ne sont pas concernées par ce plan. Son directeur rassemble simplement les toiles au rez-de-chaussée du bâtiment afin qu'elles soient moins exposées aux tirs de mortier et aux bombardements éventuels. Joaquín Sorolla y García vit encore dans cette maison puisque sa mère a veillé à lui laisser la direction du musée et la jouissance des pièces d'habitation. Sur ses fonds propres, l'héritier finance un coûteux plan de sauvegarde du bâtiment.¹⁵⁴ Il charge en effet l'architecte José María Aspiroz (inc.-inc.) de mettre en place une protection autour du site qui se révèle très efficace puisque les seuls dégâts à déplorer à la fin du conflit sont deux impacts de grenade d'artillerie sur la façade. Enfin, durant la prise de Madrid, les soldats de l'armée franquiste assurent la protection des lieux jusqu'à la fin des hostilités. En 1939, tous les biens s'y trouvent intacts.

Sous la Seconde République, plus que jamais auparavant, le souvenir du peintre valencien prend une coloration politique dans un contexte marqué par de violentes luttes entre les partis. Jusqu'à la fin de la période 1924-1939 et au gré de l'aterrance au pouvoir, droite et gauche puisent dans la vie de Sorolla, et dans son œuvre, les symboles de l'une ou de l'autre Espagne qu'ils veulent voir triompher. Le souvenir du peintre se situe donc précisément sur cette fracture qui est sur le point de dégénérer en guerre civile.

152. José Guillot Carratala, "Por fin se abrió al público el museo del insigne Sorolla", *El Adelantado*, Salamanque, 16/03/1933.

153. J.F. García Lozano, "Un recuerdo al gran pintor valenciano", *El Luchador*, Alicante, 17/08/1936.

154. José Félix Tapia, "Cuadros del inmortal Sorolla, salvados", *Informaciones*, Madrid, 9/05/1939.

IV

SOROLLA ET LE RÉGIME FRANQUISTE

1939 - 1974

La victoire des troupes franquistes est suivie d'une refonte totale de la presse. Hormis quelques journaux conservateurs, tous les titres d'avant-guerre disparaissent. À Madrid, *ABC* parvient à se maintenir dans une offre réduite à quelques titres d'extrême droite : *Arriba, Ya, El Alcázar, Informaciones, Madrid* et *Pueblo*. Le seul journal édité à Barcelone est *La Vanguardia* qui devient *La Vanguardia Española*. Valence ne compte plus que *Las Provincias*, et deux journaux phalangistes font leur apparition à ses côtés : *Levante* et *Jornada*.¹ Cette presse autorisée par le pouvoir est, par ailleurs, soumise à une censure préalable jusqu'à la promulgation de loi de la presse de Manuel Fraga (1922-2012), en 1966. Sa suppression n'est pas, pour autant, synonyme de liberté d'expression puisque les mêmes mesures de répression menacent toujours les rédactions qui finissent par pratiquer l'autocensure. Sous la dictature, non seulement Sorolla n'est pas menacé par la censure, mais ses tableaux sont régulièrement exposés et les journalistes ne manquent pas de couvrir ces événements. Naturellement, dans ce contexte, une perception nouvelle et quasiment uniforme de sa peinture, et surtout conforme à l'idéologie du régime, va être diffusée.

La première exposition rétrospective de son œuvre est organisée à Valence, en 1944, dans une Espagne où se conjuguent famine et ennui, selon une expression de l'historienne Andrée Bachoud.² Cette date marque le début du Temps n°2, 1944-1963, qui est la deuxième phase de haute intensité critique. À partir des années cinquante, la peinture radieuse du Valencien sert la propagande du régime en accompagnant l'ouverture du pays au tourisme. Des images tirées de ses tableaux ornent des affiches promotionnelles, des timbres, des billets de banque, etc. Le début des années soixante est un moment d'exaltation de sa

-
1. María Cruz Seoane et María Dolores Saiz, *Cuatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza, 2007, pages 253-256.
 2. Andrée Bachoud, *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire*, Paris, Fayard, 1997, page 289.

peinture qui connaît son apogée avec la double exposition commémorant le centenaire de sa naissance, en 1963. La présentation publique de cent trente-deux tableaux dans les salles du Casón del Buen Retiro est à l'origine d'un changement dans la représentation du peintre auprès des jeunes artistes. En effet, nombreux sont ceux qui découvrent seulement son œuvre à cette occasion. En visitant cette exposition, quelques jeunes peintres portent même un regard neuf, enfin libérés de préjugés anciens. Enfin, en 1974, le triptyque *Sorolla como pretexto* du duo d'artistes pop Rafael Solbes (1940-1981) et Manolo Valdés (1942) connu sous le nom d'Equipo Crónica, est le premier hommage de l'art contemporain au vieux maître longtemps honni. Le triptyque met en lumière la modernité de sa peinture, jusque-là taxée d'académique et de ringarde, et démontre – ce qui ne va pas de soi – que la nouvelle vague est capable d'intégrer son héritage artistique sans imiter servilement sa technique.

IV.1. SOROLLA L'ARAGONAIS : LE PASSÉ DU PEINTRE EN QUESTION

Avant d'entrer dans cette période d'après-guerre, il est temps de faire un point quant à la vision d'ensemble de l'œuvre de Sorolla, dans l'Espagne de 1939. Certes, avant la guerre, la presse a publié des reproductions en telle ou telle occasion mais qu'en est-il de la présentation des toiles véritables ? Pour comprendre cette période, il faut se souvenir que jusqu'à la guerre civile le Musée Sorolla est la seule exposition permanente suffisamment complète pour donner une juste idée de l'œuvre de Sorolla. Or, à cause des aléas de l'histoire, l'institution est restée ouverte dans un laps de temps trop court et n'est donc pas encore connue du public. On se souvient également que le peintre n'avait jamais exposé dans son pays, si bien que les Espagnols ne perçoivent pas encore les contours de son œuvre. Après la guerre, les nouveaux maîtres du pays sont-ils sûrs de bien la connaître ? De même, que savent-ils du passé du peintre ? Voilà des questions qui se posent alors et qui ne seront pas élucidées sans délai. Jusqu'à ce que les choses se précisent, Sorolla sera d'abord écarté des premiers projets culturels de la dictature ainsi qu'on va le voir dans ce chapitre.

Hitler et Franco se sont rencontrés pour la première fois à Hendaye, le 23 octobre 1940. L'année suivante, l'Espagne, qui est officiellement neutre et non engagée dans la Deuxième Guerre Mondiale, collabore militairement avec le Reich en envoyant un contingent de soldats volontaires sur le front russe, la "División Azul". Alors que des Espagnols participent au siège de Leningrad, l'Allemagne nazie inaugure le 19 mars 1942 une importante exposition de peinture espagnole contemporaine composée de deux cent dix-neuf tableaux. Le projet fait partie d'un programme d'échanges culturels entre deux pays qui coopèrent sur le plan militaire. Cet événement est préparé, en Espagne, par l'architecte Francisco Iñiguez (1901-1982), commissaire général du patrimoine artistique et, en Allemagne, par une hispaniste nommée Richte et par le général Wilhelm Faupel (1870-1945). Sous le Reich, il dirige l'Institut ibéro-américain de Berlin, une institution scientifique créée en 1930 et qui, entre ses mains, sert la propagande du régime. La sélection espagnole présentée dans les murs de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin exclut les peintres avant-gardistes tels que Pablo Ruiz Picasso, Juan Gris, Joan Miró, etc., qui sont associés *de facto* au Parti Communiste. Mais elle fait la part belle à la peinture de plein air d'Aureliano de Beruete, Eliseo Meifrén, Joaquín Mir, Antonio Muñoz Degrain, Santiago Rusiñol, Darío de Regoyos et d'autres peintres nés au XIX^{ème} siècle. Dans le quotidien madrilène *ABC*, un journaliste relève l'absence de Sorolla, qui est d'autant plus criante que le choix de l'État s'est porté sur les peintres qui ont fait école !³ Il ne sait, ou ne peut, apporter de réponse convaincante expliquant cette absence et pour éclaircir cette question, nous ne pouvons que formuler de simples hypothèses.

Vraisemblablement, aucun obstacle technique n'empêche l'envoi d'un ou de plusieurs tableaux, car même si les statuts du Musée Sorolla interdisent les prêts, d'autres institutions d'État possèdent des tableaux qui auraient parfaitement pu rejoindre la sélection berlinoise. Bernardino de Pantorba en fera un inventaire en 1953.⁴ Le Musée d'Art Moderne de Madrid conserve neuf portraits et deux grands formats, *¡Aún dicen que el pescado es caro!* et *La jura de la Consitución por la Reina Regente Doña María Cristina*. Le musée de l'Académie des Beaux-Arts de

3. Ernesto del Campo, "Exposición de arte español contemporáneo", *ABC*, Madrid, 20/03/1942.

4. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953, pages 165-171.

San Fernando possède deux sujets de mer, *Jugando en el agua* et *Comiendo en la barca*. De plus, une trentaine de tableaux se trouve disséminée en province dans les musées de Valence, Castellón, Murcie, Cordoue, Cadix, Bilbao, Saragosse, Barcelone, Malaga et Tolède. Par conséquent, l'absence de Sorolla, en Allemagne, doit dépendre d'autres motifs tels que, par exemple, l'idée que le pouvoir franquiste se fait de son passé. À l'évidence, les précautions sont de mise car les tableaux vont rejoindre le Reich et l'Espagne ne peut pas risquer d'indisposer un partenaire aussi puissant. Il faut rappeler que, à la fin de l'année 1941, les forces de l'Axe sont à leur apogée. L'aviation japonaise vient d'infliger de lourdes pertes à la flotte américaine du Pacifique à Pearl Harbor, l'Afrika Korps contrôle le Maroc, l'Algérie et la Tunisie et la Wehrmacht se trouve aux portes de Moscou. Les ministres du caudillo sont-ils certains que le peintre ne fut pas, jadis, un républicain ou un "valencianiste" ? Quelques indices tendent à prouver que non car, sous la Seconde République, c'est justement cette idée que le PURA, le parti de Sigfrido Blasco-Ibáñez, s'est attaché à diffuser en rapprochant, par exemple, le peintre de l'auteur de *Flor de mayo*.

Au début de la Guerre Civile, le gouvernement légitime a fait édité, à Londres, un billet de banque de vingt-cinq pesetas à l'effigie de Sorolla.⁵ Le recto de ce billet présente un portrait du peintre dans un ovale à côté d'une vue d'un monument emblématique de Valence, la tour de Miguelete ou Micalet, la désignation locale du clocher de la Cathédrale Sainte Marie de Valence. Le recto présente une reproduction d'un tableau peint sur la plage de La Malvarrosa, représentant une scène de retour de pêche. Pour comprendre la portée de ces images valenciennes il faut rappeler que le gouvernement de Manuel Azaña s'est réfugié à Valence le 7 novembre 1936. La ville devient alors la capitale de l'Espagne républicaine et un bastion de résistance. Mais elle paie pour cela un lourd tribut puisqu'elle est régulièrement bombardée par l'aviation nationaliste à partir de 1937. Le gouvernement a donc utilisé l'image du peintre sur un billet chargé de sens puisqu'il réaffirmait la continuité et la légitimité du gouvernement républicain élu au suffrage universel.

Après la guerre, les franquistes peuvent avoir quelques raisons de s'interroger sur le passé de Sorolla et ils préfèrent peut-être, dans un premier

5. Figure n°11. Billet de 25 pesetas « Pescadoras valencianas » (1936).

temps, ne pas l'incorporer à leur politique culturelle. C'est au moins une hypothèse qui n'est pas invraisemblable. Toutefois, si Sorolla est "mis en quarantaine" en 1942, il sera vite à nouveau admis par le régime. En effet, dès novembre 1943, un de ses tableaux fait partie de la sélection de peinture du XX^{ème} siècle envoyée à Lisbonne aux côtés de ceux de Julio Romero de Torres, José Gutiérrez Solana, José Moreno Carbonero (1860-1942), etc.⁶ Apparemment, Sorolla est alors compatible avec la dictature d'António Salazar (1889-1970). Mais avant ce début de "retour en grâce", le peintre a-t-il dû être réhabilité ? Durant les années qui suivent la fin de la guerre civile, un document étonnant prouve que, dans l'Espagne franquiste, le passé de Sorolla est bel et bien en question.

À l'occasion de la réouverture du Musée Sorolla, en novembre 1941, le fils accorde un entretien au journaliste Emilio Fonet (1898-1985). Ce témoignage est largement diffusé puisqu'il est plusieurs fois republié et abondamment cité dans d'autres articles. Au cours de cette rencontre, apparemment préparée et même rédigée à l'avance, Joaquín Sorolla y García insiste particulièrement sur les origines aragonaises de son père et fait allusion à l'ancienneté de sa lignée : « Era muy español. Oriundo de Aragón por sus padres, del casal aragonés tenía la tenacidad, la agudeza, la elegancia, aquella que el rey Alfonso V expandiera en el Nápoles humanista [...] »⁷ et le journaliste présente ainsi les objets, pour la plupart valenciens, accrochés dans l'atelier : « Colgado está el bello estudio de Sorolla de banderas, de faroles, de trofeos; expresan su ardiente opulencia latina, romana, a través de su rica sangre aragonesa [...] »⁸ Latine, romaine, aragonaise, tous ces adjectifs contournent soigneusement la réalité. Et par un "grand écart" historique, le texte évoque l'ancien royaume d'Aragon qui englobait, sous le règne d'Alphonse le Magnanime (1396-1458), Valence, l'Aragon, la Catalogne mais aussi la Corse, la Sardaigne, la Sicile, le Sud de l'Italie et d'autres possessions. Or, d'une part, notre peintre n'a rien à voir avec cette époque

6. Marino Rico, "El arte español en Portugal", *ABC*, Madrid, 12/11/1943.

7. Emilio Fonet, "La Casa-Museo de Joaquín Sorolla", *Madrid*, Madrid, 18/11/1941. « Il était très espagnol. Originaire d'Aragon par ses parents. Du terroir aragonais il possédait la ténacité, la finesse, l'élégance, celle-là même qu'Alphonse V répandit dans la Naples humaniste. »

8. *Ibidem* « Dans le bel atelier de Sorolla sont accrochés les drapeaux, les lustres, les trophées ; ils expriment sa brillante opulence latine, romaine, à travers son riche sang aragonais. »

lointaine et, d'autre part, chacun sait bien qu'il est Valencien et ses tableaux les plus célèbres le démontrent assez. Mais, dans les premières années de la dictature, même l'évidence relève du tabou. En réalité, seul le père de l'artiste était aragonais, natif de Cantavieja, un village de la province de Teruel.⁹ Quant à sa mère, elle était catalane, mais le fils prend soin de ne pas y faire mention. Dire que son père est d'origine aragonaise permet à Joaquín de masquer à la fois sa propre origine valencienne et les origines catalanes de sa mère, donc d'éloigner tout éventuel soupçon de "séparatisme".

Il faut rappeler, en plus de cela, que l'Aragon est la terre de Francisco de Goya, un des peintres les plus emblématiques de l'École espagnole. Le rapprochement entre les deux peintres est d'ailleurs le sujet de la conférence donnée par le président de l'association de la presse valencienne, en juin 1944.¹⁰ À l'image de Goya, Sorolla est perçu comme un génie isolé et visionnaire. Et comme tous deux ont fait école, ils apparaissent comme des jalons de l'histoire de la peinture nationale. Enfin, au moins durant quelques années, la confusion concernant les origines de Sorolla est réelle. À tel point que le journal *Artes y Letras* le présente comme un "illustre peintre sévillan" probablement parce qu'un monument à son effigie se trouve dans cette ville.¹¹ En tenant compte de tous ces éléments, on peut se demander si le directeur du Musée Sorolla prend d'autres précautions durant cette période. Par exemple, les archives familiales sont-elles épurées ? Si tel fut le cas, cela pourrait expliquer, entre autres, les inexplicables lacunes dans la correspondance avec Vicente Blasco Ibáñez qui font si cruellement défaut pour une plus juste compréhension de leur relation. Le Musée Vicente Blasco Ibáñez ne possède que quatre lettres signées du peintre, une quantité insignifiante qui pourrait s'expliquer par les constants déplacements de l'écrivain et sa vie tumultueuse, faite de hauts et de bas. Le Musée Sorolla conserve treize de ses lettres mais qui n'évoquent que des sujets anodins, quasiment sans intérêt.¹² Les collections du musée sont de très bonne qualité, en particulier celle qui contient les courriers reçus par le couple Sorolla, mais manifestement, ici des lettres manquent. Une source orale nous a confié que le fils aurait fait un tri parmi

9. Anonyme, "Arte y artistas. Los maestros del arte: Joaquín Sorolla", *El Correo Catalán*, Barcelona, 29/04/1943.

10. Anonyme, "Solemne clausura de la Exposición de obras pictóricas de Joaquín Sorolla", *Hoja del Lunes*, Valence, 12/06/1944.

11. Anonyme, "Noticiero artístico", *Artes y Letras*, Madrid, 15/06/1944.

12. MS. X.1 / 67. Lettres de V. Blasco Ibáñez à J. Sorolla.

les archives de son père. À deux reprises, il aurait détruit par le feu les documents les plus gênants dans le jardin de la propriété.

L'époque réclame en effet de prendre quelques précautions indispensables. Joaquín Sorolla y García est alors doublement responsable de ces documents ; d'abord en tant que membre de la famille mais aussi en tant que directeur du Musée Sorolla. Nous ne disposons pas d'informations concernant les positions idéologiques de Joaquín Sorolla y García et une étude de ce personnage mal connu reste à faire. Rien ne permet de percevoir chez cet homme un conservateur, bien au contraire. Il fit sa scolarité à l'Institution Libre d'Enseignement avant d'étudier les sciences à Londres. Comme il a été dit, il fut l'amant de Raquel Meller et fréquentait le cancan de Madrid. Il n'exerça pas de métier et s'adonnait à la photographie et à la peinture en amateur. L'ensemble de ses réalisations, qui est aujourd'hui conservé au Musée Sorolla, ne porte pas de traces idéologiques. Elle ne contient, en effet, que des portraits et des nus féminins, souvent lascifs.¹³ Les photographies pourraient se fondre dans le courant surréaliste. Elles montrent des jeunes femmes costumées dans des mises en scène oniriques qui rappellent l'univers de Jean Cocteau (1889-1963). En 1933, Joaquín Sorolla y García a participé à l'inauguration du monument à la mémoire de son père édifié par les républicains de Valence comme seul représentant de la famille. À cette occasion, il avait accueilli favorablement l'idée de monter une exposition temporaire dans cette ville en collaboration avec le maire de l'époque, Vicente Lambies Grancha (inc.-inc.). Mais ce projet ne verra pas le jour avant la guerre. Plus tard, sa sœur María et son beau-frère Francisco Pons Arnau y organiseront une exposition sous le franquisme, mais lui s'en tiendra à l'écart en ne participant pas à son inauguration.¹⁴

Si le témoignage du fils est remarqué, le retour en grâce du Valencien n'aurait jamais été possible sans le soutien de la presse phalangiste, dès le début des années quarante. Elle joue un rôle déterminant en revendiquant et présentant Sorolla tantôt comme le dernier représentant de la grande École espagnole, tantôt comme l'inventeur d'un "Impressionnisme national". *Jornada, Solidaridad*

13. Son œuvre peint a été publié dans un catalogue des collections du Musée Sorolla : *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, Madrid, Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports, 2002, tome II, pages 483-515.

14. Anonyme, "Solemne apertura de la gran exposición Sorolla", *Levante*, Valence, 16/05/1944.

Nacional, *El Alcázar*, *Arriba*, etc. et d'autres journaux liés au Mouvement fasciste prennent part à une campagne de "réhabilitation" du peintre. En mai 1944, le mot apparaît d'ailleurs sous la plume d'un journaliste de *Jornada* qui, au risque de se contredire, ne juge pas cette réhabilitation nécessaire en la trouvant néanmoins bienvenue : « Ahora, el tiempo ha vuelto las aguas a su cauce y nos ayuda en esta, aunque innecesaria, oportuna rehabilitación del pintor. »¹⁵

En septembre 1942, à l'occasion d'une exposition de peintres phalangistes organisée à Madrid, Carlos Boronat (inc.-inc.) vante la suprématie de "l'art réaliste espagnol" qui, selon lui, découle directement de la peinture de Sorolla. Dans son article, il analyse son esthétique du mouvement et de la lumière comme le premier pas vers un "Impressionnisme national" qui n'entretient, selon lui, aucun lien de parenté avec l'Impressionnisme français. Dans son raisonnement, il reconnaît Sorolla comme le père d'une école de peinture dégagée d'influences étrangères. Pour démontrer que son art n'est pas purement régional – faut-il comprendre valencien ? – il rappelle qu'il a peint les paysages des Asturies, d'Andalousie et de Castille.¹⁶ Cette position intellectuelle est, dans les faits, révisionniste dans la mesure où elle occulte toute la dimension européenne du mouvement né en France. En préférant l'adjectif "réaliste" à celui d'"impressionniste" l'auteur jette une passerelle entre les maîtres du Siècle d'or et les peintres modernes. Enfin, sa vision des choses fait écho à la situation politique d'un pays qui a fait le choix de l'autarcie. En 1963, l'historien Bernardino de Pantorba réfutera tout lien entre l'essor de la peinture sur le motif à Valence et le pleinairisme français en évoquant une simple coïncidence !¹⁷ L'idée d'un "Impressionnisme national", présenté et justifié dans les circonstances que l'on vient de voir, survivra à la dictature. Alors qu'un contemporain de Sorolla comme Aureliano de Beruete admettait comme une évidence l'influence des peintres français dans son évolution, ce n'est plus le cas après la guerre civile. Les interprétations de l'œuvre de Sorolla nées sous le franquisme passeront à la postérité quasiment sans être jamais remises en cause par les communautés

15. J.O., "La Exposición Sorolla", *Jornada*, Valence, 16/05/1944 . « Maintenant, le temps a fait que les choses sont rentrées dans l'ordre ce qui facilite cette, bien que superflue, nécessaire réhabilitation du peintre. »

16. Carlos Boronat, "De arte. Sorolla y la pintura realista", *Solidaridad Nacional*, Madrid, 1/09/1942.

17. Bernardino de Pantorba, "Sorolla, el hombre y la obra", *Blanco y Negro*, Madrid, 13/04/1963.

d'interprétations postérieures. Il en va ainsi de la réception critique, les strates s'additionnent les unes aux autres et les plus récentes prennent pour point de départ les précédentes. Suivant cette logique, la vision de Sorolla a plus souvent été complétée qu'elle n'a été révisée et des idées ont été admises sans être préalablement questionnées.

Dans le prolongement de la lecture franquiste, le peintre Francisco Pompey (1887-1974) réactualise l'idée selon laquelle, dans la nouvelle ère qui est en train de s'ouvrir, Sorolla doit figurer comme un modèle : « Los artistas contemporáneos, de esta época de inquietudes y de confusión, se encontrarán frente a esas obras, paisajes y retratos de Sorolla como naufragos que perciben en la lejanía la isla maravillosa del ensueño y de la salvación. »¹⁸ Ce discours empreint de la religiosité de l'époque rappelle que l'inauguration du Musée Sorolla n'a pas mis fin à l'impopularité du maître auprès d'une partie des jeunes peintres que Pompey considère comme des "naufragés". L'existence même de ces "anti-" continue à nuire à son image. C'est une des raisons qui incite une des filles du peintre, María, à parrainer un jeune artiste valencien en créant la bourse éponyme. Pour ce faire, l'héritière vend aux enchères un tableau de sa collection. En couvrant l'enchère la plus élevée, la Caisse d'Épargne et Mont-de-piété de Valence fait l'acquisition du lot pour douze mille pesetas et se charge elle-même de convoquer un concours de peinture avec cet argent.¹⁹ Cependant, aucune des réalisations présentées ne lui semble digne de la récompense si bien qu'elle convoque un deuxième concours et récompense finalement une sculpture classique qui obéit à des canons dépassés depuis longtemps. La bourse María Sorolla est un double échec puisqu'elle ne parvient pas à parrainer un peintre et que, de surcroît, elle finit par promouvoir l'académisme le plus orthodoxe.

À l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la naissance du peintre, le 27 février 1943, le journal madrilène *Pueblo* rappelle que le Valencien a honoré un jour son pays en le représentant dignement à l'étranger au plus fort de la crise de 1898 : « Sorolla, jalón de historia y temple de voluntad al servicio ideal de la belleza, ganó para España el respeto y la admiración de un mundo que había

-
18. Francisco Pompey, "La Casa de Sorolla", [?], [?], 23/11/1942. « Les artistes contemporains de cette époque de troubles et de confusion, se trouveront devant ces œuvres, paysages et portraits de Sorolla, comme des naufragés apercevant au loin l'île merveilleuse du rêve et du salut. »
19. Anonyme, "Valencia al día", *Las Provincias*, Valence, 2/05/1946.

empezado a desdeñarnos o a olvidarnos.»²⁰ À travers une métaphore militaire caractéristique de cette période, il estime que le pays ne doit pas oublier ceux qui ont versé pour elle “le sang de la pensée et du cœur”. Un pays à la dérive secouru par un homme, voilà une image qui renvoie implicitement à l'épopée martiale du généralissime. Le pays a alors besoin de mythes et de parangons. Comme le chef suprême, le peintre disparu peut aussi être un modèle pour la jeunesse et c'est sous ce jour que la revue *Chicos* le présente.²¹ Pour faciliter l'identification entre Sorolla et les jeunes lecteurs de la revue, l'auteur anonyme brosse le portrait de l'enfant qu'il a un jour été. Le garçon est décrit comme un écolier médiocre et rêveur mais comme un dessinateur hors pair qui, à force d'application et de constance, est dûment récompensé par le travail manuel. Dans une Espagne où tout est à reconstruire, le régime a moins besoin d'intellectuels que de garçons forts, sains et formés aux tâches physiques. Cette récupération du peintre, fortement empreinte des valeurs du régime, flatte l'orgueil national et prouve que l'Espagne a aussi ses “gloires”.

La période durant laquelle la presse s'emploie à rétablir Sorolla dans l'estime et la considération du plus grand nombre s'étend au moins jusqu'à la première exposition rétrospective. En contribuant à la fondation d'un musée, les enfants de l'artiste ont accompli la volonté de leur mère et la fille aînée poursuit leur engagement en rendant possible l'organisation d'une exposition posthume de grande envergure. Le maire de Valence, Juan Antonio Gómez Trénor (inc.-inc.), apporte son soutien à ce projet dont l'initiative revient à Francisco Pons Arnau, le gendre du peintre. Selon lui, l'exposition est censée réparer une injustice car la ville natale de l'artiste n'a jamais accueilli aucune de ses expositions monographiques. Il invoque cet argument lorsqu'un journaliste de *Las Provincias* l'interroge, une semaine avant l'inauguration.²² Mais est-ce là son unique intention ? Dans le contexte que l'on a décrit, celui qui a été un disciple du maître avant de devenir le mari de sa fille aînée entend aussi démontrer que son maître et beau-père a été un peintre de l'Espagne toute entière, patriote et “espagnoliste”. Deux ans auparavant, Pons Arnau a monté une exposition personnelle à Valence,

20. José, “Hace ochenta años nació Sorolla”, *Pueblo*, Madrid, 27/02/1943. « Sorolla, jalon de l'histoire et modèle de volonté au service idéal de la beauté, gagna pour l'Espagne le respect et l'admiration d'un monde qui avait commencé à nous mépriser et à nous oublier. »

21. Anonyme, “¿Cerrajero o pintor?”, *Chicos*, Madrid, 17/11/1943.

22. Rafael Martí Orberá, “Sorolla y nuestra deuda”, *Las Provincias*, Valence, 7/05/1944.

du 1^{er} au 11 mai 1942. Elle avait pour pièce majeure un portrait équestre du dictateur que le peintre offrit à la ville.²³ Si son adhésion au nouveau régime allait de soi et si le reste de la famille avait donné des gages de son patriotisme en rendant possible, on s'en souvient, la fondation du Musée Sorolla, les incertitudes entourant les positions idéologiques de Sorolla demeurent en 1944. Or, une sélection de toiles bien choisies peut commencer à lever quelques doutes.

Dans la presse, l'exposition est annoncée en décembre 1943.²⁴ Pour attirer un maximum de visiteurs, elle est programmée pour la mi-mai, au moment de la fête de la Vierge des Désemparés – deuxième dimanche de mai – qui, généralement, s'accompagne d'un programme touristique. L'ensemble qui va être présenté comprend principalement des œuvres inédites provenant de la collection privée du couple. Le 15 mai 1944, une centaine de toiles et deux cents pochades et dessins sont dévoilées dans les salles du nouveau Musée Municipal que l'on inaugure par la même occasion. Depuis Madrid, le critique Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985) considère d'emblée que cette exposition ne doit pas avoir lieu à Valence car elle présenterait nécessairement Sorolla sous l'angle local.²⁵ Mais le lendemain de la parution de cet article, les journaux madrilènes *El Alcázar*, *El Hoja del Lunes*, *Arriba* et *ABC*, dépêchent des reporters sur place et ceux-ci constatent justement le contraire : « Valencia hace bien en regalar en esta ocasión el concepto de lo regional con que se presentó hasta aquí esta genial pintura y en mostrarla de forma más profunda y justa. »²⁶ Les quatre journalistes, Cecilio Barberán (1899-1982), Manuel Sánchez-Camargo (1911-1967), Benito Rodríguez Filloy (1906-1946) et Enrique Azcaoga (1912-1985) sont reçus le 18 mai par les organisateurs de l'exposition.²⁷ L'événement a une valeur nationale – ainsi en a décidé Pons Arnau – et c'est le message que les journalistes se chargent de répercuter. Dans *El Alcázar*, l'article de Sánchez Camargo commence ainsi : « El homenaje que Valencia ha rendido a Sorolla tiene una significación nacional

23. *Exposición Sorolla patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, Valence, Ayuntamiento de Valencia, 1944, page 14.

24. Anonyme, "Gran exposición del pintor Sorolla", *El Alcázar*, Madrid, 10/12/1943.

25. Enrique Lafuente, "Para un « descubrimiento » de Sorolla", *Arriba*, Madrid, 17/05/1944.

26. Anonyme, "Arte y artistas : la Exposición de Sorolla en Valencia", *ABC*, Madrid, 3/06/1944 et Manuel Sánchez Camargo, "Valencia y Sorolla", *El Alcázar*, Madrid, 22/05/1944. « À cette occasion, Valence fait bien de mettre de côté la notion de régional sous laquelle cette peinture géniale a été présentée jusqu'ici et de la montrer d'une manière plus profonde et juste. »

27. "Críticos de la prensa madrileña visitan la exposición Sorolla", *Las Provincias*, Valence, 19/05/1944.

que es preciso señalar [...]»²⁸ c'est-à-dire « L'hommage que Valence a rendu à Sorolla a une valeur nationale qu'il convient de souligner [...] »

La sélection présentée exclut la jeunesse valencienne du peintre et la peinture sociale des années 1894-1901, en particulier la peinture de dénonciation dans laquelle les républicains ont jadis reconnu leurs valeurs. En effet, les organisateurs ont privilégié les réalisations tardives, c'est-à-dire au moins postérieures à 1901, en expliquant à juste titre, il faut bien le reconnaître, qu'il s'agit alors de son œuvre le moins connu du public. Leur choix s'est donc porté sur des scènes de plage et de jardin, c'est-à-dire des productions purement plastiques, sans "thèse". Ils ont privilégié également des paysages de différentes régions du territoire national, c'est-à-dire la Castille, l'Andalousie, le Pays Basque et les îles Baléares. L'exposition dévoile trois ébauches en grand format du décor de l'Hispanic Society : *Tipos regionales de Soria*, *Tipos regionales de Segovia* et *Tipos regionales de Ávila*.²⁹ Dans le catalogue de l'exposition comme dans la presse, cette œuvre tardive est alors qualifiée "d'âge d'or", une désignation qui souligne la maturité de l'artiste mais établit, de fait, une hiérarchie de valeur entre son œuvre de jeunesse et son œuvre tardive.³⁰ L'exposition doit générer une autre perception de Sorolla, moins locale, car il est encore perçu à Valence à travers des tableaux anciens, en particulier des scènes de pêcheurs affairés à tirer un bateau sur la plage, à ravauder une voile ou un filet, à réparer les nasses, etc. Le décor *Visión de España*, qui a sombré dans un oubli complet, est entièrement dévoilé dans le catalogue de cette exposition, qui contient en annexes les quatorze planches imprimées en noir et blanc dépliantes en trois volets.

L'exposition véhicule l'idée suivante : en tant que peintre de tout le territoire national, tout Espagnol peut s'identifier à son œuvre. À cette époque cela ne va pas de soi, car les républicains de Valence se sont toujours refusés à partager leur artiste et cette culture demeure. On se souvient du « ¡Sorolla es nuestro, es de Valencia! » de Félix Azzati, le cri lancé à la foule le jour de l'enterrement du peintre. Il existe un lien très fort entre la population et le peintre, et une exposition comme celle de 1944 entend apparemment le diluer en

28. Manuel Sánchez Camargo, "Valencia y Sorolla", *El Alcázar*, Madrid, 22/05/1944.

29. *Tipos regionales de Soria*, 200x244, Madrid, Collection particulière, 1912. *Tipos regionales de Segovia*, 192x200, Madrid, Collection particulière, 1912. *Tipos regionales de Ávila*, 205x121, Madrid, Collection particulière, 1912.

30. *Sorolla*, Valence, Ayuntamiento de Valencia, 1944, page 14.

montrant, à Valence, les paysages de Castille. Jusque-là, Sorolla était toujours associé aux plages de la Malvarrosa et du Cabañal et les familles de pêcheurs se souvenaient encore très bien de l'artiste installé face à la mer, au milieu d'eux. Il n'est pas commun qu'un peintre entre à ce point dans le cœur et dans la vie d'une population. Comme sur les pages d'un album photo, des gens humbles et anonymes figurent sur les tableaux du maître si bien que, dans cette ville, nombreux ont toujours été ceux qui, à tort ou à raison, ont juré reconnaître tel grand père ou tel cousin éloigné sur une toile du maître. Il y a peu, le journal *Las Provincias* a envoyé un reporter sur les traces des descendants des personnages peints. Reconnaître les femmes n'est pas une chose aisée car elles préféraient ne pas être identifiables. Cela apparaît au premier coup d'œil, en dehors des enfants, Sorolla ne peignait pas les visages de ces gens de la mer. Les têtes sont le plus souvent tournées ou masquées par un couvre-chef quand elles ne sont pas, tout simplement, imprécises. Poser pour un artiste était alors mal vu car les modèles féminins, souvent des gitanes, étaient perçues comme des femmes légères prêtes à se dénuder pour quatre sous. Selon un témoignage, des familles de pêcheurs ont pu recevoir des cadeaux du peintre en échange de leurs bons services, même si des éléments nous autorisent à en douter. Une Valencienne affirmait la chose suivante : « Me consta que la abuela tuvo dos retratos pintados por Sorolla mucho tiempo, pero en época de hambre vendió cada uno de ellos por 200 pesetas. [...] Luego creo que fueron a América. »³¹

En juin 1945, le journal *Dígame* rencontre un témoin qui explique que Sorolla aimait le contact des travailleurs et s'adressait à tout le monde sans protocole ni hauteur. L'homme interrogé évoque les séances de travail du peintre qui commençaient à l'aube, à l'heure où les pêcheurs rapportent les filets relevés durant la nuit.³² Les témoignages recueillis dans les années quarante sont autant d'exemples de la constante et indéfectible popularité du peintre parmi les couches populaires. Les gens de la mer apprécient Sorolla d'abord parce qu'ils l'ont tous vu de leurs propres yeux. Par ailleurs, sa peinture leur parle d'autant plus qu'elle

31. Anonyme, "En el pincel de Sorolla", *lasprovincias.es*, 11/11/2007. Lola Soriano, "Inmortalizados por Sorolla", *lasprovincias.es*, 17/08/2008 et Ramón J. Campo, "El modelo de Sorolla", *heraldo.es*, 14/09/2009. « Je suis certaine que ma grand-mère a longtemps possédé deux portraits peints par Sorolla, mais dans une époque de famine elle vendit chacun d'eux pour deux cents pesetas. Ensuite, je crois qu'ils partirent pour l'Amérique. »

32. Federico Galindo, "El hombre que sujetaba el caballete de Sorolla", *Dígame*, Madrid, 5/06/1945.

est fidèle à cette nature qu'ils connaissent si bien. Les enfants de la plage qui, jadis, poursuivaient l'artiste en nuée et s'agglutinaient autour du chevalet au point de piétiner ses tubes de couleurs, sont devenus en 1944 des adultes qui retrouvent dans ses tableaux un monde qu'ils ont connu et dont ils conservent une grande nostalgie. Ces "enfants de la plage" ont transmis oralement telle ou telle anecdote dans leur entourage et, de fil en aiguille, une légende valencienne a pris forme. Les histoires orales n'ont jamais manqué dans la capitale du Levant et il serait dommage d'en faire l'économie dans cette étude. Fascinés par le don de l'artiste, ceux qui ont observé le peintre à la tâche demeurèrent à vie subjugués par sa maestria. C'est ce qui explique que la plupart des récits qui nous sont parvenus font l'éloge de sa rapidité d'exécution, de la précision de son geste et de l'acuité de son regard. Ainsi, un certain Santos Faura se souvient d'un jour où l'artiste "cueillit" en une poignée de seconde un pêcheur qui traversait son champ de vision :

En otra ocasión, ¡cómo le recuerdo!, estaba pintando una marina, en la que había una barcaza sobre la playa. En esto vio venir hacia él un labriego. Yo le iba a llamar la atención para que se apartase del ángulo visual del maestro, pero éste me lo impidió diciendo : ¡Espérate a ver si se para! La casualidad quiso que el lugareño se detuviese precisamente ante la barca, y entonces Sorolla, en un instante, "cazó" al labrador sobre el lienzo con una verdad y una vida difícilmente superables...³³

Les liens étroits qui unissaient le peintre à la population locale sont une des raisons de l'immense succès populaire de l'exposition de 1944. D'autre part, elle apporte un peu de joie et de bonne humeur dans la ville et trompe, durant un mois, la noirceur et la morosité de cette Espagne d'après-guerre. Cinq jours seulement après son ouverture au public, l'exposition enregistre déjà sept mille visites quotidiennes !³⁴ Pour réguler l'affluence des personnes venues de Catalogne, le

33. *Ibidem*, « Une autre fois, – comme je m'en souviens ! – il était en train de peindre une marine au centre de laquelle se trouvait un bateau de pêche. Alors qu'il peignait, je vis un pêcheur qui s'approchait et je m'apprêtais à attirer son attention afin qu'il s'écarte du champ de vision du maître, mais celui-ci m'interrompit aussitôt en disant : Attends, voyons voir s'il s'arrête. Le hasard voulu que cet homme s'arrêta précisément devant le bateau et alors Sorolla, en un instant, "cueillit" le pêcheur et le fixa sur la toile avec une vérité et une vie incomparables. »

34. Anonyme, "Gran éxito de la exposición Sorolla en Valencia", *El Alcázar*, Madrid, 20/05/1944.

trafic ferroviaire entre Valence et Barcelone est intensifié.³⁵ Témoin de ce succès, la galerie barcelonaise Parés réunira un peu plus tard une trentaine de tableaux pour monter une exposition dans ses murs.³⁶ Parce que l'engouement pour cet événement dépasse de loin toutes les attentes, une partie de la presse verse dans l'exaltation à l'heure où Valence célèbre la Vierge des Déssemparés, sa sainte patronne locale. *Jornada* évoque donc dans un registre religieux de circonstance des "conversions foudroyantes" pour la peinture de Sorolla :

Tengo noticia de varias conversiones fulminantes al aprecio e incluso al fervor hacia Sorolla, ante los lienzos que ahora se exponen en nuestro ayuntamiento. Gentes, forasteras algunas, que sentían por nuestro genial pintor una repulsión injustificada o un desdén olímpico sembrado de prejuicios se han visto en el caso de desdecirse bajo la abrumadora elocuencia de las telas de don Joaquín.³⁷

L'exposition reste ouverte vingt-neuf jours, durant lesquels elle accueille 86.106 visiteurs, un chiffre colossal à plus d'un titre. Tout d'abord, cela représente environ un cinquième de la population de cette ville qui comptait alors environ 450.000 habitants, selon l'Institut National des Statistiques, INE (Madrid).³⁸ Dans ces années d'autarcie, le pays vit des heures très sombres marquées par la faim, la répression et le marché noir. La population restera soumise au rationnement des produits alimentaires et de première nécessité jusqu'en 1952. L'état de guerre se prolonge jusqu'à la fin des années quarante. De plus, il s'agit d'un événement provincial dédié, qui plus est, à un seul artiste.³⁹ Pour une exposition ouverte durant un mois seulement, la fréquentation enregistrée est comparable à des succès récents. À titre de comparaison, l'exposition du Musée d'Orsay *Jean Léon Gérôme 1824-1904 : l'histoire en spectacle*, qui a été un des succès parisiens de l'année 2010, n'a pas fait mieux.

35. Anonyme, "42 miembros de la Asociación de Amigos de los Museos, en Valencia. Vienen a visitar la Exposición Sorolla", *Levante*, Valence, 21/05/1944.

36. Anonyme, "Se inaugura una exposición de cuadros de Sorolla", *La Almudaina*, Palma de Majorque, 1/02/1948.

37. Anonyme, "Sorolla al alcance de todos", *Jornada*, Valence, 22/05/1944. « J'ai eu vent de plusieurs cas de conversions foudroyantes, dans le sens d'une reconnaissance et même d'un enthousiasme pour Sorolla, devant les toiles exposées en ce moment dans notre mairie. Des gens, de l'extérieur pour certains, qui éprouvaient pour notre peintre génial une répulsion injustifiée ou un dédain hautain semé de préjugés se sont retrouvés dans l'obligation de se dédire face à l'étonnante éloquence des toiles de don Joaquín. »

38. <http://www.ine.es/inebaseweb/71807.do?language=0>.

39. Felipe Garín Ortiz de Taranco, "Una ojeada al arte plástico en Valencia durante el año 1944", *Levante*, Valence, 5/01/1945.

L'écho médiatique de l'exposition valencienne est retentissant, comme le montre la distribution des archives de presse du Musée Sorolla, qui contiennent cent soixante dix-huit articles pour la seule année 1944, un pic qui ne sera dépassé qu'en 1963. Ces deux dates, qui correspondent à deux expositions temporaires majeures, constituent les bornes chronologiques du Temps II. c'est-à-dire la deuxième phase de haute intensité critique. Sorolla occupe l'espace médiatique tout au long de la période car des expositions présentant ses tableaux jalonnent le calendrier culturel.

Le succès inattendu de l'exposition de 1944 a des répercussions sur le plan politique car il a mis en évidence tout l'avantage que le pays peut tirer de l'œuvre de Sorolla, en particulier sur le plan touristique. Mais il fait apparaître en même temps la contradiction suivante : alors que l'exposition a attiré à Valence une foule de visiteurs, le musée madrilène est très loin d'enregistrer l'affluence escomptée. Au moins deux raisons peuvent expliquer les mauvais débuts du Musée Sorolla. D'une part, il est situé loin du centre et donc à l'écart des principaux musées et monuments de la ville. D'autre part, il ne dispose pas de l'espace suffisant pour présenter toute sa collection, ce pourquoi la visite est courte et donc peu attractive. Faute d'espace, beaucoup de peintures et tous les dessins de l'artiste sont entreposés dans les réserves. Pour résoudre ce problème, une série de travaux sont financés afin de viabiliser de nouveaux espaces et donc étendre la surface d'exposition. Trois nouvelles salles sont inaugurées le 27 juin 1945 par le ministre de l'Éducation Nationale José Ibáñez Martín (1896-1969), le directeur général des Beaux-Arts, le marquis de Lozoya, et le président de l'université de Valence, Fernando Rodríguez Fornos (1884-1951).⁴⁰ Après la mort de Joaquín Sorolla y García, le 2 mars 1948, un petit-fils du peintre, Francisco Pons-Sorolla (1917-2011), est chargé de l'administration du musée. Pour en augmenter davantage la capacité, l'État finance partiellement un autre projet d'extension, si bien qu'en octobre 1951, une nouvelle salle est aménagée près du patio andalou pour recevoir les meilleurs dessins de la collection.⁴¹ Le jour de sa réouverture, le musée dispose d'un livre trilingue en espagnol, anglais et français

40. Anonyme, "Inauguración de nuevas salas en el Museo Sorolla", *El Alcázar*, Madrid, 27/06/1945.

41. Anonyme, "Inauguración de una nueva sala en el Museo Sorolla", *Ya*, Madrid, 18/10/1951.

censé répondre à la demande des touristes.⁴² Mais en dépit de toutes ces améliorations, et même si *Las Provincias* titre en décembre 1951 “La casa de Sorolla no es un museo muerto”, aucune solution radicale n’a été trouvée et le musée demeure un endroit isolé et ignoré du touriste de passage à Madrid.⁴³ Le concept de la maison-musée a certes un certain charme mais il comporte également sa part de contraintes et c’est la raison pour laquelle il est si difficile de l’adapter aux nouveaux enjeux touristiques et commerciaux de l’époque.

L’investissement de l’État visant à rendre le musée plus fonctionnel est donc la conséquence à la fois du succès de l’exposition de 1944 et de la campagne de réhabilitation menée dans la presse nationale. D’un point de vue politique, elle peut aussi être liée à l’ouverture du pays en direction de l’extérieur et tout particulièrement des États-Unis car Sorolla est toujours le peintre espagnol le plus connu et apprécié outre-Atlantique. Ses toiles sont disséminées dans les collections publiques et privées du pays, en particulier sur la côte est. La visite du Musée Sorolla figure dans les brochures des tour-opérateurs nord-américains comme une étape obligatoire des circuits touristiques. La question de la relation transatlantique se pose à nouveau après la Deuxième Guerre Mondiale car l’Espagne, qui n’a pas directement pris part au conflit mais s’est montrée clairement partisane de l’Axe, a besoin de tisser un lien neuf avec la première puissance mondiale. Par le passé, le peintre et son commanditaire Archer Milton Huntington avaient œuvré ensemble à la réconciliation de leurs pays respectifs, après la Guerre de Cuba. La biographe de l’hispanophile, Beatrice Gilman Proske (1899-2002), a signalé dans un ouvrage que Huntington fut appelé à négocier un traité commercial entre les deux pays en 1918.⁴⁴ Les autorités franquistes ne l’ont, semble-t-il, pas oublié. Le 25 septembre 1946, Franco décerne la Grande Croix d’Alphonse le Sage au fondateur de l’Hispanic Society, alors âgé de quatre-vingt quatre ans.⁴⁵ Si Sorolla a été d’abord, pour ainsi dire, “placé en quarantaine” afin de ne pas compromettre la relation diplomatique avec l’Allemagne nazie en 1942, il devient un atout à l’heure où le pays s’emploie à changer son image auprès de la

42. Bernardino de Pantorba, *Guía del Museo Sorolla*, Madrid, Gráficas Nebrija, 1951.

43. Anonyme, “La casa de Sorolla no es un museo muerto”, *Las Provincias*, Valence, 30/12/1951.

44. Beatrice Gilman Proske, *Archer Milton Huntington*, New York, The Hispanic Society of America, 1965, page 17.

45. Anonyme, “La Gran Cruz de Alfonso el Sabio a Mr. Archer M. Huntington”, *ABC*, Madrid, 26/09/1946.

première puissance mondiale. La prudence à l'égard de ce peintre prétendument sulfureux contraste avec la récupération et la promotion acharnée par un régime porté à son zénith.

IV.2. SOROLLA'S SPAIN IS DIFFERENT

“L’Espagne de Sorolla est différente” : voici une variante possible du slogan touristique “Spain is diferent” qui pourrait parfaitement convenir aux années cinquante et soixante telles que nous allons les parcourir. L’expression était à double tranchant car en voulant signifier que cette destination de vacances avait des atouts supplémentaires, elle pouvait être comprise, à l’inverse, comme différente du fait de son retard par rapport aux autres pays européens. En intégrant la peinture du Valencien à sa propagande touristique, le régime projette sur le monde une image radieuse certes, mais en décalage avec son siècle. Non seulement Sorolla est mort l’année de la fin de la Restauration mais sa peinture reflétait, déjà à son époque, une Espagne d’un autre temps. À l’évidence, une image arrêtée du pays tel qu’il se présentait après-guerre n’est pas exportable et c’est pourquoi la peinture occupe une place privilégiée dans l’iconographie de la dictature. On verra sous quelle forme des images tirées de ses tableaux seront instrumentalisées et qui en seront les destinataires.

La guerre civile avait anéanti le secteur du tourisme qui ne commence à renaître de ses cendres que dans les années cinquante, date à partir de laquelle le nouveau régime entreprend d’exploiter l’œuvre de Sorolla à des fins promotionnelles pour changer l’image sinistre d’un pays ravagé par le conflit et, dont les deux premiers gouvernements de l’ère franquiste, ceux de 1938-1939 et 1939-1945, sont composés en majorité de militaires.⁴⁶ Le choix du peintre valencien relève de plusieurs facteurs : tout d’abord, son passé politique est compatible avec le régime car il n’avait pas été franc-maçon et, s’il avait eu des sympathies républicaines, il n’a jamais apporté son soutien militant à aucun parti. Ensuite, il fait partie des ces Espagnols dont le nom a franchi les frontières du pays. Un journal catalan publie une liste des artistes espagnols les plus connus outre-Atlantique le 24 mai 1945. Dans cette liste, Sorolla figure en bonne place à côté des peintres Ignacio Zuloaga et Pablo Picasso, du pianiste José Iturbi

46. Ramón Tamames, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza, 2001 (1988), page 307-308.

Baguena (1895-1980) et du compositeur Manuel de Falla (1876-1946).⁴⁷ Les États-Unis avaient manifesté leur attachement à Sorolla en 1923 et en 1932, en envoyant un représentant diplomatique à Valence le jour de son enterrement, et à Madrid pour l'inauguration du Musée Sorolla. Ensuite, l'œuvre du Valencien est facilement exploitable car, depuis la fondation du musée, elle se trouve en grande partie dans les collections de l'État. Enfin, sa peinture montre des paysages de cartes postales, des enfants heureux, sains et pleins de vie. Cette vision radieuse et sereine de l'Espagne se situe aux antipodes des reportages photographiques diffusés à l'étranger durant et après la guerre civile. Les clichés du reporter hongrois Robert Capa (1913-1954), publiés par les revues illustrées du monde, avaient propagé les images d'une terre inculte, d'édifices en ruines, d'une population civile rurale plongée dans une misère extrême, de familles entières jetées sur les routes, en particulier des femmes et des enfants.⁴⁸ Dès la création du Ministère de l'Information et du Tourisme, en 1951, l'œuvre de Sorolla va servir à renouveler l'image du pays à l'extérieur. En même temps, des expositions de ses tableaux feront partie de l'offre culturelle "choisie" que le régime proposera à ses touristes.

Après la guerre, les relations diplomatiques entre l'Espagne et les ex-alliés se trouvent au plus mal car les vainqueurs se refusent à reconnaître comme légitime une dictature fasciste. En février 1946, le gouvernement français ferme sa frontière pyrénéenne. En mars, l'Organisation des Nations Unies condamne officiellement le régime franquiste et, en décembre, l'institution demande à ses États membres le départ des ambassadeurs en poste à Madrid. À l'exception de Dublin, du Saint-Siège, de Lisbonne, de Berne et de Buenos Aires, la plupart des membres suivent cette recommandation.⁴⁹ À partir de 1947, seize pays européens commencent à bénéficier du plan Marshall, mais l'Espagne est mise à l'écart du programme d'aide américain. L'isolement politique et la fragilité économique du pays sont tels que le gouvernement de Franco est obligé de redéfinir son modèle afin de changer son image à l'étranger, en particulier auprès de la première puissance mondiale. Pour y parvenir, il précise l'avenir de son régime dans une

47. Anonyme, "Los artistas españoles más conocidos en Norteamérica", *Barcelona Teatral*, Barcelone, 24/05/1945.

48. Alicia Alted (dir.), *El exilio de los niños*, Madrid, Sinsentido, 2003.

49. Andrée Bachoud, *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire*, Paris, Fayard, 1997, page 297 et Ramón Tamames, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza, 2001 (1988), pages 268-270.

“loi sur la succession” annoncée à la radio en mars 1947. Ce texte prévoit le retour à la monarchie dans des conditions bien définies. Franco se réserve le droit de gouverner jusqu’à sa mort et de désigner lui-même un successeur de sang royal, de sexe masculin, catholique, âgé d’au moins trente ans et d’une fidélité indéfectible aux *Leyes fundamentales*. En juin, le régime assure la médiatisation de sa relation avec l’extérieur en recevant avec tous les honneurs l’épouse du président argentin, Eva Perón (1919-1952). Les deux pays ont signé un accord économique l’année précédente concernant l’approvisionnement alimentaire de l’Espagne. La solidarité de l’Argentine péroniste est un atout pour le régime de Franco qui valorise autant que possible l’Hispanité, c’est-à-dire la prétendue unité et fraternité des pays de langue espagnole. Cette notion pose le principe d’une communauté transnationale soudée par une culture, une histoire et une religion communes. Même si la langue officielle des États-Unis est l’anglais, le régime de Franco l’inclut, sur le plan culturel, dans cette Hispanité. D’ailleurs, certainement à la demande de Huntington, Sorolla l’avait mise en images avec *Visión de España* puisque les motifs faisaient apparaître une “filiation” historique entre les deux pays. On se souvient, par exemple, du panneau *El encierro* qui montre les gardiens de troupeaux, à Séville, et renvoie implicitement au “cow-boy” américain. En Espagne, les planches en noir et blanc du décor ont justement été publiées pour la première fois en 1944, à l’intérieur du catalogue de l’exposition valencienne.

Progressivement, les contraintes imposées par la communauté internationale sont levées. Le 30 mars 1948, le Congrès américain adopte l’inclusion de l’Espagne à l’intérieur du plan Marshall. Quelques mois plus tard, le tourisme reprend car la compagnie aérienne Trans World Airlines (TWA) met en place une liaison quotidienne entre l’Espagne et les États-Unis.⁵⁰ Enfin, les tensions entre les blocs américain et soviétique modifient la perception de l’Espagne auprès du gouvernement de Harry S. Truman (1884-1972). Par sa situation géographique, son territoire peut constituer une position avancée dans le contexte de la “Guerre Froide” commençante. La Guerre de Corée éclate le 25 juin 1950. Elle oppose le Sud, soutenu par les États-Unis, au Nord, soutenu par la République populaire de Chine et l’Union soviétique. Durant les premiers mois du conflit, les

50. Beatriz Ruiz Correyero, “La propaganda turística española en los años de aislamiento” in *Historia y comunicación social VIII.*, Madrid, UCM, 2003, page 29.

recommandations des Nations Unies visant à asphixier l'Espagne sont abrogées. Le pays est admis au sein de l'Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO) en novembre 1950 et intégrera, plus tard, l'OMS en 1952, l'UNESCO en 1953, avant de devenir membre de l'ONU en 1955. La nouvelle relation transatlantique débouche sur la signature du Pacte de Madrid, le 26 septembre 1953. Cet accord économique-militaire prévoit l'installation de bases militaires en Espagne en échange d'une aide économique. Quatre bases aériennes et une base sous-marine sont construites ainsi qu'un réseau de conduites de transport de pétrole et de gaz.⁵¹

Ce n'est qu'après le Pacte de Madrid que Sorolla redevient, à titre posthume, l'ambassadeur culturel qu'il avait été par le passé. En effet, quelques semaines plus tard, le 31 décembre, la Fabrique Nationale des Monnaies et des Timbres émet un billet de mille pesetas à l'effigie de Sorolla qui sera mis en circulation en juin 1953.⁵² Les Espagnols, qui disposent à cette époque de neuf billets de banque – 1, 2, 5, 10, 25, 50, 100, 500 et 1000 ptas –, voient apparaître en quelques mois quatre nouveaux visages à côté des plus grosses sommes : Joaquín Sorolla, 1000 ptas. Mariano Benlliure, 500 ptas. Julio Romero de Torres, 100 ptas. et Santiago Rusiñol, 50 ptas. Sous le franquisme, le billet de mille est réservé aux grands noms de l'histoire puisque le Valencien a succédé, fiduciairement parlant, à Charles Quint et sera ensuite remplacé par les Rois Catholiques, qui seront eux-mêmes supplantés par le Patron de Madrid, Saint Isidore. Dans une chronique humoristique intitulée “ensayo sobre la psicología bancaria”, Evaristo Acevedo commente l'arrivée des artistes dans les portefeuilles des bourgeois alors que le théologien Jaime Balmes (1810-1848), 5 ptas. le roi Alphonse X le Sage (1221-1284), 5 ptas. et le personnage de Miguel de Cervantes (1547-1616), Don Quichotte de la Manche, 1 pta. fréquentent les comptoirs des cafés et les guichets de cinéma et de métro.⁵³ Dans l'Espagne des années cinquante, le billet de mille n'est pas à la portée de toutes les bourses. Cette grosse coupure répondrait, entre autres, aux besoins des touristes étrangers et serait donc le billet le plus fréquemment délivré par les bureaux de change. À cette époque, le

51. Ramón Tamames, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza, 2001 (1988), pages 264-265.

52. Anonyme, “Nuevo billete de mil pesetas”, *Informaciones*, Madrid, 23/06/1953.

53. Evaristo Acevedo, “Ensayo sobre psicología bancaria”, *Informaciones*, Madrid, 16/01/1957.

dollar et la livre sterling bénéficient du taux de change le plus intéressant car le régime entend ainsi soutenir le tourisme en provenance des États-Unis et de la Grande Bretagne.⁵⁴ Ce n'est donc pas le fruit du hasard si le billet espagnol à l'effigie de Sorolla copie l'aspect du dollar américain.⁵⁵ Son modèle pourrait avoir été le billet d'un dollar à l'effigie du premier président des États-Unis George Washington (1732-1799) car il en reprend la couleur, la longueur, imite l'entrelacs complexe et copie même la feuille d'acanthe stylisée.

L'émission de ce billet vert va de pair avec l'envolée du tourisme nord-américain puisque le nombre de visiteurs issus de ce pays est pratiquement multiplié par huit entre 1947 et 1951.⁵⁶ Ce résultat avait été un des objectifs majeurs du Directeur Général du Tourisme, Luis Antonio Bolín (1894-1969). En janvier 1950, il se rend avec son équipe dans plusieurs villes des États-Unis pour rencontrer les tours-opérateurs et inaugurer de nouvelles agences touristiques. Au cours de sa tournée, il invite une délégation de journalistes ainsi que les plus hauts représentants de la compagnie aérienne TWA à visiter l'Espagne. Le 10 février, la délégation américaine est reçue au Palais présidentiel par Franco lui-même. Le journal *El Alcázar* publie cet extrait de son allocution :

“El pueblo español no tiene ninguna diferencia con el pueblo americano, antes al contrario; por su historia, por la tarea que un día España desarrolló en América, se considera unido familiarmente por vínculos de sangre y de lenguaje con los pueblos de América. Y lo que deseamos es que este camino que han iniciado hoy con este viaje por los aires pueda repetirse y que siempre que quieran saber algo de España vengan a verlo a España misma, con la seguridad de que nosotros no les ocultaremos absolutamente nada.”⁵⁷

Le dictateur prétend garantir à ses hôtes une certaine “transparence” alors que, au contraire, il contrôle parfaitement l'image de son régime comme le montre

54. Beatriz Ruiz Correyero, “La propaganda turística española en los años de aislamiento” in *Historia y comunicación social VIII.*, Madrid, UCM, 2003, page 53.

55. Figure n°12. Billet de mille pesetas « La fiesta del naranjo » (1951).

56. B. Ruiz Correyero, “La propaganda...”, page 52.

57. Anonyme, “titre inconnu”, *El Alcázar*, Madrid, 11/02/1950. « Le peuple espagnol ne diffère en rien du peuple américain, et c'est même tout le contraire ; par son histoire, par l'œuvre que l'Espagne édifie jadis en Amérique, elle se considère unie fraternellement par des liens du sang et de la langue aux peuples d'Amérique. Et ce que nous désirons c'est que ce chemin ouvert aujourd'hui par ce vol puisse se perpétuer et que chaque fois que vous voudrez savoir quelque chose sur l'Espagne vous viendrez le voir par vous-mêmes, avec l'assurance que nous ne vous cacherons absolument rien. »

l'offre culturelle proposée sur place. Les touristes de 1953 peuvent découvrir plusieurs manifestations commémorant le trentième anniversaire de la mort de Sorolla. À Madrid, une exposition organisée par la galerie Toison présente cent pochades et dessins inédits.⁵⁸ Pour les inconditionnels de l'artiste, trois mille exemplaires numérotés du premier catalogue raisonné de l'œuvre peinte écrit par Bernardino de Pantorba sont proposés à la vente dans le courant de l'année.⁵⁹ Le livre sera réédité en 1970 dans une luxueuse édition, plus conforme à la place de choix que le régime accorde à cet artiste. En effet, l'ouvrage *in folio* relié en cuir rouge, frappé de lettres d'or et sera tellement raffiné que son prix de vente en fera un objet exclusif. Enfin, le 9 octobre, l'État met en circulation un timbre de cinquante pesetas à l'effigie du peintre.⁶⁰ La série est connue sous le nom "Sorolla & Legazpi" car elle comprend également un timbre représentant le découvreur des Philippines, Miguel López de Legazpi (1502-1572). Les deux timbres ne circulent pas sur les courriers ordinaires mais sont propagés par delà les frontières puisqu'ils sont destinés au seul affranchissement aérien. Apposé sur les plis pour l'étranger, le visage du peintre symbolise l'Espagne. Dans les colonnes du journal *Informaciones*, Evaristo Acevedo glose sur les "Sorolla" de papier, qu'il juge tout aussi inaccessibles que les toiles véritables en soulignant que la valeur du timbre dépassait celle d'une livre de jambon!⁶¹ L'année 1954 voit apparaître les premiers produits dérivés par lesquels la peinture de Sorolla pénètre dans les foyers comme "art de masse".

Sans connaître un sort comparable à *L'Angélus* ni aux *Glaneuses* de Jean-François Millet (1814-1875), qui ornent mille et un objets du quotidien des Français tels que des soufflets, des porcelaines, des canevas, des tabatières ou encore des boîtes à biscuits, les scènes de pêcheurs de Sorolla figurent sur les pages des almanachs édités par des banques, offerts à la clientèle pour la nouvelle année.⁶² La préférence pour Millet, dans la France du Maréchal Pétain, et pour

58. Germán Gómez de la Mata, "Exposiciones de Arte. Apuntes de Sorolla", *Crítica*, Madrid, 31/01/1953 et M. Chamoso Lamas, "Desde Madrid. Exposición de apuntes de Sorolla", *La Noche*, Santiago du Chili, 7/02/1953

59. Anonyme, "Un libro fundamental: La vida y la obra de Joaquín Sorolla", *Última hora*, Palma de Majorque, 15/06/1953.

60. Figure n°13. Timbre de cinquante pesetas « Sorolla & Legazpi » (1953) et anonyme, "Sello aéreo", *Hierro*, Bilbao, 27/09/1953.

61. Evaristo Acevedo, "El pintor de la carestía", *Informaciones*, Madrid, 16/10/1953.

62. Joaquín de Valencia (Joaquín José Thous Orts), "Y sigue sin estatua...", *Hoja del lunes*, Valence, 5/04/1954 et anonyme, "En el pincel de Sorolla", *lasprovincias.es*, 11/11/2007.

Sorolla, dans l'Espagne de Franco, s'ajuste aux mêmes critères. Les tableaux reproduits sont scrupuleusement naturalistes et reflètent les valeurs traditionnelles prônées par ces régimes autoritaires : le travail, la foi et la famille. Dans le cas de Sorolla, il s'agit donc principalement des premières scènes de mer, celles des années 1890, représentant la vie quotidienne des familles de pêcheurs, c'est-à-dire *La vuelta de la pesca*, *La bendición de la barca*, *Pescadores valencianos*, *Cosiendo la vela*, etc.

À la fin des années cinquante, le touriste de passage à Madrid peut difficilement manquer la peinture de Sorolla puisqu'elle se trouve presque invariablement au centre de l'actualité culturelle de la capitale. Le régime ne laisse rien au hasard et balise méthodiquement le parcours de ses visiteurs. En 1956, une exposition centennale est organisée à l'occasion de l'anniversaire de l'Exposition Nationale. Contrairement à l'ambition affichée, l'événement n'intègre pas le siècle en entier car, conformément à la ligne idéologique des phalangistes, la Direction Générale des Beaux-Arts ne présente que des tableaux d'artistes disparus. Avec vingt-neuf tableaux, Sorolla est un des artistes les mieux représentés.⁶³ Deux ans plus tard, le Cercle des Beaux-Arts de Madrid monte une exposition thématique autour de sa peinture de jardin en présentant quarante-six toiles puis, en 1960, l'institution madrilène héberge une autre exposition comprenant dix tableaux issus de collections privées.⁶⁴ Le Cercle des Beaux-Arts est une fondation culturelle privée créée en 1880 par un groupe d'artistes pour assurer la diffusion, la transmission et la promotion des arts. Aujourd'hui, elle couvre des champs aussi variés que le théâtre, la musique, la danse, le cinéma ou encore les sciences.

Au printemps 1960, un documentaire sur Sorolla représente l'Espagne au festival de Cannes : le cinéaste espagnol Manuel Domínguez (inc.-inc.) participe au concours international avec un court métrage documentaire intitulé *Sorolla, pintor de la luz*.⁶⁵ L'État ne participe pas à son financement et il s'agit donc d'une production entièrement privée. Ce film est en réalité une succession de plans

63. José Rico de Estasen, "La aportación valenciana a la exposición. Un Siglo de Arte Español", *Levante*, Valence, 11/01/1957.

64. Anonyme, "Exposición homenaje a Sorolla en el Círculo de Bellas Artes", *Levante*, Valence, 10/04/1960.

65. Guillamon, "Excelente documental sobre Sorolla", *Signo*, Madrid, 29/08/1959, Juan Ignacio, "Desde el punto de vista educativo el documental resulta interesante", *Signo*, Madrid, 21/05/1960 et Anonyme, "La crítica de Barcelona otorga el VI « Premio San Jorge » de cinematografía", *Fotogramas*, Barcelone, 4/05/1962.

glissants et de fondus enchaînés dévoilant des détails de tableaux du maître. Un fond musical au piano accompagne ces images et une voix off retrace le parcours du peintre. Le critique Manuel Sánchez-Camargo signe les textes et Salvador Ruiz de Luna (1908-1978), la musique. Selon le journal *Signo*, le documentaire ne passe pas inaperçu, mais la réalité est tout autre. Il ne se vend pas et c'est la raison pour laquelle il est si difficile d'en localiser une copie aujourd'hui. Le Musée Sorolla en possède une. En Espagne, le film a un certain écho puisque, en mai 1962, la critique catalane lui décerne le Prix San Jorge dans la catégorie des courts-métrages.⁶⁶ Mais son impact à l'étranger est quasiment nul. Si bien que si le film était censé promouvoir l'Espagne à l'étranger à travers l'œuvre du Valencien, le but ne fut pas atteint.

En 1961, un tableau de Sorolla est pour la première fois apposé sur un poster touristique. L'Office du Tourisme de Valence édite cette affiche promotionnelle conçue à partir d'un tableau du Musée Sorolla intitulé *El balandrito*, qui montre un enfant jouant sur la plage de la Malvarrosa avec son petit bateau.⁶⁷ Elle est tirée à dix mille exemplaires, en deux formats et en cinq langues : français, allemand, italien, anglais et espagnol.⁶⁸ La ville espère ainsi attirer un tourisme familial car le niveau de vie dans les pays d'Europe du Nord a considérablement augmenté depuis la fin de la guerre. À cette époque, le tourisme de masse connaît une croissance vertigineuse. Suivant le modèle de la Costa Brava et de la Costa del Sol, Valence entend profiter de cette manne en développant les infrastructures de sa côte. L'exploitation de cette peinture ensoleillée captée sur le motif sur les plages de la Malvarrosa et du Cabañal, est facilitée par son atemporalité. En effet, comme elle n'est "marquée" ni politiquement, ni socialement, ni historiquement, elle convient très bien dans les années soixante, et continue aujourd'hui à être utilisée à des fins promotionnelles par le ministère de l'Industrie, du Tourisme et du Commerce : deux affiches, une de 1990 et l'autre de 1998, sont présentées en annexes.⁶⁹

66. Anonyme, "La crítica de Barcelona otorga el VI «Premio San Jorge» de cinematografía", *Fotogramas*, Barcelone, 4/05/1962.

67. Figures n°14. J. Sorolla, peintre de Valence. Espagne (1961) et n°15. J. Sorolla, Spanien, (1961).

68. "Cuadro de Sorolla en un cartel turístico de Valencia", *Las Provincias*, Valence, 4/03/1961.

69. Figures n°24. Espagne tout (de nouveau) sous le soleil (1990) et n°25. Espagne. Plages, 1998.

Il faut encore signaler une occurrence étonnante trouvée parmi les archives de presse du Musée Sorolla, qui atteste l'exploitation sous tous azimuts de l'image du peintre. En mars 1963, la compagnie aérienne d'État Iberia commande un appareil DC-8 à la firme américaine Douglas Aircraft Corporation. L'avion est baptisé du nom de Sorolla et son fuselage reçoit pour décoration une scène de retour de pêche inspirée d'un de ses tableaux.⁷⁰ Le gros-porteur décolle de Los Angeles avec, à son bord, une missive amicale du directeur de l'Hispanic Society. Pour le symbole, il entre sur le territoire national par la localité galicienne d'El Ferrol, ville natale de Franco, et atterrit ensuite à l'aéroport de Valence, où il est attendu par un représentant du maire, par les autorités militaires et religieuses. Il s'envole ensuite pour Madrid où il rejoint la flotte transatlantique de la compagnie. Dès l'embarquement, les touristes nord-américains se trouvent déjà en contact avec le nom et l'image de Sorolla qui a la propriété d'évoquer immédiatement l'Espagne radieuse qu'ils s'attendent à découvrir. Tous les événements liés au peintre de Valence, de la tenue d'une exposition à la mise en circulation d'un timbre, formaient ensemble une chaîne événementielle dont la courbe de répartition des archives de presse du Musée Sorolla rend clairement compte puisqu'elle se maintient à un niveau élevé sans quasiment fléchir jusqu'en 1963.

Tout au long des années cinquante et jusqu'au début des années soixante, une iconographie choisie, dont font partie des images tirées de la peinture de Sorolla, nourrit la propagande extérieure d'un régime soucieux de changer son image dans le reste du monde et d'exploiter le potentiel économique de son littoral méditerranéen. Certes, l'image de Sorolla est alors projetée à l'étranger ; mais on a vu également que, de manière indissociable, elle nourrit l'offre touristique proposée sur place. À ce titre, un dessin de Rafael Munoa (1930) illustre avec sagacité ce double aspect des choses. On y voit au premier plan deux croisiéristes confortablement installés sur des chaises pliantes caractéristiques des paquebots transatlantiques et qui portent, pour cette raison, le nom de "transats". La chaleur semble écrasante alors que les deux touristes ne se trouvent ni sur le pont d'un bateau ni sur aucune plage mais dans la salle d'un musée, face à deux tableaux de Sorolla. Effaré, le gardien-matelot s'écrie : « Comprendemos, señores

70. Figure n°17. Un avion baptisé au nom de Sorolla (1963) et Anonyme, "El nuevo reactor trasatlántico de Iberia que llevará el nombre de Sorolla", *Las Provincias*, Valence, 27/03/1963.

turistas, que Sorolla tiene mucha luz mediterránea... Pero no es para ponerse así...⁷¹ » L'humour repose sur la confusion entre l'image publicitaire et la réalité. Car au lieu de contempler l'Espagne telle qu'elle s'offre à leurs yeux, les deux touristes se pâment devant une image fabriquée par un artiste. Les deux touristes du dessin ne contemplent-ils pas, au fond, l'Espagne qu'ils sont venus chercher ? C'est la question que semble poser Rafael Munoa. Le début des années soixante est à la fois le prolongement et l'apothéose de l'instrumentalisation de l'image de Sorolla par le régime car, encore plus qu'auparavant, le centième anniversaire de la naissance du peintre va servir de vitrine.

L'État ne manque pas ce rendez-vous et prépare rien de moins qu'une "Année Sorolla", qui est annoncée dans la presse en mai 1962.⁷² À la manière d'une fête, cet anniversaire aurait un caractère national. En Espagne, les peintres sont rarement célébrés ainsi. En la matière, le seul précédent comparable à cette "Année Sorolla" pourrait être le troisième centenaire de Diego Vélasquez, en 1899. Il avait été commémoré en grande pompe car, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, le maître de Séville était admiré par les peintres du monde entier qui venaient à Madrid pour copier ses tableaux dans les salles du Musée du Prado.⁷³ Vélasquez était, à cette époque, un symbole de la culture espagnole connu à l'étranger.

Un décret du ministère de l'Éducation Nationale daté du 8 janvier 1963, et publié au *Boletín Oficial del Estado* du 2 février suivant, confirme la tenue de célébrations à compter du 27 février 1963, jour du centenaire de la naissance du peintre et jusqu'au même jour de l'année suivante.⁷⁴ Cette période constitue un sommet critique, ainsi que le prouvent les cinq cent douze articles conservés au Musée Sorolla pour la seule année 1963. Les archives contiennent une majorité d'articles d'information, des biographies condensées et quelques articles d'opinion. *Blanco y Negro* n'hésite pas à sortir un supplément de vingt-six pages, "Sorolla, el hombre y la obra", dérivé du livre de Pantorba.⁷⁵ L'organisation de

71. Rafael Munoa (dessin), "Sans titre", *Ya*, Madrid, 24/04/1963 et figure n°19. Dessin humoristique sans titre (1963).

72. Anonyme, "Conmemoración", *Digame*, Madrid, 22/05/1962.

73. Gary Tinterow, "Raphaël supplanté : le triomphe de la peinture espagnole en France" in *Manet Vélasquez, la manière espagnole au XIX^e siècle*, Paris, RMN, 2002, pages 16-82.

74. Vicente Badia, "Nuestra ciudad. Centenario de Sorolla", *Las Provincias*, Valence, 7/02/1963.

75. Bernardino de Pantorba, "Sorolla, el hombre y la obra", *Blanco y Negro*, Madrid, 13/04/1963.

cette année commémorative est confiée à un Comité d'Honneur élu pour l'occasion et composé du sous-secrétaire du ministère de l'Éducation Nationale, Luis Legat Lafarga (inc.-inc.), du directeur général des Beaux-Arts, Gratiniano Nieto Gallo (1917-1986), des membres du comité exécutif du Musée Sorolla, du directeur de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando, José Eugenio de Baviera (inc.-inc.), du maire de Valence, Adolfo Rincón de Arellano, et du directeur de l'Académie des Beaux-Arts de San Carlos.⁷⁶ Ce comité et les sous-commissions qui en dépendent sont chargés d'établir le programme événementiel de l'année.

La veille de la journée inaugurale, le quotidien *Levante* titre avec emphase "Mañana nacerá Sorolla", car le peintre sera certainement redécouvert grâce aux expositions commémoratives.⁷⁷ Le programme est ouvert par une messe donnée en une chapelle de la cathédrale qui est immédiatement suivie d'une cérémonie de recueillement autour de la tombe du peintre, au cimetière municipal. À midi, le nouveau monument installé dans le quartier maritime est dévoilé et inauguré par le président du comité chargé de l'organisation des festivités, Luis Legat Lafarga, le directeur général des Beaux-Arts, Gratiniano Nieto Gallo (1917-1986), son prédécesseur le marquis de Lozoya, etc.⁷⁸ *Levante* souligne que la présence des autorités venues de Madrid donne un caractère national à cet événement décentralisé.⁷⁹ Comme en 1944, la dimension nationale du peintre prime. Valence n'est d'ailleurs que le prélude du programme qui doit battre son plein à Madrid. Comme un symbole, le cours des célébrations suit la trajectoire du peintre, de la province vers la capitale. Le cortège valencien prend ensuite la direction du Musée Municipal, là même où, en 1944, la première grande exposition posthume s'est tenue. Une sélection très réduite est présentée, probablement pour ne pas faire d'ombre à l'exposition madrilène prévue pour la mi-avril. Trente tableaux seulement sont accrochés, dont plusieurs sont déjà connus des Valenciens. Parallèlement, le Conseil Général organise une autre manifestation en réunissant

76. Anonyme, "El Ayuntamiento va a celebrar el centenario del nacimiento del pintor Sorolla", *Jornada*, Valence, 19/01/1963.

77. Salvador Chanzá, "Mañana nacerá Sorolla", *Levante*, Valence, 26/02/1963.

78. Anonyme, "Conmemoración del centenario del nacimiento de Sorolla. Descubrimiento del monumento al insigne artista en su nuevo emplazamiento", *Jornada*, Valence, 27/02/1963.

79. Luis Vidal Corrella (photographies), "Carácter nacional del homenaje a Sorolla", *Levante*, Valence, 28/02/1963.

quelques travaux du jeune Sorolla à l'époque où, en tant que pensionnaire de l'Académie Espagnole de Rome il avait bénéficié d'une bourse d'étude.⁸⁰ Enfin, une conférence donnée par le marquis de Lozoya à l'Académie de San Carlos sert d'épilogue à cette journée.

L'événement majeur de cette année commémorative est donc la grande rétrospective organisée à Madrid dans le Casón del Buen Retiro du Musée du Prado et inaugurée par le chef de l'État. Avant elle, la Direction Générale des Beaux-Arts y a organisé les expositions de trois maîtres espagnols : Diego Vélasquez, Francisco de Goya et Pedro Berruguete (1450-1504).⁸¹ Elle affirme ainsi la place de choix que Sorolla occupe désormais à l'intérieur de la politique culturelle du régime. Cent trente tableaux, vingt-quatre pochades et soixante-huit dessins du Valencien sont présentés au public durant un mois, à compter du 22 avril 1963.⁸² Comme le décor *Visión de España* ne peut pas quitter les murs de l'Hispanic Society, des diapositives en couleurs des quatorze panneaux sont projetées dans une salle.⁸³ Il s'agit alors de l'exposition la plus complète jamais réalisée car elle présente un ensemble partant de sa première toile connue, une nature morte peinte vers l'âge de quinze ans, jusqu'aux jardins de sa maison madrilène qu'il peignit à la fin de sa vie.⁸⁴ Tous les genres qu'il avait abordés c'est-à-dire la peinture religieuse, la peinture à "thèse", la scène d'intérieur, le portrait – y compris le portrait royal – le paysage, le nu, la scène de plage, de jardin, etc. Même sa peinture d'histoire, qui avait complètement sombré dans l'oubli, est exhumée des collections publiques. D'ailleurs, le 21 avril, jour de l'inauguration, le chef de l'État Francisco Franco pose devant une œuvre de jeunesse, *El dos de mayo*, un sujet de guerre, symbole d'unité nationale.⁸⁵ La représentation officielle donne une idée de l'importance de cet événement puisque le chef de l'État est accompagné du Capitaine général des armées, Agustín Muñoz Grandes (1896-1970) – ex-commandant de la División Azul –, du ministre de l'Éducation Nationale Manuel Lora Tamayo (1904-2002), et plusieurs autres

80. Sorolla. *Pensionado de la Diputación*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 1963.

81. Sorolla 1863-1923. *Primer centenario del nacimiento de Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1963, page 2.

82. "Franco y su esposa inauguraron la Exposición de Obras de Sorolla en el Casón del Retiro, en Madrid", *El Adelantado de Segovia*, Ségovie, 22/04/1963

83. Mercedes Chivelet, "Esta primavera: Sorolla, en el Casón", *Pueblo*, Madrid, 8/02/1963.

84. *Bodegón*, 45x65, Valence, Musée des Beaux-Arts, 1878.

85. Figure n°18. Franco a inauguré l'exposition Sorolla (1963).

ministres en fonction assistent à cet événement.⁸⁶ Parmi les invités étrangers se trouve Anne-Aymone Giscard d'Estaing (1933) l'épouse de Valéry (1926), ministre des Finances du président De Gaulle. La médiatisation de l'exposition est assurée par la presse et la radio mais aussi par la télévision qui est à cette époque un média nouveau. Elle ne compte à cette époque qu'une seule chaîne, Televisión Española (TVE), qui émettait quotidiennement depuis 1956.⁸⁷

À l'occasion de cette exposition, la Direction Générale des Beaux-Arts fait éditer un catalogue dans lequel tous les tableaux sont reproduits en noir et blanc.⁸⁸ Il ne contient qu'un court article biographique et des repères chronologiques établis par Bernardino de Pantorba. D'un point de vue bibliographique, l'événement est très mal couvert, peut-être parce que les autorités l'ont annoncé trop tard. La grande monographie du même auteur publiée en 1953 est épuisée et elle ne sera pas rééditée avant 1970.⁸⁹

La fin de l'année Sorolla est suivie d'une nouvelle émission philatélique à l'occasion de la "journée du timbre", le 23 mars 1964.⁹⁰ Une série de dix timbres, sur lesquels figurent principalement des tableaux présentés l'année précédente, est tirée à quatre millions d'exemplaires. Durant dix ans, Sorolla a occupé l'espace médiatique parfois de manière inattendue et bien éloignée de l'art en soi. Pourtant, et en dépit des formes surprenantes de la "diffusion", la connaissance de son œuvre s'est considérablement améliorée sous la dictature grâce à toutes les expositions inaugurées entre 1944 et 1963. Durant ce laps de temps, des tableaux ont été réunis et montrés ensemble. Pour le public, ces conditions ont permis une meilleure connaissance de l'art du Valencien. Si le franquisme a incontestablement son lot de conséquences "positives" sur la réception du peintre, cette période de "sur-exposition" pose la question de son devenir, après la mort de Franco et la disparition de son régime autoritaire. En effet, en tant que support de propagande de la dictature, la peinture de Sorolla est désormais fortement

86. Anonyme, "El Caudillo presidió la inauguración de la Exposición de las obras de Sorolla", *Nueva España*, Huesca, 23/04/1963.

87. Miguel Costas et Carlos Marimón, "Ayer en TV. Sorolla", *Noticiero Universal*, Barcelone, 1/05/1963.

88. *Sorolla 1863-1923. Primer centenario del nacimiento de Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1963.

89. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, 1970, page 8.

90. Anonyme, "El 24 de marzo se pondrá en circulación la serie dedicada al Día del Sello", *Yugo*, Almería, 15/02/1964. Figure n°20. Série de timbres « Pintor Joaquín Sorolla ».

connotée et cela pourrait un jour la condamner à une nouvelle mise à l'écart comme cela avait déjà été le cas au début de l'ère franquiste. Jusque-là, et en dépit de l'alternance au pouvoir et même des changements de régime, l'œuvre de Sorolla continue de démontrer son étonnante capacité à traverser et à s'adapter à toutes les époques.

IV.3. LE REGARD DE LA GÉNÉRATION POST-SOROLLISTE

Es comprensible que cualquier gesto innovador, esbozado entre nosotros, hubiese de tener, en consecuencia, algo de desafío antisorollista. Pedro Salinas, hablando de la reacción de los escritores del 98 frente a don Vicente Blasco Ibáñez, la calificó de “justa injusticia”. Otro tanto podría decirse de la actitud ante Sorolla de muchos pintores valencianos posteriores. Fueron “injustos”, pero con razón. Con una razón que, en última instancia, la proporcionaban, no don Joaquín, sino sus aburridos seguidores.⁹¹

Fuster, “Sorolla, en un cartel”, *Jornada*, Valence, 11/03/1961.

L'arrivée au pouvoir des franquistes avait provoqué un retour à une politique artistique trop réactionnaire pour autoriser l'innovation. L'extrême droite l'avait saluée comme la restauration des valeurs classiques : « Por fortuna, en estos últimos años, y sin que ello pueda interpretarse como un síntoma de regresión, se advierte un marcado afán revisionista a la luz de una estimación clásica de los valores. »⁹² Pour orienter la production des Beaux-Arts, le pouvoir peut agir au moins sur deux leviers : les écoles d'art et l'Exposition Nationale. La dernière édition du concours avait eu lieu en 1936 et la première de l'ère franquiste est organisée en 1941. À partir de cette date, la transmission et la validation des savoirs artistiques campe sur des principes dépassés, hérités du XIX^{ème}. Au bénéfice de l'implantation d'un régime ultra-conservateur, les ex-“sorollistes” qui avaient été vilipendés par la critique après la mort de leur maître, sont en train d'être reconsidérés dans les années quarante. *Sic transit gloria mundi*. Tout porte à croire que Francisco Franco, qui est lui-même peintre

91. « Il est compréhensible que chacune de nos actions innovantes dut avoir, comme conséquence, un air de défi antisorolliste. En évoquant la réaction des écrivains de la génération de 98 face à don Vicente Blasco Ibáñez, Pedro Salinas la qualifia d’“injustice justifiée”. On pourrait en dire autant de l’attitude de beaucoup de peintres valenciens issus des générations suivantes, face à Sorolla. Ils furent “injustes”, mais à juste titre. Avec une raison qui, au fond, ne venait pas de don Joaquín, mais de ses ennuyeux continuateurs. »

92. Benito Rodríguez Filloy, “La gran exposición Sorolla en Valencia”, *Arriba*, Madrid, 28/05/1944. « Par chance, ces dernières années, et sans que cela puisse être interprété comme un signe de régression, on remarque un retour bien marqué vers la tradition, motivé par la revalorisation des valeurs classiques. »

amateur, n'est pas étranger à cette réhabilitation.⁹³ Né en 1892, il est contemporain de la deuxième génération de "sorollistes". Manuel Benedito et Francisco Pons Arnau sont deux de ses portraitistes. Franco apprend tardivement les Beaux-Arts auprès d'un peintre académique, Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), originaire comme lui d'El Ferrol et qui avait été directeur du Musée du Prado de 1922 jusqu'à l'avènement de la République, en 1931. Il fut alors destitué de son poste mais le réintégra au bénéfice de la victoire franquiste, en 1939. Dans les années quarante, non seulement les disciples de Sorolla exposent à nouveau, comme Francisco Pons-Arnau et Salvador Tuset qui montent leur propre exposition individuelle, respectivement en 1942 et en 1946, mais en outre, les autorités leur commandent des tableaux et leur confient d'importants postes de direction et d'enseignement au sein des institutions des Beaux-Arts. Manuel Benedito enseigne à l'École des Beaux-Arts de Madrid, en lieu et place de son maître. Il préside le Comité de direction du Musée Sorolla en 1941 et intègre celui du Musée du Prado en 1951. Salvador Tuset devient professeur à l'École des Beaux-Arts de Valence en 1943, avant d'en devenir le directeur, trois ans plus tard.⁹⁴ Par ailleurs, il est sur le point d'obtenir la Médaille d'Honneur en 1948.⁹⁵ Ceux-là même que plus aucun journaliste ne désigne sous le nom infamant de "sorollistes" sont donc chargés de former une nouvelle génération, née dans les années vingt et trente. Cette "relève", on va le voir, n'a pas connu Sorolla et connaît superficiellement son œuvre.

L'arrivée au pouvoir des franquistes a réduit à néant la diversité artistique des années trente tout d'abord parce que la plupart de ceux qui avaient été des partisans de la rénovation avaient aussi été les adversaires du soulèvement des 17 et 18 juillet. Certains ont même pris les armes et combattu dans les milices populaires et ont été, pour cela, tantôt tués au front, tantôt victimes de la répression, c'est-à-dire persécutés, emprisonnés ou exécutés. Mais la plupart des artistes anti-académiques réussirent à s'exiler avant, pendant, ou après le conflit, comme les surréalistes Maruja Mallo (1902-1995), Óscar Domínguez (1906-1957), Remedios Varo (1908-1963), Manuel Viola (1916-1987) et beaucoup

93. Narciso Campillo Balboa, "Franco, gran mecenas de las Artes", *Diario de Cádiz*, Cadix, 1/10/1957.

94. Manuel Muñoz Ibáñez, *La pintura valenciana de la posguerra*, Valence, Universitat de València, 1994, pages 35-36.

95. Anonyme, "Nueva York descubre la obra de Salvador Tuset, discípulo de Sorolla", *heraldo.es*, 25/05/2007.

d'autres. Maruja Mallo quitta l'Espagne en 1936 pour le Portugal avant de rejoindre l'Argentine. Óscar Domínguez et Javier Bueno (1915-1979) voyagèrent clandestinement à Paris, et Remedios Varo gagna la France avant de partir pour le Mexique. Javier Bueno a joué en rôle notable en exécutant deux chef-d'œuvres conservés au Musée Goya de Castres : le *Combattant espagnol* et *Judith et Holopherne*, œuvres politiques empreintes de réminiscences médiévales et renaissantes. Enfin, Manuel Viola s'expatria à Paris après avoir combattu dans les milices du Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (POUM). Il convient ici de souligner que les peintres académiques et, parmi eux, des disciples de Sorolla, ont aussi été victimes de la guerre. Par exemple, José Manaut Viglietti fut emprisonné à Madrid parce qu'il avait été franc-maçon et ses dessins réalisés dans les prisons de Porlier et de Carabanchel ont récemment été exposés à Madrid.⁹⁶

Au moins jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, l'isolement et la censure des artistes résidant en Espagne est extrême. Mais au-delà de cette période noire et alors que le régime amorce le virage de l'ouverture et de la "normalisation", quelques jeunes artistes commencent à s'affranchir du carcan académique. Ainsi, entre 1945 et 1950, des collectifs voient le jour en marge des institutions officielles. En 1947, les Valenciens Manuel Gil (1925-1952) et José Vento (1925) parviennent à fédérer autour d'eux un petit groupe composé de huit élèves de l'École des Beaux-Arts de San Carlos désireux de se démarquer du modèle enseigné.⁹⁷ Ils forment ensemble le groupe Z qui se fait connaître en novembre de la même année en organisant une exposition commune dans la librairie Faus, à Valence. Une initiative semblable voit le jour la même année à Saragosse. Autour de l'architecte Santiago Lagunas (1912-1995), un petit groupe d'artistes se retrouve dans la librairie Pórtico afin de se tenir informés des dernières tendances artistiques. Ce groupe, auquel appartient le peintre Fermín Aguayo (1926-1977), expose à la galerie Bucholz de Madrid avant de se séparer en 1950. En Catalogne, le collectif avant-gardiste Dau al Set – la septième face du dé –, dont font partie les peintres Joan Josep Tharrats (1918-2001), Antoni Tàpies (1923-2012), Modest Cuixart (1925-2007) et Joan Ponç (1927-1984), voit le jour en 1948. En même temps, à Santander, le collectif l'École d'Altamira dont font partie Willi Baumeister (1889-1955) et Pancho Cossío (1898-1970), revendique

96. Patricia Ortega Dolz, "El artista cautivo", *El País*, Madrid, 22/06/2008.

97. M. Muñoz Ibáñez, *La pintura...*, page 107-116.

l'héritage des peintures rupestres du site préhistorique qu'il considère comme leur manifeste. Ces artistes partagent au moins trois points communs : ils ont une vingtaine d'années environ, rejettent l'enseignement de la peinture tel qu'il est dispensé dans les structures officielles et cherchent à rester en contact avec l'art pratiqué hors des frontières du pays.

À la fin des années quarante, le régime s'emploie à changer son image à l'étranger afin de rétablir des relations diplomatiques cordiales avec le reste du monde. En juillet 1946, l'ambassadeur d'Espagne au Vatican, Joaquín Ruiz-Giménez (1913-2009), représente son pays lors du XIX^{ème} rassemblement des jeunesses catholiques, Pax Romana, qui se tient à San Lorenzo del Escorial. Ce colloque débouche sur la création d'une fondation destinée à renforcer les relations culturelles entre les pays ibéro-américains. L'État franquiste l'intègre ensuite à son appareil en faisant de l'Institut de Culture Hispanique une institution officielle à part entière. En 1951, Ruiz-Giménez est nommé ministre de l'Éducation Nationale et président de cet Institut. Pour faire exister l'hispanité et orienter la politique culturelle du pays en direction de l'ouverture et du cosmopolitisme, l'Institut de Culture Hispanique s'emploie à développer les échanges avec le continent américain en finançant, notamment, un programme éditorial scientifique et des bourses universitaires. En 1951, l'Institut organise la I^{ère} Biennale hispano-américaine. L'exposition comprend quatre sections : architecture, sculpture, peinture et dessin / gravure. Mille trois cents œuvres en provenance de quinze pays étrangers sont exposées : Argentine, Chili, Colombie, Cuba, Équateur, États-Unis, Honduras, Nicaragua, Panama, Paraguay, Pérou, Philippines, République dominicaine, Salvador et Venezuela. La Biennale est inaugurée par le chef de l'État le 12 octobre, fête nationale et jour de l'Hispanité. Jusqu'au 28 février de l'année suivante, Madrid accueille des réalisations non figuratives qui sont toutes englobées, par la critique espagnole, sous le terme générique et vague d'abstraction. Pour dissimuler au monde le repli artistique de l'Espagne, l'exposition doit donner l'illusion que le pays n'est pas hostile aux nouveaux courants picturaux. Pour cette raison, l'Institut de Culture Hispanique expose les avant-gardes étrangères et, pour représenter l'Espagne, invite les collectifs avant-gardistes Dau al Set, Pórtico, l'École d'Altamira, etc. ainsi que le

Catalan Salvador Dalí (1904-1989), dont l'œuvre est déjà reconnue en Europe et aux États-Unis.⁹⁸

Dans la presse phalangiste, les intentions du régime ne sont pas toujours comprises ni partagées. Par exemple, *Dígame* s'indigne de voir déferler à Madrid une telle vague de nouveautés à côté des classiques et imagine un dialogue improbable entre des personnages peints :

Doña Juana la Loca se ha apartado un momento del féretro que encierra los restos de su real esposo para preguntar a los judíos expulsados, a los niños de la playa al jovencito don Juan de Austria y a las hijas del Cid qué locura es esta. [...] Don Francisco, don Emilio, don Joaquín, etcétera, sabrán perdonar. Son aires nuevos los que nos llegan. Y ya tendremos cuidado de evitar las corrientes.⁹⁹

Il faut reconnaître dans ce passage cinq tableaux bien connus conservés dans les collections du Musée du Prado : *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla, *Expulsión de los judíos de España* d'Emilio Sala, *Chicos en la playa* de Sorolla, *Don Juan de Austria* d'Eduardo Rosales (1836-1873) et *Las Hijas del Cid* de Dióscoro Puebla (1831-1901).¹⁰⁰ Selon le journaliste, les peintres espagnols doivent se tenir à l'écart de toute influence étrangère. Ce qui vient de l'extérieur est jugé pernicieux, à commencer par le libéralisme hérité de la Révolution française. Les observateurs les plus réactionnaires martèlent l'idée que l'art national a échappé à la décadence et les commentaires les plus absurdes fusent pour défendre les orientations esthétiques prônées par les institutions officielles. Mais, au même moment, les voix divergentes de quelques jeunes artistes s'élèvent dans l'espace médiatique. Dans les colonnes du journal *Ayer*, un peintre formé à Séville entre 1941 et 1946, Francisco Moreno Galván (1925-1999), déclare sans détour que les écoles des Beaux-Arts ne rendent pas service à l'artiste et que l'on

98. José Guillot Carratalá, "La I Bienal Hispano-americana de Arte", *La Gaceta Regional*, Salamanque, 18/10/1951.

99. R. de G. "Perdón, Maestros", *Dígame*, Madrid, 16/10/1951. « Jeanne la Folle s'est écartée un moment du cercueil contenant les restes de son époux royal pour demander aux juifs expulsés, aux enfants de la plage, au jeune don Juan d'Autriche ainsi qu'aux filles du Cid, quelle est donc cette folie. [...] Don Francisco, don Emilio, don Joaquín *et cætera* sauront pardonner. Ce sont des vents nouveaux qui soufflent jusqu'ici. Et nous prendrons soin d'éviter les courants. »

100. À Madrid, Musée National du Prado : Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca*, 300x500, 1878. Emilio Sala, *Expulsión de los judíos de España*, 313x281, 1889. Joaquín Sorolla, *Chicos en la playa*, 118x185, 1910. Eduardo Rosales, *Don Juan de Austria*, 76'5x123'5, 1869 et Dióscoro Teófilo Puebla, *Las Hijas del Cid*, 232x308, 1879.

y respire un air déprimant.¹⁰¹ Il ne cache pas son admiration pour Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), qu'il considère comme un chef de file en exil alors même que, auprès de la droite catholique, ce dernier fait figure de démon. Pour un journaliste d'*Extremadura*, Picasso est investi d'une mission funeste consistant à détruire le spirituel dans l'art. Puisque l'Espagne a déclaré le communisme hors la loi, le journaliste propose d'interdire la liberté artistique afin de préserver les jeunes du venin de la modernité.¹⁰² Le peintre qui vit en France a signé le manifeste anti-Biennale des artistes espagnols et hispano-américains résidant à Paris. Des contre-biennales sont même organisées à Paris, Mexico et Caracas.¹⁰³

La Biennale met en évidence une fracture qui est peut être moins idéologique que générationnelle. En effet, *La Verdad* publie un article intitulé "La Bienal y los pintores clasicistas", dans lequel le journaliste sollicite l'opinion d'un jeune peintre de la Phalange. Pour un certain Gregorio Cebrián, les artistes espagnols doivent être en contact avec l'étranger et il juge l'isolement comme un acte suicidaire !¹⁰⁴ Jusqu'à la transition démocratique, deux visions du système des Beaux-Arts s'opposent, l'une ultra-conservatrice, dont le modèle est toujours la peinture naturaliste, et l'autre "modérément" progressiste, convaincue que cette étape doit être dépassée. Comme par le passé, Sorolla sert de porte-étendard aux premiers, ainsi qu'on va le voir maintenant.

L'historien d'art Bernardino de Pantorba (1896-1990) est aussi un peintre qui appartient à la génération des derniers disciples de Sorolla. On peut souligner qu'il est le neveu des frères Jiménez Aranda que le Valencien avait très bien connus. Selon lui, seule une deuxième vague de "sorollisme" est susceptible de préserver le pays de l'influence venue d'ailleurs. Il idéalise le rôle que le Valencien a joué auprès de la jeunesse et le rapporte, comme ici, avec des accents à la fois mystiques et militaires comme s'il eut été jadis un "guide" : « Llega por consiguiente lo que se ha llamado "la época del sorollismo". Sorolla, el renovador, conduce a su legión por el camino sano y luminoso. [...] A su alrededor se forman muchos; por librarse de quien así manda y sujeta, otros se

101. J.M.C., "La joven pintura española en la Bienal", *Ayer*, Jaén, 21/10/1951.

102. Francisco Mirón, "Modernismo pernicioso en la pintura", *Extremadura*, Cáceres, 10/02/1955.

103. Francisco Javier Álvaro Oña, "La I Bienal Hispanoamericana de 1951. Paradigma y contradicción de la política artística franquista" in www.ahist.con.org.

104. Antonio Oliver, "La Bienal y los pintores clasicistas", *La Verdad*, Murcie, 8/09/1951.

aventuran por el campo opuesto. »¹⁰⁵ Bernardino de Pantorba réalise un travail de fond car il a accès aux archives familiales. Tous ses livres sont très bien documentés et c'est la raison pour laquelle ils feront longtemps autorité. Il signe d'ailleurs l'article consacré au peintre à l'intérieur de l'Encyclopédie Espasa-Calpe. Vingt-quatre tableaux y sont reproduits, dont un en couleur. Quant à sa vision de Sorolla, elle est éminemment nationaliste et traditionnelle.¹⁰⁶ Un des critiques les plus conservateurs du moment est José Guillot Carratalá (inc.-inc.). Il est à la fois journaliste et historien d'art. En tant que spécialiste des productions artisanales nationales, il publie des ouvrages sur le verre, la céramique, la tapisserie et l'éventail. Il signera en 1967 une courte biographie du Valencien, sans grand intérêt puisqu'il s'agit d'un pot pourri d'empreints divers plutôt qu'une étude nouvelle.¹⁰⁷ Après avoir parcouru les différents sites de la Biennale, il ne dissimule pas son malaise face aux Avant-gardes espagnoles mais il affirme ensuite que quelques peintres académiques venus du continent américain ont l'envergure d'un Sorolla.¹⁰⁸ Sous le franquisme l'écriture de la vie de Sorolla reste d'abord la chasse gardée de la critique conservatrice puis les choses changent dans les années soixante et soixante-dix. Même si Pantorba est une sorte de "biographe officiel" et que Guillot Carratalá publie un opuscule, des critiques plus "pondérés" tels que Enrique Lafuente Ferrari, Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) et Joaquín de la Puente (1925-2001) adoptent une approche plus esthétique de son œuvre en s'attachant à la mettre en lien avec les courants picturaux de son époque.¹⁰⁹

Dans l'Espagne de Franco, aucun artiste désireux d'innover ne s'identifie à l'œuvre de Sorolla. L'adolescence des jeunes Espagnols a été interrompue par la guerre civile et ils n'ont ensuite connu que la dictature. Dans ces conditions, la peinture d'après-guerre est logiquement grave et empreinte de noirceur. « Lo de

105. Bernardino de Pantorba, *Guía del Museo Sorolla*, Madrid, Gráficas Nebrija, 1951, page 18. « Ce que l'on a appelé "l'époque du sorollisme" arrive alors. Sorolla, le rénovateur, conduit sa légion sur le chemin sain et lumineux. [...] Autour de lui beaucoup se rassemblent ; voulant se soustraire à l'autorité de celui qui commande ainsi, d'autres s'aventurent dans le camps adverse. »

106. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pages 568-576.

107. José Guillot Carratalá, *El pincel deslumbrador*, Plasencia, Sánchez Rodrigo, 1967.

108. José Guillot Carratalá, "La I Bienal...".

109. Joaquín de la Puente, *Joaquín Sorolla*, Buenos Aires, Codex, 1964. Enrique Lafuente Ferrari, *Conmemoración de Sorolla: disertación leída en el acto inaugural del curso el día 15 de octubre de 1963*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1963 et Vicente Aguilera Cerni, *Dibujos de J. Sorolla*, Ibérico europea de ediciones, 1973.

Valencia ya ha pasado » – que l’on pourrait traduire par : « L’École de Valence, c’est du passé » – affirme Daniel Vázquez Díaz pour signifier que la peinture lumineuse née dans cette ville n’a plus de raison d’être dans les années cinquante.¹¹⁰ Pour s’en démarquer assez nettement, les membres du groupe Z, Manolo Gil Pérez (1925-1957) et ses camarades José Vento (1925-2005), Jacinta Gil (1917), Custodio Marco (1925-2003), Manuel Benet (inc.-inc.), Ricardo Zamorano (1930), Federico Montañana (1928-2006) et Carmen Pérez Giner (inc.-inc.), cultivent une esthétique sombre inspirée de l’œuvre du maître hollandais Rembrandt (1606-1669). Manolo Gil Pérez est visiblement écœuré par la peinture de Sorolla et il s’en explique au cours d’un entretien dans lequel il affirme que le professeur Salvador Tuset l’a jadis obligé à copier le peintre de la lumière durant une année entière pour obtenir la validation de son cursus !¹¹¹ À défaut des tableaux véritables, l’élève avait copié de simples lithographies comme le confirment plusieurs témoignages. Dans *Informaciones*, un peintre anonyme évoque « la prodigada reproducción litográfica de la obra sorollana, que tan mal le refleja. »¹¹² En 1953, un journaliste voit dans l’usage de ces reproductions un défaut majeur de l’enseignement dispensé à Valence : « Desgraciadamente, los jóvenes pintores no disfrutaban de las enseñanzas vivas, prendidas en sus lienzos, de quien es ya un clásico de la pintura española. [...] debemos llegar con mayor frecuencia a los originales pictóricos más valiosos, pues de ver sus reproducciones litográficas al uso se nos familiarizan rebajados. »¹¹³ Malheureusement ces lithographies si précieuses pour une plus juste connaissance du “sorollisme” ne figurent pas dans les archives historiques de l’Académie de San Carlos, si bien que demeurent de nombreuses questions concernant le choix des œuvres

110. José Guillot Carratalá, “La exposición de « Jardines de Sorolla » ha tenido un gran éxito de público”, *Las Provincias*, Valence, 7/10/1958.

111. Adolfo de Azcárraga, “Sorollismo y Antisorollismo. Con posdata sobre un monumento inexcusable”, *Las Provincias*, Valence, 16/05/1975.

112. D.S., “Sorolla, ahora y siempre”, *Información*, Alicante, 11/09/1953. « l’abondante reproduction lithographique de l’œuvre sorollienne, qui le reflète si mal. »

113. José Ombuena, “Los restos de Sorolla reciben sepultura definitiva”, *Madrid*, Madrid, 9/09/1953. « Malheureusement, les jeunes peintres ne profitent pas des enseignements vivants, accrochés sur les toiles de celui qui est déjà un classique de la peinture espagnole. [...] Nous devons aller plus fréquemment aux originaux picturaux les plus précieux, car à force de voir ses reproductions lithographiques, on se familiarise avec une œuvre dépréciée. »

reproduites, ou encore la qualité, le format, le lieu et la maison d'édition de ces documents.¹¹⁴

En 1955, des peintres anti-académiques sont récompensés au terme de la III^{ème} Biennale hispano-américaine. Pour un journaliste de *Hoy*, l'exposition va plonger le public dans la confusion car la rupture avec la période écoulée lui semble trop brutale.¹¹⁵ Le journal catalan *La Vanguardia* s'indigne des préférences du jury, comme le montre ce passage : « *Consumatum est. Ya se han fallado los premios de la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Vencieron los no figurativos.* »¹¹⁶ L'un de ses membres, Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), est interrogé par le journal. Le directeur du Musée d'Art Moderne défend les nouvelles tendances artistiques et rejette l'accusation selon laquelle la politique du régime aurait pesé sur la décision de remettre un Grand Prix au peintre équatorien Oswaldo Guayasamin (1919-1999). Or l'État finance le concours et ce choix valide au moins deux objectifs de l'Institut de Culture Hispanique c'est-à-dire la promotion de l'hispanité et la mise en pratique d'une certaine ouverture d'esprit, au moins de façade. D'ailleurs, les peintres académiques ont déserté le concours, convaincus qu'ils étaient qu'ils n'avaient aucune chance d'y briller.

Il faut rappeler qu'il y a alors un décalage très net entre la tolérance prônée par la Biennale et d'autres expositions sans envergure internationale. L'exemple de la centennale de 1956 le démontre assez bien.¹¹⁷ En effet, pour commémorer le centenaire de l'Exposition Nationale, la Direction Générale des Beaux-Arts réunit dans les salles du Casón del Buen Retiro près de cinq cents tableaux présentés au concours depuis sa création. Deux cent peintres sont représentés et six d'entre eux, Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga, José María Sert (1874-1945), José Gutiérrez Solana et Joaquín Sorolla figurent dans des salles individuelles.¹¹⁸ Mais au mépris de toute logique, l'exposition centennale écarte les artistes vivants ! Cette célébration censée fêter un siècle complet est, dans les

114. Ángela Aldea Hernández, *El Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales*, Valence, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007.

115. Arturo Gazul, "De la pintura realista a la abstracta", *Hoy*, Badajoz, 28/04/1955.

116. Del Arco, "Enrique Lafuente Ferrari", *La Vanguardia*, Barcelone, 16/12/1955. « *Consumatum est. Les jurés de la IIIe Biennale Hispanoaméricaine d'Art se sont trompés. Les non figuratifs ont gagné.* »

117. Anonyme, "Temporada de pinturas", *La Vanguardia*, Barcelone, 9/11/1956.

118. Anonyme, "Inauguración por el jefe del Estado de la exposición antológica de artistas fallecidos", *ABC*, Madrid, 30/11/1956.

faits, une rétrospective de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle de Federico de Madrazo, en passant par Eduardo Rosales, Domingo Marqués, Mariano Fortuny et jusqu'à Sorolla, Zuloaga, Solana, etc.

En octobre 1958, l'exposition *46 jardines de Sorolla*, installée dans le salon Goya du Cercle des Beaux-Arts de Madrid, côtoie une exposition de l'École de Madrid, un groupe hétéroclite constitué de peintres en contact avec les courants étrangers dont font partie Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) et Rafael Zabaleta (1907-1960).¹¹⁹ La cohabitation entre ces peintres et les jardins de Sorolla offre un nouveau motif de polémiques. José Guillot Carratalá estime que les tableaux du Valencien vont donner une leçon d'éthique professionnelle à cette jeunesse "folle et égarée" :

Era muy natural que ahora los jardines que pintara el maestro Sorolla, presentados en el Círculo, dieran ejemplo de honradez profesional a toda esa juventud loca y descarriada que, con sus ateísmos y deformaciones pictóricas, desea descubrimos una naturaleza nueva y renovada a su gusto.¹²⁰

À l'inverse, Manuel Sánchez-Camargo y voit le grand éventail de la peinture espagnole qui s'étend, selon lui, de Sorolla jusqu'à Picasso. À la fin des années cinquante, le prestige international de l'auteur des *Demoiselles d'Avignon* et de *Guernica* est tel que seuls les esprits les plus orthodoxes lui sont encore hostiles. Sánchez-Camargo salue les succès artistiques de l'Espagne à la Biennale de Venise en les comparant à l'hégémonie sur le football continental du club Real de Madrid qui vient de gagner sa quatrième Coupe d'Europe consécutive.¹²¹ En 1960, le Cercle des Beaux-Arts de Madrid rassemble dix tableaux de Sorolla dans une de ses salles et, à cette occasion, Guillot Carratalá prononce une conférence

119. *Sorolla en el Círculo de Bellas Artes. 46 jardines de Sorolla*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1958.

120. José Guillot Carratalá, "La exposición de « Jardines de Sorolla » ha tenido un gran éxito de público", *Las Provincias*, Valence, 7/10/1958. « Il est tout naturel que les jardins peints par le maître Sorolla offrent aujourd'hui une leçon de probité professionnelle à toute cette jeunesse folle et égarée qui, avec ses déformations et ses blasphèmes picturaux, désire nous révéler une nature nouvelle et renouvelée à son goût. »

121. Manuel Sánchez-Camargo, "Jardines de Sorolla", *La Nueva España*, Oviedo, 15/10/1958.

remarquée dans laquelle il oppose le Valencien aux peintres “abstraites” qu’il qualifie “d’anarchistes de l’art”.¹²²

Après cela, Sorolla sort momentanément de l’actualité artistique pour mieux y revenir puisque le centenaire de sa naissance approche. L’année 1963 a pour effet de replacer l’œuvre du Valencien au cœur des débats entre les partisans de telle ou telle orientation esthétique. Un journaliste affirme dans les colonnes de la revue *Luna y Sol* : « Otro Sorolla nos hubiera evitado la confusión presente. »¹²³ en français : « Un autre Sorolla nous aurait évité la confusion actuelle. » Toutefois, et malgré les frictions entre “pro-” et “anti-”, l’exposition est, pour Enrique Lafuente Ferrari, le point de départ d’une réconciliation, car il estime que le peintre fait enfin l’unanimité.¹²⁴ Un tel renversement est probablement impossible dans un délai aussi court ; toutefois, comme l’œuvre du Valencien se trouve pour la première fois dévoilée dans un échantillon assez vaste pour que chacun puisse en prendre la juste mesure, quelques jeunes artistes commencent à porter un autre regard sur la peinture qu’ils découvrent. Le poète José Hierro del Real (1922-2002) constate alors que les tableaux qu’il a devant lui n’ont rien à voir ni avec la peinture des “sorollistes” ni avec les lithographies qu’il connaît. Il en conçoit une plus grande animosité pour ces peintres en estimant qu’ils ont masqué à la jeunesse la véritable essence de sa peinture et livre cet intéressant témoignage au journal *El Alcázar* :

Los viejos seguidores del pintor opinaban que nada se había hecho antes ni después que pudiese ser comparable. Los jóvenes, entre los que entonces me contaba, abominábamos de aquella pintura. Fue más tarde, y lejos cuando empecé a comprender y a gustar la obra de Sorolla. A pesar de sus enormes defectos, de una estética fuera de circulación, a pesar del sorollismo de sus imitadores malos, supe ver entonces el gran pintor.¹²⁵

122. Anonyme, “Guillot Carratalá diserta en Valencia sobre la exposición de Joaquín Sorolla”, *En Pie*, Madrid, 1960 et anonyme, “Exposición homenaje a Sorolla en el Círculo de Bellas Artes”, *Levante*, Valence, 10/04/1960.

123. Luis Gil Fillol, “Sorolla, hoy”, *Luna y Sol*, Madrid, 02/1963.

124. Anonyme, “Sorolla fue un pintor de aire libre y gran genio creador”, *La Verdad*, Murcie, 2/02/1964.

125. José Hierro del Real, “Crónica de Arte. Sorolla”, *El Alcázar*, Madrid, 10/04/1963. « Les vieux disciples du peintre estimaient que rien de comparable n’avait été fait ni avant, ni après lui. Les jeunes, dont je faisais alors partie, avions cette peinture en horreur. Ce fut plus tard et avec de la distance que je commençai à comprendre et à apprécier la peinture de Sorolla. Malgré ses énormes défauts, son esthétique dépassée, malgré le sorollisme de ses mauvais imitateurs, je sus voir alors le grand peintre. »

Le “sorollisme” réhabilité par le franquisme est à nouveau la cible d’attaques très dures à partir de 1963. Les derniers disciples formés dans l’atelier du maître sont morts dans les années cinquante : Tuset en 1951, Pons-Arnau en 1953, Mañá en 1955, avec toutefois une exception puisque Benedito disparaît seulement en 1963.

Comme José Hierro del Real, le peintre Arturo Zabala (inc.-inc.) s’attache à dissocier l’œuvre de Sorolla du “sorollisme”, une différence désormais indispensable à ses yeux.¹²⁶ Après avoir parcouru les salles du Musée du Prado, le peintre valencien Joaquín Michavila (1926) affirme avoir été impressionné en tant que spectateur, mais qu’en tant que peintre, il ajoute ne pas pouvoir être intéressé par la technique du Valencien.¹²⁷ Pour les plus jeunes peintres, qui en 1963 ne sont encore que des élèves des écoles d’art, c’est-à-dire pour la génération née dans les années quarante, le rapport à Sorolla est plus apaisé. Leurs témoignages attestent une curiosité nouvelle alors même que la génération précédente lui était, au mieux, indifférente. Pour les Valenciens Manolo Valdés (1942) et Rafael Solbes (1940-1981), l’œuvre de Sorolla avait aussi fait partie de l’enseignement qu’ils avaient reçu à l’École des Beaux-Arts de San Carlos :

[...] durante los años de la Escuela de Bellas Artes, siempre cuestionábamos a Sorolla, no sabíamos bien si era por la defensa que los profesores hacían o por el desconocimiento que teníamos de su obra. Con el paso del tiempo, aprendimos a reconocer sus cualidades.¹²⁸

Avant la fin du franquisme, une autre approche de Sorolla voit le jour dans une œuvre hommage des artistes pop Equipo Crónica. La formation du collectif valencien remonte à 1965. Manolo Valdés (1942), Rafael Solbes (1940-1981) et Joan-Antoni Toledo (1940) participent ensemble au XVI^e Salon de la Jeune Peinture, à Paris, sous le nom Equipo Crónica mais ils y présentent leurs œuvres séparément. Toledo quitte le groupe et le duo poursuit sous le même nom. Equipo

126. Pons Santiago, “Cuatro opiniones sobre Sorolla”, *Levante*, Valence, 23/02/1963.

127. *Ibidem*.

128. Manolo Valdés, “Sorolla como pretexto” in *Cuadernos del IVAM 02*, Valence, IVAM, 2004, page 18-19. « [...] Durant nos années à l’École des Beaux-Arts, nous discussions toujours l’art de Sorolla, sans bien savoir si c’était à cause de l’admiration excessive des professeurs ou à cause de notre méconnaissance de son œuvre. Au fil du temps, nous avons appris à reconnaître ses qualités. »

Crónica élabore une œuvre innovante inspirée des artistes pop américains Roy Lichtenstein (1923-1997), Robert Rauschenberg (1925-2008), Andy Warhol (1928-1987), et Jasper Johns (1930). Le groupe cesse d'exister en 1981, l'année de la mort de Rafael Solbes. L'Institut Valencien d'Art Moderne publiera un catalogue raisonné de leur œuvre, exactement vingt ans plus tard.¹²⁹

En 1971-1972, Equipo Crónica explore deux thèmes, la violence et la mort, comme deux symboles de la dictature. Ils choisissent pour motifs les mouvements de foule, la répression policière, l'accident, le duel, etc. En 1972-1973, la série "Portraits, nature-mortes et paysages" marque un retour vers la tradition picturale espagnole sous la forme de citations et de détournements. Ils explorent la peinture religieuse du Siècle d'Or, le portrait royal, l'œuvre de José Ribera mais aussi les chef-d'œuvres de Goya et de Gutiérrez Solana. En 1973, la série "professions et professionnels" est celle de l'autoportrait collectif puis, à partir de 1974, ces artistes de Valence réinventent quelques chefs-d'œuvre de l'art comme l'avaient fait avant eux Pablo Picasso, Marcel Duchamp (1887-1968) ou encore Francis Bacon (1909-1992). Sorolla lui-même assimilait et citait les maîtres, en particulier Diego Vélasquez. La récente exposition du Grand Palais, *Picasso et les maîtres* a exploré cette question résumée dans une courte citation de l'artiste : « Ce sont nous, les peintres, les vrais héritiers, ceux qui continuent à peindre. Nous sommes les héritiers de Rembrandt, Vélasquez, Cézanne, Matisse. Un peintre a toujours un père et une mère, il ne sort pas du néant... »¹³⁰ Valdés et Solbes imaginent, par exemple, leurs propres versions de *Garrote Vil* et de *La carga* de Ramón Casas qu'ils intitulent *Arroyo y Casas en la plaza* et *Ver y oír*.¹³¹

À l'intérieur de cette série, *Sorolla como pretexto* est une triple déclinaison du tableau *El balandrito*.¹³² À travers cette œuvre, ils revendiquent pour la première fois l'héritage du peintre de la mer. Depuis 2004, l'œuvre fait partie des collections de l'IVAM et est exposée parmi l'accrochage permanent. De façon consciente ou non, les artistes choisissent une image de l'Espagne franquiste puisque le tableau a été reproduit à des milliers d'exemplaires sur une affiche

129. Michèle Dalmace (dir.), *Equipo Crónica*, Valence, IVAM, 2001, page 8.

130. Anne Baldassari, "La peinture de la peinture" in *Picasso et les maîtres*, Paris, RMN, 2008, pages 21-35.

131. Ramón Casas, *La Carga*, 298x470'5, Barcelone, Musée National d'Art de Catalogne, 1902 et *Garrote vil*, 127x166, Madrid, Musée Reina Sofia, 1894. Equipo Crónica, *Arroyo y Casas en la plaza*, 114x146, Valence, collection particulière et *Ver y oír*, 140x110, Valence, collection particulière.

132. Figure n°23. Sorolla como pretexto (1974).

touristique de 1961. Dans l'ensemble de leur production de cette époque, le tryptique tranche avec la noirceur dominante.¹³³ Pour comprendre son irruption dans leur œuvre, il faut en rappeler le point de départ. Comme l'a expliqué Manolo Valdés en 2004, *Sorolla como pretexto* est né d'un concours de circonstances :

Algunos sábados solíamos ir a un restaurante de la Malvarrosa. Un día estábamos Rafael Solbes y yo hablando de pintura y alguien que nos estaba escuchando dijo que cuando era niño veía a Sorolla pintando del natural en esa playa. Recordaba haber visto a Sorolla con un caballete que montaba allí mismo y le había visto protegerse del sol con un sombrero y la paleta con su cuerpo, porque no le gustaba que la arena se pegara a los colores. También decía que protegerse de los niños era difícil. [...] Allí mismo empezamos a repasar sus cuadros hasta que encontramos el que nos parecía que había sido pintado en ese lugar. Se trataba del cuadro en el que un niño juega con un barquito de vela.¹³⁴

À l'inverse du "sorollisme", le duo n'essaie pas d'imiter la facture du tableau mais plutôt de la détourner jusqu'à en inverser les codes. Alors que la peinture du maître repose sur la nuance, ils décident de réduire la palette à quelques couleurs pures : bleu, jaune, orange, rouge, marron et vert. La peinture acrylique est appliquée de telle sorte qu'elle rappelle un coloriage d'enfant, une technique qui convient à cette scène de jeu et peut aussi évoquer la facilité et l'intuitivité du maître. Le tableau est ensuite complété par une deuxième version dans laquelle Valdés et Solbes transforment les touches de couleur en formes géométriques anguleuses, très graphiques. Ils conservent le principe d'une palette contenue, sans nuance. Ce traitement met clairement en évidence la préférence du maître pour la ligne oblique, qui apporte plus de dynamisme à la composition, par exemple en accélérant la perspective. Enfin, la troisième partie du triptyque établi,

133. *El balandrito*, 100x110, Madrid, Museo Sorolla, 1909 et Equipo Crónica, *Sorolla como pretexto*, 363x288, Valence, IVAM, 1974.

134. Manolo Valdés, "Sorolla como..." page 18-19. « Certains samedi, nous avions l'habitude d'aller manger dans un restaurant de la plage de la Malvarrosa. Un jour, Rafael Solbes et moi étions en train de parler de peinture, et quelqu'un qui nous écoutait rapporta que quand il était enfant, il voyait Sorolla peindre sur le motif sur cette plage. Il se souvenait l'avoir vu avec un chevalet qu'il plantait ici même et il se rappelait l'avoir vu se prémunir du soleil avec un chapeau et protéger la palette avec son corps car il n'aimait pas que le sable se mélange à ses couleurs. Il disait aussi que se protéger des enfants lui était difficile. [...] Dans le restaurant, nous avons commencé à nous remémorer ses tableaux jusqu'à ce que nous trouvassions celui qui nous semblait avoir été peint à cet endroit. Il s'agissait d'un tableau dans lequel un garçon joue avec à petit bateau à voile. »

à la manière d'un collage, un lien entre la scène de jeu, la plage de Valence et le début du XX^{ème} siècle. Sur un fond représentant un plan du quartier et de la plage de La Malvarrosa, ils peignent en "trompe l'œil" une photographie en noir et blanc représentant trois enfants occupés à jouer dans le sable, semblables à ceux que Sorolla couchaient sur la toile lorsqu'il plantait son chevalet sur cette plage.

En simplifiant au maximum tel ou tel aspect de la "manière" du maître, la triple déclinaison pop du tableau *El balandrito* fait apparaître la modernité de sa composition plongeante, très photographique. Dépouillée de sa touche ample, de ses nuances subtiles et de ses effets lumineux, l'œuvre revue et corrigée montre à quel point Sorolla domine les proportions, l'équilibre des formes et des couleurs, le rapport de l'objet et du corps à l'espace, etc. Toutes ces questions plastiques fondamentales restent des questions artistiques "actuelles". En 1974, le Valencien peut donc être lu différemment à travers ce que son œuvre a de plus novateur. À la manière de Sorolla lui-même, qui avait puisé aux sources des maîtres du Siècle d'Or, en particulier de Diego Vélasquez, Equipo Crónica réussit à mettre à jour ce que l'œuvre de Sorolla a de plus moderne et de plus compatible avec les années soixante-dix. Relire ce peintre sous l'angle de l'innovation rappelle les premiers articles d'un autre Valencien, Vicente Blasco Ibáñez, qui voyait en lui et sur cette même plage de la Malvarrosa, le liquidateur de la peinture d'histoire et on se souvient qu'il était allé jusqu'à inscrire l'idée même de renouvellement dans le nom de son personnage : Renovales. À travers le tryptique *Sorolla como pretexto*, c'est une autre facette qui est mise en évidence, c'est-à-dire celle d'un artiste expérimental, une sorte de peintre-chercheur capable de perfectionner constamment la représentation du même sujet pour atteindre un idéal. Le duo d'artistes isole enfin la peinture de Sorolla de l'anecdotique et de l'historique, les deux prismes à travers lesquels elle a été regardée jusque-là par les exégètes écrivant sous la dictature.

Signe que la perception du peintre doit nécessairement changer après le franquisme, à l'occasion d'une exposition de dessins du maître, Joaquín de la Puente estime que, pour reconnaître les qualités de la peinture du maître de Valence, il ne faut plus nécessairement être conservateur à outrance :

Por fortuna para Sorolla, y para nosotros quizá también, los tiempos han cambiado. La perspectiva cultural es otra. Ya no hace falta sacar las cosas de quicio o ser un conservador a ultranza, para ver y admitir la grandeza de Sorolla.¹³⁵

Equipo Crónica vient alors de démontrer qu'il faut désormais être éminemment moderne pour juger de sa qualité. Un an avant la fin de l'ère franquiste, *Sorolla como pretexto* annonce déjà que la vision du peintre imposée sous la dictature est caduque. Dans les années qui viennent, Sorolla sera moderne ou ne sera pas.

135. *Dibujos de Sorolla. Colección Pons-Sorolla*, Valence, Dirección General de Bellas Artes, 1974, page 9. « Par chance pour Sorolla, et pour nous aussi peut-être, les temps ont changé. La perspective culturelle est différente. Il est désormais inutile de chercher la petite bête ou d'être conservateur à outrance pour voir et reconnaître la grandeur de Sorolla. »

V

SOROLLA ET L'ESPAGNE DÉMOCRATIQUE

1975 - 2009

Nous avons choisi *Sorolla como pretexto* pour borne de fin de l'ère franquiste car le triptyque pop annonce un nouveau rapport à l'œuvre de Sorolla. Sa redécouverte sous le jour d'un peintre innovant et au fait des courants anti-académiques de son époque viendra beaucoup plus tard, seulement à partir des années quatre-vingt dix. Entre temps, la transition démocratique est une période de basse intensité critique qui, dans les faits, ne commence pas en 1975 mais dix ans plus tôt, après l'année anniversaire. À partir de là, Sorolla est de moins en moins exposé et n'intéresse plus les media.

À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, les archives de presse rendent compte de la léthargie du Musée Sorolla, qui sera même sur le point de fermer ses portes. Cela semble difficile à croire aujourd'hui étant donné la fréquence et l'impact médiatique des événements qui ont été consacrés au peintre de la mer durant ces quinze dernières années. Car depuis la réforme du statut juridique du Musée Sorolla, le Valencien est à la mode. Sa peinture plaît, les expositions temporaires déplacent des foules et, dans les salles des deux plus importantes maisons de ventes aux enchères, Sotheby's et Christies, ses tableaux changent de mains pour des prix qui se calculent en millions d'euros. Entre 2007 et 2009, l'exposition *Visiones de España* connaîtra un tel engouement populaire qu'une revue n'hésitera pas à parler de "sorollamanie". L'image de Sorolla générera tellement de bénéfices que les marques lanceront des produits à son effigie et qu'une enseigne commerciale ouvrira même un point de vente, à Madrid. Les musées cherchent aujourd'hui à obtenir et à accrocher ses tableaux, coûte que coûte. En Espagne, la loi interdisant qu'un peintre né avant Pablo Picasso, c'est-à-dire avant 1881, ne soit exposé dans un musée d'art contemporain pourrait prochainement être révisée afin d'inclure Sorolla dans un chapitre de l'histoire de l'art qui correspondrait aux "pré-avant-gardes". Ses tableaux pourraient alors être exposés dans les musées d'art contemporain. De la réforme

de l'Exposition Nationale, en 1901, à celle dite de séparation des collections, notre peintre pourrait encore une fois se trouver au cœur des transformations du système des Beaux-Arts de son pays.

V.1. UNE ŒUVRE TROP "MARQUÉE" DANS UNE ESPAGNE EN MUTATION ?

Le régime franquiste a jeté un coup de projecteur sur la peinture du Valencien en l'intégrant à sa propagande. Pour cette raison, la diffusion de son œuvre s'est faite selon des modalités et sur des supports très variés et parfois même déconcertants. Jusqu'en 1964, plusieurs formes d'utilisation de l'image de Sorolla par l'État ont cohabitées. À compter de cette date, la courbe de répartition des archives de presse du Musée Sorolla fait apparaître une chute vertigineuse. Le nombre d'articles passe, en effet, de cinq cent douze en 1963 à dix seulement pour l'année 1966 ! Ensuite, la courbe frôle le zéro et nous ne disposons même plus d'archives de presse pour les années 1968, 1970, 1971, 1976, 1977 et 1983. Par ailleurs, aucune exposition monographique n'est organisée entre 1974 et 1979. La transition démocratique ne provoque pas de regain d'intérêt médiatique, et c'est même tout le contraire. Pour expliquer un tel coup d'arrêt par rapport à la période écoulée, nous devons tenter de comprendre pourquoi le peintre sombre dans un nouvel oubli avant même la fin du franquisme, c'est-à-dire entre 1964 et 1972. Puis, durant la période de transition démocratique, 1975-1978, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure Sorolla est toujours associé à la politique culturelle de la dictature et si cela le condamne à une autre mise à l'écart.

À partir de 1964, l'intérêt des journaux et du public pour le peintre de la lumière retombe. Comment expliquer que, dix ans avant la mort de Franco, Sorolla sort si brusquement de la vie culturelle du pays ? Pour le comprendre, il faut rappeler, tout d'abord, qu'une exposition majeure comme celle du centenaire ne peut être suivie que d'une accalmie. En effet, il est impossible de remonter un événement aussi ambitieux sans accrocher encore une fois des peintures qui viennent de l'être comme ses tableaux à concours *El dos de mayo*, *Trata de blancas*, ou encore *Comiendo en la barca*, qui sont indispensables à la

compréhension de son parcours de “salonnier”.¹ Il faut signaler que cette exposition repose uniquement sur des collections espagnoles libres de circulation et que celles-ci ne sont pas “extensibles”, c’est pourquoi la Direction Générale des Beaux-Arts laisse s’écouler un peu de temps après l’Année Sorolla. Mais cela ne veut pas dire pour autant que le peintre cesse d’intéresser le pouvoir, ainsi que le montrent plusieurs actions. La première et la plus importante concerne la gestion de la crise du Musée Sorolla, entre 1967 et 1973.

Même si plusieurs vagues de travaux ont été réalisées depuis son ouverture, l’institution a insuffisamment rempli sa mission de diffusion et de valorisation des collections qu’elle héberge. Elle n’a, par exemple, jamais attiré assez de visiteurs pour être rentable. Ses statuts juridiques n’ont pas été révisés et son fonctionnement obéit donc toujours à des dispositions prises dans les années trente. Son budget repose encore sur des fonds privés complétés par une participation de l’État. Celle-ci s’élève à quarante mille pesetas, alors que le musée aurait besoin, selon le petit-fils du peintre Francisco Pons-Sorolla, d’une somme six fois supérieure.² Sa santé financière s’est dégradée progressivement après la mort du premier directeur, Joaquín Sorolla y García, car il engageait des fonds propres dans le musée. Son neveu Francisco Pons-Sorolla assumait après lui la gestion de l’institution mais, à la fin des années cinquante, son budget devint désormais insuffisant pour garantir un fonctionnement normal, à tel point que jusqu’à la surveillance des collections finit par en pâtir. En 1960, un portrait du fils, *Joaquín en el laboratorio*, fut dérobé avant d’être finalement retrouvé par la police.³

En juin 1964, le marquis de Lozoya est nommé à la tête du Comité de direction du musée pour relancer son activité. Il fait connaître son intention d’accrocher par roulement les collections entreposées dans les magasins et propose d’attirer les touristes valenciens en transformant le musée en une sorte “d’ambassade de Valence” à Madrid (sic).⁴ L’année suivante, le journal *Heraldo de Aragón* annonce que la fréquentation est en hausse mais qu’elle reste

-
1. *El dos de mayo*, 400x580, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1884. *Trata de blancas*, 165x194, Madrid, MS, 1895. *Comiendo en la barca*, 180x250, Madrid, RABASF, 1898.
 2. Raúl Torres, “Sorolla. Un museo con vida a fecha fija”, [?], [?], 1967.
 3. Anonyme, “Robo de un cuadro de Sorolla”, *Diario de Barcelona*, Barcelone, 1/06/1960. *Joaquín en el laboratorio*, 19’8x19’7, Madrid, Musée Sorolla, 1912.
 4. Julio García Candau, “El marqués de Lozoya ha sido nombrado presidente del Patronato del Museo Sorolla”, *Las Provincias*, Valence, 9/06/1964.

insuffisante pour redresser sa situation économique et elle continue, de fait, à se détériorer.⁵ Les archives du Musée Sorolla portent la trace de cette crise puisque le dernier abonnement de presse, souscrit auprès de l'agence Camarasa en 1953, est résilié en 1966. Cela aussi explique que nous disposions de si peu de coupures à partir de cette date.

Au début de l'année 1967, un déficit de deux cent mille pesetas grève ses finances. Sa fréquentation est insignifiante si l'on en croit deux journaux différents, selon lesquels il n'enregistre que deux ou six mille visites annuelles.⁶ Quel que soit le chiffre réel, il est dérisoire quand on pense que ce musée accueille aujourd'hui plus de cent mille visiteurs par an. Le 1^{er} mars 1967, Francisco Pons-Sorolla annonce dans la presse que, sans une intervention de l'État, le musée fermera ses portes pour une durée indéterminée à compter du 31 mars.⁷ La nouvelle a un large écho médiatique et est même le sujet de dessins humoristiques. L'un d'entre eux, signé du caricaturiste Dátile, montre deux visiteurs commentant l'actualité. Un des personnages réclame l'intervention d'un nouvel Archer M. Huntington : « ¡Lástima que no aparezca algún americano que descubra el tesoro artístico que tenemos aquí! » c'est-à-dire « Quel dommage qu'un Américain capable de découvrir le trésor artistique que nous avons ici ne pointe pas le bout de son nez ! » Un autre dessin prête la parole à un autoportrait au chapeau conservé dans une salle du musée. Alors qu'au premier plan les visiteurs lui tournent ostensiblement le dos, le portrait s'en indigne en ces termes : « Podría regalar mis cuadros y todas mis cosas a este extraño país mío, pero ¿las querrá? »⁸, « Je pourrais offrir mes tableaux et tous mes biens à cet étrange pays qui est le mien, mais en voudra-t-il ? » Le dessinateur Máximo oppose ainsi la générosité de la donation réalisée dans les années trente à l'ingratitude de l'Espagne des années soixante.

L'ultimatum de Pons-Sorolla porte ses fruits puisque le ministère de l'Éducation prend à sa charge les salaires des personnels de surveillance et que le directeur général des Beaux-Arts, Gratiniano Nieto Gallo (inc.-1986) augmente la

-
5. Borau, "Sorolla en auge", *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 27/06/1965.
 6. Raúl Torres, "Sorolla. Un museo con vida a fecha fija", [?], [?], 1967 et Pedro Crespo, "Un museo en trance de asfixia: el Sorolla", *ABC*, Madrid, 29/01/1967.
 7. Mayte Mancebo, "La crisis del Museo Sorolla. Tendrá que ser cerrado porque su débito sobrepasa ya las doscientas mil pesetas", *Las Provincias*, Valence, 1/03/1967.
 8. Figures n°21 et n°22. Dessins humoristiques sans titre (1967). Máximo (dessin), "Podría regalar mis cuadros...", *Pueblo*, Madrid, 11/03/1967 et Dátile (dessin), "Lástima que no aparezca algún americano...", *Ya*, Madrid, 12/03/1967.

participation de l'État de cent mille pesetas. Le directeur du Cercle des Beaux-Arts de Madrid, Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993), offre cinquante mille pesetas. Enfin, une société privée, Construcciones Colomina G. Serrano, injecte deux cent cinquante mille pesetas destinées à la rénovation des locaux.⁹ Mais ce plan de sauvetage improvisé n'a rien de pérenne ; le budget du Musée Sorolla n'est toujours pas équilibré et cette situation se prolonge durant six ans. Pour le doter des moyens dont il a besoin, l'État le fait passer sous la coupe de la Direction Générale des Beaux-Arts, le 27 avril 1973. L'information est publiée officiellement le 17 juillet suivant, en voici un extrait :

[...] A fin de vitalizar al máximo las posibilidades de actuación científica y didáctica del Museo Sorolla [...] se estima conveniente proceder a la integración de dicho Centro en el Patronato Nacional de Museos, lo que sin suponer menoscabo de la participación de sus actuales órganos de gobierno, reglamentariamente consistidos, en el funcionamiento del citado Museo, se traducirá en una evidente mejora de su actual situación económica-fundacional.¹⁰

Un directeur, José Gabriel Moya (inc.-inc.), est nommé à la place du petit-fils qui en assurait jusque-là la gestion si bien que, deux ans avant la mort du dictateur, le Musée Sorolla dispose d'un nouveau statut et des moyens indispensables à la conservation et à la valorisation de ses collections. Cette réforme n'est pas une petite mesure mais une transformation majeure qui est le premier acte de sa "normalisation". Alors qu'il était géré jusque-là comme une fondation privée, le Musée Sorolla fonctionnera désormais comme un musée national.

Il convient alors de se demander si la mesure n'est pas aussi dictée par les incertitudes liées à l'avenir politique du pays. En effet, si le Musée Sorolla avait fermé ses portes à la fin des années soixante, ou au début des années soixante-dix,

9. Anonyme, "Entrega de un donativo de 250.000 pesetas al patronato del Museo Sorolla", *ABC*, Madrid, 8/10/1967.

10. *Boletín Oficial del Estado*, n°170 du 17/07/1973, page 14597. Document consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1973-983. « Dans le but d'accroître au maximum les possibilités d'actions scientifiques et didactiques du Musée Sorolla [...] on estime qu'il convient de procéder à l'intégration de ce Centre à l'intérieur du Commissariat National des Musées ce qui, loin de représenter une atteinte à la participation de ses actuels organes de direction, légalement constitués, se traduira par une évidente amélioration de sa situation financière actuelle dont l'origine remonte à sa fondation. »

rien n'assurait que, après la mort de Franco, un autre chef d'État lui octroyât les moyens indispensables à sa survie. Entre 1972 et 1973, le journal *Heraldo de Aragón* lance une campagne de promotion du musée à travers une série de dix articles thématiques signé de l'historien d'art Julián Gallego.¹¹ Leur publication hebdomadaire s'échelonne sur une période de trois mois durant lesquels, à la manière d'un feuilleton, Gallego présente à ses lecteurs un aspect de la vie ou de l'œuvre du peintre dans des articles courts et accessibles à tous. Mais en 1974, *ABC* titre encore : “La Casa Museo del pintor Sorolla, descuidada e ignorada”.¹² Pour le journal *Arriba*, tout reste encore à faire car l'institution a accumulé un retard tellement important qu'elle aura besoin de plusieurs années pour le combler.¹³

Pour témoigner son intérêt pour le peintre de la lumière, la Direction Générale des Beaux-Arts organise en 1974 une exposition itinérante de dessins tirés de la collection Pons-Sorolla. Elle est présentée dans sept villes : Valence, Séville, Valladolid, Bilbao, Grenade, Barcelone et Madrid. Il s'agit de la dernière exposition du peintre sous la dictature. Mais elle passe quasiment inaperçue probablement parce qu'elle n'expose que des dessins. Dans son discours inaugural, le poète Rogelio Buendía (1891-1969) avait d'ailleurs qualifié le dessin d'œuvre “mineure mais importante” (sic).¹⁴ Dans le catalogue de l'exposition, l'historien Joaquín de la Puente rédige un article biographique dans lequel il n'est question des dessins que dans les deux dernières pages. Par ailleurs, il déplore le manque de reconnaissance dont auraient pâti les dessins mais il n'explique pas comment ni pourquoi ils permettent une plus juste compréhension de l'œuvre de Sorolla ce qui pose la question du sens et de la pertinence de cette exposition :

-
11. Julián Gallego, “El Museo Sorolla : 1. El pintor”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 2/11/1972. “El Museo Sorolla : 2. La casa”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 9/11/1972. “El Museo Sorolla : 3. El jardín”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 16/11/1972. “El Museo Sorolla : 4. De Valencia a Roma, pasando por Madrid”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 7/12/1972. “El Museo Sorolla : 5. París”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 14/12/1972. “El Museo Sorolla : 6. Sorolla, modernista”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 21/12/1972. “El Museo Sorolla : 7. Futurista”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 25/12/1972. “El Museo Sorolla : 8. Música y jardines”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 5/01/1973. “El Museo Sorolla : 9. Sorolla y el noventa y ocho”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 18/01/1973. “El Museo Sorolla : 10. Sorolla y el folklore”, *Heraldo de Aragón*, Saragosse, 25/01/1973.
 12. Ismael Fuente Lafuente, “La Casa Museo del pintor Sorolla, descuidada e ignorada”, *ABC*, Madrid, 20/01/1974.
 13. Ladislao Azcona, “El Museo Sorolla, para superar su crisis actual”, *Arriba*, Madrid, 20/08/1974.
 14. Buendía cité par Luis García de Vegueta, “Dibujos de Sorolla”, *Las Provincias*, Valence, 23/10/1974.

Con cuantos conozco, puedo dar tranquilamente por sentado que suponen algo muy importante y, por ningún concepto, considerable como tarea “menor”, a marginar sin escrúpulos de ninguna clase.¹⁵

Durant toute la période franquiste, le total des expositions financées par des institutions publiques et privées, s'élève à quinze c'est-à-dire douze en Espagne, deux en Argentine et une en Angleterre.¹⁶ Des tableaux issus de collections particulières ont été exposés à Buenos Aires en 1942 et en 1952. Au gré des crises politiques et économiques traversées par le pays, la collection argentine a été dispersée et il n'y a aujourd'hui que deux tableaux du Valencien inscrits au catalogue du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires.¹⁷ Enfin, en 1965, dix tableaux de Sorolla furent présentés ensemble par le marchand Edmund Peel (inc.) dans la ville de Worcestershire.

Le 20 novembre 1975, la mort du dictateur marque la fin d'une ère politique. Le successeur désigné, Juan Carlos de Borbón (1938), est proclamé roi deux jours plus tard. Le chef du dernier gouvernement de la dictature, Carlos Arias Navarro (1908-1989), qui a été maintenu à son poste par le jeune roi, démissionne le 1^{er} juillet 1976 et le souverain nomme à sa place le Secrétaire Général du Mouvement, Adolfo Suárez (1932). À partir de là et jusqu'en 1981, Suárez prend une série de mesures indispensables à la liquidation du franquisme dont font partie la légalisation des partis, l'amnistie des prisonniers politiques, la convocation d'élections démocratiques, la mise en chantier d'une nouvelle Constitution, etc. l'Union de Centre Démocratique (UCD), une coalition de partis de centre-droit, remporte les premières élections démocratiques le 15 juin 1977. Le ministère de la Culture, créé le 4 juillet, absorbe la Direction Générale des Beaux-Arts, qui dépendait auparavant du ministère de l'Éducation et des Sciences.

15. Joaquín de la Puente, “Sorolla el Grande” in *Dibujos de Sorolla. Colección Pons Sorolla*, Valence, Dirección General de Bellas Artes, 1974, page 12. « Parmi tous ceux que je connais, je peux affirmer sereinement qu'ils représentent quelque chose de très important, et en aucune façon intéressant en tant que genre “mineur”, bons à mettre de côté sans aucun scrupule. »

16. Annexe n°1. Expositions monographiques.

17. *La vuelta de la pesca*, Musée National des Beaux-Arts, Buenos Aires, 1898 et *En la costa de Valencia*, Musée National des Beaux-Arts, Buenos Aires, 1898.

On a vu que le franquisme avait privilégié la promotion de la peinture du XIX^{ème} siècle, au détriment des contemporains. Après quarante ans de mise à l'écart et de mépris, les avant-gardes espagnoles doivent à leur tour et de manière urgente être valorisées et diffusées en Europe. Par conséquent, la nouvelle politique culturelle du pays va être orientée en direction de l'art contemporain, à la fois pour résorber le retard accumulé et pour rompre avec l'héritage de la dictature. Cette politique culturelle de rupture avec le passé est menée de 1979 à 1982 par l'historien Javier Tusell (1945-2005), directeur général des Beaux-Arts. Comme un symbole de la nouvelle ère culturelle qui est en train de s'ouvrir, il négocie avec les descendants de Picasso et le Musée d'Art Moderne de New York et obtient le retour en Espagne du tableau *Guernica*, qui évoque les victimes civiles du bombardement de ce village basque par l'aviation allemande, le 26 avril 1937.¹⁸ De même, il organise les expositions rétrospectives Joan Miró (1978), Antoni Tàpies (1980), Eduardo Chillida (1980) et Pablo Picasso (1981). Le 28 octobre 1982, le Parti Socialiste remporte les élections et Felipe González (1942) devient chef du premier gouvernement de gauche depuis la Seconde République. Ce parti se maintiendra au pouvoir durant quatre mandats, c'est-à-dire jusqu'en 1996.

En 1983, un Centre National des Expositions est créé. Cette structure prend en charge l'organisation des expositions d'art moderne et contemporain.¹⁹ À Madrid, un nouveau centre d'art contemporain, le Musée Reina Sofía, est inauguré en 1986. Sous le premier mandat socialiste, tous les peintres qui avaient occupé l'espace culturel sous le franquisme cèdent la place à des artistes "actuels". Pour autant, Sorolla paye-t-il, plus qu'un autre, le prix de sa surexposition sous la dictature ? Il semble que ce ne soit pas le cas, ainsi que le prouvent plusieurs indices convergents. D'abord, l'État l'inclut dans sa politique d'acquisition. En septembre 1981, la Direction Générale des Beaux-Arts fait l'acquisition à un collectionneur privé de *Grupa valenciana*²⁰. La transaction s'élève à seize millions de pesetas.²¹ La gauche poursuit cette action et c'est sous

18. Anonyme, "Javier Tusell, más allá de la historia", <http://www.elmundo.es/>, 10/02/2005.

19. Isaac Ait Moreno, "Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989" in *Anales de Historia del Arte*, Madrid, n°17, 2007, pages 223-245.

20. *Grupa valenciana*, 254x185, Barcelone, Musée National d'Art de Catalogne, 1908.

21. Anonyme, "El Ministerio de Cultura adquiere para Valencia un cuadro de Sorolla", *El País*, Madrid, 22/09/1981.

mandat socialiste que le Musée Sorolla opère sa mue. Le ministre de la Culture Javier Solana (1942) lui donne les moyens de mener des projets de fond. Même si rien de spectaculaire et de médiatique n'est entrepris durant cette période, des tâches aussi essentielles que les inventaires des collections de peintures, de céramiques et de sculptures sont alors réalisés.²² Le musée bénéficie d'une équipe technique permanente composée d'un directeur, d'un conservateur et de deux assistants. En 1982, la première exposition temporaire de l'après-franquisme financée par l'État voit le jour : *El jardín de la Casa Sorolla en la pintura de Sorolla*.²³ Vingt-deux tableaux sont présentés par le directeur Florencio de Santa-Ana et son épouse María Antonia qui vient de mener d'importantes recherches sur le jardin planté par Sorolla. Il s'agit des réalisations les plus tardives du peintre puisqu'elles sont toutes comprises entre 1918 et 1920. Dans les dernières années de sa vie, Sorolla s'isola dans le jardin de sa propriété et en réalisa différentes vues associant végétal et minéral. L'exposition offrait l'intérêt majeur de se trouver sur le lieu même.

La première campagne de restauration des toiles endommagées remonte également aux années quatre-vingt.²⁴ Auparavant, le petit-fils Francisco Pons-Sorolla intervenait lui-même sur les tableaux quand il le jugeait nécessaire.²⁵ Pour toutes ces raisons, ce musée, qui se trouvait au bord de l'agonie à la fin de années soixante, est en train de prendre un nouveau départ dans les années quatre-vingt. L'action de l'État est complétée par un projet valencien. En 1985, la Communauté Autonome de Valence présidée par le socialiste Joan Lerma (1951) finance l'exposition de la collection Sorolla du Musée des Beaux-Arts de La Havane. Ces tableaux issus de collections privées collectivisées sous le régime de Fidel Castro (1927) n'avaient jamais quitté le territoire cubain.²⁶

Sorolla n'est donc pas "enterré" par les socialistes, bien au contraire. Ils créent les conditions favorables à une approche plus scientifique de son œuvre qui permettra, par la suite, de la faire connaître sous un autre jour. Comme on a pu le voir au cours de cette étude, le Valencien appartient au moins autant à la culture

22. *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, Madrid, Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports, (2 tomes), 2002 (1982).

23. *El jardín de la Casa Sorolla en la Pintura de Sorolla*, Madrid, Museo Sorolla, 1982.

24. Florencio de Santa-Ana, *Museo Sorolla*, Madrid, Electa, 2000, page 30.

25. R. Triviño, "La Casa-Museo de Sorolla será en Madrid o no será", *Generalitat*, Valence, 16/07/1980.

26. *Els Sorolla de l'Havana*, Valence, Generalitat Valenciana, 1985.

de la gauche qu'à celle de la droite en particulier parce que le Musée Sorolla a été inauguré par Manuel Azaña et qu'il est passé à la postérité comme un projet républicain, en dépit de la réalité puisque, rappelons-le, c'est en très grande partie à la monarchie et à l'implication personnelle d'Alphonse XIII que nous le devons. Par ailleurs, à Valence, le peintre est toujours associé au passé républicain de la ville.

La Transition démocratique ouvre un espace de liberté d'expression qui rend possible une lecture de son œuvre sans complaisance et même provocatrice. En 1985, une exposition comparative, *Sorolla – Solana*, est organisée en Belgique par la fondation brusseloise Europalia qui propose depuis 1969 une biennale interculturelle autour d'un pays invité. Après la Grèce et avant l'Autriche, 1985 est l'année de l'Espagne. L'exposition est présentée à Liège dans la Salle Saint Georges. Son catalogue contient un seul article, celui de l'écrivain espagnol Francisco Umbral (1932-2007) qui livre une vision très sombre du Valencien et réactualise les idées dominantes de la légende noire propagée autour de 1906 par ses détracteurs. Ce texte montre à quel point les strates de réception les plus anciennes imprègnent durablement la perception d'un artiste. Francisco Umbral évoque un peintre sans attrait, bon bourgeois et fonctionnaire de la peinture. Il reprend à son compte l'idée ancienne selon laquelle ses portraits ne transmettent aucune émotion :

Sorolla "ne donne pas son opinion" sur Galdós ni sur Echegaray, deux personnages bien définis. Il se limite à faire leur portrait, de la manière la plus mécanique, voire photographique, dans le sens que nous donnons à ce mot. C'est ce qu'il a fait avec les coutumes valenciennes et avec Valence, ce qu'il a fait avec la vie et l'art : s'abstenir. Voilà pourquoi un si grand peintre apparaît, comme je l'ai dit d'abord, sans "aucun intérêt". Sorolla ne formule aucune opinion.²⁷

Il voit enfin en Sorolla un peintre réactionnaire, vendu à la monarchie, qui « chantait un peuple heureux pour le convaincre de son bonheur. »²⁸ Une lecture si acerbe ne pouvait voir le jour qu'après le franquisme et dans un contexte de rupture. On se souvient que les détracteurs de Sorolla ne l'avaient jamais jugé mauvais peintre, au contraire, mais qu'ils lui reprochaient de représenter des

27. *Sorolla-Solana*, Liège, Europalia, 1985, page 17.

28. *Ibidem*, page 16.

sujets anodins, sans épaisseur intellectuelle. Umbral reprend à son compte cette idée ancienne en expliquant que le Valencien est un artiste “manqué, par excès de facultés” :

C'est l'un des meilleurs et des plus grands impressionnistes européens, si nous laissons les dates de côté, et dans ces derniers tableaux dont je parle il y a plus de Cézanne (pour donner un point de repère) que d'impressionnisme. Sorolla est l'exemple de l'artiste « manqué » par excès de facultés. Comme il pouvait tout faire, il fit le plus facile, ce qu'il avait sous les yeux [...] ²⁹

De manière plus surprenante, l'écrivain pousse plus loin la charge en tentant de découvrir les ressorts psychologiques qui se cachent derrière sa peinture de plage et il voit en Sorolla le “Lewis Carroll de la peinture” : « Sorolla a peint une fillette de dos, solide, elle a de sept à neuf ans et un fessier gracieux, ingénu. Sorolla savait ce qu'il peignait bien sûr. » ³⁰ Ses premiers détracteurs avaient aussi donné dans les attaques personnelles et basses, touchant à la psychologie de l'homme. Dans ses mémoires, Pío Baroja avait beaucoup glosé sur son avarice, alors même qu'il était un peintre très riche. ³¹

En dehors de cet article, le peintre de la lumière ne déchaîne plus les passions et il reste ainsi en retrait de la vie culturelle espagnole jusqu'à la fin des années quatre-vingt. Mais cela commence à changer en 1989 avec l'exposition *Sorolla an 80th anniversary exhibition* organisée par le Musée des Beaux-Arts de San Diego et l'IVAM de Valence. ³² Près de cent tableaux prêtés par des musées du monde entier sont exposés aux États-Unis, à New-York, Saint-Louis et San Diego avant de rejoindre Valence. L'événement commémore la réussite de Sorolla aux États-Unis en 1909 et prouve que l'Espagnol a laissé une empreinte forte outre-Atlantique, notamment dans les villes qui ont accueilli une de ses expositions individuelles. L'approche choisie par le commissaire britannique, Edmund Peel, est novatrice car elle permet de mieux comprendre l'élaboration des tableaux à concours car des études préparatoires inédites de *La vuelta de la pesca* et de *Triste herencia* sont réunies autour des deux tableaux. Alors que le

29. *Ibidem.*

30. *Ibidem.*

31. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino: memorias. IV. Galería de tipos de la época*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, pages 253-258.

32. *Sorolla an 80th anniversary exhibition*, New York, HSA, 1989.

franquisme avait construit des expositions anthologiques, c'est une approche plus plastique qui est choisie par le commissariat de cette exposition. En dépit de cette démarche et de la qualité de la sélection, elle passe un peu inaperçue quand elle est présentée en Espagne, probablement parce qu'elle a lieu en province.

V.2. LA RÉFORME DU STATUT JURIDIQUE DU MUSÉE SOROLLA

C'est un musée où ne va personne. Il appartenait à la famille Sorolla qui le céda à l'État moyennant une clause qui interdit de sortir aucun tableau du musée. La famille Sorolla pensait sans doute assurer ainsi la présence continue des visiteurs, mais cela a produit l'effet contraire : à ce musée, retiré et sans publicité, personne ne va et beaucoup de Madrilènes en ignorent même l'existence.

Sorolla-Solana, Liège, Europalia, 1985, page 16.

Comme le rappelle ici l'écrivain Francisco Umbral, le statut juridique du Musée Sorolla, inchangé depuis 1932, interdit les prêts. Par ailleurs, une disposition prévoit que toute violation aux principes de la fondation est susceptible d'entraîner sa dissolution immédiate et donc la restitution de tous les biens aux héritiers.³³ Dans les années quatre-vingt-dix, le Comité de direction du musée et le ministre de la Culture conviennent de réformer ce statut pour des raisons que l'on expliquera plus avant. Cela va rendre possible la mise en circulation de la plus importante collection de tableaux du maître, c'est-à-dire environ un tiers de son œuvre peint. Inévitablement, la présentation de sa peinture la plus intime, c'est-à-dire celle qui n'est jamais sortie de l'atelier, va entraîner son lot de changements sur la réception de son œuvre. La perception de Sorolla par les institutions des Beaux-Arts se trouve au cœur des enjeux de cette époque. En effet, au début des années quatre-vingt-dix, Sorolla est perçu comme le plus académique des peintres de "plein air". Pour cette raison, il n'a sa place dans les musées nationaux que dans les collections XIX^{ème}. Jusqu'en 1996, celles du Musée du Prado se trouvent dans les salles du Casón del Buen Retiro. Les tableaux du Valencien y figurent car son œuvre s'inscrit, semble-t-il, dans la continuité de la "tradition". À Madrid, le Musée du Prado conserve dix-neuf tableaux alors que le Musée Reina Sofía n'en possède aucun, ce qui est justement

33. R. Triviño, "La Casa-Museo de Sorolla será en Madrid o no será", *Generalitat*, Valence, 16/07/1980.

sur le point de changer aujourd'hui.³⁴ Un des maîtres de Sorolla, Ignacio Pinazo, qui fut pourtant un peintre d'histoire, est déjà exposé à l'IVAM de Valence avec les artistes contemporains. Cette institution possède, depuis 1986, une centaine de peintures provenant pour moitié d'une donation des héritiers et son œuvre est présentée dans ce musée d'art moderne et contemporain comme le point de départ des avant-gardes valenciennes.

Le Musée Sorolla abrite des peintures jusque-là confidentielles qui auraient parfaitement pu se fondre dans les collections d'un musée d'art contemporain. Car quand Sorolla peignait "pour lui", selon l'expression de Florencio de Santa-Ana, sa production rejoint les courants de son époque, en particulier l'expressionnisme allemand et le fauvisme.³⁵ En 1986, une historienne a accès aux réserves du Musée Sorolla et le met en évidence dans un article intitulé "Sorolla y el fauvismo" dans lequel elle rapproche Sorolla d'Henri Matisse (1869-1954), Albert Marquet (1875-1947), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Raoul Dufy (1877-1953), Kees Van Dongen (1877-1968), André Derain (1880-1954) et Georges Braque (1882-1963) ; mais cette étude est passée inaperçue.³⁶ Les expositions des années 1994-1999 vont enfin démontrer que, en marge de *Visión de España*, l'Espagnol a aussi suivi ce qu'il appelait lui-même la "marche de l'art moderne". Devoir y renoncer avait été une de ses craintes quand il avait commencé à s'immerger dans cette commande :

Nada he pintado engolfado en el proyecto de la decoración, y cuanto más pienso en ello más contrario lo encuentro para mi temperamento. He perdido dos meses en los

-
34. Au Musée National du Prado de Madrid : *Retrato de señora con mantilla blanca*, 48x33, sans date. *Santa italiana*, 78x61, sans date. *Retrato de la niña María Figueroa vestida de menina*, 152x122, sans date. *El dos de mayo*, 387x580, 1884. *Retrato de Rafael Altamira y Crevea*, 55'5x41, 1886. *El pintor Juan Espina y Capo*, 69'5x54'5, 1892. *El niño Jaime García Banus*, 85x110, 1892. *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, 151'5x204, 1894. *Doña María Teresa Moret*, 111x88, 1901. *El pintor Aureliano de Beruete*, 115'5x110'5, 1902. *Aureliano de Beruete y Moret, hijo*, 140x82, 1902. *Jacinto Felipe Picón y Pardinas*, 65x88, 1904. *El doctor don Francisco Rodríguez de Sandoval*, 104x104, 1906. *La actriz doña María Guerrero como « La dama boba »*, 131x120'5, 1906. *Doña Mercedes Mendeville, condesa de San Félix*, 198x98'5, 1906. *El pintor Antonio Gomar y Gomar*, 59x100, 1906. *Retrato de don Ramón Piña y Millet*, 80x62, 1907. *El doctor Joaquín Decrefy Ruiz*, 60x91, 1907. *Niños en la playa*, 118x185, 1910.
35. Florencio de Santa-Ana, "Cuando Sorolla pintaba para sí mismo", *Arte y Libertad*, Valence, 10/11/2007.
36. Paloma Plaza López, "Sorolla y el fauvismo" in *Conocer el Museo Sorolla. Diez aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pages 31-38.

que he podido pintar algunas cosas que es posible fueran más útiles para la marcha del arte moderno; mientras este encargo me comerá los mejores años de mi vida...³⁷

Cet extrait d'une lettre à son ami Pedro Gil Moreno de Mora, datée de janvier 1912, a été dévoilé seulement en 2001. Il apporte un éclairage nouveau à *La Siesta* (1911) qui est à la fois le dernier grand format avant *Visión de España* et une des toiles les plus modernes de Sorolla. Sa facture, à la fois rapide et "brute", pourrait très bien se fondre dans la peinture du peintre allemand Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). À l'aube du XXI^{ème} siècle, un autre Sorolla est sur le point d'émerger et c'est ce que l'on verra ici. Mais pour comprendre le sens et la portée de la réforme du statut juridique du Musée Sorolla, il faut tout d'abord revenir à son origine.

Sous la dictature franquiste, les expositions consacrées au peintre n'auraient pas pu voir le jour sans la collaboration de ses deux filles, María et Elena, qui possédaient, à titre privé, deux cent soixante-deux tableaux.³⁸ Les deux héritières prêtèrent leurs œuvres tout au long de la période car le Musée Sorolla, qui était censé remplir cette mission de diffusion et de valorisation du peintre, n'avait pas les moyens légaux de le faire. Comble d'une situation ubuesque, il resta à l'écart du mouvement. En prenant une disposition qui rendait impossible la dispersion des collections, la donatrice pensait agir pour le bien de sa fondation, mais elle ne sut pas anticiper les transformations muséales du XX^{ème} siècle, en particulier l'essor de l'exposition temporaire qui, telle qu'on la connaît aujourd'hui, repose sur la mobilité des collections. Cette close condamnait le musée à une autre forme d'isolement, plus pernicieuse que sa situation géographique qui, par ailleurs, à mesure de l'extension urbaine et du développement du réseau de transports, ne posait plus le même problème qu'auparavant. Le Musée Sorolla conservait alors un peu plus de mille cent peintures et entre quatre et cinq mille dessins qui ne pouvaient ni sortir des murs ni même des magasins puisque sa capacité maximale

37. Lettre de Joaquín a Pedro Gil Moreno de Mora, 01/1912 in Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, 2001, page 385. « Je n'ai rien peint tellement je suis absorbé par le décor, et plus j'y pense plus je le trouve contraire à mon tempérament. J'ai perdu deux mois durant lesquels j'ai réussi à peindre deux ou trois choses qui, vraisemblablement, seraient plus utiles à la marche de l'art moderne ; tandis que cette commande me mangera les meilleures années de ma vie... »

38. Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, 1970, pages 152-165.

d'exposition était environ de deux cent cinquante tableaux.³⁹ Sa superficie totale se situe autour de deux mille huit cents mètres carrés. À titre de comparaison, le Musée National du Prado expose aujourd'hui mille cent cinquante tableaux sur quarante-cinq mille mètres carrés ! Compte tenu de tout cela, les collections du Musée Sorolla se trouvaient confinées et prisonnières d'une citadelle bien verouillée et cette situation semblait irrémédiable. L'institution remplissait, par conséquent, la fonction opposée à celle qui lui avait été assignée en retenant des grands formats majeurs tels que *Una investigación*, *Nadadores Jávea*, *Instantánea*, *La siesta*, ou encore les portraits d'Alphonse XIII, de Raquel Meller, de Catalina Bárcena, etc.⁴⁰ Le musée contrariait la diffusion de l'œuvre de Sorolla en rendant son accès plus compliqué et cette situation se prolongea jusque dans les années quatre-vingt-dix.

En 1990, un musée suédois dépose le projet d'une exposition comparative d'Anders Zorn et de Joaquín Sorolla.⁴¹ Les deux peintres s'étaient connus à Paris et avaient concouru ensemble au Salon de la Société des Artistes Français. En 1900, ils furent tous deux lauréats du Grand Prix de leurs pavillons respectifs et, en 1906, alors que l'un occupait les salons du galeriste Petit, l'autre exposait en même temps chez le concurrent Durand-Ruel.⁴² Au fil de leurs rencontres, les deux hommes s'étaient liés d'amitié et leurs œuvres respectives s'étaient mutuellement influencées. C'est en tout cas ce que pouvait démontrer cette exposition.⁴³ Zorn avait construit sa maison en Suède, à Mora et, après sa mort, celle-ci fut transformée en musée. L'idée d'une exposition comparative est soulevée pour la première fois par un Espagnol européeniste, Jorge Semprun (1923-2011), ministre de la Culture de son pays de 1988 à 1991. À l'occasion d'un voyage officiel à Stockholm, il propose de réunir dans une exposition

39. La collection de dessins du Musée Sorolla est en cours d'inventaire. Les chiffres donnés ici sont tirés de Bernardino de Pantoba, *Guía del Museo Sorolla*, Madrid, Gráficas Nebrija, 1975 (1951), page 11.

40. Au Musée Sorolla de Madrid : *Una investigación*, 122x151, 1897. *Nadadores Jávea*, 90x126, 1905. *Instantánea*, 62x93'5, 1906. *La siesta*, 200x201, 1911. *S.M. el Rey Alfonso XIII*, 150x104'5, 1918. *Retrato de Raquel Meller*, 125x100, 1918 et *Retrato de Catalina Barcena*, 135x100, 1919-1920.

41. Florencio de Santa-Ana, *Museo Sorolla*, Madrid, Electa, 2000, page 31.

42. *Sorolla-Zorn*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, page 82 et Pilar de Navascués Benlloch, "Sorolla y los pintores nórdicos" in *Conocer el Museo Sorolla. Diez aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pages 23-29.

43. Rafael Sierra, "Entre dos mares. Sorolla y Zorn nos acercan a través de su obra a una España lejana y exótica", *El Mundo*, Madrid, 1/03/1992.

commune les œuvres de Sorolla et de Zorn.⁴⁴ Son idée séduit alors l'ambassadeur suédois à Madrid, Ulf Hjertensson (inc.) et le directeur du Musée National de Stockholm, Olle Granath (1940) qui tentent de mettre sur pied ce projet. En 1990, la directrice du Musée Zorn, Birgitta Sandström (inc.), adresse une demande de prêt à son homologue espagnol Florencio de Santa-Ana (1938), mais celle-ci la rejette tout simplement car le Musée Sorolla ne peut pas légalement la satisfaire.

Toutefois, les choses n'en restent pas là, car le gouvernement suédois formule ensuite une demande officielle directement auprès du gouvernement espagnol.⁴⁵ En intervenant au plus haut sommet de l'État, Stockholm réussit à obtenir la dérogation nécessaire et cette exposition peut alors voir le jour un an plus tard. Ce projet binational doit être rapproché des grands chantiers européens de ce début des années quatre-vingt-dix. L'instauration d'une politique extérieure européenne, d'une monnaie unique ou encore la définition de la citoyenneté européenne seront bientôt à l'ordre du jour du Traité de Maastricht, en 1992. Dans une Espagne communautaire depuis le 1^{er} janvier 1986, la dimension transnationale de Sorolla peut alors apparaître comme un élément digne d'être valorisé, même si la Suède ne fait pas partie de la Communauté Économique Européenne (CEE). On peut imaginer que l'État espagnol est alors particulièrement soucieux de promouvoir son patrimoine artistique dans ce qu'il a de plus européen car Madrid sera la capitale européenne de la culture en 1992, à l'occasion du cinq-centième anniversaire de la découverte de l'Amérique. Cette année verra aussi se réaliser deux événements internationaux majeurs : les Jeux Olympiques d'été, à Barcelone, et l'Exposition Universelle de Séville.

Le ministère de la Culture espagnol accède à la requête suédoise mais demande, en contre-partie, que l'exposition soit itinérante, raison pour laquelle elle est d'abord présentée en novembre 1991 à Mora sous le titre *Från två hav. Zorn och Sorolla* c'est-à-dire *De deux mers, Zorn et Sorolla*. Les reines d'Espagne et de Suède l'inaugurent ensemble le 7 novembre. Puis en mars 1992, l'exposition est inaugurée à Madrid sous le titre *Sorolla - Zorn*. Elle contient soixante-et-un tableaux de l'Espagnol et cinquante-trois du Suédois. Parmi eux

44. Anonyme, "Las reinas de España y Suecia inauguran una muestra en Estocolmo", *El Correo Español*, [Buenos Aires], 8/11/1991.

45. Museo Sorolla, 2000, page 31.

figurent un portrait de Sorolla par Zorn, conservé à Madrid, et le tableau de Sorolla *Después del bautizo. Valencia*, conservé à Mora.⁴⁶ Comme l'exposition devance la réforme du statut juridique du Musée Sorolla, celle-ci est mise en chantier dès l'année suivante. Le nouveau statut est rédigé par une commission d'experts puis adopté en Conseil des ministres le 30 juillet 1993. Il autorise enfin la mobilité des collections ce qui constitue, de fait, la condition la plus indispensable au rayonnement à la fois national et international de l'institution.

Le Musée Sorolla entre alors dans une nouvelle ère car il assure dorénavant la promotion de ses collections non seulement à l'étranger mais aussi, et surtout, en province. Par ailleurs, la redécouverte du peintre va être guidée par des questions d'ordre historique et esthétique. Le directeur Florencio de Santa-Ana définit en priorité un programme national car il estime que le peintre n'est pas suffisamment connu dans son propre pays. Ainsi, dès 1994, cinquante-deux tableaux sont envoyés à Séville le temps de l'exposition *Sorolla en Andalucía*.⁴⁷ Soixante-dix ans après la mort de l'artiste, de nombreuses facettes de son œuvre demeurent complètement inédites. L'une d'entre elle, sa peinture andalouse, témoigne de son profond attachement à cette région. À un journaliste, le peintre avait un jour déclaré : « Son, entre las ciudades de España, las de mis dos grandes amores. Si posible fuera nacer a voluntad y en dos lugares a un tiempo, yo sería mitad de Valencia, mitad de Sevilla. »⁴⁸ Sous le franquisme, les paysages de la côte ont été surexposés pour des raisons liées à l'économie touristique. Mais Sorolla n'a pas planté son chevalet uniquement sur la plage de Valence. En Andalousie, il a peint à Cordoue, Grenade, Séville et Xérès de la Frontera ainsi que le démontre l'exposition. Deux paysages des montagnes enneigées de la Sierra Nevada offrent un tout autre aperçu de l'artiste car ils mettent en évidence les recherches plastiques qui le menèrent jusqu'aux portes de l'abstraction.⁴⁹ La touche large et rapide, la palette anti-naturaliste et la facture synthétique de ces

46. *Joaquín Sorolla y Bastida*, 62x58, Madrid, Musée Sorolla, 1906 et *Después del bautizo, Valencia*, 80x114, Mora, Musée Zorn, 1899.

47. *Sorolla en Andalucía*, Ministerio de Cultura, Séville, 1994.

48. Francisco Martín Caballero, "Hablando con D. Joaquín Sorolla en su estudio", *La Correspondencia de Valencia*, Valence, 11/09/1913. « Ce sont, parmi les villes d'Espagne, celle de mes deux grands amours. S'il fût possible de voir le jour selon mon bon vouloir et en deux lieux en même temps, je serais pour moitié de Valence et pour l'autre moitié de Séville. »

49. *Sierra nevada en invierno*, 81'5x105, Madrid, MS, 1910 et *Sierra Nevada*, Granada, 95x69, Madrid, MS, 1917.

peintures rappelle le paysage du groupe allemand Die Brücke. D'autres tableaux démontrent que, en marge de la commande de l'Hispanic Society, Sorolla peignait les mêmes motifs "autrement". En effet, entre les séances de pose du septième panneau du décor de l'Hispanic Society, *El baile*, il réalise des portraits de gitanes purement expérimentaux. Il essaie des expositions de lumière contre-plongeantes qui donnent aux figures un aspect spectral. De l'obscurité, la lumière jaillit en différents points, en particulier des visages qui, de ce fait, font penser à des masques. Florencio de Santa-Ana les rapproche, à juste titre, de la peinture expressionniste.⁵⁰ Ces toiles pourraient très bien être comparées aux portraits féminins de Kees Van Dongen peints autour de 1910 ou encore à ceux d'André Derain. Les paysages de Grenade et les portraits de gitanes, qui sont restés si longtemps confidentiels, mettent en lumière des axes vers lesquels Sorolla engagea sa peinture à la fin de sa vie. Pour toutes ces raisons, *Sorolla en Andalucía* est le point de départ d'une révision des jugements établis. Le peintre a-t-il été aussi académique et formel que certains l'ont affirmé durant longtemps ? Quels changements de perception peut-on attendre des expositions à venir ? Autant de questions qui se posent en 1994.

La même année, les collections du musée continuent à être exhumées et présentées au public. *Sorolla. Fondos del Museo Sorolla* est la première d'une série d'expositions itinérantes parcourant les grandes et moyennes villes du pays. Ainsi, le Musée Sorolla "se déplace" en direction du public. Contrairement à l'exposition précédente, celle-ci se veut plus généraliste. La direction du musée fait sortir les grands formats qu'elle considère comme les chefs-d'œuvre de la collection comme l'autoportrait de 1904 mais aussi *Madre*, *Una investigación*, *Clotilde con traje gris*, *Mis hijos*, *Saltando a la comba*, *Paseo a orillas del mar*, *La siesta*, *El balandrito*, *La bata rosa*, *Clotilde con traje de noche* et beaucoup d'autres.⁵¹ L'exposition itinérante est installée et démontée pas moins de quinze fois en trois ans ! Elle fait le tour du pays dans le sens des aiguilles d'une montre en commençant par la Galice puis le Pays Basque, la Catalogne, l'Aragon, la Communauté de Valence et ainsi de suite.

50. *Sorolla en Andalucía*, page 138.

51. Au Musée Sorolla de Madrid : *Autorretrato*, 66x100'5, 1904. *Madre*, 125x69, 1895. *Una investigación*, 122x151, 1897. *Clotilde con traje gris*, 178'5x93, 1900. *Mis hijos*, 160'5x230'5, 1904. *Saltando a la comba*, 105x166, 1907. *Paseo a orillas del mar*, 205x200, 1909. *El balandrito*, 100x110, 1909. *Clotilde con traje de noche*, 150x105, 1910. *La siesta*, 200x201, 1911. *La bata rosa*, 208x126'5, 1916.

En 1995, une exposition itinérante de petits formats est inaugurée à Valence. *Sorolla en Andalucía* a donné un aperçu des recherches plastiques du peintre en grand format mais, en toute logique, le petit format avait été le support privilégié de ses recherches picturales. Le peintre vendait aussi des petits formats qu'il signait pour l'occasion, comme le prouvent les catalogues de ses expositions individuelles, mais la plupart de ces réalisations, de la simple pochade au tableautin, n'avaient jamais quitté son atelier. Lors de ses déplacements, il transportait avec lui tantôt un bloc, pour les dessins au fusain, tantôt des cartons pour les gouaches, ou encore des tablettes pour les huiles. À l'École des Beaux-Arts, son maître Gonzalo Salvá lui avait enseigné la peinture sur le motif telle que la pratiquait, par exemple, Ignacio Pinazo. Sorolla aimait peindre ainsi, en pleine nature et sous la lumière naturelle et fit un jour un court récit de ces excursions en compagnie de Salvá : « Recuerdo con verdadero deleite las largas caminatas, bajo el ardiente sol levantino, en busca de un efecto de luz o de una nota de color. »⁵² En petit format, il essayait des compositions, cherchait la nuance juste pour tel reflet ou telle ombre ou encore "cueillait" une silhouette sur le vif. Sur ces supports pauvres, il essayait de résoudre les problèmes qu'il rencontrait. Il conservait ensuite précieusement ce matériel et l'utilisait, le cas échéant, lorsqu'il peignait en grand format. À Valence, les deux expositions qui sont présentées consécutivement marquent le retour de l'œuvre de Sorolla dans la ville. L'événement est fêté à l'occasion des *Fallas* car le peintre y a un char à son effigie.⁵³

À partir de 1996 et jusqu'en 2005, le Musée Sorolla exporte ses expositions à l'étranger. Ce cycle commence en Amérique latine, dans six pays : la Colombie, le Chili, la Bolivie, le Pérou, le Brésil et le Mexique. Dans cette partie du monde, le peintre est complètement inconnu du public. Sur le continent américain, les deux collections les plus importantes se trouvent en Argentine et à Cuba. Il faut aussi mentionner le rôle joué par le plus grand collectionneur privé du monde, le milliardaire mexicain Juan Antonio Pérez Simón (1941) qui a constitué une

52. *Homenaje a la Gloriosa Memoria del Excm. Don Joaquín Sorolla, Académico electo. Discursos leídos en la Sesión Pública el día 2 de febrero de 1924. Real Academia de San Fernando*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924, page 11. « Je me souviens avec un vrai délice des longues marches, sous le soleil ardent du levant, à la recherche d'un effet de lumière ou d'une nuance de couleur. »

53. Anonyme, "Falla sobre Sorolla", *ABC*, Madrid, 17/03/1995.

importante collection de tableaux du Valencien.⁵⁴ Durant l'été 2010, ils ont été présentés au Musée Jacquemard-André de Paris.⁵⁵

En Espagne, dans les années quatre-vingt-dix, les événements liés à Sorolla couvrent quasiment tout le calendrier artistique car les expositions se suivent et arrivent même à se superposer les unes aux autres. En mars 1996, le visiteur peut découvrir à Palma de Majorque *Sorolla y el Mediterráneo*, puis *J. Sorolla y la cornisa cantábrica* à Oviedo en mai, puis *Sorolla. Fondos del Museo Sorolla*, à Úbeda en octobre et, enfin, *Sorolla. Pequeño formato* en novembre, à Valladolid. Le calendrier est encore plus dense pour les deux années 1997 et 1998 comme le montre le tableau "Expositions monographiques" présenté en annexe n°1. Alors que trente ans auparavant le Musée Sorolla était sur le point de fermer ses portes faute d'affluence, il bat désormais des records puisqu'il double sa fréquentation en cinq ans. En effet, il accueille 51.408 visiteurs en 1998, 56.914 en 1999 et 57.066 en 2000.⁵⁶ Après une fermeture temporaire en 2001-2002, pour cause de travaux de rénovation, il reçoit 104.609 visiteurs en 2003.⁵⁷ Florencio de Santa-Ana profite de cette période de fermeture temporaire pour intensifier la divulgation des collections du musée en province. Pour cela, il s'appuie presque exclusivement sur le mécénat des caisses d'épargne régionales car le musée n'a pas les moyens d'assumer seul le coût de ses expositions. La collaboration de ces institutions privées lui permet de mettre sur pied un programme événementiel digne des plus grands musées.

Parmi les expositions temporaires proposées durant cette période, trois retiennent l'attention : *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, *Sorolla a Xàbia* et *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*.⁵⁸ La première explore un aspect de son œuvre, le paysage tardif, que le public a pu entrevoir quelques années plus tôt à l'occasion de l'exposition andalouse. La

54. Anonyme, "Voici le plus grand collectionneur privé du monde", *Paris Match*, Paris, 5/09/2010.

55. *Du Greco a Dalí. Les grands maîtres espagnols de la collection Pérez Simón*, Paris, Snoeck Ducaju Et Zoon, 2010.

56. Pedro Silverio y Moreno, "El Romántico deja de ser el museo que menos visitas recibe al año", *Madrid y más*, Madrid, 8/03/2000 et María Diezhandino, "El Thyssen, el museo madrileño que más visitantes perdió en el 2000", *Madrid y Más*, Madrid, 5/02/2001.

57. Anonyme, "El Museo Sorolla duplica el número de visitantes", *Metro*, Madrid, 26/02/2004 et anonyme, "El Museo Sorolla cierra por obras", *Metro Directo*, Madrid, 15/10/2001.

58. *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, Grenade, Fundación Caja de Granada, 1997. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998 et *Sorolla a Xàbia*, Jávea, Bancaixa, 1999.

seconde est sans doute la plus spectaculaire puisqu'elle met à jour ses recherches sur la représentation des phénomènes aquatiques. En 1905, Sorolla s'était installé dans un village situé au sud de Valence, Jávea. Depuis la hauteur des rochers, il tenta d'appréhender sur la toile un phénomène optique aussi fugace que la réfraction. Durant un été, il représenta le corps immergé dans une série connue comme celle des "nageurs". Elle comprend principalement des pochades mais aussi cinq grands formats dont trois se trouvent dans les collections du Musée Sorolla et sont présentés à cette occasion. L'ensemble fait apparaître l'influence du Valencien sur deux peintres reliés aux mouvements d'avant-garde, Joaquim Mir et Hermenegildo Anglada Camarasa. Enfin, l'exposition *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos* permet de mieux cerner le portraitiste de la dernière époque puisqu'une partie de la galerie iconographique de l'Hispanic Society est temporairement prêtée au Musée Thyssen Bornemisza. A défaut de pouvoir accueillir *Visión de España*, les ébauches conservées au Musée Sorolla sont présentées ensemble. Ces expositions offrent les conditions indispensables à une analyse scientifique rigoureuse de cette œuvre puisque, disons-le ainsi, un tableau qui n'est pas visible est perdu pour la critique et pour la recherche. Les historiens d'art Marcus Burke, Javier Burón, Mitchell. A Coddington, José Luis Díez, Julián Gallego, Tomás Llorens, Javier Tusell, Felipe Garín, Francisco Javier Pérez Rojas, Facundo Tomás, Florencio de Santa-Ana, et d'autres contribuent alors à préciser et à élargir la connaissance de l'œuvre du Valencien. Leurs travaux bénéficient de la collaboration de Blanca Pons-Sorolla, l'arrière-petite-fille, qui continue à soutenir et / ou prend part elle-même activement aux travaux de recherches en cours.

La redécouverte du peintre profite au marché de l'art, puisque les prix de ses tableaux s'envolent comme on le verra plus avant. En même temps, l'édition vit des heures fastes puisqu'en plus des traditionnels catalogues d'exposition, des études isolées voient le jour et qu'un ambitieux projet de catalogue raisonné en quatre volumes est annoncé dans la presse en août 1999.⁵⁹ À cette époque, l'ouvrage de référence est toujours celui de Bernardino de Pantorba, qui a été publié en 1953 puis réédité en 1970. Entre 1985 et 1986, Francisco Pons-Sorolla et sa fille Blanca commencent à établir l'inventaire de l'œuvre de leur aïeul.

59. Natividad Pulido, "Cultura busca un espacio anexo al Museo Sorolla para su ampliación", *ABC*, Madrid, 12/08/1999.

Quand le projet est suffisamment avancé, les éditions Fahah et l'entreprise Airtel Vodafone lui apportent un soutien financier. Enfin, la sortie de quatre volumes est annoncée en août 1999. Le premier, une monographie très documentée, sort en 2001 et est suivi l'année suivante d'une étude des dessins dérivée de la thèse de Luz Buelga.⁶⁰ À ce jour, le catalogue raisonné de l'œuvre peint n'a pas encore été publié. Il devrait prochainement porter à la connaissance du public quatre mille fiches ainsi que toutes les reproductions des peintures, en couleur.

En ce qui concerne la progression des prix sur le marché, il faut rappeler, à titre d'exemple, que le grand format avec lequel Sorolla décrocha la Médaille d'Honneur de l'Exposition Nationale, *Triste Herencia*, a été vendu pour la somme de vingt-deux millions de pesetas en 1981.⁶¹ Or, en 1997, *Clotilde y Elena en las rocas* change de mains pour plus de cent quatre-vingts millions de pesetas, c'est-à-dire pour un prix huit fois supérieur ! Selon Consuelo Durán (1952), de la maison de ventes aux enchères madrilène Durán Subastas, les acquisitions du ministère de la Culture ont dynamisé le marché.⁶² En 1999 et en 2000, l'État achète consécutivement deux œuvres de jeunesse, *Moro con naranjas*, pour vingt-six millions de pesetas, puis *El Pillo de playa* pour cent seize millions de pesetas. Les deux œuvres se trouvent désormais dans les collections du Musée Sorolla.⁶³ Curieuse coïncidence, en 2002, une Valencienne nommée Encarna Martínez se présente aux media comme la fille d'un prétendu fils caché du peintre, un certain José Martínez Fosatti. À la manière de ces histoires à sensation racontées dans le talk show d'Antena 3 "Diario de Patricia", cette femme porte cette histoire privée à la connaissance du public. Que les faits rapportés soient avérés ou non, la médiatisation de cette affaire nous intéresse pour l'éclairage qu'elle apporte sur la réception de Sorolla. En effet, elle intervient dans un contexte d'intense activité médiatique, car ses tableaux nourrissent l'actualité culturelle du pays et établissent des records sur le marché qui, à leur tour, font les gros titres. Le journaliste ne manque pas de demander : « ¿Y por qué usted ha tardado tanto en contar esta historia? Desde que murió su padre han pasado once años. » et l'interrogée de

60. Natividad Pulido, "La bisnieta de Sorolla publica la monografía más completa del pintor", *ABC*, Madrid, 9/12/2001. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001 et Luz Buelga, *Dibujos de Joaquín Sorolla*, Madrid, Fahah, 2000.

61. Voir l'annexe n°2. Résultats des ventes par adjudication.

62. María Jesús Burgueño, "Sorolla bajo la lupa. Análisis del pintor más falsificado", *Subastas Siglo XXI*, Madrid, 03/2001.

63. Au Musée Sorolla de Madrid : *Moro con naranjas*, 73'5x39'9, 1885-1886 et *El pillo de playa*, 80'5x124, 1891.

répondre : « No lo conté antes por el temor a la desconfianza de la gente sobre un asunto tan delicado y mantenido en secreto tanto tiempo. »⁶⁴ Dans une Espagne gagnée par la télé réalité et grande consommatrice de presse à scandale, l'affaire passionne. C'est le début d'un épisode de "peopleisation" de Sorolla, un phénomène de société qui n'épargne pas les personnages historiques. La double vie d'Émile Zola, la misogynie d'Albert Einstein ou bien encore la sexualité d'Oscar Wilde, ont été avant cela autant de thèmes vendeurs.⁶⁵ Cela revient à présenter l'histoire par le petit bout de la lorgnette pour mieux la vendre au grand public. *Las Provincias* s'intéresse aux liaisons extraconjugales du peintre dans un article intitulé "El lado oculto de Sorolla". On y raconte, par exemple, que le peintre de la mer a vécu une idylle avec une jeune fille de Jávea et que l'affaire prit un mauvais tour car le fiancé cornard, un carabinier, se fit justice lui-même en tuant la nymphette d'un coup de feu. Selon la même source, le père et le fils se seraient disputés la belle Raquel Meller.⁶⁶

En 2004, *La hora del baño* change de main pour la somme colossale de cinq millions deux cent mille euros ! Cette transaction constitue toujours le record pour une production de Sorolla. Elle le positionne alors parmi les peintres les plus chers du marché du XIX^{ème} siècle et comme un des meilleurs investissements, selon l'experte de la maison de ventes aux enchères Sotheby's, Helene Montgomery (inc.-inc.).⁶⁷ En 2006, *María mirando los peces* franchit la barre des deux millions et demi d'euros et *Las tres velas* frôle, en 2008, les trois millions d'euros car les collectionneurs recherchent les scènes de plage coûte que coûte, sans toujours tenir compte de leur qualité. Cette partie de l'œuvre du maître fascinait déjà les "sorollistes" qui avaient planté à leur tour leurs chevalets sur le sable de la plage de La Malvarrosa. C'est pour cette raison qu'elle s'est ensuite dévaluée jusqu'à ce que le franquisme l'intègre à sa propagande. Elle est alors à nouveau prisée des collectionneurs. Signe des temps, en avril 2008, le site

64. Rafa Marí, "Sorolla pintó a mi abuela con mi padre en brazos", *Las Provincias*, Valence, 30/04/2002. « Et pourquoi avoir mis autant de temps à raconter cette histoire ? » « Je ne l'ai pas racontée par peur du scepticisme des gens concernant un sujet si délicat et gardé secret aussi longtemps. »

65. Anonyme, "Émile Zola, solitaire et solidaire", *Le Monde*, Paris, 27/09/2002. Anonyme, "Vatican reconciles with Oscar Wilde", *The Telegraph*, Londres, 16/07/2009 et Denis Bryan, "The Unexpected Einstein: The Real Man behind the Icon", *Cosmos*, Chippendale, 09/2006.

66. Rafa María, "El lado oculto de Sorolla", *Las Provincias*, Valence, 9/05/2002.

67. Anonyme, "La hora del baño, de Sorolla, se vende por 5,3 millones y marca un récord del artista", *El País*, Madrid, 19/11/2003.

d'enchères en ligne Ebay met pour la première fois en vente un tableau du maître, un paysage de Valence peint en 1881.⁶⁸

Durant la première décennie du XXI^{ème} siècle, les musées Sorolla et Thyssen Bornemisza réussissent à programmer le peintre de Valence dans l'agenda culturel européen. L'enjeu est annoncé dans *ABC*, en 1999 par Blanca Pons-Sorolla : « Falta una gran antológica en Madrid, París y Londres, que acabaría de encumbrar a Sorolla como pintor universal. Es un reto de Europa. »⁶⁹ Sorolla avait eu une dimension européenne de 1895 à 1906 puis l'avait ensuite perdue autour de 1909, d'abord en exposant aux États-Unis puis en acceptant une commande qui l'éloigna et l'isola. À Paris, les modes se renouvelèrent et son nom fut rapidement gommé par d'autres. Un siècle plus tard, aucun musée de l'Union Européenne, hormis l'Espagne bien sûr, n'a accueilli une exposition consacrée à son œuvre. Les grands musées modernes comme Orsay, à Paris, ou la Tate Gallery de Londres, n'ont jamais investi dans une exposition monographique du peintre espagnol. Il est peu fréquent qu'un pays valorise les collections qu'il n'a pas et Sorolla se trouve aujourd'hui insuffisamment représenté dans les musées français, anglais, allemands, belges, italiens, russes, etc. La base Joconde, qui est le catalogue numérique des collections des musées nationaux français, fait apparaître cinq réponses seulement : *La vuelta de la pesca*, *La preparación de la pasa. Jávea*, et les portraits de l'antiquaire parisien Jacques Seligmann (1858-1923), du critique d'art Marcel Nicolle (1871-1934) et de l'épouse du marchand Henri Dequis (inc.-inc.).⁷⁰ D'autres tableaux ne sont pas référencés dans cette base mais, malgré cela, l'ensemble du fond français reste insignifiant. Cette situation est paradoxale quand on songe au parcours du peintre mais il faut se souvenir qu'à Paris la clientèle était cosmopolite. Pour le reste de l'Europe, on a vu que ses expositions allemandes et anglaises furent deux désastres commerciaux puisqu'il ne vendit quasiment rien et, à l'exception du Musée Zorn, aucune

68. Ramón Sanchís, "Ebay « cuelga » un Sorolla", <http://www.lasprovincias.es/>, 9/04/2008.

69. Natividad Pulido, "Cultura busca un espacio anexo al Museo Sorolla para su ampliación", *ABC*, Madrid, 12/08/1999. « Il manque une grande rétrospective à Madrid, Paris et Londres, qui achèverait d'élever Sorolla au rang de peintre universel. C'est un défi de l'Europe. »

70. *La vuelta de la pesca*, 265x325, Paris, Musée d'Orsay, 1894. *La preparación de la pasa. Jávea*, 195x140, Pau, Musée des Beaux-Arts, 1901. *Retrato de Jacques Seligmann*, 150x108, Castres, Musée Goya, 1911. *Retrato de Marcel Nicolle*, 48x58, Rouen, Musée des Beaux-Arts, sans date. *Retrato de la señor Dequis*, 73x93, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 1913. La base Joconde est consultable à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr.

institution ne prit le parti de monter une exposition du peintre espagnol. En revanche, deux expositions préparées et financées en Espagne furent exportées vers le nord de l'Europe.

En 2002, le Wallraf Richartz Museum de Cologne accueille *Sorolla paisajista*, une exposition itinérante du Musée Sorolla qui circulait en Espagne depuis près de deux ans.⁷¹ Puis, en 2006, le Petit Palais de Paris, qui a récemment ouvert ses portes au public après quatre ans et demi d'une rénovation complète, installe dans ses salles l'exposition du Musée Thyssen Bornemisza *Sargent y Sorolla*.⁷² Le Petit Palais avait été construit pour l'Exposition Universelle de 1900, un cadre d'autant plus approprié que Sargent et Sorolla y avaient alors été récompensés ensemble par un Grand Prix. Même si l'exposition préparée par le Musée Thyssen Bornemisza est bien accueillie en France, cette expérience ne se renouvellera pas. À ce jour, la redécouverte de Sorolla en Europe reste à faire. La dispersion de son œuvre l'aurait probablement facilitée car, de fait, cette tâche est aujourd'hui entièrement dévolue aux institutions espagnoles. Avec la crise économique et bancaire qui a frappé le pays en 2008, elles ne disposent plus aujourd'hui des moyens nécessaires pour assumer seules autant de projets internationaux que par le passé. Néanmoins, et comme une conséquence positive du travail réalisé, la Fondation de l'Hermitage de Lausanne vient de monter une exposition largement consacrée au peintre de Valence : *El Modernismo de Sorolla a Picasso, 1880-1918*.⁷³ Sorolla apparaît aujourd'hui comme le peintre le plus important de sa génération et c'est pourquoi c'est autour de lui que l'exposition est bâtie. Elle présente un ensemble très varié parmi lequel on retrouve des portraits mais aussi des scènes de plage et de jardin provenant principalement de collections privées européennes. Plus récemment, le 17 mars 2012, la première exposition rétrospective italienne de son œuvre, *Sorolla. Giardini di luce* – “Jardins de lumière” – a ouvert ses portes à Ferrara.⁷⁴

Il nous reste à évoquer l'exposition *Visiones de España* qui est le point d'orgue de cette période car, pour la première fois de son histoire, le décor de

71. Anonyme, “La calidez de Sorolla se verá en Alemania”, *Metro Directo*, Madrid, 4/09/2001. *Unter Spaniens Sonne. Landschaften von Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Cologne, 2002.

72. *Sargent et Sorolla. Peintres de la lumière*, Paris, 2006.

73. *El Modernismo de Sorolla a Picasso 1880-1918*, Lausanne, 5 Continents & Fondation de l'Hermitage, 2011.

74. *Sorolla. Giardini di luce*, Ferrara, Comune di Ferrara, 2012.

l'Hispanic Society allait être entièrement démonté, restauré et présenté en Espagne en 2007. Mais avant cela, il convient de se demander dans quelle mesure la perception de Sorolla a changé depuis 1994. Certes, le peintre apparaît aujourd'hui dans une complexité et une modernité qu'on ne lui connaissait pas mais, pour autant, peut-il être, comme Ignacio Pinazo, resitué par les historiens de l'art aux prémices des mouvements d'avant-garde ? Même si la redécouverte de son œuvre dépasse de loin toutes les attentes, elle ne balaie pas un siècle de réception critique et les institutions espagnoles ne sont pas encore prêtes à associer Sorolla aux Avant-gardes. On a vu que, par le passé, les deux choses ont continuellement été opposées par les communautés d'interprétation successives selon un schéma figé : à Sorolla la tradition et aux Avant-gardes, l'innovation. Mais on pourrait imaginer que ces barrières soient prochainement levées et que, par exemple, une exposition comparative des œuvres de Sorolla et d'Equipo Crónica voie le jour en Espagne. Elle pourrait s'articuler autour du rapport aux maîtres et explorer, par exemple, la question de la citation.

Même si, pour l'heure, un tel projet n'est pas encore à l'ordre du jour, une sélection de tableaux provenant du Musée Sorolla fait désormais partie de la collection permanente du nouveau Musée Reina Sofía qui bénéficie depuis 2005 d'une extension dessinée par l'architecte français Jean Nouvel (1945). *Saltando a la Comba* fut la première œuvre à rejoindre les salles du musée d'art contemporain.⁷⁵ En dépit de la loi de séparation des collections de 1995 qui fixe à 1881, l'année de naissance de Picasso, la frontière entre "modernes" et "contemporains", le Musée Reina Sofía a fait inscrire le Valencien sur la liste des exceptions. Voici une partie du contenu du Décret Royal du 17 mars 1995 :

De acuerdo con el criterio general formulado por dicha Comisión, se ha optado por establecer como hito determinante de la asignación de obras a uno u otro museo la fecha del nacimiento de Pablo Picasso, cuya obra, por su reconocida genialidad y su trascendencia más allá de lo puramente estético, pueda servir para determinar el antes y después de la evolución artística en los dos últimos siglos. No obstante, dicho criterio general queda atemperado, asimismo, de conformidad con el informe de la Comisión, con la posibilidad de introducir sobre el mismo aquellas

75. *Saltando a la comba*, 105x166, Madrid, MS, 1907.

excepciones que aconseje la complejidad de la creación artística del período considerado.⁷⁶

Le texte prévoyait donc une certaine souplesse justifiée par ses rédacteurs par la complexité des formes artistiques nées en Espagne, entre la Restauration et la première Guerre Mondiale. L'année 1881 ne saurait, de fait, constituer une frontière étanche entre deux générations et elle doit être comprise, sur le plan administratif et juridique, comme un repère permettant de distinguer les collections de l'État, dont la gestion est confiée à des institutions différentes menant des politiques distinctes. En France, c'est l'année 1850 qui sépare les collections du Musée du Louvre de celle du Musée d'Orsay. L'idée de séparation des collections est forcément discutable et elle le fut, à raison, lors de l'exposition *Visiones de España* car l'œuvre du Valencien se situe précisément entre tradition et innovation et peut figurer autant comme la fin d'une école que comme les prémices d'une autre. Sorolla a peint en 1897 un des derniers tableaux d'histoire, *La jura de la Constitución [de 1876] por la regente Dña. María Cristina*, mais il a aussi frôlé avec l'abstraction en 1910, dans ses paysages de la Sierra Nevada. Il peut donc, tour à tour, clore le XIX^{ème} siècle espagnol et introduire le XX^{ème}.

Le directeur du Musée Reina Sofia de Madrid, Manuel Borja-Villel (1957), explique que Sorolla, autant que Zuloaga, a nourri le terreau des Avant-gardes :

Está comúnmente aceptado que la España negra es moderna, y por su luminosidad mediterránea a Sorolla se le ha considerado un artista de otra época [...] Pero también hubo una España blanca que hay que tener en cuenta, y lo cierto es que Zuloaga y él tuvieron una consideración internacional, sobre todo en EE UU, similar. Y de la confrontación de ambas ideas es de donde surge Picasso y la superación de los discursos caducos por la vía de las vanguardias.⁷⁷

76. Décret Royal n°410/1995 consultable en ligne à l'adresse : http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/ « Conformément à l'avis général exprimé au sein de cette Commission, nous avons décidé de fixer comme repère pour l'attribution des œuvres à tel ou tel musée, la date de naissance de Pablo Picasso, dont l'œuvre, par son génie reconnu et son importance au-delà du critère purement esthétique, peut servir à déterminer un avant et un après de l'évolution artistique des deux derniers siècles. Cependant, ce critère général reste modulable, car, en accord avec le rapport de la Commission, il existe une possibilité d'y introduire des exceptions dues à la complexité de la création artistique de la période considérée. »

77. Iker Seisdedos, "Joaquín Sorolla también tiene cabida en el nuevo Reina Sofia", <http://www.elpais.com>, 9/05/2009. « Il est communément admis que l'Espagne noire est moderne, et qu'en raison de sa lumière méditerranéenne, on a considéré Sorolla comme

Il faut imaginer que l'intérêt de ce musée d'art contemporain est aussi économique car Sorolla est aujourd'hui un formidable "produit d'appel". Le Musée du Prado vient d'adresser d'ailleurs au ministère de la Culture une demande visant à augmenter la représentation du peintre parmi sa collection.⁷⁸

un artiste d'une autre époque [...] Mais il y a eu aussi une Espagne blanche qu'il faut prendre en compte et, ce qui est certain, c'est que Zuloaga et lui ont joui d'une reconnaissance internationale comparable, surtout aux États-Unis. Et c'est de la confrontation de ces deux tendances que Picasso voit le jour et que les discours caduques sont alors supplantés par les Avant-gardes. »

78. *Ibidem.*

V.3. "SOROLLAMANÍA"

Pour désigner l'engouement soulevé par l'exposition itinérante *Visiones de España* qui circule en Espagne durant un peu plus de deux ans, du 7 novembre 2007 au 18 janvier 2010, une journaliste de *Vogue* invente le néologisme "sorollamanía" qui est ensuite suffisamment repris pour devenir une désignation admise.⁷⁹ Le terme fait écho à la "beatlemania" qui s'est emparée des jeunes Madrilènes les 2 et 3 juillet 1965, lors des deux seuls concerts espagnols de la tournée du groupe.⁸⁰ *Visiones de España* reste à ce jour l'exposition la plus visitée de l'histoire de l'Espagne puisqu'un peu plus de deux millions de personnes en ont franchi les portiques. Un écran digital faisait apparaître en direct la progression vertigineuse d'un nombre qui arrêta sa course à 2.034.784 entrées. Ce nombre à sept chiffres dépasse de très loin les résultats de la rétrospective Vélasquez organisée par le Musée du Prado en 1998 qui avait enregistré environ six cent mille entrées et était jusque-là le record en la matière.⁸¹ Selon le magazine *Vogue*, Sorolla connaît, à titre posthume, un succès comparable aux plus grandes stars internationales ! En août 2009, le journal *El País* prétend, non sans ironie, que l'écho médiatique de l'exposition a éclipsé le concert de la chanteuse américaine Madonna (1958) : « En Madrid la estrella de este verano está siendo sin ninguna duda Joaquín Sorolla, mucho más que Madonna, que pasó por aquí a dar un concierto y a ver el Museo del Prado y al final se hablaba más de la visita al museo que de la actuación. »⁸² La période de "sorollamanía" est à la fois courte mais très dense car, comme jamais auparavant, l'œuvre du Valencien occupe le calendrier des événements culturels du pays.

Visiones de España est, à plusieurs égards, une exposition hors du commun. D'abord, contrairement à l'usage selon lequel les musées organisent les expositions avec l'appui financier d'entités publiques et / ou privées, l'exposition

79. M. C., "Sorollamanía", <http://www.vogue.es/>, Madrid, 06/2009.

80. Juan Luis Calleja, "Como catecumenos", *ABC*, Madrid, 3/07/1965.

81. M. L., "Bancaja idea nueva disposición y título para el regreso de las obras a Valencia", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 24/06/2009.

82. Clara Sánchez, "Sorolla, Madonna, tapas", <http://www.elpais.com>, Madrid, 30/08/2009. « À Madrid, la star de l'été est certainement en passe de devenir Joaquín Sorolla, loin devant Madonna, qui a fait étape par ici pour donner un concert et visiter le Musée du Prado et, en fin de compte, la visite du musée fut davantage commentée que sa prestation. »

est entièrement préparée et financée par la fondation culturelle de la caisse d'épargne valencienne Bancaja. Pour mettre sur pied une exposition itinérante, l'entreprise établit ensuite des conventions avec cinq des plus grands musées du pays : les musées des Beaux-Arts de Séville et de Bilbao, les musées d'Art Contemporain de Malaga et de Barcelone ainsi que le Musée National du Prado de Madrid. Sa préparation s'étend sur plusieurs années et c'est pourquoi il convient de remonter un peu en arrière pour revenir à son point de départ.

Au mois de juin 2005, José Luis Olivas, président de Bancaja, se rend à New York pour signer l'accord autorisant la présentation en Espagne du décor de l'Hispanic Society. Outre une indemnisation d'un million d'euros versée au musée américain, le coût logistique de l'opération est estimé à deux millions et demi d'euros. Il comprend le démontage des panneaux, leur restauration complète, les transports routier et aérien, leur sécurité, etc. Par ailleurs, les quatorze toiles sont assurées pour un montant de cent millions de dollars.⁸³ En réalisant un investissement aussi important, la banque poursuit plusieurs objectifs même si, dans un exercice de communication bien rodé, José Luis Olivas évoque que sa raison d'être première concerne l'image de la marque Bancaja auprès de ses partenaires et de ses clients :

Creo que hay poca tradición en las instituciones culturales; existe cierto complejo para reconocer a los patrocinios con la misma naturalidad que se aceptan. Lógicamente, al patrocinador hay que darle la repercusión que merece. Entre la inversión que hace y la compensación de imagen debe haber correspondencia. En otros lugares se ve como algo muy natural. La imagen se traduce en reputación, prestigio, confianza, que en el mundo financiero y empresarial tienen gran importancia.⁸⁴

83. Carlos Aimeur, "Las exposición de los sorollas de la Hispanic Society costará 2,5 millones", *El Mundo*, Valence, 8/06/2005.

84. Jesús García Calero, "José Luis Olivas: En España hay cierto complejo en reconocer los patrocinios", <http://www.abc.es/>, Madrid, 4/06/2009. « Je crois que l'usage est peu répandu parmi les institutions culturelles ; il existe un certain complexe à reconnaître l'idée de patronnage aussi facilement qu'elle est acceptée. Logiquement, il faut donner au parrain la répercussion qu'il mérite. Entre l'investissement qu'il réalise et la compensation en matière d'image, il doit y avoir une équivalence. Dans d'autres pays, on perçoit cela comme quelque chose de très naturel. L'image se transforme en réputation, en prestige, en confiance, ce qui, dans le monde de la finance et de l'entreprise, est d'une grande importance. »

Outre cet argument, l'exposition *Visiones de España* peut être comparée à une gigantesque campagne de publicité à l'échelle nationale. Sur le plan local, elle est censée faire connaître le nouveau siège valencien de la Fondation Bancaja puisque l'exposition y sera inaugurée en grande pompe.⁸⁵ Ensuite, il faut rappeler que la caisse d'épargne possède déjà quatorze tableaux du maître et que, en investissant dans la promotion et la diffusion de l'œuvre du Valencien, elle fait augmenter en même temps la valeur de sa propre collection.⁸⁶ L'art constitue un placement sûr qui peut connaître d'importantes plus-values et rarement l'inverse. Les grandes entreprises espagnoles et les banques, bien sûr, possèdent des collections d'art. Aussi vrai qu'il convient de diversifier un portefeuille boursier pour limiter les risques, les entreprises réunissent des collections généralistes. Mais en la matière, une collection cohérente a plus de valeur que des tableaux isolés. Pour ces deux raisons, Bancaja oriente ses acquisitions autour de deux axes valenciens : l'œuvre du peintre Sorolla et, un sujet historique : l'expulsion des morisques en 1609. En dehors de ces deux fonds, elle possède principalement des œuvres de peintres régionaux. Elle a réuni également une collection de sculpture valencienne contemporaine qui comprend des œuvres de Manuel Boix Álvarez (1942), Vicente Martínez González (inc.), Pedro Pérez Boy (inc.) et Adolfo Siurana (1970).

Le lien entre *Visión de España* et une partie de sa propre collection n'est qu'un des aspects de l'investissement réalisé par Bancaja. L'entreprise mise sur la rentabilité du projet en prévoyant de dépasser les résultats atteints par l'exposition archéologique *Guerreros del Xi'an* qui a attirée en 2005, lors de sa présentation à Valence, environ deux cent quarante mille visiteurs et restait la plus visitée de l'histoire de la ville. Pour cela, Bancaja prévoit déjà à court terme les retombées financières des entrées payantes et les ventes des produits dérivés, en particulier du catalogue, qui est d'abord tiré à trente-sept mille exemplaires. Les recettes dépasseront largement toutes les prévisions et l'investissement s'avérera très

85. Charo Ramos, "En la capilla sixtina de España", <http://www.diariodesevilla.es/>, Séville, 27/05/2008.

86. Fundación Bancaja de Valence : *Cabeza de niña con flores*, 45x29'3, sans date. *Monja en oración*, 81x61, 1883. *Retrato de una dama*, 39x33, 1883. *Doña Enriqueta García*, 63x54, 1890. *Barca*, 34x45, 1895. *Triste herencia*, 212x288, 1899. *Arrastre del bou, Valencia*, 21x33, 1903. *Barcas de pesca*, 21x33, 1903. *Playa de Biarritz*, 16x22, 1906. *Otoño en la Granja*, 81x106, 1907. *Al agua*, 81x106, 1908. *Señoras sentadas en un banco del Paseo de la Concha*, 16x22, 1917. *Figuras sentadas en la playa de San Sebastián*, 14'5x18, 1917. *Horno de El Palmeral de Elche*, 20x24, 1918.

rentable. Enfin, l'initiative doit être reliée au contexte politique car il s'inscrit sur fond de régionalisme culturel. En effet, la Communauté Autonome, le Conseil Général et la Ville de Valence financent depuis quelques années des expositions et des projets éditoriaux visant à promouvoir les artistes régionaux avec en ligne de mire la consolidation d'une identité culturelle régionale. Pour l'historien Felipe Garín, Sorolla est un symbole de la "valencianidad", l'identité valencienne.⁸⁷

En janvier 2007, la Communauté Autonome de Valence présidée par le conservateur Francisco Camps (1962), du Parti Populaire, fait l'acquisition de deux cent soixante quinze lettres inédites écrites par Sorolla et adressées à son ami Pedro Gil Moreno de Mora.⁸⁸ Il s'agit d'un fond très précieux car les deux hommes étaient amis de longue date et s'écrivaient très régulièrement en abordant aussi bien des sujets d'ordre privé que des questions artistiques. Gil avait été peintre dans sa jeunesse et c'est à l'Académie Espagnole à Rome que les deux hommes s'étaient connus, ainsi que cela a déjà été mentionné. Mais il s'établit ensuite à Paris et devint banquier. Il conseilla notamment son ami dans la gestion de son patrimoine, en l'orientant vers tel ou tel placement. La première lettre est très ancienne puisqu'elle est datée de 1886 et nous renvoie donc au séjour romain des deux garçons. La dernière est un courrier de 1953, de María Clotilde Sorolla à José Pedro Gil, car les enfants des deux familles restent en contact bien après la mort de leurs pères respectifs⁸⁹. La collection complète des courriers échangés est portée à la connaissance du public à travers une exposition organisée au Musée San Pío V, qui est inaugurée le 25 mars, puis par la publication du premier volume d'un programme éditorial ambitieux : *Epistolarios de Sorolla*.⁹⁰ Le projet vise à mettre le contenu de ces lettres à la disposition du public, en particulier des chercheurs. Le premier tome est suivi en 2008 et en 2009 par la sortie de deux volumes contenant les lettres échangées entre Sorolla et son épouse. Plus de mille lettres comprises entre 1891 et 1919 sont aujourd'hui conservées au Musée Sorolla et désormais accessibles au plus grand nombre grâce à ces deux volumes.

87. Anonyme, "Garín asegura que Sorolla es un símbolo por antonomasia de la valencianidad", <http://www.panorama-actual.es/>, Barcelone, 4/10/2007.

88. Anonyme, "La Generalitat valenciana adquire por 300.000 euros unas 300 cartas inéditas de Sorolla...", <http://www.actualidad.terra.es/>, Madrid, 9/01/2007.

89. Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofia Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelone, Anthropos, 2007, pages 53-376.

90. Marta Moreira, "El epistolario inédito de Sorolla revela a un pintor apasionado y familiar", *ABC*, Madrid, 27/03/2008.

En raison des nombreux voyages du peintre, le couple correspondait presque quotidiennement, si bien que cette documentation représente une mine d'informations sur la vie quotidienne de l'artiste.⁹¹ Ce fonds était resté jusque-là confidentiel car les descendants n'étaient pas prêts à rendre public des archives familiales traitant de questions qu'ils jugeaient privées. Le prochain volume de la collection pourrait contenir la correspondance entre Sorolla et les artistes.⁹²

Quelques semaines avant les élections régionales de mai 2007, la création d'un centre d'exposition et / ou de recherches dédié à Sorolla est une des promesses du candidat du Parti Populaire valencien (PPCV), Francisco Camps. Sa vocation n'est cependant pas déterminée avec précision car, sans collection, ce centre serait nécessairement amputé de son volet muséal et donc cantonné à des missions d'étude et de recherche. Même si les contours de ce projet demeurent alors très flous, le candidat annonce en avril que, s'il est réélu, cette institution verra le jour dans l'ancien couvent San Vicent de la Roqueta.⁹³ Un journaliste estime que la ville recevra enfin son "Musée Sorolla" qu'elle attend depuis si longtemps et que cela mettra un terme à la "diaspora" (sic) de la collection valencienne qui se trouve toujours disséminée dans plusieurs institutions publiques.⁹⁴ Or, les réunir est une gageure qui a déjà été tentée maintes fois par le passé et qui s'est toujours soldée par des échecs.

Le 27 mai 2007, le PPCV remporte les élections et le président du Gouvernement Autonome est réélu ; un Institut Joaquín Sorolla d'étude et de recherches – Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios – voit le jour au printemps 2010 à l'intérieur d'un autre édifice, un ancien couvent carmélite qui est une annexe du Musée des Beaux-Arts de Valence, le Centre El Carmen. Mais non seulement il ne dispose pas du moindre tableau mais son budget est bien en deçà des ambitions affichées lors de la campagne.⁹⁵ La Communauté Autonome de Valence est alors la région la plus endettée d'Espagne en raison de la gestion des dirigeants régionaux du Parti Populaire qui ont entrepris, sur une période très

91. *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelone, Anthropos, 2008, 2 tomes.

92. Alfonso García Valencia, "El epistolario privado de Sorolla revela...", <http://www.levante-emv.com>, Valence, 2/07/2009.

93. Anonyme, "Camps anuncia la próxima creación del Centro Sorolla en un convento de Valencia", <http://www.lavanguardia.es/>, Barcelone, 13/04/2007.

94. A.B., "El genio de la luz, en Arrancapins", *El Mundo*, Madrid, 23/08/2007.

95. Alfonso García Valencia, "El Centro Sorolla queda reducido a un instituto de investigación de 72m²", <http://www.levante-emv.com>, Valence, 20/10/2009.

courte, des projets faramineux. Des statistiques publiées par la Banque d'Espagne sont consultables sur son site internet à l'adresse <http://www.bde.es/webbde/es/estadis/infoest/a1310.pdf>. Ces chiffres montrent que cet endettement était plus de deux fois supérieur à la moyenne des autres régions en 2007.⁹⁶ Valence est alors la région la plus endettée devant la Catalogne, la Galice et les Baléares. La région la moins endettée en 2007 est le Pays Basque. La dette valencienne progressa ensuite de façon vertigineuse puisqu'elle est quasiment multipliée par deux entre 2007 et 2011. On verra plus avant sous quelle forme l'Institut Joaquín Sorolla se présente aujourd'hui et quelles sont ses compétences et son champ d'action.

L'intérêt du Parti Populaire de Valence pour le peintre de La Malvarrosa mérite d'être décrypté. En effet, il s'inscrit à la fois dans l'histoire récente de la droite, en particulier parce que Sorolla a été réhabilité par le régime franquiste, mais aussi à l'intérieur d'un certain "valencianisme" conservateur. Il faut se souvenir que le poète Teodoro Llorente qui, au XIX^{ème} siècle, défendait la langue, le patrimoine et la culture valenciennes, était un élu conservateur. Le "sentiment régional" est aussi une valeur historique de la droite valencienne. D'un autre point de vue, l'acquisition d'une importante collection de correspondance comme la création de cet Institut ne doivent pas être séparées des visées électoralistes du Parti Populaire car, ainsi que cela a été développé dans un autre chapitre, le citoyen d'honneur de la ville a continué à jouir, dans sa ville d'origine, d'une indéfectible popularité parmi toutes les couches de la population. La création d'un Musée Sorolla de Valence est, nous le savons, une aspiration ancienne qui n'a jamais abouti, de sorte que la promesse électorale de Camps est taillée pour rassembler au-delà des clivages politiques. Les chiffres de fréquentation des expositions monographiques de la peinture de Sorolla organisées dans la ville depuis la réforme du statut juridique du musée madrilène continuent à démontrer que le peintre compte pour les Valenciens et l'exposition *Visiones de España* va bientôt le confirmer.

La restauration des quatorze panneaux, à New York, prend fin en mai 2007 et ils sont acheminés en Espagne le 30 septembre à bord d'un boeing 747 affrété

96. Statistiques de l'endettement publique. Tableau n°13.10.

pour l'occasion.⁹⁷ Le 7 novembre, l'exposition *Visiones de España* est inaugurée par le couple princier dans les salles de la Fondation Bancaja. Présentée jusqu'au 31 mars de l'année suivante, elle attire plus de quatre cent mille visiteurs en cent quarante-cinq jours, soit près de trois mille visiteurs par jour !⁹⁸ Pour comprendre ce succès, il convient de rappeler que, tout comme les fonds du Musée Sorolla, le décor de l'Hispanic Society ne pouvait pas sortir des murs de l'institution pour des raisons juridiques, auxquelles s'ajoutaient d'évidentes contraintes techniques et matérielles. Si bien que, quand cet obstacle fut dépassé et que le prêt des collections fut vérifié, la nouvelle déclencha un emballement médiatique. La communication autour de l'événement est axée autour de deux messages simples, en direction du grand public : l'exposition est inédite et a, de surcroît, peu de chance de se renouveler. Elle est, en un mot, immanquable. « No creo que nunca más se desmonten los murales. » c'est-à-dire « je ne crois pas que les panneaux soient un jour redémontés. » déclare dans la presse locale Mitchell A. Coddington, le directeur de l'Hispanic Society.⁹⁹ La petite phrase fait les gros titres le jour de l'inauguration et est entendue par le public, comme le montre ce micro-trottoir réalisé dans les files d'attente de l'exposition : « Juande y Pamela, de 27 y 26 años respectivamente, pidieron el viernes pasado un día de permiso en sus centros de trabajo, en Castellón, para venir expresamente a Valencia a ver la exposición porque : Es una oportunidad única. »¹⁰⁰

Les messages diffusés par les organisateurs et relayés par les media sont taillés pour déplacer les foules car ils mobilisent des références connues de tous. *Visión de España* est qualifiée, par exemple, de “chapelle sixtine de l'Espagne” et présentée comme le “testament artistique” de Sorolla.¹⁰¹ La désignation est singulière quand on songe d'une part, que le peintre s'attelle à cette tâche à quarante-huit ans seulement et, d'autre part, qu'il continue à peindre après l'avoir

97. Anonyme, “Sorolla está listo para volar”, <http://www.levante-emv.com>, Valence, 3/05/2007.

98. Paco Gisbert, “Sorolla se va de gira por España”, <http://www.elpais.com>, Madrid, 31/03/2008.

99. José Aleixandre, “Michel Coddington: “No creo que nunca más se desmonten los murales””, <http://www.levante-emv.com>, Valence, 7/11/2007.

100. Paco Gisbert, “Sorolla se va de gira por España”, <http://www.elpais.com>, Madrid, 31/03/2008. « Juande et Pamela, âgés respectivement de 27 et 26 ans, ont demandé un jour de congé à leurs employeurs vendredi dernier, à Castellón, pour venir expressément à Valence dans le but de voir cette exposition parce que : C'est une occasion unique. »

101. Charo Ramos, “En la capilla sixtina de España”, <http://www.diariodesevilla.es/>, Séville, 27/05/2008.

terminée. Quant à la prétendue “chapelle sixtine” espagnole, la comparaison vise la frange catholique de la population dans une ville qui a accueilli depuis 2006, et jusqu'en 2009, les V^{ème} Rencontres Internationales de la Famille. L'événement organisé et financé par le Vatican aborde et débat de questions liées à la transmission de la foi au sein des familles. L'historien Felipe Garín n'hésite pas à affirmer dans les colonnes de *Las Provincias* : « El Sorolla de la Hispanic Society es el mejor Sorolla. »¹⁰² « Le Sorolla de l'Hispanic Society est le meilleur Sorolla. » De même, on peut se demander ce que recouvre ce “meilleur” lancé ici comme une formule d'appel. Quoi qu'il en soit, tous ces slogans font mouche et l'exposition attire bien au-delà du public habituel des musées.

Afin de répondre à la demande, la Fondation Bancaja met en place des visites nocturnes, les “nuits blanches”, les vendredis et les samedis. Grâce à ce dispositif, les salles restent ouvertes jusqu'à seize heures par jour ! En même temps, une visite virtuelle est proposée sur le site internet de la fondation mais, dès le jour de sa mise en service, le nombre de connexions est tel que la page web se trouve hors service. L'engouement général crée un contexte très favorable à la présentation publique du téléfilm *Cartas de Sorolla*, le premier long métrage consacré au peintre.¹⁰³ Il avait été projeté en avant-première à Valence dès le lendemain de l'inauguration de l'exposition. Sur la chaîne régionale Canal 9, il sera diffusé plus tard en deux épisodes. Cette fiction pédagogique destinée au grand public présente les grandes lignes du parcours du peintre et soigne tout particulièrement la reconstitution des ambiances en essayant de coller au plus près des tableaux. Escrivá n'en est pas à sa première fiction valencienne puisqu'il vient d'adapter pour la même chaîne le roman de Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y Tartana* (2003). Le Gouvernement Autonome et le groupe audiovisuel RTVV – Radiotelevisió Valenciana – financent ces deux téléfilms. Pour cette raison, le scénario de *Cartas de Sorolla* privilégie le lien entre le peintre et sa région et ne manque pas de souligner son amitié avec Blasco. Escrivá reconstitue notamment leur rencontre sur la plage de La Malvarrosa, telle que l'écrivain l'a racontée dans la préface d'une édition de *Flor de Mayo*. En mai 2008, *Cartas de Sorolla* remporte le prix du meilleur téléfilm de l'année décerné par l'Académie des

102. Rafa Mari, “Felipe Garín: « El Sorolla de Hispanic Society es el mejor Sorolla »”, <http://www.lasprovincias.es>, Valence, 16/10/2007.

103. Marta Moreira, “2.000 invitados asisten al estreno del telefilme « Cartas de Sorolla »”, <http://www.abc.es/>, Madrid, 8/11/2006. Figure n°26. *Cartas de Sorolla* (2006).

Sciences et des Arts de la Télévision.¹⁰⁴ Depuis l'été 2009, il est projeté une fois par semaine au Musée Sorolla de Madrid dans le cadre du programme "Noches de verano".

L'exposition connaît une belle réussite dans toutes les villes où elle est présentée, comme le montre le tableau ci-dessous :

Résultats de l'exposition *Visiones de España*

Source : <http://www.obrasocial.bancaja.es/> page consultée le 16/08/2011.

	Durée en jours	Nb. d'entrées	Entrées / j.
Valence, Centro Cultural Bancaja.	145	422.794	2916
Séville, Museo de Bellas Artes.	68	132.292	1945,5
Málaga, CAC.	66	161.220	2443
Bilbao, Museo de Bellas Artes.	98	154.009	1571
Barcelona, MNAC.	73	252.376	3457
Madrid, Museo Nacional del Prado.	111	459.267	4137,5
Valence, Centro Cultural Bancaja.	121	452.826	3742
Total	681	2.034.784	2887,5

Les quatorze panneaux sont présentés à Madrid à compter du 26 mai 2009, dans les nouvelles salles du Musée du Prado. Pour l'occasion, quatre-vingt-huit tableaux supplémentaires sont rassemblés pour former ensemble une grande rétrospective seulement comparable à celles de 1963 et de 1989. Ils proviennent du monde entier et, grâce à la collaboration d'institutions et de collectionneurs étrangers, des œuvres majeures sont pour la première fois présentées côte à côte. Le Musée d'Orsay prête *La vuelta de la pesca*, le Musée des Beaux-Arts de Cuba cède *Verano* et le Musée d'Art Moderne Ca'Pesaro de Venise se sépare momentanément de *Cosiendo la vela* qui, une fois restauré, révèle l'éclat et la brillance de ses bleus azurs. Le chef-d'œuvre de la série des nageurs de Jávea, *El*

104. Anonyme, "El Consell destaca el premio de la Academia de la Televisión a Cartas de Sorolla", <http://www.panorama-actual.es/>, Barcelone, 3/07/2008.

bote blanco, figure aussi au catalogue de cette exposition de prestige.¹⁰⁵ Il n'avait été exposé qu'une fois aux États-Unis, en 1989. On pourrait poursuivre ainsi longuement car les cent deux tableaux inscrits au catalogue sont autant de pièces essentielles à la compréhension de l'œuvre de Sorolla. Selon les besoins, quelques toiles sont restaurées par les spécialistes du Musée du Prado Eva Perales (inc.) et Lucía Martínez (inc.), et réencadrées pour mieux rendre compte de leur état premier. Deux toiles retrouvent leurs cadres originels, néoclassiques de style dorique.

À Madrid, l'exposition est inaugurée par le Roi Juan Carlos I et la reine Sofía ainsi que le prince des Asturies et son épouse. Elle se traduit, comme ailleurs, par un immense succès populaire et établit une nouvelle fois des records de fréquentation, dépassant de loin la meilleure référence de l'année c'est-à-dire une exposition d'objets vus dans la série Star Wars qui avait enregistré deux cent quatre-vingt mille entrées.¹⁰⁶ À la fin de l'année 2009, la presse diffuse les chiffres d'une exposition déjà connue comme celle de tous les records.¹⁰⁷ Les résultats de fréquentation donnent une idée de l'adhésion populaire au peintre de Valence. Son nom devient une marque à part entière, générant assez de bénéfices pour intéresser l'enseigne commerciale Corte Inglés qui ouvre un point de vente de produits dérivés : "Rincón Sorolla".¹⁰⁸ Près de cent mille cartes postales, trente mille aimants décoratifs, sept cents foulards, mille cent DVD, cent cinquante mille affiches et cinquante mille exemplaires du catalogue sont vendus en deux ans. Celui-ci est réédité deux fois dans le courant de l'exposition car les trente sept mille exemplaires de la première édition et les onze mille exemplaires supplémentaires de la deuxième s'arrachent en quelques semaines. Une telle ferveur populaire n'est pas le lot commun de tous les peintres et cela est même extrêmement rare. On peut se demander pourquoi Sorolla plaît autant aujourd'hui, au-delà du public ordinaire des musées d'art ? Pour le journaliste José Ignacio Cubero, l'art contemporain est devenu trop conceptuel pour être

105. *La vuelta de la pesca*, Paris, Musée d'Orsay, 265x325, 1894. *Verano*, Cuba, Musée des Beaux-Arts de La Havane, *Cosiendo la vela*, Venise, Musée d'Art Moderne Ca'Pesaro, 1896. *El bote blanco*, Collection particulière, 1905.

106. Anonyme, "Un millón de personas con Sorolla", <http://www.lasprovincias.com>, Valence 04/2009 et E. Pérez, "El Sorolla de los récords", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 13/09/2009.

107. E. Pérez, "El Sorolla de los récords", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 13/09/2009.

108. Anonyme, "El éxito de la exposición de Sorolla dispara la compra de libros y artículos sobre el pintor", <http://www.europapress.es/>, Madrid, 3/10/2009.

compris de tous et un fossé se serait creusé entre les masses et les artistes. La valeur financière et la reconnaissance concédées à certaines œuvres ne sont pas comprises quand elles remettent en cause la valeur du travail. Dans une Espagne accablée par le chômage, la précarité et la baisse du pouvoir d'achat, la peinture de Sorolla trouverait grâce aux yeux du grand public car elle témoignerait d'un savoir-faire hors du commun et digne d'être admiré. C'est en cela qu'elle serait aujourd'hui considérée par le public comme un art véritable.¹⁰⁹ Mais on peut dégager d'autres réponses possibles car un tel engouement obéit, de toute évidence, à de nombreux critères. Tout d'abord, on ne peut pas exclure la dimension géographique de cette œuvre. *Visión de España* montre des territoires variés et parle autant à l'Andalou qu'au Basque. Les lieux, les monuments et les costumes sont non seulement facilement identifiables mais aussi très évocateurs puisqu'ils renvoient à des images présentes dans l'album de famille du spectateur. Par ailleurs, en de temps de crise, la peinture lumineuse du Valencien pourrait très bien offrir un certain "réconfort". En effet, cette "Espagne d'avant" saine, heureuse et insouciant, est particulièrement sécurisante dans un tel contexte. Par ailleurs, *Visión de España* montre l'abondance des récoltes, l'authenticité des produits de la terre et de l'élevage et ces savoir-faire régionaux qui ont presque disparus dans une Espagne qui est aujourd'hui le verger de l'Europe. La production maraîchère intensive est une industrie qui a sacrifié depuis longtemps la qualité au profit de la productivité. *Visión de España* c'est l'Espagne de papi, celle à laquelle on pense avec nostalgie et tendresse.

D'un point de vue historiographique, d'importants enjeux accompagnent la présentation du décor de l'Hispanic Society. Car la redécouverte récente de Sorolla a été guidée par l'idée que son œuvre présente des affinités thématiques et plastiques avec des courants anti-académiques européens. Pour le démontrer, les spécialistes se sont appuyés sur sa peinture la plus confidentielle, c'est-à-dire celle qui n'a pas quitté son atelier. Or, *Visión de España* est précisément le contraire, puisqu'il s'agit non seulement d'un décor monumental, d'une commande privée mais aussi d'une œuvre ancrée dans le néo-romantisme du XIX^{ème} siècle espagnol, le "costumbrismo". L'implication du peintre avait été limitée par les désirs de son riche client ; c'est pourquoi Florencio de Santa-Ana continue à

109. José Ignacio Cubero, "Sobre la pintura", *abc.es*, 4/08/2009.

considérer cette frise comme une régression par rapport à la peinture la plus personnelle de l'artiste.¹¹⁰ Évidemment, dans le contexte de l'exposition *Visiones de España*, cette lecture n'est pas "commerciale" et la communication autour de l'événement est toute différente. Dès son inauguration, en 1926, le décor était en décalage avec les courants du moment. Il fut ensuite longtemps ignoré jusqu'à ce que le franquisme l'exhume et s'emploie à le réhabiliter et cela en dit assez long sur la mauvaise image de la dernière œuvre de Sorolla. Il est d'ailleurs intéressant de consulter, à titre de comparaison, les forums en ligne car la perception des internautes n'obéit pas aux règles journalistiques. L'un d'entre eux voit dans ce décor une œuvre encore très académique : « A mi Sorolla em sembla un pintor fora del deu temps, molt acadèmic i venut a la burguesia d' l'època. Quan a Paris passaben fam o morien de febra genis com Modigliani, ell seguía pintant "marines" i eixa horrorosa y tòpica "Visión de España". Preferisc el apunts de la primera época i no aquestes pintures d'encàrrec. »¹¹¹

Depuis notre début de XXI^{ème} siècle, la perception de *Visión de España* ne peut être que renouvelée compte tenu du cycle qui vient de s'achever mais aussi du contexte politique, économique et social de l'Espagne. Sous le franquisme, elle symbolise l'unité nationale et l'Hispanité. C'est en ces termes qu'elle avait été commentée en 1944, lorsque la première rétrospective de l'œuvre de Sorolla avait dévoilé quelques ébauches du panneau castillan *La fiesta del pan*. Mais l'exposition *Visiones de España* voit le jour dans des conditions très différentes de celle de 1944 puisque le projet est entièrement privé et se superpose, par ailleurs, à la politique culturelle régionaliste conduite par les autorités valenciennes. Dans ce contexte, la nouvelle lecture de cette œuvre en quatorze parties est diamétralement opposée à l'ancienne. La forme même de l'œuvre est présentée sous un autre angle car, si les provinces se trouvent, de fait, associées les unes aux autres, les panneaux sont bien séparés et ne forment pas une frise continue mais plutôt une mosaïque de panneaux autonomes et solidaires comme le sont les régions d'Espagne à l'intérieur du système des autonomies tel qu'il est défini dans

110. José Luis Plaza, "Sorolla fue tan personal que no tuvo discípulos", *En Libertad*, [?], 31/05/2008.

111. Anonyme, "Otro hito para Joaquín Sorolla", *levante-emv.com*, 5/09/2009. « Selon moi, Sorolla m'apparaît comme un peintre hors du temps, très académique et vendu à la bourgeoisie de l'époque. Tandis qu'à Paris des génies comme Modigliani mouraient de faim, lui continuait à peindre des "marines" et cette affreuse et stéréotypée "Visión de España". Je préfère ses pochades de la première époque à ces peintures commandées. »

l'article 2 de la constitution de 1978 : « La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas. »¹¹² Tout est une question de point de vue. Dans un journal en ligne de Cadix, le conservateur de l'Hispanic Society Marcus Burke (inc.) affirme que le décor a une valeur prophétique puisqu'il aurait anticipé le "fédéralisme moderne" :

En un tiempo estos magníficos cuadros se despreciaron por ser turísticos, pero hoy en día, con una España regionalizada dentro de un Europa igualmente reconocida de valores locales, la visión artística de Sorolla nos parece no solamente moderna, sino profética. Si el federalismo moderno tuviera una ciudad vaticana, Las Regiones de España sería su Capilla Sixtina. La serie nos permite, casi un siglo después de su creación, saber lo que era España y lo que ha llegado a ser.¹¹³

À la fin de ce passage, l'intellectuel américain parle d'un témoignage de l'Espagne de l'époque comme si *Visión de España* avait la valeur d'un document historique. Un journaliste considère que, en recueillant sur la toile les physionomies et les costumes des régions, le peintre a suivi une démarche anthropologique avant l'heure.¹¹⁴ Hormis *Castilla. La fiesta del pan*, tous les panneaux ont été peints directement sur le motif. Pour cette raison, à la manière d'un relevé, ils peuvent revêtir un caractère ethnographique. Aujourd'hui, la frise des provinces peut difficilement être lue sous le seul angle valencianiste, car cela serait un non-sens. Il faut se souvenir que, par le passé, les républicains ne réduisaient pas le peintre à sa dimension nationale et préféraient l'élever à une dimension internationale qu'ils désignaient, selon une formule rebattue, comme

112. <http://www.lamoncloa.gob.es/> « La Constitución repose sur le principe de l'unité indissoluble de la Nation espagnole, patrie commune et indivisible de tous les Espagnols. Elle reconnaît et garantit le droit à l'autonomie des nationalités et des régions qui la composent ainsi que la solidarité entre elles. »

113. Marcus Burke, "La capilla sextina del regionalismo español", <http://www.lavozdigital.es/>, Cadix, 21/12/2008. « À une autre époque, ces superbes tableaux ont perdu de leur valeur pour avoir été jugés touristiques. Mais de nos jours, dans une Espagne des régions à l'intérieur d'une Europe qui, de même, reconnaît les particularismes locaux, la vision artistique de Sorolla nous semble non seulement moderne, mais aussi prophétique. Si le fédéralisme moderne avait un Saint Siège, les Régions d'Espagne en seraient la Chapelle Sixtine. La série nous permet de savoir, presque un siècle après sa création, ce qu'était l'Espagne et ce qu'elle est devenue. »

114. Enrique Castaños Alés, "Una cierta idea de España", <http://www.sur.es/>, Malaga, 5/09/2008.

universelle. C'est justement la même notion d'universalité qui se trouve au cœur de la réception de *Visión de España* entre 2007 et 2009. Le site internet *granadahoy.com* titre précisément : "El Sorolla más universal".¹¹⁵ La frise est perçue comme universelle à plus d'un titre. Tout d'abord, l'image est un langage universel. Ensuite, les thèmes choisis sont à la portée du plus grand nombre car le travail – agriculture, pêche et élevage – le commerce, la religion, la tradition, la fête, le spectacle et le jeu font partie de la culture de toutes les communautés humaines. Le décor montre des événements marquants de la vie des hommes. Par exemple, dans le panneau consacré à la Castille le mariage est évoqué par la jeune fille qui arbore la robe de mariée de Salamanque. Par ailleurs, l'œuvre est universelle parce qu'elle ne cite pas d'événements nationaux, contrairement à la peinture d'histoire ou, en littérature, aux *Épisodes nationaux* de Benito Pérez Galdós, dont la réception s'est limitée à l'Espagne. Enfin, parce qu'elle est installée dans une ville aussi cosmopolite que New York et que cela lui confère une dimension transnationale.¹¹⁶

Cette nouvelle lecture de *Visión de España* mérite d'être replacée dans le prolongement de la transformation de la ville de Valence dans les années quatre-vingt-dix et deux mille et sa nouvelle dimension de pôle cosmopolite, ouvert sur le monde. En effet, l'internationalisme et l'interculturalisme décelés dans la dernière commande de Sorolla sont des valeurs qui correspondent à cette ville qui se trouve alors dans une phase émergente et rayonne au plus haut niveau mondial sur les plans économique, infrastructurel, culturel, sportif, etc. Citons, par exemple, l'inauguration en 2010 d'une nouvelle gare ferroviaire ultra moderne, baptisée précisément Joaquín Sorolla. En 2005, le Palais des Arts Reina Sofía est inauguré à l'intérieur de la Cité des Arts et des Sciences. La ville accueille en 2007 et en 2010 deux éditions de l'American's Cup, une course à la voile de légende puisqu'il s'agit d'un des plus vieux trophées sportifs au monde. Enfin, depuis 2008, un Grand Prix de formule 1 emprunte un circuit urbain tracé dans le quartier maritime. Le gigantisme, à la fois du décor de l'Hispanic Society et de l'exposition elle-même, colle à une stratégie politique de la démesure qui prendra fin avec la crise économique de 2008 et se soldera par un endettement exorbitant.

115. Bernardo Palomo, "El Sorolla más universal", <http://www.granadahoy.com>, Grenade, 16/06/2008.

116. Bernardo Palomo, "El Sorolla más universal", <http://www.granadahoy.com>, Grenade, 16/06/2008.

L'exposition quitte les salles du Musée du Prado au début du mois de septembre 2009. Malgré la durée de cette exposition et les moyens mobilisés pour qu'un maximum de personnes puisse la visiter, toutes les demandes ne sont pas satisfaites. Pour des raisons de sécurité, les entrées sont limitées à cent personnes toutes les quinze minutes selon un système d'entrées groupées qui a fait ses preuves au Musée Thyssen Bornemisza. Un système de réservations sur internet est même mis en service pour réguler l'affluence. Mais vingt jours avant la fin de l'exposition, le stock de billets disponibles en ligne est épuisé.¹¹⁷ Afin de répondre à la demande valencienne, *Visión de España* est à nouveau accroché dans les salles de la Fondation Bancaja jusqu'au début de l'année 2010.¹¹⁸ En complément, des dessins préparatoires conservés à l'Hispanic Society sont présentés à Gandia, une ville de la province de Valence.¹¹⁹ Par ailleurs, la ville célèbre alors le centenaire de l'exposition de 1909 et de l'hymne régional. À cette occasion Manolo Valdés dessine une affiche inspirée d'un tableau de Sorolla, *Las grupas*. Après cette tournée nationale de deux ans, les panneaux et les ébauches reprennent le chemin de New York.

Sur le plan touristique, l'exposition a été une manne pour la capitale du Levant et pour continuer d'attirer les inconditonnels du peintre, la Communauté Autonome a récemment dévoilé un nouvel itinéraire touristique : le circuit Sorolla.¹²⁰ Le choix des sites et la rédaction des notices ont été confiés à l'Institut Joaquín Sorolla d'étude et de recherches. Le circuit comprend vingt-neuf étapes, de la maison natale du peintre à la collection de peintures du Musée Lladro en passant par l'atelier photographique d'Antonio García, le monument "Valencia a Sorolla", la plage de la Malvarrosa, le Musée Vicente Blasco Ibáñez, le Musée des Beaux-Arts, etc.¹²¹ De même, le Musée des Beaux-Arts San Pío V a rénové

117. Anonyme, "Agotadas las entradas por internet para ver antología de Sorolla en el Prado", <http://www.abc.es/>, Madrid, 21/08/2009.

118. Anonyme, "Visión de España 2", <http://www.elpais.com>, Madrid, 27/09/2009.

119. Anonyme, "Una muestra documenta en Valencia los siete años de...", <http://www.adn.es/>, Madrid, 7/07/2009.

120. Figure n°29. Affiche promotionnelle du circuit Sorolla (2012).

121. 1. Maison natale de J. Sorolla. 2. Église Sainte Catherine. 3. Résidence de la famille Sorolla Bastida (1864-1865). 4. Foyer adoptif de Joaquín et Concha Sorolla Bastida depuis 1865. 5. Ancien emplacement de l'École des Artisans de Valence. 6. École des Artisans de Valence. 7. Centre El Carmen. 8. Atelier photographique et domicile de la famille García del Castillo. 9. Ancien emplacement de la Société Récréative El Iris. 10. Premier atelier de Joaquín Sorolla. 11. Deuxième atelier. 12. Escalones de la Lonja. Décor de l'œuvre *El grito del palleteo*. 13. Église San Martín. 14. Maison natale de Saint Vincent Ferrier. Décor de l'œuvre *Exvoto*. 15. Maison musée Benlliure. 16. Mairie de

une partie de ses locaux pour présenter sa collection de quarante-deux tableaux et onze dessins du maître dans des conditions optimales. Un site internet, comprenant une visite interactive, est consultable gratuitement.¹²²

Valence. 17. Cathédrale de Valence. 18. Place Redonda. 19. Église Saint Jean. 20. Palais de l'Exposition. 21. Casilicio de la Virgen de los Desamparados en el Puente del mar. 22. Cercle des Beaux-Arts de Valence. 23. Musée des Beaux-Arts de Valence. 24. Plage de la Malvarrosa. Maison musée Vicente Blasco Ibáñez. 25. Ancien Asile San Juan de Dios. 26. Maison dels bous. 27. Monument "Valencia a Sorolla". 28. Cimetière Général de Valence. 29. Collection de peinture du Musée Lladró.

122. <http://sorolla.museobellasartesvalencia.gva.es/>.

CONCLUSION

Aujourd'hui, la "sorollomanie" est retombée même s'il est probable qu'elle reprenne un second souffle en 2013, l'année du cent-cinquantième anniversaire de la naissance du peintre. Après cela, ses tableaux disparaîtront probablement à nouveau du devant de la scène culturelle du pays ainsi que plusieurs indices nous conduisent à le penser. Tout d'abord, la présentation de *Visión de España* a clos un cycle car, de l'œuvre peinte, la frise des provinces restait la dernière pièce inédite dans la mesure où des expositions ont balayé les principaux champs de sa production. De plus, il serait difficile d'organiser déjà une autre exposition majeure si proche de la grande rétrospective du Musée du Prado. Si l'on en croit les oscillations de la courbe de répartition des archives de presse, le peintre cédera nécessairement la place à d'autres artistes qui occuperont à leur tour l'actualité culturelle du pays selon une logique de cycles. Le graphique présenté en introduction montre que les phases de haute intensité critique sont séparées de trente ans environ. C'est apparemment la durée au-delà de laquelle il est nécessaire de raviver le souvenir du peintre disparu en 1923.

Le public espagnol connaît aujourd'hui l'œuvre de Sorolla comme jamais auparavant. Selon l'expression du journaliste Antonio Lucas (1975), le peintre a cessé d'être un "locataire de l'oubli" : « Algo pasó con Sorolla. No un maleficio, ni una torcedura del destino. Sencillamente que quedó largo tiempo sentado en ese purgatorio donde algunos artistas esperan turno para ser restituidos. No es un hospital de convalescientes, sino un pabellón de sombras. Joaquín Sorolla fue uno de los inquilinos del olvido. »¹ Si son œuvre devait sombrer dans un nouvel "oubli", il ne serait certainement pas comparable à la longue léthargie des années vingt à quarante ou, plus récemment, celle des années soixante-dix et quatre-vingt. Mais fatalement, un peu de temps doit s'écouler pour qu'elle soit à nouveau redécouverte et – il faut l'espérer – sous un jour aussi nouveau qu'inattendu.

1. Antonio Lucas, "La recuperación del maestro de la luz", *El Mundo*, Madrid, 17/05/2009. « Quelque chose s'est produit avec Sorolla. Non pas un maléfice, ni même un tournant du destin. Simplement, il resta longtemps assis dans ce purgatoire où quelques artistes attendent leur tour avant d'être rendus à la liberté. Ce n'est pas un hôpital de convalescents mais un pavillon des ombres. Joaquín Sorolla a été un de ces locataires de l'oubli. »

Durant la période qui vient de s'achever, le Valencien aurait, dit-on, retrouvé sa place dans l'histoire de l'art. Récemment, Tomás Llorens prétendait que la perception actuelle de son œuvre devrait être au moins proportionnelle à son rayonnement passé. On peut se demander quel est le sens d'un tel avis, dans la mesure où la réception d'un artiste n'est pas constante et obéit à des facteurs sur lesquels l'historien n'a pas toujours de prise. Par ailleurs, il n'y a pas de "justice" en la matière, ni son contraire, car ce serait un non-sens. Un peintre comme le Français Ernest Meissonnier (1815-1891) fut considéré à son époque comme un maître et jouissait d'un haut niveau de notoriété, alors qu'il est aujourd'hui inconnu du grand public. Son contemporain Vincent Van Gogh (1853-1890) est l'exemple le plus frappant d'un artiste marginal qui resta toujours en dehors de l'espace public et fut, malgré tout, redécouvert et même adulé après sa mort par les peintres, puis par les spécialistes et enfin par le public. La journaliste Guillermina Perales pense que Sorolla occupe la place qui lui revient : « Sorolla es lo que es », « Sorolla n'est que ce qu'il est », écrivait-elle dans un article paru en décembre 2007. Elle le justifiait en mettant en avant les choix esthétiques du peintre : « Sorolla condiciona su concepción pictórica a una visión estereotipada y caduca, ajeno a la realidad artística y social de la España de aquellos años. »² En dehors de cette justification, le titre choisi par Perales suppose qu'il existe une hiérarchie reposant sur un équilibre naturel. Or, là encore c'est un non-sens car, comme la spéculation oriente le marché, les forces qui orientent la réception sont anti-naturelles. Au fil d'une étude diachronique, nous avons tenté de démontrer que la place d'un artiste n'est ni due, ni induite, mais qu'elle se trouve comme gagnée à l'intérieur de phénomènes politiques, économiques et sociaux.

Un peintre est plus ou moins reconnu par l'historiographie, le marché de l'art et le grand public. Depuis une vingtaine d'années, Sorolla est entré dans une phase de réévaluation car son œuvre a été très souvent présentée au public durant cette période. Aussi vrai qu'un auteur doit être fréquemment réédité, un peintre doit être régulièrement exposé et c'est ce qui est arrivé dans son cas. Pour que ces expositions puissent voir le jour, il faut bien sûr qu'un certain nombre de conditions soient réunies. Ces épisodes ne durent pas éternellement et c'est

2. Guillermina Perales, "Sorolla es lo que es", *informacion.es*, 5/12/2007. « Sorolla adapte sa conception de la peinture à une vision stéréotypée et caduque, étrangère à la réalité artistique et sociale de l'Espagne de cette époque. »

pourquoi la redécouverte d'un artiste est cyclique et se calque, selon l'usage, sur des éphémérides. Par exemple, l'Espagne a fêté le quatrième centenaire de Don Quichotte en 2005, l'Autriche a célébré le deux cent cinquantième anniversaire de la naissance de Mozart (1756-1791) en 2006 et la France a commémoré le cinquantième anniversaire du Prix Nobel d'Albert Camus, en 2007. Le roman de Miguel de Cervantes et les œuvres complètes des deux créateurs ont été chaque fois réédités. Bien que les commémorations soient éphémères, elles laissent une empreinte qui, elle, dure quelques années de plus. Les expositions temporaires laissent des catalogues que l'on regarde et relit. Les peintres d'histoire que l'on désignait sous le terme péjoratif de "pompiers", en référence aux casques luisants arborés par les soldats romains, sont en voie de réhabilitation en France, comme on l'a déjà noté dans cette étude, mais aussi en Espagne si l'on pense par exemple à la grande rétrospective organisée au Musée du Prado en 2007.³ Cette exposition a été une occasion de redécouvrir les chefs-d'œuvre du genre, *La leyenda del rey Monje* et *La rendición de Bailén* de José Casado del Alisal, *Conversión del Duque de Gandía* de José Moreno Carbonero, *Muerte de Lucrecia* d'Eduardo Rosales, et quelques autres.⁴ Cela étant, combien d'expositions et de nouvelles approches seront nécessaires à la complète réhabilitation des peintres d'histoire ? Nul ne le sait et le temps seul le dira.

Sorolla n'a jamais occupé que la place que ses contemporains ont bien voulu lui donner. Le "salonnier" des années 1890 bénéficia de l'appui de la gauche libérale et républicaine car il apparaissait, sur le plan artistique, comme un réformateur. Il n'a jamais été un peintre résolument anti-académique et il tenta seulement de concilier, dans sa peinture, la tradition et l'innovation, comme avait su le faire en France Jules Bastien-Lepage. En suivant cet exemple, il réussit à ouvrir cette voie "intermédiaire" qui n'existait pas dans son pays et chercha à obtenir la reconnaissance officielle. Y parvient-il par lui-même ? La réponse est non car il bénéficia à la fois du soutien des républicains de Valence et de la gauche dynastique. Après deux échecs consécutifs aux Expositions Nationales de 1897 et de 1899, le concours fut réformé en 1901 par le ministre libéral

3. *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional de Prado, 2007 et Ángeles García, "El Prado pone fin al exilio de la colección del XIX", *elpais.com*, 5/10/2009.

4. Au Musée National du Prado : Eduardo Rosales, *Muerte de Lucrecia*, 257x347, 1871. José Moreno Carbonero, *Conversión del Duque de Gandía* de, 315x500, 1884. José Casado del Alisal, *La rendición de Bailén*, 338x500, 1864 et *La leyenda del rey Monje*, 356x374, 1880.

Romanones sous le dernier mandat de Práxedes Mateo Sagasta. Son jury fut alors complètement renouvelé. La génération des peintres d'histoire fut écartée au profit des jeunes artistes récompensés lors des éditions précédentes. Dans ces conditions, Sorolla décrocha facilement la Médaille d'Honneur car tous reconnaissaient en lui le liquidateur du classicisme. Il était âgé de trente-huit ans seulement mais aucun peintre, en Espagne, n'avait un palmarès comparable au sien.

Comme Bastien-Lepage, Sorolla fit école et devint, en quelque sorte, le modèle de la génération suivante. À partir de 1902, il affronta seul le marché de l'art européen et connut deux échecs en Allemagne et en Angleterre qui l'incitèrent à ne plus collaborer avec les galeries et à rechercher la relation directe avec le client. En même temps, il essuya dans son pays des critiques sévères car sa peinture de la lumière et du mouvement était déjà vécue comme un nouvel académisme. Il avait, certes, fait évoluer le concours national et l'enseignement des Beaux-Arts, mais non seulement il ne comprit pas l'absolue nécessité de dépasser cette étape, mais il créa par ailleurs les conditions les plus favorables à l'expansion d'une école dérivée de sa manière, le "sorollisme". Il utilisa son influence en faveur de ses disciples et cela eut pour effet de réduire les chances des peintres les plus innovants, ce qui lui valut de très vifs reproches. Enfin, ses commandes le conduisent à camper sur des choix esthétiques dépassés comme le montre *Visión de España*, sa dernière commande. Elle l'isole prématurément, en 1911, date à partir de laquelle Sorolla disparaît pour longtemps de l'espace médiatique.

Après sa mort, le peintre de Valence laissa une empreinte à la fois contrastée et contradictoire. Loué et insulté par égal, il avait été à la fois perçu comme anti-académique et académique, progressiste et réactionnaire, soutenu par les républicains et par les conservateurs, ami de Vicente Blasco Ibáñez et du roi Alphonse XIII, peintre du peuple et de l'aristocratie, etc. L'amitié que porta Sorolla pour des êtres aussi différents que l'écrivain, le roi ou encore le richissime mécène new-yorkais, laissent entrevoir les contradictions humaines, esthétiques et politiques qui ont dû agiter cette personnalité sans doute aussi attachante et tourmentée que le Mariano Renovalés du roman. Son niveau de vie, sa place dans la société comme ses opinions politiques avaient suffisamment fluctué pour ne pas obéir à une définition unique. La dualité de Sorolla est un élément clé de sa

réception critique dans la mesure où elle lui permit de traverser toutes les époques. Pour cette raison, son héritage fait aujourd'hui autant partie de la culture et de l'histoire des partis de gauche que de ceux de droite.

En ce qui concerne son œuvre peinte, ses contours demeuraient très flous et, en 1923, elle était pour ainsi dire inconnue car seulement entre deux et trois pour cent de celle-ci avaient été présentés en Espagne, essentiellement à l'Exposition Nationale. En 1932, la création d'un Musée Sorolla à Madrid n'y changea rien car l'institution restera longtemps confidentielle. Sorolla commença seulement à être instrumentalisé sous le franquisme, d'abord en 1944, puis entre 1953 et 1963 car la dictature avait besoin de sa peinture lumineuse et a-politique pour l'incarner. Durant cette décennie, les expositions organisées par l'État accompagnèrent l'ouverture du pays au tourisme. Elles faisaient partie d'une offre culturelle choisie en fonction de l'image de l'Espagne qu'elle véhiculaient. Pour le centenaire de la naissance du peintre, l'exposition du Casón del Buen Retiro couvrit, pour la première fois, l'ensemble de sa vie artistique. Ce cycle améliora considérablement la connaissance du peintre et commença à modifier le rapport des artistes à sa "manière". Mais le centenaire fut suivi d'une période de trente ans durant laquelle le peintre resta en retrait de la vie culturelle. Les premiers gouvernements de l'Espagne démocratique valorisèrent les Avant-gardes auxquelles la dictature n'avait jamais donné les moyens d'exister dans l'espace public. L'heure de Sorolla viendra plus tard, dans les années quatre-vingt-dix. Sur le plan politique, l'entrée de l'Espagne dans la Communauté Européenne favorisa la redécouverte du peintre car son parcours et sa peinture avaient justement une dimension européenne *ad hoc*. La réforme du statut juridique du Musée Sorolla de 1993 rendit possible la libre circulation de ses collections et donc la mise en place d'un vaste programme d'expositions itinérantes. À partir de là, le Valencien a été présenté au public comme un artiste moins académique et plus créatif. Enfin, la politique régionale de la Communauté Autonome de Valence eut son lot de conséquences positives sur la réception du peintre. En 2007, la présentation en Espagne de *Visión de España*, sa dernière œuvre majeure inédite, est relue à travers le prisme des ambitions politiques et de dirigeants mégalomanes d'une région endettée. Valence voulait émerger comme un pôle de dimension internationale ; c'est pourquoi la frise des provinces est présentée comme une œuvre universelle et interculturelle.

Nous avons vu dans cette étude que, même si la perception d'une œuvre se transforme au contact des époques, elle ne se réinvente pas tous les jours. Chaque strate de réception critique se superpose à la précédente et il y a donc une certaine forme de continuité entre les interprétations les plus anciennes de l'œuvre d'un artiste et les plus récentes. Il est frappant de constater, qu'une partie de la critique refuse toujours d'admettre l'influence de l'Impressionnisme sur la peinture de Sorolla. Or, les archives de presse révèlent que cette posture critique correspond à une lecture franquiste qui a vu le jour dans la presse phalangiste, après la guerre civile. À cette époque, des incertitudes entouraient le passé du peintre ; c'est pourquoi ses admirateurs écartèrent les liens entre son art et les courants étrangers pour mieux clâmer son "patriotisme artistique". La réception critique peut aussi orienter la production d'un artiste. On a vu, par exemple, que la comparaison entre Sorolla et Vélasquez remonte à une époque aussi lointaine que celle de l'affaire de la Médaille d'Honneur, c'est-à-dire à une période comprise entre 1897 et 1901. La technique du Valencien était naturellement plus proche des courants de son époque que des ateliers du Siècle d'Or. Toutefois, pour conquérir la plus haute récompense des Beaux-Arts, son art devait s'inscrire dans la continuité de la grande École espagnole. Le rapprochement entre les deux peintres fut donc une ligne interprétative choisie par ses soutiens afin d'augmenter ses chances de réussir et de flatter les conservateurs. Comme nous l'avons indiqué dans le cours de cette étude, cela influença sa production puisqu'à partir de 1897 Sorolla commença à intégrer des citations vélasquéziennes dans ses tableaux à concours.

La perception de l'œuvre de Sorolla va bien sûr continuer à changer dans les années qui viennent. L'Institut Joaquín Sorolla de Valence et le nouveau Musée Sorolla de Madrid qui, pour l'instant, n'en est qu'au stade de projet, continueront à faire avancer la connaissance de l'œuvre de Sorolla. On verra également qu'une équipe de recherche de l'Institut des Sciences des Matières de l'Université de Valence (ICMUV) a choisi, il y a peu, l'œuvre de Sorolla pour objet d'étude.

L'Institut Joaquín Sorolla de Valence a été présenté à la presse en octobre 2009 par la conseillère régionale chargée de la culture et des sports, Trinidad Miró

(1960) ; et il a été inauguré en avril 2010.⁵ L'idée d'établir un musée dans cette ville était ancienne et n'avait jamais abouti. La création d'une institution entièrement dédiée à ce peintre fut une promesse de campagne du candidat Francisco Camps, en 2007.⁶ Sans collection, un musée ne pouvait pas voir le jour à Valence et il n'y avait que deux manières de la constituer : soit en réunissant les tableaux dispersés dans les collections publiques valenciennes, soit en menant une politique d'acquisition sur le marché.⁷ La dernière était bien sûr trop coûteuse et réclamait des délais beaucoup trop longs. La première supposait un accord qui ne fut pas trouvé. Actuellement, les quatre principales collections valenciennes de tableaux de Sorolla sont les suivantes : le Musée San Pío V possède quarante-deux tableaux, la fondation Bancaja, quatorze, la Communauté Autonome de Valence, six, et la Municipalité posséderait une dizaine de toiles, ce qui représente donc un total de soixante-douze unités. C'est ce chiffre que Francisco Camps annonça lors de sa campagne en promettant de regrouper tous ces tableaux sur un seul site. En 2002, la Communauté Autonome de Valence avait déjà tenté de réunir les tableaux dispersés dans des bureaux et des salons d'institutions officielles et la demande fut renouvelée, en vain, avant les élections régionales de 2007 par le conseiller à la Culture Alejandro Font de Mora (1949).⁸ Ironie du sort, en 2008, un tableau appartenant à la ville de Valence, *Mi familia*, et un autre faisant partie de la collection de la Communauté Autonome *El grito del palleter*, se trouvèrent au cœur d'une polémique.⁹ En effet, le premier est accroché dans le bureau de la mairesse Rita Barberá (1848) et le second dans celui du président Francisco Camps, deux élus du Parti Populaire. Quand le Musée du Prado demande les deux toiles, elles sont cédées sans délai pour mieux regagner ensuite leurs emplacements initiaux. L'opposition dénonce alors ce prêt comme une aberration car les tableaux inaccessibles à la population valencienne vont être présentés à Madrid. La promesse de Camps n'est pas tenue car il ne parvient pas à

5. X.M., "Tras la pista de Sorolla", <http://www.abc.es/>, Madrid, 20/10/2009.

6. Anonyme, "Camps anuncia la próxima creación del Centro Sorolla en un convento de Valencia", <http://www.lavanguardia.es/>, Barcelone, 13/04/2007.

7. Ramón Sanchís, "San Vicente de la Roqueta expondrá de forma permanente obras de Sorolla", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 14/04/2007.

8. Mikel Labastida, "Sorollas en despachos oficiales y colecciones privadas", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 14/04/2007 et J. R. S., "Sorolla sólo para sus ojos", <http://www.levante-emv.com>, Valence, 6/06/2009.

9. Paco Moreno, "Sorolla viaja del despacho al museo", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 12/2008

réunir les quelques soixante-dix tableaux convoités et le journal *Las Provincias* titre le 30 décembre 2009 : “Valencia se quedará definitivamente sin un Museo sobre Joaquín Sorolla”, “Valence demeurera définitivement sans Musée consacré à Joaquín Sorolla”. Ces mots ne sont pas sans rappeler le découragement qui avait parcouru la presse valencienne après l’annonce de la création d’un Musée Sorolla à Madrid. C’était en 1929, quatre-vingts années plus tôt.

À défaut d’une collection propre, l’Institut ne peut être qu’une sorte de lieu d’exposition temporaire. L’option la plus réaliste consiste à accueillir par roulement des collections déjà constituées. En signant une convention avec le Musée Sorolla de Madrid, l’institution pourrait un jour devenir une sorte de succursale valencienne dans l’intérêt des deux entités car le premier ne dispose pas de l’espace suffisant pour accrocher tous ses fonds. Si cela se confirme un jour, l’Institut pourrait déménager dans des locaux plus vastes et plus modernes, qui ressembleront peut-être au Centre Paul-Klee de Berne, inauguré en 2005. Depuis cette date, quatre mille peintures du Suisse Paul Klee (1879-1940) sont exposées par rotation à l’intérieur d’un bâtiment moderne, spacieux et lumineux dessiné par l’architecte italien Renzo Piano (1937). Valence pourrait un jour s’en inspirer, car sa structure reprend la forme d’une vague et son système complexe de déflecteurs, destiné à moduler la luminosité dans les salles, rappelle les voiles d’un bateau. Mais un tel projet est coûteux et la Communauté Autonome de Valence se trouve actuellement en récession économique et très endettée. Pour l’heure, l’Institut Joaquín-Sorolla est cantonné au seul volet scientifique. Il dispose d’une bibliothèque, de bureaux et de salles de travail dans le Centre El Carmen c’est-à-dire dans les anciens locaux de l’Académie des Beaux-Arts de San Carlos.¹⁰ Son équipe est composée de trois membres, les historiens de l’art Felipe Garín, Facundo Tomás et Isabel Justo. Pour l’instant, l’institution poursuit les objectifs suivants : la localisation, la restauration, l’étude et la divulgation de tableaux oubliés ou perdus. Selon la spécialiste Blanca Pons-Sorolla, dix pour cent de l’œuvre peint – soit quatre cents tableaux – n’est toujours pas localisée.¹¹ En 2010, l’Institut présente au public *Elena en la playa*, un tableau exhumé d’une collection particulière. L’année suivante, l’équipe reconstitue un dyptique :

10. Anonyme, “A la caza de obras de Sorolla”, <http://www.panorama-actual.es/>, Barcelone, 25/10/2009.

11. Alfonso García Valencia, “Más de un centenar de obras de Joaquín Sorolla todavía están por localizar”, <http://www.levante-emv.com>, Valence, 12/07/2009.

Familia de Estanislao Granzow, commandé en 1905 par une famille aristocrate de Valence et réunit autour du tableau *Comiendo en la barca* les ébauches dispersées dans des collections publiques et privées.¹² Les trois projets ont donné lieu à des publications séparées qui forment ensemble les premiers volumes d'une collection. En 2012, l'Institut a établi l'itinéraire "Route Sorolla" qui est aujourd'hui proposé par l'Office du tourisme de la ville.

À Valence, une autre équipe de recherche mène des travaux complémentaires en constituant une base de données des pigments relevés sur les toiles du maître. Depuis 2007, l'Institut des Sciences des Matières de l'Université de Valence (ICMUV) perfectionne cet outil de pointe conçu pour confondre les faux. Le projet est mené par une équipe dirigée par les professeurs José Ferrero et Clodoaldo Roldán.¹³ L'équipe exploite une technologie basée sur la fluorescence des rayons X, qui ne cause pas de dommage aux couches de matière et permet de connaître la composition chimique des pigments. Comme cela a déjà été souligné dans cette étude, Sorolla est un des peintres les plus contrefaits. Des copies présentées comme authentiques circulent sur le marché, d'autres sont conservées chez des particuliers et même dans les collections des musées. Un faux grossier daté de 1923 se trouve dans la collection de la Casa Lis, le Musée d'Art Nouveau et d'Art Déco de Salamanque. Or, le peintre ne peignait plus depuis trois ans car il n'avait plus aucune mobilité. Il s'agit vraisemblablement d'une toile d'un sorolliste transformée en "Sorolla" ce qui, cela a été signalé antérieurement, est une pratique suffisamment lucrative pour s'être généralisée. Le système développé par l'ICMUV a établi récemment qu'un tableau conservé au Musée National des Beaux-Arts de La Havane n'appartient pas à l'œuvre du Valencien car il contient du blanc de titane (PW6), un pigment qui n'existait pas à l'époque.¹⁴

12. *Elena en la playa*, 201x121'5, Collection particulière, 1909. *Retrato del señor Granzow*, 101x116, Valence, Musée des Beaux-Arts San Pío V, 1905, *Señora de Estanislao Granzow e hijo*, 101x116, Collection particulière et *Comiendo en la barca*, 180x250, Madrid, Académie Royale de San Fernando, 1898.

13. Anonyme, "Un registro de los pigmentos usados por Sorolla permitirá detectar falsificaciones", <http://www.lasprovincias.es/>, 23/12/2007.

14. Anonyme, "La Universidad de Valencia crea una base de datos de pigmentos de Sorolla...", <http://www.panorama-actual.es/>, 23/12/2007. Anonyme, "Los sorollas americanos, a estudio", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 26/02/2009 et E. Pérez, "La luz de Sorolla tiene química", <http://www.lasprovincias.es/>, Valence, 1/04/2009.

Enfin, dans les années à venir, l'extension du Musée Sorolla transformera vraisemblablement la réception du peintre car l'institution pourrait enfin bénéficier des outils qui lui font aujourd'hui défaut. En tant que maison-atelier, ce musée au charme suranné a toujours été perçu comme un lieu figé dans le temps et isolé de l'activité bruyante de la ville. Ses dirigeants successifs ont toujours veillé à préserver l'ambiance de ce qui avait été un jour un atelier de peinture et un lieu d'habitation. Mais l'augmentation de sa fréquentation dans les années quatre-vingt-dix a changé la donne car, à plusieurs égards, le musée était incompatible avec d'importants flux de visiteurs. Il ne disposait d'aucun moyen moderne de surveillance, c'est-à-dire des portiques, des caméras, des alarmes individuelles, etc. En 2000, deux journalistes de *Diario 16* dénoncent cette situation en pointant du doigt le manque de moyens indispensables à la sécurité des tableaux :

Y aquí nos encontramos con el primer descuido. Nadie nos registra las mochilas, ni pasamos por un detector de metales, ni superamos ningún tipo de control. La entrada, expedida por la Subdirección General de los Museos Estatales, debía haber sido cortada por el encargo de seguridad, pero el Museo Sorolla apenas dispone de vigilancia: tan sólo dos personas para quince salas y, en nuestra visita, uno de ellos se encontraba en una esquina de la planta principal leyendo un periódico.¹⁵

L'article provoque la colère des descendants et, au début des années 2000, le musée subit une modernisation générale.¹⁶ Mais ce qui fait le plus défaut aujourd'hui reste l'espace. Le Musée Sorolla a besoin de salles pour ses expositions temporaires car, jusqu'à maintenant, elles empiètent sur la collection permanente qui doit être rangée. Il manque, par ailleurs, un vestiaire, des espaces de stockage, des bureaux, une bibliothèque accessible aux chercheurs, une salle de consultation des archives, etc. Comme il a déjà été signalé, un des atouts majeurs

15. O. Lorenzo, "Sorolla en peligro", *Diario 16*, Madrid, 24/07/2000 et "La familia Sorolla denuncia la falta de seguridad del museo", *Diario 16*, Madrid, 3/08/2000. « Et nous voici arrivés à la première négligence. Personne ne vérifie nos sacs à dos, nous ne passons pas au détecteur de métaux et nous ne franchissons aucune sorte de contrôle. L'entrée délivrée par la Sous-direction des Musées Nationaux aurait dû être déchirée par le chargé de sécurité, mais le Musée Sorolla dispose à peine de surveillance : seulement deux personnes pour quinze salles et, au cours de notre visite, l'une d'elles lisait un journal dans un coin du niveau principal. »

16. O. Lorenzo, "La familia Sorolla denuncia la falta de seguridad del museo", *Diario 16*, Madrid, 3/08/2000.

de cette institution est la richesse et la rareté de ses archives. Or, faute de place, leur accès reste très compliqué.

Pour remédier à cette situation, le Musée Sorolla de demain a été imaginé il y a déjà longtemps mais de nombreuses contraintes ont freiné l'avancée du projet. Aujourd'hui, le bâtiment se trouve entouré d'immeubles qui sont autant d'entraves à la construction d'une extension comme le montre l'image satellite proposée en annexes¹⁷. En 1999, l'État avait tenté d'acquérir des espaces annexes dans le but de doubler la superficie du musée, mais l'opération n'aboutit pas.¹⁸ À l'automne 2009, des appartements représentant une surface totale de mille neuf cent mètres carrés sont achetés dans la rue attenante, au n°68 de la rue Zurbano, et les bureaux devraient prochainement y être transférés.¹⁹ La ministre de la Culture Ángeles González-Sinde (1965) en fait l'annonce devant le Sénat le 23 octobre 2009.²⁰ Dans sa nouvelle configuration, le Musée Sorolla devrait pouvoir organiser des expositions temporaires sans sacrifier d'espaces permanents et il accueillera davantage de chercheurs. Mais sa mue définitive sera lente et pourrait prendre plusieurs années.

À n'en pas douter, les trois centres de recherches dont il a été question ici vont compter dans les années qui viennent et leur impact sur la communauté scientifique, en particulier sur le monde universitaire, est à prévoir. Le Musée Sorolla développe des outils en ligne afin de simplifier l'accès aux collections depuis un site commun à tous les musées nationaux du pays : <http://www.ceres.mcu.es/>. Les archives sont progressivement dématérialisées et consultables à distance. Par ailleurs, des catalogues imprimés continuent à être édités. Celui des collections de peintures a été publié dans une nouvelle version en 2009 et celui de la collection photographique devrait sortir très prochainement.²¹

À l'avenir, le peintre de Valence pourrait très bien intéresser au-delà des seuls historiens d'art et c'est ce que prévoyait un des membres de l'Institut Joaquín Sorolla, Felipe Garín.²² Des avancées considérables pourraient être

17. Figure n°28. Vue satellite du Musée Sorolla de Madrid (2009).

18. Carlos Bueno, "Todos los veranos de Joaquín Sorolla", *La Gaceta del Sábado*, Madrid, 10/07/1999.

19. Anonyme, "El Museo Sorolla ve cumplida su anhelada ampliación, después de cuarenta años", *noticias.terra.es*, 23/10/2009.

20. Anonyme, "Se amplía la capacidad del Museo Sorolla", *elmundo.es*, 23/10/2009.

21. Anonyme, "Se amplía la capacidad del Museo Sorolla", <http://www.elmundo.es/>, Madrid, 23/10/2009.

22. X.M., "Tras la pista de Sorolla", <http://.abc.es/>, Madrid, 20/10/2009.

réalisées dans les domaines historique et économique, car ces champs ont jusqu'à été négligés. Dans le cas de Sorolla, la connaissance de l'artiste a longtemps primé sur celle du personnage historique. Or, il a joué un rôle dans l'histoire de son pays et c'est ce qu'avait tenté de démontrer l'historien Javier Tusell dans un texte pionnier.²³ La piste qu'il avait tracée est prolongée en 2009 par l'exposition du Musée Sorolla, *Sorolla y su idea de España*, et par la publication de mon livre déjà mentionné, *Joaquín Sorolla, pintor del Rey Alfonso XIII*.²⁴ Mais, à ce jour, d'autres questions restent à explorer en particulier celle de ses liens personnels et politiques avec le comte de Romanones, sa position dans le conflit qui opposa blasquistes et sorianistes ou encore le motif et le contenu de son séjour en Afrique du Nord. En outre, aucune question d'ordre économique n'a été traitée. On ignore encore tout de sa fortune personnelle et de son patrimoine, de ses placements en France et de son implication financière dans les projets valenciens de l'année 1916, c'est-à-dire le Palais des Beaux-Arts et de l'Industrie et le concours d'art jeune. De même, nous gagnerions à connaître les mouvements de ses tableaux sur le marché de l'art, à partir de 1906. Il conviendrait aussi de s'interroger, dans de futurs travaux, sur l'impact de l'opération marketing mise en œuvre par Bancaja sur la perception du peintre et notamment auprès du grand public.

Enfin, une meilleure connaissance de Sorolla passera nécessairement par la redécouverte du "sorollisme" et c'est, selon nous, le grand chantier des années à venir. Le Musée Sorolla et L'Institut Joaquín Sorolla en ont fait une de leurs priorités scientifiques. Le "sorollisme" est un courant pictural aussi cohérent que le "caravagisme" qui s'est développé à Rome dans la première moitié du XVII^{ème} siècle. Les deux écoles semblent d'ailleurs se répondre puisque Le Caravage enveloppait ses personnages dans l'obscurité et posait la lumière par "tâches" alors que Sorolla est au contraire un virtuose des ombres colorées baignées dans une lumière diaphane. À la différence du "caravagisme", le "sorollisme" ne s'exporta pas, en dehors d'un court épisode aux États-Unis. En Espagne, le courant n'a jamais joui d'une bonne réputation. Sous le franquisme, il était vécu par les jeunes peintres comme un académisme rétrograde et il ne s'est pas débarrassé de cette étiquette. Aujourd'hui, le mot est tabou et il est souvent utilisé

23. Javier Tusell, "Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo" in *Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998, pages 19-32.

24. *Sorolla y su idea de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009 et Jordane Fauvey, *Joaquín Sorolla pintor del Rey Alfonso XIII*, Besançon, PUFC, 2009.

à mauvais escient, par ignorance de son contenu réel.²⁵ Il ne figure ni dans le Dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole (DRAE), ni dans l'encyclopédie Espasa Calpe.

Enfin, cette étude a jeté un regard rétrospectif sur un siècle élargi de réception critique depuis la naissance médiatique de Sorolla jusqu'à sa redécouverte complète. Par la nature même du sujet que nous avons traité, cette thèse n'est pas fermée, bien au contraire. Elle pourrait même recevoir un jour un sixième chapitre qui commencerait, par exemple, après le 150^{ème} anniversaire, en 2013.

25. Pedro González-Trevijano, "Sorollistas y sorollólogos", *La Gaceta*, Madrid, 16/06/2009.

DEUXIÈME PARTIE

TABLE DES MATIÈRES

A. Figures.....	303
1. Instantanés. Joaquín Sorolla (1895)	303
2. Ébauche d'une affiche promotionnelle pour le journal <i>El Pueblo</i> (1899).....	305
3. Le singe Knocko, critique d'art (1909)	306
4. Figures populaires (1914)	308
5. Renouveau (1916)	310
6. Valence accueille la dépouille de Joaquín Sorolla (1923)	312
7. Hommage des artistes sévillans à D. Joaquín Sorolla (1924)	313
8. Madrid. Inauguration du Musée Sorolla (1932)	315
9. Avez-vous connu Sorolla ? (1932)	317
10. Monument « Valencia a Sorolla » (1933-1957)	319
11. Billet de 25 pesetas « Pescadoras valencianas » (1936)	321
12. Billet de mille pesetas « La fiesta del naranjo » (1953)	322
13. Timbre de cinquante pesetas « Sorolla & Legazpi » (1953)	324
14. J. Sorolla, peintre de Valence. Espagne (1961)	325
15. J. Sorolla, Spanien (1961)	325
16. Valence commémore le 100 ^e anniversaire de la naissance de Sorolla (1963)	327
17. Un avion baptisé au nom de Sorolla (1963)	329
18. Franco a inauguré l'exposition Sorolla (1963)	331
19. Dessin humoristique sans titre (1963)	333
20. Série de timbres « Pintor Joaquín Sorolla » (1964)	335
21. et 22. Dessins humoristiques sans titre (1967)	337
23. <i>Sorolla como pretexto</i> (1974)	339
24. Espagne. Tout (de nouveau) sous le soleil (1990).....	342
25. Espagne. Plages (1998).....	344
26. <i>Cartas de Sorolla</i> (2006)	345
27. Centenaire de l'exposition de 1909 et de l'hymne régional (2009).....	347
28. Vue satellite du Musée Sorolla de Madrid (2009).....	349
29. Affiche promotionnelle du circuit Sorolla (2012).....	351
B. Annexes.....	353

1. Liste des expositions monographiques.....	353
2. Résultats des ventes par adjudication.....	359
3. Table de traduction des œuvres citées.....	361
C. Bibliographie.....	364
D. Index des noms de personnes.....	393

A. FIGURES



1. INSTANTÁNEAS (JOAQUÍN SOROLLA), 1895.

- INSTANTANÉS (JOAQUÍN SOROLLA) -

Ramón Cilla (1859-1937)

Madrid Cómico, Madrid, **25/05/1895**.

On découvre dans cette caricature le visage d'un Sorolla jeune, âgé de trente-deux ans seulement. 1895 est pour lui l'année de la consécration puisqu'il vient de décrocher une médaille au Salon parisien. Cet événement est médiatisé en Espagne, notamment par la presse illustrée. Le dessinateur Ramón Cilla signe quelques caricatures du peintre pour plusieurs titres, dont celle-ci parue dans le journal satirique *Madrid Cómico*. La légende qui accompagne le

dessin donne la parole à Sorolla : « ¿Qué mis retratos no salen baratos? ¡Es natural! ¡Pues si los más de ellos valen doble que el original! »¹ À cette époque, quelques riches madrilènes lui commandent des portraits de société, conformes au goût bourgeois. L'activité est lucrative mais, à la fin du XIX^{ème} siècle, le portrait est perçu comme un genre mineur car il est limité et conditionné par le goût du commanditaire. Il faut se souvenir que le portrait modain sera la cible d'attaques sévères de Vicente Blasco Ibáñez. En effet, le républicain méprisait ces bourgeois, qu'ils fussent hommes politiques, industriels, banquiers, rentiers, etc. et il l'exprimera sans détour dans son roman *La maja desnuda* : « Podía estar satisfecho de los retratos de aquellas gentes: ellos, unos señores despreciables, malas personas, ladrones casi todos. »² Dans la légende qui accompagne la caricature de Cilla, il est donc déjà question de ces notables madrilènes qui, nous dit-on, ne valent pas la moitié de leur portrait.

-
1. « Mes portraits ne sont pas abordables ? Cela va de soi ! Puisque la plupart d'entre eux valent deux fois l'original ! ».
 2. Vicente Blasco Ibáñez, *La maja desnuda*, Madrid, Cátedra, 1998, page 253. « Il pouvait être satisfait des portraits de ces gens : eux, ces messieurs méprisables, ces mauvaises personnes, presque tous voleurs. »



2. ÉBAUCHE D'UNE AFFICHE PROMOTIONNELLE POUR LE JOURNAL *EL PUEBLO*, 1899.

Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)
Valence, Musée des Beaux-Arts San Pío V.

En 1899, l'année de son deuxième échec vers la conquête de la Médaille d'Honneur, Joaquín Sorolla réalise cette ébauche d'une affiche promotionnelle à la demande du directeur d'*El Pueblo*, Vicente Blasco Ibáñez. Le journal républicain de Valence lui apporte un soutien sans faille durant toute la période de l'affaire de la Médaille d'Honneur et ce projet est un témoignage de la reconnaissance du peintre. L'affiche est un genre qu'il ne connaît pas – il n'en a jamais produit une seule – et cette toile le prouve. Cette réalisation est un tableau d'excellente facture, raison pour laquelle il a été soigneusement conservé. Sorolla choisit d'associer deux symboles valenciens : l'oranger et le costume traditionnel. Le bonnet phrygien est l'élément principal de la composition. Il s'agit d'un clin d'œil à la Révolution française qui rappelle ici l'orientation politique du journal. Vicente Blasco Ibáñez admirait cette page de l'histoire de France. À vingt et un ans, il avait choisi pour nom maçonnique : "Dantón".



3. KNOCKO THE MONK AS AN ART CRITIC, 1909.

- LE SINGE KNOCKO, CRITIQUE D'ART -

Gus Mager (1878-1956)

Evening Journal, New York, 3/04/1909.

APMS IV.

Charles Augustus Mager (Gus) est un dessinateur américain d'origine allemande, auteur de bandes dessinées qui sont devenues culte aux États-Unis telles que *Sherlocko the Monk* (1910)

et *Hawkshaw the Detective* (1913). Le personnage du singe Knocko est antérieur puisqu'il remonte à 1904. Les singes de Mager inspireront les Marx Brothers qui leur emprunteront leurs pseudonymes : Groucho, Harpo et Chico. La presse américaine conservée au Musée Sorolla atteste la bonne réception de l'exposition du peintre espagnol à l'Hispanic Society, en 1909. Toutefois, parmi ces articles, le cartoon humoristique de Gus Mager apparaît comme une note dissonante. Il laisse entendre que l'Espagnol a été exagérément encensé par la critique américaine et que cet engouement a eu un impact sur l'enseignement de la peinture dans les académies américaines. Dans ce gag, Knocko se sert de Sorolla comme d'un étalon servant à mesurer la qualité des toiles que les jeunes peintres lui soumettent. Même si la partialité du juge est certainement grossie à des fins comiques, la peinture de Sorolla fut véritablement enseignée comme un modèle à suivre à l'Académie de Philadelphie entre 1894 et 1909. William Merritt Chase fut un de ses plus fervents défenseurs et c'est pourquoi le singe-critique pourrait en être la caricature. La chute du cartoon repose sur la révolte des novices qui, loin de s'en laisser conter, organisent eux-mêmes leur vengeance en soumettant leur communauté à un vote (vignette n°5). Par une nuit de pleine lune, ils passeront à tabac le critique arrogant au détour d'une rue. Il faut noter la différence de classe entre ces jeunes peintres à l'allure négligée et aux méthodes de voyou et ce critique au style recherché qui pourrait être un bourgeois de la ville. Sorolla pouvait difficilement être accepté des jeunes car sa peinture n'avait pas été introduite par eux mais par les classes dominantes. C'est bien elles qui l'avaient imposée, d'en haut.



4. FIGURAS POPULARES, 1914.

- FIGURES POPULAIRES -

[Dessinateur inconnu].

Revista política y administrativa, Xérès de la Frontera, **11/11/1914**.

APMS V.

À l'automne 1914, Sorolla vient d'achever le premier panneau de *Visión de España*, consacré aux deux Castilles. Du 8 au 16 octobre, il séjourne à Xérès de la Frontera pour trouver le motif de son premier panneau andalou³. Le choix de cette ville n'est pas anodin. En effet, elle compte parmi les cités espagnoles les plus connues hors des frontières du pays pour ses vins qui étaient exportés, entre autres, vers le nord de l'Europe et aux États-Unis. Sur place, le peintre réalise quelques ébauches de paysages de vignes pour composer un grand format sur le thème des vendanges, dont il abandonnera ensuite le projet. Comme ce fut souvent le cas lors de ses déplacements en province, Sorolla ne refuse pas l'invitation d'un notable de la ville honoré de recevoir chez lui un hôte de marque. À Xérès, il est donc reçu chez un propriétaire terrien établi

3. *Epistolarios de Joaquín Sorolla, II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelone, Anthropos, 2008, page 152.

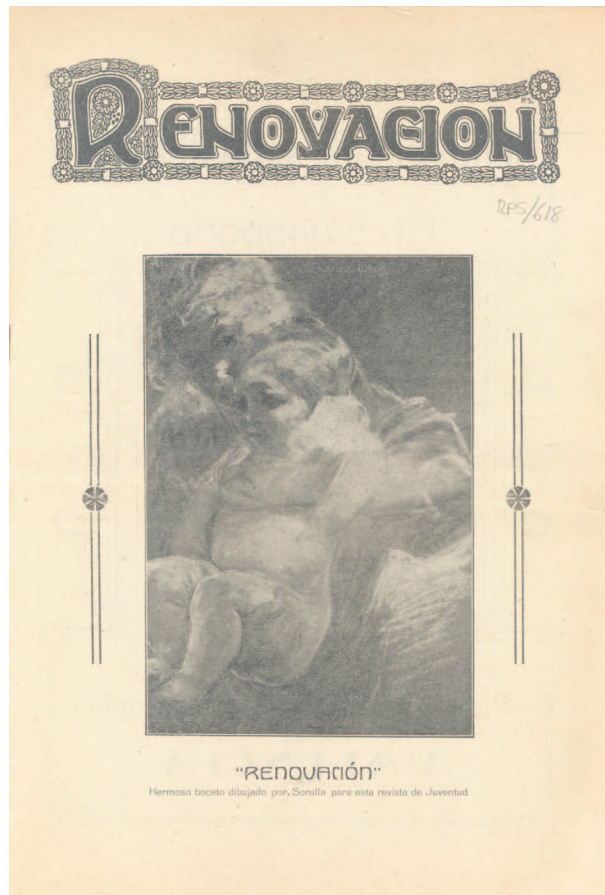
à deux kilomètres de la ville au cœur de son domaine viticole.⁴ Plus tard, à Ayamonte, il sera reçu par l'industriel Feu qui mettra à sa disposition les locaux indispensables à la préparation du panneau *La pesca del atún*.⁵

Quelques semaines après le passage du peintre à Xérès, et alors qu'il se trouve encore à Séville, un journal local publie le dessin présenté ci-dessus. La légende n'est pas de trop pour identifier ce voyageur au visage émacié, visiblement fatigué : « El eminente artista de la paleta Sr. Sorolla que ha sido nuestro huésped días pasados⁶. » dit la légende. Pour plusieurs raisons, ce dessin apparemment anodin a la valeur d'un symbole. Il montre tout d'abord un personnage connu de tous dont les apparitions sont si rares depuis qu'il travaille à sa commande américaine. En effet, ses voyages de province en province l'ont éloigné de Madrid et des media. Pour le souligner, le dessinateur le représente en voyageur, tel qu'il s'est probablement présenté en arrivant sur place. On remarque, au passage, les traits tirés du visage de cet homme éreinté par les déplacements constants. Associé à la légende, l'ensemble peut laisser entendre que, sur la route du maître, la cité andalouse est une halte salutaire. Il faut remarquer, enfin, que ce personnage aux faux airs de vagabond apparaît dans un costume bourgeois et fumant un imposant cigare, des indices qui laissent entrevoir sa condition sociale.

4. José Luis Jiménez, "Sorolla en Jerez para pintar la vendimia", *La Voz*, Madrid, 9/04/2006.

5. Florencio de Santa-Ana, "La estancia ayamontina de Joaquín Sorolla", *Boletín de Ayamonte*, Ayamonte, 09/1999.

6. « L'illustre artiste à la palette, M. Sorolla, qui a été notre hôte il y a quelques jours. »



5. RENOVACIÓN, 1916.

- RENOUVEAU -

Renovación, 16/09/1916.
APMS V.

Le premier numéro de *Renovación*, la revue de la Jeunesse Artistique de Valence, est édité en septembre 1916. Sur la première page de la revue figure la reproduction d'un dessin de Sorolla au-dessus de cette légende : « Hermoso boceto dibujado por Sorolla para esta revista de juventud. »⁷ En dépit de cette indication et du titre du dessin, le plus probable est que Sorolla ne le fait pas précisément pour la revue. Il s'agit sans doute d'une ébauche pour un tableau en grand format qui pourrait appartenir à sa production de plage de l'été 1916 car il existe plusieurs dessins presque identiques à celui-ci, conservés dans les archives du Musée Sorolla. L'un d'eux a été reproduit dans le fascicule *La Casa de Sorolla*.⁸ Cette mère acclimatant son jeune enfant à l'eau est un motif répété dans son œuvre. *Jugando en el agua*, un tableau peint en 1908, en est

7. « Belle ébauche dessinée par Sorolla pour cette revue de la jeunesse. »

8. *La Casa de Sorolla*, Madrid, Patronato del Museo Sorolla, 1932page 43.

un bon exemple.⁹ En tant qu'allégorie de la Jeunesse Artistique de Valence, ce dessin anodin mérite un éclairage particulier. Le jeune enfant représente sans doute la génération nouvelle, mais que dire de cette mère ? Le Valencien avait coutume d'employer une métaphore aquatique pour parler de l'apprentissage de la peinture. En 1918, dans un entretien accordé à un journaliste d'*El Imparcial*, il affirme : « En general, me parece preferible la pincelada corta porque barre menos matices. Pero esto es como nadar. El aprendiz se vale de corchos, y no nada. El que sabe se tira de cabeza o de lado, y siempre flota¹⁰. » L'image est frappante quand on songe au dessin présenté ci-dessus. S'il représente véritablement le premier contact d'un enfant avec l'eau, Sorolla se présente comme celui qui, telle une mère, transmet l'art de la peinture.

9. *Jugando en el agua*, 75x105, Madrid, RABASF, 1908.

10. Francisco Camba, "Sorolla", *El Imparcial*, Madrid, 15/02/1918. « En général, la touche courte me semble préférable parce qu'elle gomme moins de nuances. Mais cela est comme nager. Le novice se sert de flotteurs, et il ne nage pas. Celui qui sait, plonge tête la première ou sur le côté, et il flotte toujours. »



6. VALENCIA RECIBE EL CADÁVER DE JOAQUÍN SOROLLA, 1923.

- VALENCE ACCUEILLE LA DÉPOUILLE DE JOAQUÍN SOROLLA -

“Campúa”. José M.^a Demaría López (1870-1936).

Mundo Gráfico, Madrid, 14/08/1923.

APMS. VI.

Le reportage photographique publié par *Mundo Gráfico* donne une idée de la foule immense présente sur le parcours du cortège funèbre. Encadrés dans une fenêtre en bas de page, la veuve et le fils du peintre sont à peine visibles sur le grand format. Pour voir passer le corbillard, les Valenciens se sont massés sur les trottoirs et quelques-uns se sont même juchés sur le toit des omnibus comme il apparaît sur la gauche de l’image. Au premier plan, les hommes ôtent leurs chapeaux en signe de respect au défunt. Enfin, il est difficile de déceler dans ce document la tension qui règne entre un petit groupe de rédacteurs du journal *El Pueblo* et les autorités présentes sur place. On constate cependant la nervosité de la garde montée qui écarte le public, sabre au point, intimant l’ordre de reculer.



7. HOMENAJE DE LOS ARTISTAS SEVILLANOS A LA MEMORIA DE D. JOAQUÍN SOROLLA, 1924.

- HOMMAGE DES ARTISTES SÉVILLANS À D. JOAQUÍN SOROLLA -

Buste de José Capuz (1884-1964) et socle de Vicente Traver (1888-1966).

Photographie sans titre de "Campúa". José M.^a Demaría López (1870-1936), **26/10/1924**.

Collection du Musée Sorolla, n°Inv. 80.884.

Le reportage photographique de "Campúa" (Agence Cámara) fut partiellement publié in :
 "Homenaje de los artistas sevillanos a la memoria de D. Joaquín Sorolla", *Mundo Gráfico*,
 Madrid, 5/11/1924. APMS VII.

Le premier monument consacré à la mémoire de Sorolla est inauguré le 26 octobre 1924, dans le Jardin des Délices de Séville. La Section des Beaux-Arts de l'Ateneo sévillan finance cette installation composée d'un socle en pierre surmonté du buste en bronze de José Capuz. Le sculpteur avait formé Elena Sorolla, la fille du peintre, et avait réalisé plusieurs œuvres pour le compte de la famille. Sorolla était attaché à ce jeune Valencien qui était, par ailleurs, un neveu du sculpteur Cayetano Capuz de qui il avait appris le dessin à l'École des Artisans, quand il était enfant. L'hommage des Sévillans soulève une polémique à Valence car la municipalité n'a encore rien fait de semblable. Pour comprendre cette initiative, il faut rappeler que Sorolla fut séduit par l'Andalousie bien qu'il découvrit tardivement cette région, en 1902. Il y voyagea ensuite souvent et, grâce à son disciple Santiago Martínez, il se lia d'amitié avec sa

communauté artistique. Dans le discours qu'il prononce le jour de l'inauguration du monument, Martínez explique ainsi le geste de ses confrères : « Al ocurrir la muerte del gran maestro de la pintura española don Joaquín Sorolla, se reunió la Sección de Bellas Artes del Ateneo, acordando rendir un homenaje al que fue en vida artista glorioso, al mismo tiempo que enamorado entusiasta de esta Sevilla. [...] El acuerdo tomado fue el de elevar un monumento que perpetuara la memoria de tan gran maestro, pagando de este modo la deuda de gratitud que tenían contraída Sevilla y sus artistas con el insigne pintor : Sevilla, por lo mucho que la amó durante su vida y por las obras geniales que de sus bellezas supo crear, repartiéndolas por el mundo como enseñanza y honra de nuestra ciudad. »¹¹ En effet, Sorolla avait peint la cité andalouse à maintes reprises. Dans ce discours, Santiago Martínez fait plus particulièrement référence à *Visión de España* puisque pas moins de quatre des quatorze panneaux du décor ont été peints à Séville et dans ses environs : *El encierro*, *Los nazarenos*, *El baile* et *Los toreros*.

11. Anonyme, "La inauguración del monumento a Joaquín Sorolla", *El Liberal*, Murcie, 27/10/1924. « Quand survint la mort du grand maître de la peinture espagnole don Joaquín Sorolla, la Section des Beaux-Arts de l'Ateneo se réunit, s'accordant à rendre hommage à celui qui fut, sa vie durant, un artiste couvert de gloire mais aussi un amoureux enthousiaste de cette ville de Séville. [...] La résolution prise consistait à élever un monument à la mémoire d'un si grand artiste, soldant ainsi la dette de reconnaissance que Séville et ses artistes avaient contractée envers l'illustre peintre : Séville, pour tout l'amour qu'il lui porta sa vie durant et pour les œuvres de génie qu'il sut créer avec ces splendeurs, en les dispersant de par le monde comme enseignement et honneur de notre ville. »



8. MADRID. INAUGURACIÓN DEL MUSEO SOROLLA, 1932. - MADRID. INAUGURATION DU MUSÉE SOROLLA -

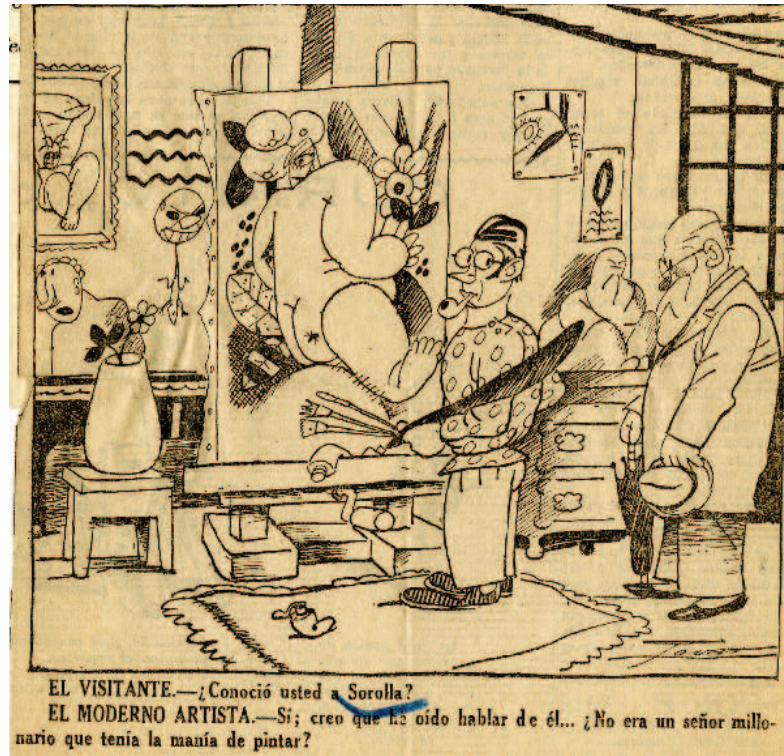
Zegrí (inc.-inc.)
Blanco y Negro, Madrid, 12/06/1932.
APMS VIII.

Le Musée Sorolla est inauguré le 11 juin 1932 par le chef du gouvernement Manuel Azaña ainsi que le précise la légende : « Bajo la presidencia del jefe del gobierno, Sr. Azaña, y con asistencia del ministro de Instrucción Pública, director General de bellas artes, representantes diplomáticos y un selectísimo público de críticos y artistas, se verificó ayer la inauguración oficial del Museo Sorolla, en el que fue domicilio y estudio del glorioso pintor. »¹² On distingue clairement le dirigeant républicain au centre de la table, devant le tableau *María en El Pardo*, encadré par les deux filles du peintres, María et Elena. La cérémonie se déroule dans le plus grand des trois ateliers mais, en dépit de la taille de cette pièce, la majeure partie des personnes

12. « Sous la présidence du chef du gouvernement, M. Azaña, et en présence du ministre de l'Instruction Publique, Directeur Général des Beaux-Arts, des représentants diplomatiques et d'un public de critiques et d'artistes distingués, l'inauguration officielle du Musée Sorolla s'est tenue hier, dans la maison qui fut le domicile et l'atelier du glorieux peintre. »

présentes restent à l'extérieur ainsi que le laissent entrevoir les deux entrées, vers lesquelles se presse la foule la plus compacte. Sur la table est installé le micro d'Unión Radio car les discours sont retransmis à Valence par liaison téléphonique.¹³ Debout, sur la droite de l'image, Amalio Gimeno est en train de lire son discours. Au premier plan, on ne distingue que les chapeaux des élégantes de la haute société madrilène.

13. Anonyme, "Inauguración del Museo Sorolla", *El Socialista*, Madrid, 12/06/1932.



9. ¿CONOCIÓ USTED A SOROLLA?, 1932.

- AVEZ-VOUS CONNU SOROLLA ? -

Manuel Tovar (1875-1935)
La Voz, Madrid, **13/06/1932**.
 APMS VIII.

C'est probablement l'inauguration du Musée Sorolla, à laquelle il vient d'assister, qui inspire à Manuel Tovar ce dessin humoristique. Il y a rencontré à cette occasion des admirateurs du peintre qui ne cachent pas leur aversion pour les courants avant-gardistes. L'un d'entre eux, Bernardino de Pantorba, a violemment opposé la peinture de Sorolla au Surréalisme dans une courte biographie publiée en 1927. Il considère le courant comme un "art de pygmées" :

Apartemos los ojos del arte actual, con su mezquino campo de acción, con su balumba de "teorías", con sus pobres "ismos" grotescos, con sus ridículas extravagancias, con su "ingenuidad" calculada, con sus amaneramientos de fábrica, con su falta de belleza y de verdad, de arranque y de vuelo ; separemos la vista de tanta figura dislocada, de tanto retrato elemental, de tanto paisaje de rutina, de tanta fruta poliédrica, de tanta notita de color, de tanto engendro de principiante y tanto aborto de la ignorancia, de la vanidad, de la impaciencia, correados por une crítica

hueca y presuntuosa, podrida de literatura y, en mil ocasiones, francamente cerril ; levantémonos sobre este lamentable panorama de un arte de pigmeos y para abrir el alma a la Naturaleza, en baño de salud, y ennoblecer los ojos viciados por la contemplación de esperpentos y mediocridades, fijémonos en la labor de Sorolla.¹⁴

Pour illustrer avec humour l'incompréhension mutuelle entre les uns et les autres, le dessinateur imagine cette rencontre impossible entre le fantôme de Sorolla et "El moderno artista", un jeune peintre surréaliste. Tovar vient de découvrir l'atelier de la rue Martínez Campos, mais la source d'inspiration du dessin pourrait être une photographie de l'atelier parisien d'André Breton du 42 de la rue Fontaine. L'Association André Breton conserve des clichés de cet atelier remontant à l'année 1929. On y voit, notamment, les objets d'art primitif de la collection de l'intellectuel français. L'une de ces photographies pouvait être déjà connue de Tovar. L'effet comique du dessin repose à la fois sur le décalage esthétique et générationnel qui sépare les deux hommes, mais aussi sur le contre-pied à l'admiration excessive des ex-"sorollistes". Alors que ceux-ci vénèrent encore le Valencien comme un demi-dieu, son nom n'évoque, pour les autres, que le souvenir imprécis d'un millionnaire peignant à ses heures perdues !

EL VISITANTE : ¿Conoció usted a Sorolla?

EL MODERNO ARTISTA : Sí; creo que he oído hablar de él... ¿no era un señor millonario que tenía la manía de pintar ?¹⁵

Pour les "sorollistes" et autres notalgiques du peintre de Valence, cette vision relève du sacrilège.

-
14. Bernardino de Pantorba, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Figuras de la Raza n°20, 1927, page 28-29. « Détournons le regard de l'art actuel, avec son champ d'action mesquin, avec son fatras de "théories", avec ses pauvres "ismes" grotesques, avec ses extravagances ridicules, avec sa "naïveté" calculée, avec ses manières en série, avec son manque de beauté et de vérité, d'élan et de hauteur ; détournons le regard de tant de figures disloquées, de tant de portraits élémentaires, de tant de paysages déjà vus, de tant de fruits polyédriques, de tant de petites touches de couleur, de tant d'horreurs de débutant et de tant de monstruosités de l'ignorance, de la vanité, de l'impatience, encensés par une critique creuse et prétentieuse, gavée de littérature et, la plupart du temps, résolument grossière ; Indignons-nous de ce lamentable panorama d'un art de pygmées et pour ouvrir l'âme à la Nature, dans un bain salutaire, et pour annoblir les yeux pollués par la contemplation de ces extravagances et autres médiocrités, concentrons-nous sur le travail de Sorolla. »
15. LE VISITEUR : Avez-vous connu Sorolla ?
L'ARTISTE MODERNE : Oui ; je crois que j'ai entendu parlé de lui... n'était-ce pas un monsieur millionnaire qui avait la manie de peindre ?



10. MONUMENT « VALENCIA A SOROLLA », 1933.

Architecture : Francisco Mora Berenguer (inc.-inc.)

Sculpture : Mariano Benlliure.

Photographie Atelier Boldún, Valence. [1953] publiée par Bernardino de Pantorba in *La vida y la obra de Joaquin Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, 1970, page 104.

Au terme d'une décennie d'affrontements et de polémiques, ce monument voit le jour à la fin de l'année 1933. Ainsi que l'avait souhaité Mariano Benlliure, il est édifié sur la plage de la Malvarrosa de Valence. Il rappelle ainsi que, ici même, Sorolla a peint ses tableaux les plus célèbres. Or, le sculpteur avait plaidé pour un monument simple, à l'image de l'homme dont il honorerait la mémoire. Cependant, le monument définitif ne reflète pas cette vision des choses. Le projet est confié à l'architecte Francisco Mora Berenguer. À l'inverse du monument sévillan, très sobre et installé dans un jardin intimiste, il dessine un impressionnant monument de style néoclassique, comme si Sorolla avait été un personnage comparable à un héros antique. À n'en pas douter, l'effort financier consenti pour édifier un tel monument fut au moins proportionnel à la prétendue "dette" de la ville envers Sorolla, une idée longtemps propagée par une partie de la presse locale. En finançant ce monument spectaculaire et coûteux, le maire républicain de la

ville Vicente Alfaro Moreno entend solder cette “dette” mais aussi clâmer l’attachement de sa famille politique à l’auteur de *Triste herencia* et de *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*



11. BILLET DE 25 PESETAS « PESCADORAS VALENCIANAS », 1936.

11'2x7'1

Émis le **31/08/1936** à Madrid.

Date de mise en circulation inconnue.

Madrid, Musée Archéologique National.

Inv. 2007/123/4

Il s'agit du premier billet de banque consacré au peintre espagnol. "Pescadoras valencianas" est mis en circulation au début de la guerre civile. Il a été commandé par le gouvernement républicain à la maison londonienne Thomas de La Rue. Sur le recto, la tour du Micalet de Valence côtoie un médaillon contenant le portrait de Sorolla. Le recto reproduit une scène de retour de pêche.



12. BILLET DE MILLE PESETAS « LA FIESTA DEL NARANJO », 1953.

15'8 x 10'1

Émis le **31/12/1951**, à Madrid.

Mis en circulation en 1953.

Collection particulière

Le billet de mille pesetas reprend la police de caractère fleurie popularisée par les westerns hollywoodiens des années trente et quarante. L'affiche du film *La diligencia* (1939) de John Ford (1894-1973) est peut-être une référence documentaire utilisée par ses concepteurs. Par ailleurs, ce portrait inédit du peintre pourrait lui aussi avoir été influencé par le genre car le large col blanc ainsi rabattu sur la veste sombre rejoint les codes vestimentaires du Far West.

Sur le plan technique, le modèle est apparemment le billet d'un dollar avec lequel il partage la même encre, la même longueur et d'autres détails de composition. Le médaillon blanc laisse apparaître en transparence un portrait de don Quichotte coiffé d'un plat à barbe. Selon la formule consacrée, *Informaciones* présente le "Sorolla" comme infalsifiable, un comble pour celui qui continue à faire partie des peintres les plus contrefaits ! À cette époque, Eugenio Lucas (1817-1870), Darío de Regoyos, José Gutiérrez Solana et le Valencien forment ensemble le quatuor des signatures les plus fréquemment plagiées¹⁶.

Cet "autre billet vert", forcément kitsch, accompagne l'essor du tourisme nord-américain en Espagne. Le recto présente le portrait d'un Sorolla âgé, à l'époque où il peint le décor de l'Hispanic Society dont un détail figure au verso. Il s'agit du panneau consacré à Valence qui immortalise une scène de procession de l'orange inventée de toutes pièces. Le billet présente une Espagne folklorique, conforme à la doctrine du régime franquiste.

16. Anonyme, "Nuevo billete de mil pesetas", *Informaciones*, Madrid, 23/06/1953. Andrés Apellániz, "Las falsificaciones en la pintura moderna", *Pensamiento Alavés*, Vitoria, 19/04/1954 et A.D.O., "Apasionante « affaire » en el mundo de la pintura", *Pueblo*, Madrid, 15/06/1955.



13. TIMBRE DE CINQUANTE PESETAS « SOROLLA & LEGAZPI », 1953.

Série 1124-1125.

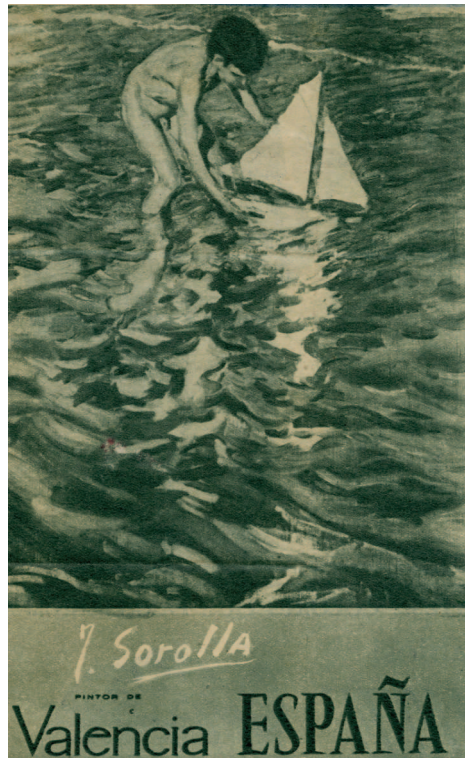
Émise le **9/10/1953**.

Tirage: 200.000 exemplaires.

Format $\frac{3}{4}$. Bords classiques.

Le premier timbre à l'effigie de Sorolla est émis à l'occasion du trentième anniversaire de sa mort. Il compte aujourd'hui parmi les plus recherchés des collectionneurs car son tirage est limité à deux cent mille exemplaires. Selon le journal *El País*, il se négociait neuf cent cinquante euros en 2006 et dépasse aujourd'hui le millier d'euros¹⁷. Mais, déjà à l'époque, son coût était élevé car son usage était réservé à l'affranchissement aérien. Il voyage sur les courriers adressés par les touristes à destination de leurs pays d'origine. Ce timbre témoigne de la place occupée par Sorolla dans l'iconographie du régime.

17. Fernando Barciela, "Antiguos, caros y en buen estado", *El País*, Madrid, 25/06/2006.



-
14. J. SOROLLA, PINTOR DE VALENCIA. ESPAÑA, 1961.
- J. SOROLLA, PEINTRE DE VALENCE. ESPAGNE -

José Cabrelles Sigüenza
Las Provincias, Valence, **10/03/1961**.
APMS. XVII.

15. J. SOROLLA, SPANIEN, 1961
- J. SOROLLA, ESPAGNE -

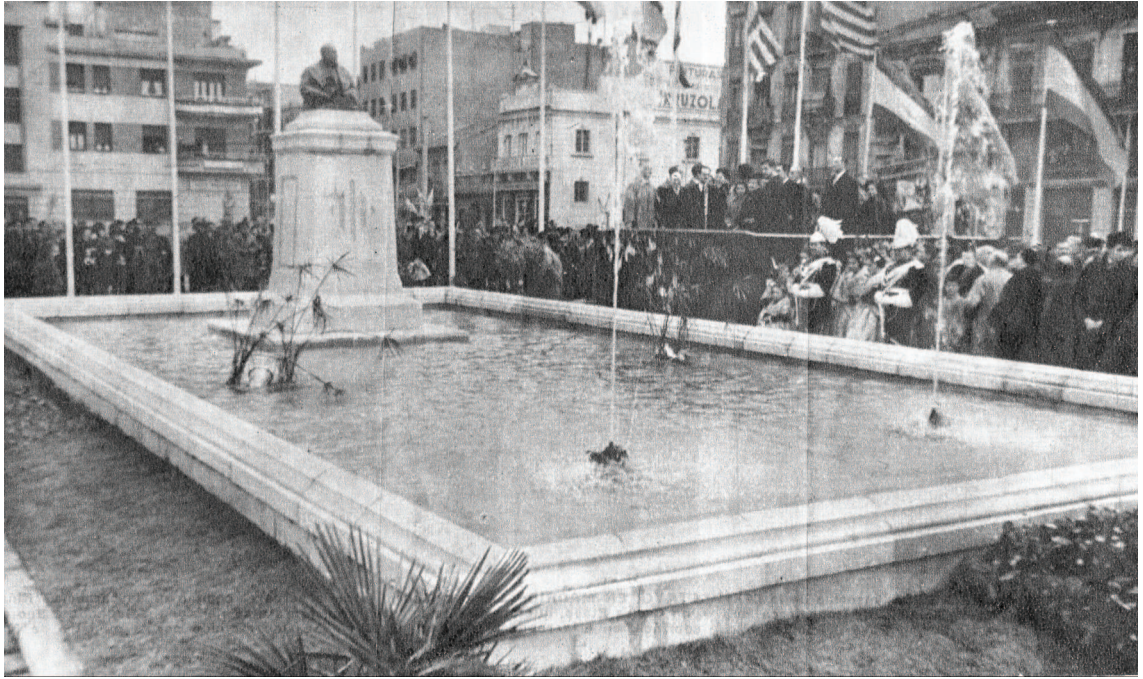
Affiche promotionnelle.
Ministerio de Información y Turismo.
Concepción : Rieusset S.A.
Centro de Documentación Turística de España. Madrid.
Inv. 61-03 R. 858

L'affiche présentée dans cette coupure de presse tirée de *Las Provincias* est commandée à l'atelier de graphisme catalan Rieusset par l'Office du Tourisme de Valence. Elle reproduit un tableau conservé au Musée Sorolla, *El balandrito*¹⁸. Sous l'image, un bandeau fait apparaître la signature du peintre à côté de la mention : « Sorolla, pintor de Valencia / España. » L'affiche est assez emblématique de la double revendication de Sorolla, locale et nationale. Sous le

18. *El balandrito*, 100x110, Madrid, MS, 1909.

franquisme, le mot “España” doit apparaître dans une police plus grande car la dimension nationale du peintre prime. D’ailleurs, les versions étrangères diffusées par le Ministère de l’Information et du Tourisme ne font même plus apparaître le mot “Valencia”, comme on peut le constater dans l’édition allemande. Enfin, le choix de l’enfant au petit bateau prouve que la campagne est orientée vers le tourisme familial des grandes vacances de juillet et d’août. En 1960, ces deux mois représentent près de 40% de l’affluence touristique annuelle.¹⁹ Les Français constituaient la principale communauté touristique de la côte méditerranéenne de l’Espagne. En 1956, leurs congés payés avaient été portés de deux à trois semaines annuelles, facilitant ainsi les départs de la classe moyenne.

19. Ramón Tamames et Antonio Rueda, *Estructura económica de España*, Madrid, Alianza, 1997 (1985), Tableau n°3, page 557.



16. VALENCIA CONMEMORA EL CENTENARIO DE SOROLLA, 1963.
- VALENCE COMMÉMORE LE 100^{ème} ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE SOROLLA -

Photographie de José Cabrelles Sigüenza (inc.-inc.)
ABC, Madrid, 7/03/1963.
APMS. XIX.

L'actuel monument valencien consacré à Sorolla est érigé sur la Plaza de la Armada Española, face au port de Valence, dans un quartier en pleine restructuration dans les années soixante. Il est inauguré le 27 février 1963 par le Directeur Général des Beaux-Arts, Gratiniano Nieto Gallo. La cérémonie est le premier épisode d'une année culturelle placée sous le signe du peintre né un siècle plus tôt. Ce monument très sobre, qui remplace celui qui avait été détruit par la crue de 1957, est conçu par l'architecte municipal Carlos Soler (inc.-inc.). Le bronze de Benlliure est réinstallé sur un nouveau socle entouré d'un bassin de 3,50m par 7,84m censé, peut-être, symboliser la mer Méditerranée. Quoi qu'il en soit, l'ensemble est clairement inspiré du monument à Cervantes de la Plaza de España de Madrid inauguré en 1929. Toutefois, ses dimensions bien plus petites n'en font qu'une pâle copie du précédent. Dans la cité levantine, l'aspect insolite de cette construction sera un sujet de raillerie et alimentera une fois encore l'idée que Valence est décidément incapable de rendre hommage à son peintre. Un journaliste de *Jornada* en fait une description cinglante : « [...] visto desde lejos parece una falla de tercera categoría B, y visto de cerca es una auténtica birria, con todas las agravantes. Es imperdonable que a un hombre como Sorolla, que con su arte rindió culta a la belleza, se le ofrezca como

homenaje este esperpento.»²⁰ En février 2008, en pleine “sorollamanie”, un conseiller municipal socialiste, Juan Soto (1962), demande à la mairie de rassembler les vestiges de l’ancien monument – celui des républicains – afin de le réinstaller, comme en 1933, sur la plage de la Malvarrosa.²¹ Mais loin de satisfaire la demande, la mairie aux couleurs du Parti Populaire restaure le monument existant en 2009 car il se trouve sur le circuit urbain qui va accueillir le premier Grand Prix de formule 1 de l’histoire de la ville.²² Le regard figé du peintre, jadis tourné vers la mer, contemple donc aujourd’hui les bolides du paddok ! Cela semble incroyable que, comme par le passé, le souvenir de Sorolla continue aujourd’hui à opposer vertement la droite et la gauche.

-
20. Fineza (photographie), “¿Es esto lo que Valencia hace por Sorolla?”, *Jornada*, Valencia, 13/11/1963. « [...] Vu de loin, il ressemble à une falla de troisième catégorie B, et vu de près c’est une véritable verrue, avec toutes les circonstances aggravantes. C’est impardonnable qu’à un homme comme Sorolla, qui avec son art a voué un culte à la beauté, on offre en son hommage une telle extravagance. »
 21. Anonyme, “El PSPV propone al ayuntamiento la recuperación del monumento a Sorolla en la playa de la Malva-rosa”, <http://www.lasprovincias.es/>, 7/02/2008.
 22. Cristina Fernández, “Sorolla relucirá en la F-1”, <http://www.lasprovincias.es/>, 3/08/2009.



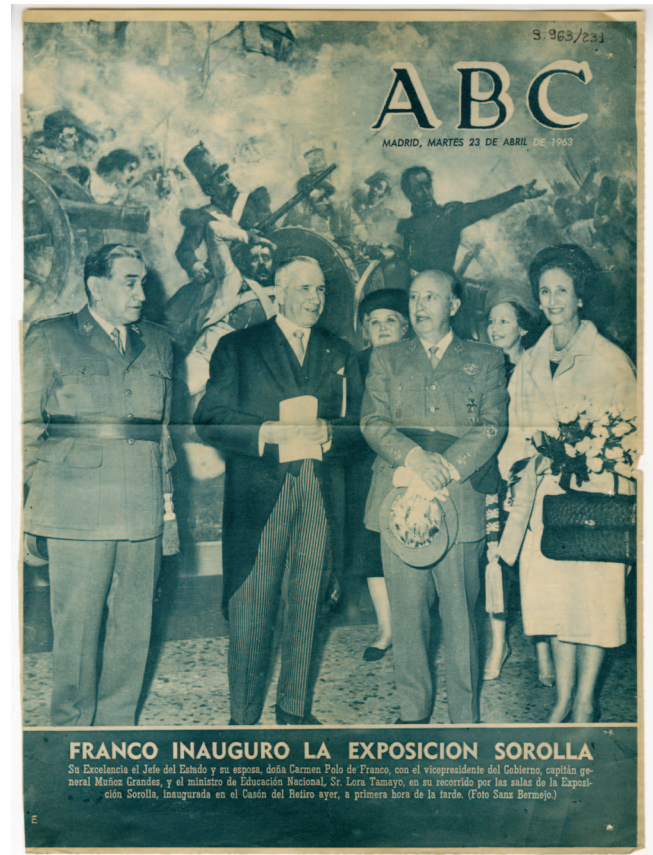
17. EL NOMBRE DE SOROLLA A UN AVIÓN, 1963.
- UN AVION BAPTISÉ AU NOM DE SOROLLA -

Cifra
ABC, Madrid, 31/03/1963.
APMS. XX.

Les autorités franquistes n'ont pas oublié que le peintre Sorolla et le fondateur de l'Hispanic Society, Archer Huntington, avaient œuvré ensemble à la réconciliation entre les deux pays après la Guerre de Cuba. Apposé sur le flanc d'un appareil californien acheté par la compagnie d'État Iberia, le nom de Sorolla symbolise l'entente hispano-américaine. Comme un clin d'œil à l'histoire, le premier vol transporte à son bord une missive du nouveau directeur de l'institution new-yorkaise adressée au maire de Valence. Le Douglas DC-8 décolle le soir du 29 mars de l'aéroport de Santa Monica. Pour le symbole, il entre sur le territoire espagnol par la localité d'El Ferrol, la ville natale du "caudillo", avant d'atterrir un peu plus tard à l'aéroport de Manises, au sud de Valence²³. Comme on peut le voir sur cette photographie publiée par le

23. Anonyme, "Ayer llegó al aeropuerto nacional de Manises el avión reactor « Sorolla »", *Las Provincias*, Valence, 31/03/1963.

journal *ABC*, l'avion est aussitôt baptisé sur le tarmac au cours d'une cérémonie à laquelle participent les édiles et les autorités militaires de la région. Il intégrera ensuite le reste de la flotte transatlantique avec, à son bord, la documentation touristique valencienne qui sera distribuée aux futurs passagers américains.



18. FRANCO INAUGURÓ LA EXPOSICIÓN SOROLLA, 1963.
 - FRANCO A INAUGURÉ L'EXPOSITION SOROLLA -

Sanz Bermejo
 ABC, Madrid, 23/04/1963.
 APMS. XXI.

Sur cette photographie qui fait la couverture du quotidien madrilène ABC, le généralissime pose devant un grand format militaire, *El dos de mayo*, la première peinture d'histoire du jeune Sorolla. Situé au centre du salon principal, ce tableau avait été longtemps oublié de tous, d'une part car le genre était passé de mode et, d'autre part, parce que le tableau se trouvait à Valence, dans un salon du Conseil Général. Le soulèvement contre l'occupant français du 2 mai 1808 est à la fois un symbole d'unité nationale mais aussi de la grande école espagnole, car Goya l'avait magistralement représenté avant lui. Une légende désigne les quatre personnages du premier plan, c'est-à-dire le couple Franco ainsi qu'Agustín Muñoz Grandes (1896-1970) et Manuel Lora Tamayo (1904-2002), dont les épouses se trouvent, elles, au second plan : « Su Excelencia el Jefe del Estado y su esposa, doña Carmen Polo de Franco, con el vicepresidente del Gobierno, capitán general Muñoz Grandes, y el ministro de Educación Nacional, Sr. Lora Tamayo, en su recorrido por las salas de la Exposición Sorolla, inaugurada en el Casón del Retiro ayer, a primera hora de la tarde. (Foto Sanz Bermejo) »

Tamayo, en su recorrido por las salas de la Exposición Sorolla, inaugurada en el Casón del Retiro ayer, a primera hora de la tarde. »²⁴

24. « Son Excellence le chef de l'État et son épouse, doña Carmen Polo de Franco, en présence du vice-président du gouvernement, le capitaine général Muñoz Grandes, et du ministre de l'Éducation Nationale, M. Lora Tamayo, lors de leur visite des salles de l'Exposition Sorolla, inaugurée hier au Casón del Retiro, en début d'après-midi. »



19. DESSIN HUMORISTIQUE SANS TITRE, 1963.

Rafael Munoa (1930)
Ya, Madrid, 24/04/1963.
 APMS. XXI.

La publication de ce dessin humoristique suit de près l'inauguration de l'exposition du Casón del Buen Retiro. Rafael Munoa a, à coup sûr, parcouru ses salles puisque deux tableaux exposés, *Sacando la barca* (Cat n°118) et *Niña saliendo del baño* (Cat n°74), figurent dans la composition du dessin²⁵. Au premier plan, un couple de touristes est confortablement installé dans des transats, comme s'ils se trouvaient sur le bord de la plage ou sur le pont d'un paquebot. La présence d'un homme à casquette qui pourrait aussi bien être un gardien de musée qu'un matelot semble confirmer cette hypothèse. Mais ces touristes ne contemplent pas la mer, mais les tableaux de Sorolla qui la représentent, et ce couvre-chef aux faux airs de béret est bel et bien la casquette d'un gardien de musée s'écriant : « Comprendemos, señores turistas, que Sorolla tiene mucha luz mediterránea... Pero no es para ponerse así...²⁶ » La réprimande met en évidence une situation déroutante et absurde qui n'est pas sans rappeler le tourisme romantique du XIX^e siècle puisque, cent ans plus tôt, les voyageurs étrangers recherchaient en Espagne une

25. *Niña saliendo del baño*, 100x70, Madrid, Collection particulière, 1909 et *Sacando la barca*, 100x120, Madrid, Collection particulière, 1916.

26. « Nous comprenons, messieurs les touristes, que Sorolla contient beaucoup de lumière méditerranéenne... Mais ce n'est pas une raison pour s'installer ainsi. »

réalité conforme à leur imaginaire. Rafael Munoa pousse l'absurdité jusqu'à placer le touriste des années soixante face aux images originales dont les reproductions ont, il faut le croire, nourri sa culture, par le biais d'affiches promotionnelles, de timbres, de billets de banque etc. Le dessin fait ainsi la synthèse entre la double utilisation de l'œuvre de Sorolla sous le franquisme. En effet, elle sert à la fois l'image du pays à l'extérieur et l'offre culturelle proposée sur place.



20. SÉRIE DE TIMBRES « PINTOR JOAQUÍN SOROLLA », 1964.

Série 1566-1575.

Émise le **23/03/1964**.

Tirage: 4.000.000 d'exemplaires.

28,8x33,2 et 33,2x28,8. Format ¾. Bords dorés.

De gauche à droite :

1575. *Grupa valenciana*, 10 pesetas.

1569. *Pescadora valenciana*, 80 centimes.

1571. *El encierro*, 1'50 pesetas.

1568. *Tipos manchegos*, 70 centimes.

1567. *Boyero castellano*, 40 centimes.

1570. *Autorretrato*, 1 peseta.

1573. *Niños en la playa*, 3 pesetas.

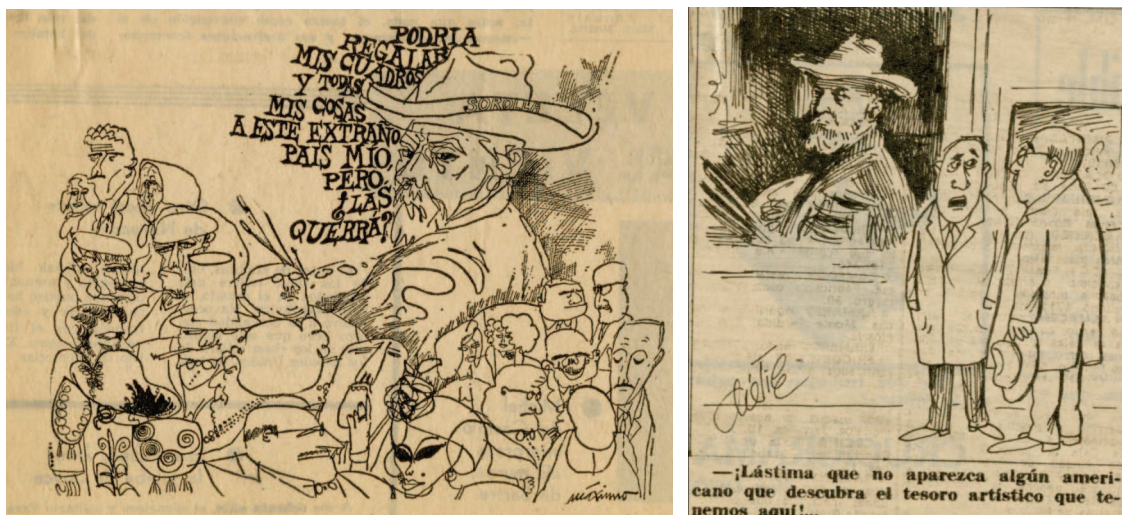
1566. *El botijo*, 25 centimes.

1574. *Sacando la barca*, 5 pesetas.

1572. *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*, 2'50 pesetas.

Un mois après la fin de l'année jubilé, l'État met en circulation cette série de dix timbres, avec son enveloppe de collection, à l'occasion du "jour du timbre". Cette édition prolonge le souvenir de l'exposition du Casón del Buen Retiro car *Pescadora valenciana* (Cat. n°29) *El*

botijo (Cat. n°45) *Grupa valenciana* (Cat. n°70) ou encore *Sacando la barca* (Cat. n°118), viennent d'être présentés au public. Le dernier figure d'ailleurs dans la composition du dessin qui vient d'être commenté. Contrairement au timbre édité en 1953, destiné à l'affranchissement aérien, la nouvelle série circulerait à l'intérieur du pays sur les courriers ordinaires. Pour cette raison, elle est tirée à quatre millions d'exemplaires. Le choix de ces dix tableaux semble avoir été guidé par deux critères. D'une part, ils reflètent le territoire dans sa diversité en montrant des paysages de Castille, d'Andalousie et de Valence. D'autre part, les images sélectionnées ne disent rien de la réalité de l'Espagne des années soixante mais brossent, au contraire, la vision d'une terre pittoresque et mythique.



21 et 22. DESSINS HUMORISTIQUES SANS TITRE, 1967.

Máximo
Pueblo, Madrid, 11/03/1967.
 APMS. XXIV.

Dátile
Ya, Madrid, 12/03/1967.
 APMS. XXIV.

Máximo et Dátile sont deux dessinateurs espagnols qui collaborent dans les années soixante avec *La Codorniz* (1941), la principale revue comique du pays, aux côtés de Munoa, Kalikatres, Serafín, Mena, Mingote, etc. Ces deux dessins doivent être replacés dans le contexte de la crise du Musée Sorolla. Parce qu'elle ne peut plus faire face à ses coûts de fonctionnement, l'institution est sur le point de fermer ses portes au public à la fin du mois de mars 1967. Trois ans seulement après la fin de l'«année Sorolla», la nouvelle interpelle l'opinion et les autorités et des solutions sont rapidement trouvées. Mais avant cela, l'affaire inspire quelques dessinateurs de presse qui apportent, à leur façon, un éclairage particulier sur cet événement. Máximo et Dátile choisissent pour point de départ un autoportrait conservé au Musée Sorolla que le public connaît bien puisqu'il figure sur le timbre d'une peseta de 1964, présenté dans la figure précédente. Pour Máximo, tout le monde tourne désormais le dos au peintre et celui-ci de s'interroger : « Podría regalar mis cuadros y todas mis cosas a este extraño país mío pero, ¿las

querrá?²⁷ » La question fait allusion à la donation de la veuve qui avait rendu possible la création d'un musée. À la fin des années soixante, le nombre d'entrées enregistré laisse croire à l'ingratitude des Espagnols, qui ne prennent pas la peine de le visiter et donc de lui donner les moyens de subsister. Dátile, quant à lui, met en scène la plainte d'un visiteur nostalgique : « ¡Lástima que no aparezca algún americano que descubra el tesoro artístico que tenemos aquí!²⁸ » Ce visiteur anonyme n'a visiblement pas oublié le rôle joué par Archer M. Huntington en faveur de la préservation et de la valorisation du patrimoine espagnol. L'Américain avait également été le plus grand mécène du Valencien. Enfin, la plainte laisse entendre que les étrangers sont plus à même de protéger le patrimoine espagnol que les Espagnols eux-mêmes.

27. « Je pourrais offrir mes tableaux et tous mes biens à cet étrange pays qui est le mien, mais en voudra-t-il ? »

28. « Quel dommage qu'un Américain capable de découvrir le trésor artistique que nous possédons ne se présente pas ici ! »



23. SOROLLA COMO PRETEXTO, 1974.

- SOROLLA COMME PRÉTEXTE -

Equipo Crónica, 1974.

Acrylique sur toile.

Triptyque composé de trois panneaux de 121x96. Dimensions totales 363x288.

Valence. Collections de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).

Cat. raisonné (2001) page 265.

En 2004, à l'occasion de l'achat du tryptique *Sorolla como pretexto* par l'Institut d'Art Modern de Valence, le musée publia ce témoignage de Manolo Valdés, à l'intérieur de sa revue *Cuadernos del IVAM* :

Algunos sábados solíamos ir a un restaurante de la Malvarrosa. Un día estábamos Rafael Solbes y yo hablando de pintura y alguien que nos estaba escuchando dijo que cuando era niño veía a Sorolla pintando del natural en esa playa. Recordaba haber visto a Sorolla con un caballete que montaba allí mismo y le había visto protegerse del sol con un sombrero y la paleta con su cuerpo, porque no le gustaba que la arena se pegara a los colores. También decía que protegerse de los niños era difícil. Cuando ese personaje se fue, nosotros continuamos la conversación comentando que, durante los años de la Escuela de Bellas Artes, siempre cuestionábamos a Sorolla, no sabíamos bien si era por la defensa que los profesores hacían o por el desconocimiento que teníamos de su obra. Con el paso del tiempo, aprendimos a reconocer sus cualidades. Allí mismo empezamos a repasar sus cuadros hasta que encontramos el que nos parecía que había sido pintado en ese

lugar. Se trataba del cuadro en el que un niño juega con un barquito de vela. Pensamos que una forma de interpretarlo podía ser reducir el cuadro a 4 o 5 colores, usando los rotuladores para después ampliarlo, de manera que se conservara el trazo y se pudiera reconocer la herramienta. Este apunte serviría para ampliar y fabricar el cuadro. El resultado nos pareció pobre y decidimos continuar, hacer una segunda versión. Esta vez traduciríamos las manchas que Sorolla había pintado con tanta soltura a manchas cuyos perfiles serían rectos, siempre hechos con la regla y el tiralíneas para separarnos de su manera de pintar cambiando su código. Cuando tuvimos estos dos cuadros, vimos que podían complementarse y formar un díptico que mostrara las dos maneras de abordarlo. Recordando la historia que habíamos oído en el restaurante, decidimos que debíamos buscar una manera de situarlo en el lugar en que había sido pintado, la Malvarrosa. Así pues, empezamos un tercer cuadro que hacía referencia a un mapa de esa playa. Aquello se había convertido en un tríptico. Para darle mayor unidad al conjunto, utilizamos una cinta adhesiva como un trompe l'œil, que hiciera de bisagra de los cuadros, y con la misma finalidad pintamos las herramientas con las que habían sido hechos: el pincel, el lápiz y el tiralíneas. Sólo faltaba ya una foto de los niños para completar la imagen. “Sorolla como pretexto” es uno de esos cuadros al podíamos haber seguido añadiéndole más elementos. Recuerdo que cuando se lo sugería a Solbes, dijo: «Alguna vez habrá que acabarlo²⁹.»

« Certains samedis, nous avions l'habitude d'aller manger dans un restaurant de la Malvarrosa. Un jour, Rafael Solbes et moi étions en train de parler de peinture dans ce restaurant et quelqu'un nous écoutait et raconta que, quand il était enfant, il voyait peindre Sorolla, en plein air, sur cette plage. Il se souvenait l'avoir vu avec un chevalet qu'il installait ici même et il l'avait vu se protéger du soleil avec un chapeau et protéger sa palette avec son corps, car il n'aimait pas que le sable se mélange à ses couleurs. Il disait aussi qu'il lui était difficile de se prémunir des enfants. Quand ce personnage s'en alla, nous poursuivîmes la conversation en nous rappelant que, durant nos années à l'École des Beaux-Arts, nous discussions toujours l'art de Sorolla, sans bien savoir si c'était à cause de l'admiration excessive des professeurs ou à cause de notre méconnaissance de son œuvre. Au fil du temps, nous avons appris à reconnaître ses qualités. Toujours dans le restaurant, nous avons commencé à nous remémorer ses tableaux jusqu'à ce que nous trouvâmes celui qui, selon nous, avait pu être peint à cet endroit. Il s'agissait du

29. Manolo Valdés, “Sorolla como pretexto” in *Cuadernos del IVAM 02*, Valence, IVAM, 2004, pages 18-19.

tableau dans lequel un enfant joue avec un petit bateau à voile. Il nous sembla qu'une manière de l'interpréter pouvait être de le réduire à 4 ou 5 couleurs, en utilisant des marqueurs pour ensuite l'agrandir, de façon à conserver le trait et laisser l'outil utilisé facilement identifiable. Cette ébauche servirait à agrandir et à fabriquer le tableau. Le résultat nous sembla pauvre et nous décidâmes de poursuivre, faire une deuxième version. Cette fois, nous transformerions les tâches de couleur que Sorolla avait peint avec tant d'aisance en des aplats dont les lignes seraient droites, toujours tracées à la règle et au tire-ligne afin de nous éloigner de sa manière de peindre, en changeant ses codes. Après avoir obtenu ces deux tableaux, nous nous sommes rendus compte qu'ils pouvaient se compléter et former un dyptique montrant deux manières de l'aborder. En nous remémorant l'histoire que nous avons entendu au restaurant, nous avons pris la décision de chercher une manière de le situer dans le lieu où il avait été peint, la Malvarrosa. De sorte que nous avons commencé un troisième tableau qui ferait apparaître un plan de cette plage. Le projet s'était donc transformé en un tryptique. Afin de donner davantage d'unité à l'ensemble, nous avons fait apparaître des morceaux de scotch peints en trompe l'œil, à la manière d'une charnière entre les tableaux, et dans le même esprit nous avons peint les outils avec lesquels nous avons travaillé : le pinceau, le crayon et le tire-lignes. Enfin, il ne manquait qu'une photo des enfants pour compléter l'image. "Sorolla como pretexto" est un de ces tableaux que nous aurions pu poursuivre en lui ajoutant davantage d'éléments. Je me souviens que lorsque je le suggérais à Solbes, il disait : « Un jour il faudra le terminer. »



24. ESPAÑA. TODO (NUEVO) BAJO EL SOL, 1990.

- ESPAGNE. TOUT (DE NOUVEAU) SOUS LE SOLEIL -

Affiche promotionnelle.

Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones.

Conception : D'Arcy Masius Benton & Bowles.

Centro de Documentación Turística de España. Madrid.

Inv. M 15325-1990.

Les tableaux du Valencien ont servi à promouvoir les plages de la côte mais, cette fois, ils apparaissent dans une campagne valorisant le patrimoine artistique national. On peut voir ici une vue du troisième atelier du Musée Sorolla dans lequel on reconnaît le lit turc et la copie en plâtre de la *Victoire de Samothrace*. Sur le chevalet se trouve un portrait de son épouse Clotilde dit "à la mantille noire". Les robes blanches qui se détachent sur le parquet clair et mat, le tout enveloppé par la lumière diaphane qui tombe de la verrière, tout cela fait écho au tableau *Paseo a orillas del mar* que l'on aperçoit au second plan, accroché au milieu du mur. La maxime biblique "rien de nouveau sous le soleil" (Ecclésiaste I, 9), transformée ainsi qu'il apparaît sur l'affiche, laisse entendre que tout a changé en Espagne et tout est bel et bien sur le point de changer pour le Musée Sorolla. Car en 1990, la réforme de son statut juridique est déjà "dans l'air" puisque le gouvernement est prêt à intervenir dans ce sens pour permettre à la Suède d'organiser l'exposition *Från två hav. Zorn och Sorolla*. Par le passé, les décideurs politiques

avaient plusieurs fois financé des campagnes de travaux pour le moderniser afin de le rendre plus attractif, mais cela n'avait pas eu d'impact sur son affluence. La clé du changement se trouve ailleurs. En effet, la réforme du statut juridique du Musée Sorolla, qui autorisera enfin les prêt, sauvera l'institution.



25. ESPAÑA. PLAYAS, 1998.

- ESPAGNE. PLAGES -

Affiche promotionnelle rééditée en 2000.

Ministerio de Economía y Hacienda

Concepción : Pedro Alonso, Madrid.

Centro de Documentación Turística de España. Madrid.

Inv. 98-08 R. 566

C'est un détail d'un tableau du Musée du Prado, *Chicos en la playa*, qui figure sur cette affiche sous-titrée "España. Playas". Le nom du peintre n'apparaît pas car, en 1998, il n'a toujours pas été redécouvert hors des frontières du pays. Malgré les récentes expositions *Unter Spaniens Sonne. Landschaften von Joaquín Sorolla (1863-1923)* organisée à Cologne en 2002 et *Sargent et Sorolla, peintres de la lumière*, à Paris en 2006, l'Espagnol demeure aujourd'hui pratiquement inconnu du grand public européen. Toutefois, par le biais de campagnes publicitaires comme celle-ci, des images tirées de sa peinture ont largement été diffusées à l'étranger. Aperçues sur une affiche touristique, une carte postale ou bien au détour d'une page de manuel scolaire d'espagnol, ces scènes de plage ensoleillées sont vaguement connues des citoyens de l'Union Européenne.



26. *CARTAS DE SOROLLA*, 2006.

- *LETTRES DE SOROLLA* -

DePalacio Films pour RTVV (Radiotelevisió Valenciana) et Generalitat Valenciana.

Mise en scène : José Antonio Escrivá.

Scénario : Horacio Valcárcel.

Durée : 2 heures.

Acteurs principaux: José Sancho (Joaquín Sorolla) et Rosanna Pastor (Clotilde García del Castillo).

Le téléfilm biopic de José Antonio Escrivá est diffusé pour la première fois à la télévision le 14 novembre 2006, sur la chaîne valencienne Canal 9. À la manière d'un documentaire historique, le film retrace la vie et la carrière du peintre, de son enfance jusqu'à sa mort. Escrivá déclare dans la presse que son objectif principal a été de donner vie aux tableaux :

- ¿En qué medida la película es biográfica y en cuál se aproxima al documental?
- Mi idea ha sido darle vida a los cuadros y creo que lo he logrado. Me he preocupado más de eso que de contar la vida de Sorolla. Quería que los cuadros tomaran vida³⁰.

30. Alejandro Plà, "He puesto la cámara donde Sorolla ponía el caballete", <http://www.lasprovincias.es/>, 7/11/2006.

- Dans quelle mesure le film est-il biographique, dans quel mesure se rapproche-t-il d'un documentaire ?

Un personnage fictionnel, Ramón Bertomeu, tire les fils de la construction narrative. Ce jeune journaliste entreprend l'écriture d'un essai biographique et, pour étoffer son manuscrit, il rencontre l'artiste, puis son épouse ainsi que l'écrivain Vicente Blasco Ibáñez. Au gré des entretiens, les évocations du passé donnent lieu à de longues analepses. En tant que programme à destination du grand public, *Cartas de Sorolla* a incontestablement rempli une mission pédagogique. Cela ne veut pas dire que la vision délivrée soit neutre. En effet, elle privilégie le lien entre le peintre et sa région natale, car le téléfilm est financé par la chaîne de télévision régionale officielle et par la Communauté Autonome de Valence à hauteur de plus de deux millions d'euros³¹. Sous le franquisme, un tel point de vue aurait certainement été écarté car le peintre devait apparaître dans sa dimension nationale.

- Mon idée a été de donner vie aux tableaux et je crois que j'ai réussi. Je me suis davantage intéressé à cela qu'à la vie de Sorolla. Je voulais que les tableaux prennent vie.

31. Anonyme, "José Sancho desvela en miniserie RTVV el lado más humano de Sorolla", *actualidad.terra.es*, 7/11/2006.



27. CENTENARIO DE LA EXPOSICIÓN DE 1909 y ANIVERSARIO DEL HIMNO REGIONAL, 2009.

- CENTENAIRE DE L'EXPOSITION DE 1909 ET DE L'HYMNE REGIONAL -

Manolo Valdés.
Affiche promotionnelle.
Collection particulière.

En mai 2009, la mairie de Valence inaugure une exposition commémorant le centenaire de l'Exposition Régionale de 1909. Pour l'occasion, l'artiste Manolo Valdés réinterprète un tableau de Sorolla, *Grupa valenciana*, dans une affiche promotionnelle³². Le Valencien a peint deux fois ce sujet, en 1908 puis en 1916, dans le panneau de *Visión de España* consacré à sa région natale³³. Valdés simplifie la composition et pose la couleur à l'intérieur de formes géométriques pour suggérer en trompe-l'œil un recouvrement par des tessons de céramiques en référence aux fabriques de Manises. Une fois encore, Valdés puise un sujet dans l'œuvre de

32. Rocío Carrión, "Valdés reinventa a Sorolla en el cartel del centenario de la Exposición Regional", *abc.es*, 24/02/2009.

33. *Grupa valenciana*, 254x185, Barcelone, Musée National d'Art de Catalogne, 1908 et *Valencia. Las grupas*, 351x301, New York, HSA, 1916.

Sorolla, sans pour autant sacrifier sa technique. Il démontre ainsi que l'art contemporain peut s'approprier son œuvre.



n°28. VUE SATELLITE DU MUSÉE SOROLLA DE MADRID, 12/04/2009.

Imagerie GeoEye. 2009©

Données cartographiques Google, Tele Atlas.

http://maps.google.fr/maps?utm_campaign=fr&utm_medium=ha&utm_source=fr-ha-emea-fr-bk-gm&utm_term=google%20map.

Le Musée Sorolla est situé dans le quartier de Chamberí, au nord du centre historique de Madrid, entre les rues García de Paredes, Zurbano, General Martínez Campos et Miguel Ángel. Dans l'encadré, on distingue clairement les trois parties de la propriété c'est-à-dire les jardins, la maison qui occupe la moitié gauche du trapèze et, au fond, les ateliers en galerie dont peut voir les trois verrières. Au fil du développement de la ville et de son urbanisation croissante, le quartier s'est transformé et le Musée Sorolla se trouve aujourd'hui encaissé entre des immeubles construits sous le franquisme. Cette position rend très difficile tout projet d'extension. L'agrandissement de musées existants est une pratique en vogue sur la

“promenade des arts” de Madrid, qui comprend tous les musées qui longent l’avenue Paseo del Prado et dont le dernier en date est l’impressionnant Caixa Forum (2007), situé au numéro 36. L’extension du Musée Reina Sofia dessinée par l’architecte français Jean Nouvel (1945) a ouvert ses portes en octobre 2005 et celle du Musée du Prado, imaginée par Rafael Moneo (1937), a été inaugurée le 30 octobre 2007. Dans le cas du Musée Sorolla, le projet passe par l’acquisition des appartements des immeubles collatéraux. Il a été lancé en 2009, date des premiers achats, mais il s’étendra nécessairement sur une période longue.



n°29. AFFICHE PROMOTIONNELLE DU CIRCUIT SOROLLA, 2012.

Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios - CMCV - Generalitat Valenciana.
<http://www.institucionsorolla.gva.es/es/publicaciones-e-investigacion/ruta-sorolla.html>.

Le circuit Sorolla est un itinéraire touristique permettant de découvrir vingt-neuf sites valenciens évoquant la vie et l'œuvre du peintre. Le projet a été financé par la Communauté Autonome de Valence et sa réalisation a été confié à l'Institut Joaquín Sorolla d'étude et de recherches. Voici les étapes de ce parcours :

1. Maison natale de J. Sorolla.
2. Église Sainte Catherine.

3. Résidence de la famille Sorolla Bastida (1864-1865).
4. Foyer adoptif de Joaquín et Concha Sorolla Bastida depuis 1865.
5. Ancien emplacement de l'École des Artisans de Valence.
6. École des Artisans de Valence.
7. Centre El Carmen.
8. Atelier photographique et domicile de la famille García del Castillo.
9. Ancien emplacement de la Société Récréative El Iris.
10. Premier atelier de Joaquín Sorolla.
11. Deuxième atelier.
12. Escalones de la Lonja. Décor de l'œuvre *El grito del palleter*.
13. Église San Martín.
14. Maison natale de Saint Vincent Ferrer. Décor de l'œuvre *Exvoto*.
15. Maison musée Benlliure.
16. Mairie de Valence.
17. Cathédrale de Valence.
18. Place Redonda.
19. Église Saint Jean.
20. Palais de l'Exposition.
21. Casilicio de la Virgen de los Desamparados en el Puente del mar.
22. Cercle des Beaux-Arts de Valence.
23. Musée des Beaux-Arts de Valence.
24. Plage de la Malvarrosa. Maison musée Vicente Blasco Ibáñez.
25. Ancien Asile San Juan de Dios.
26. Maison dels bous.
27. Monument "Valencia a Sorolla".
28. Cimetière Général de Valence.
29. Collection de peinture du Musée Lladró.

B. ANNEXES

1. Liste des expositions monographiques

Année	Titre de l'exposition	Lieu d'exposition	Dates de l'exposition	Unités	Édition d'un catalogue
1906	<i>Exposition Sorolla y Bastida</i>	Paris, Galerie Georges Petit.	12 juin - 10 juillet	497	✓
1907	<i>Sorolla y Bastida</i>	Berlin, Galeries Schulte. Düsseldorf, Galeries Schulte. Cologne, Galeries Schulte.	3 février - 1 mars mars avril	280 = =	✗ ✗ ✗
1908	<i>Exhibition of Paintings by Sr. Joaquín Sorolla y Bastida</i>	Londres, Grafton Galleries.	4 mai - 4 juillet	278	✓
1909	<i>Joaquín Sorolla y Bastida at The Hispanic Society of America</i>	New York, The HSA. Buffalo, Fine Arts Academy. Boston, Copley Society.	8 février - 8 mars 19 mars - 10 avril 20 avril - 11 mai	356 201 201	✓ ✓ ✗
1911	<i>Joaquín Sorolla y Bastida</i>	Chicago, The Art Institute. Saint Louis, City Art Museum.	14 février - 12 mars 20 mars - 20 avril	190 189	✓ ✓
1924	<i>Exposición Sorolla</i>	Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.	2 - 7 février	12	✗
1942	<i>Sorolla. Su obra en el arte español y sus obras en la Argentina</i>	Buenos Aires, Institución Cultural Española.	16 novembre - 5 décembre	49	✓
1944	<i>Sorolla</i>	Valence, Museo Municipal.	14 mai - 11 juin	108	✓
1948	<i>Exposición de cuadros del gran pintor Joaquín Sorolla (1863-1923), con motivo del XXV aniversario de su muerte</i>	Barcelone, Sala Parés.	31 janvier - 15 février	33	✓
1952	<i>J. Sorolla y Bastida (1863-1923)</i>	Buenos Aires, Galerie Wildenstein.	juillet - août	28	✓
1953	<i>Exposición de Apuntes y Dibujos de Joaquín Sorolla, de la Colección de sus hijas María y Elena</i>	Madrid, Sala Toisón.	1 - 31 janvier	100	✗
1958	<i>Sorolla en el Círculo de Bellas Artes. 46 jardines de Sorolla</i>	Madrid, Círculo de Bellas Artes.	3 - 15 octobre	46	✓
1960	<i>Exposición homenaje a Sorolla</i>	Madrid, Círculo de Bellas Artes.	11 - 22 avril	10	✗
1963	<i>Sorolla. Pensionado de la Diputación</i>	Valence, Palacio de la Generalidad.	27 février - avril	19	✓
	<i>Centenario de Sorolla</i>	Valence, Ayuntamiento.	27 février - avril	30	✓
	<i>Primer centenario del nacimiento de Sorolla</i>	Madrid, Casón del Buen Retiro.	22 avril - mai	132	✓
1965	<i>Joaquín Sorolla (1863-1923)</i>	Worcestershire, Broadway Art	10 juillet - 2 août	10	✓

		Gallery (Royaume-Uni).			
	<i>Un siglo de arte valenciano. IV. Joaquín Sorolla. Exposiciones Conmemorativas de las Pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial</i>	Valence, Diputación Provincial.	27 octobre - 14 nov.	19	✓
1967	<i>Joaquín Sorolla</i>	Alicante, Aula de Cultura Altea.	27 juillet - 8 août	36	✗
1968	<i>Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)</i>	Madrid, Galería Theo.	19 novembre - 7 décembre	[inc.]	✓
1973	<i>Exposición Sorolla</i>	Barcelone, Sala Parés.	10 - 22 mars	41	✓
1974	<i>Dibujos de Sorolla de la colección Pons-Sorolla</i>	Valence, Museo de Bellas Artes. Séville, Museo de Bellas Artes. Valladolid, Museo de Bellas Artes. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Grenade, Hospital Real. Barcelone, Palacio de la Virreina. Madrid, Dirección General de Bellas Artes.	22 octobre - [inc.] [inc.] [inc.] [inc.] [inc.] [inc.] [inc.]	180 = = = = = =	✓
1979	<i>J. Sorolla</i>	Valence, Diputación Provincial	[inc.]	[inc.]	
1982	<i>El jardín de la Casa Sorolla en la pintura de Sorolla</i>	Madrid, Museo Sorolla.	[inc.]	24	✓
1983	<i>Sorolla</i>	Tarrasa. Barcelone. Villanueva y Geltrú.	mars - juin [inc.] [inc.]	[inc.]	✓
1985	<i>Els Sorolla de l'Havana. Col.lecció del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba</i>	Valence, Centre de la Caixa de l'Estalvis.	30 janvier - 3 mars	31	✓
	<i>Sorolla - Solana</i>	Liège, Salle Saint Georges.	15 octobre - 1 déc.	35/24	✓
1986	<i>Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)</i>	Madrid, Galería Jorge Juan.	février	15	✓
1989	<i>Sorolla an 80th anniversary exhibition</i>	New York, The HSA. Saint Louis, City Art Museum. San Diego, Museum of Art. Valence, IVAM.	mars - mai juin - août août - octobre novembre - janvier	97 = = =	✓
1991	<i>Från två hav. Zorn och Sorolla</i>	Stockholm, Nationalmuseum.	7 nov. - janv.	53/61	✓
1992	<i>Sorolla, el pintor de la luz</i>	México, Museo de San Carlos.	décembre - février	[inc.]	✓
	<i>Sorolla en Guipuzkoa</i>	Saint Sébastien, Sala Kutxa.	avril - septembre	55	✓
	<i>Sorolla - Zorn</i>	Madrid, Museo Sorolla.	4 mars - 3 mai	61/53	✓
1993	<i>Sorolla</i>	La Havane, Museo Nacional de Bellas Artes.	[inc.]	[inc.]	✗
1994	<i>Sorolla en Andalucía</i>	Séville, Hospital de los Venerables Sacerdotes.	1/04 au 19/01	51	✓

	<i>Sorolla. Fondos del Museo Sorolla</i>	Vigo, Caixavigo. La Corogne, Kiosko Alfonso. Santander, Fundación M. Botín. Vitoria, Caja Vital Kutxa. Pamplune, Planetario. Barcelone, La Pedrera.	mai - juin juillet - août août - septembre septembre - oct. novembre - déc. décembre - janvier	[inc.]	✓
1995		Saragosse, Centro Ibercaja. Valence, Fundación Bancaja. Murcie, Sala San Esteban. Logroño, Sala Amós Salvador. Alicante, Llotja del Peix. Valladolid, Museo de la Pasión. Grenade, Museo de Bellas Artes.	janvier - mars mars - avril avril - mai mai - juillet juillet - août septembre novembre - janvier		
	<i>Sorolla. Pequeño Formato</i>	Valence, Edificio del Reloj. Castellón de la Plana, Centro Sant Miquel.	21 mars - 30 avril décembre - janvier	175	✓
	<i>Joaquín Sorolla (1863-1923)</i>	Madrid, Fundación Cultural Mapfre.	novembre - janvier	81	✓
1996	<i>Sorolla. Fondos del Museo Sorolla (suite et fin)</i>	Andorre la Vieille, Úbeda, Hospital de Santiago	janvier octobre - novembre	[inc.]	
	<i>Sorolla. Pequeño Formato (suite)</i>	Bogota, Museo de Arte Moderno Valladolid, Teatro Calderón Palencia, Sala Caja España	février - mars novembre décembre	175	?
	<i>J. Sorolla y la cornisa cantábrica</i>	Oviedo, CAMCO	9 mai - 2 juin	70	✓
	<i>Sorolla y el Mediterráneo</i>	Palma de Majorque, Fundación Barceló	mars - avril	26	✓
1997	<i>Sorolla. Pequeño Formato (suite et fin)</i>	Zamora, Centro Caja España Salamanque, Sala La Salina León, Centro Caja España Vigo, Caixavigo Pontevedra, Museo Provincial Ourense, Museo Municipal St Jacques de Compostelle, Igrexada Universidade La Corogne, Ayuntamiento Lugo, [inc.] Aranjuez, Centro Isabel Farnesio	janvier février mars avril - mai mai - juin juin juillet - août août - septembre septembre - oct. octobre - nov.	175	
	<i>Joaquín Sorolla y Bastida</i>	Salamanque, Sala Caja de Ahorros de Salamanca y Soria	14 février - 10 avril	66	✓
	<i>Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla</i>	Grenade, Fundación Rodríguez Acosta Valence, Museo de la Ciudad	mai - juillet. juillet - sept.	45	✓
	<i>Sorolla (1863-1923)</i>	Caracas, Museo de Bellas Artes	septembre - oct.	60	✓
	<i>Sorolla en las colecciones valencianas</i>	Valence, Museo de Bellas Artes	3 mars - 20 avril	[inc.]	✓
	<i>Sorolla - Zuloaga, dos</i>	Bilbao, Museo de Bellas Artes.	19 décembre - 22	36/36	✓

	<i>visiones para un cambio de siglo</i>		février		
1998	<i>Sorolla Zuloaga</i>	Madrid, Fundación Mapfre Vida.	8 avril - 28 juin	=	✓
	<i>Sorolla (1863-1923) (suite)</i>	Bogota, Museo Nacional ³⁴ . Santiago du Chili, CTC. La Paz, Museo Nacional. Lima, Museo de Bellas Artes.	février - mars septembre - oct. juillet - août 17 septembre - 18 octobre	60 = = 58	✓ ✓
	<i>J. Sorolla a Xàbia</i>	Jávea, Espai d'Art A. Lambert.	17 juillet - 30 août	43	✓
	<i>Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos</i>	Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.	4 novembre - 17 janvier	93	✓
	<i>Sorolla y su visión de España: Dibujo</i>	Madrid, Museo Sorolla.	5 novembre - 31 janvier	131	✓
1999	<i>Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos (suite et fin)</i>	Valence, Museo de Bellas Artes. La Corogne, Fundación Barrié de la Maza.	février - mai mars - avril	93 =	
2000	<i>Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: Centenario de un homenaje</i>	Valence, Museo del siglo XIX. New York, The Spanish Institute.	20 juin - 3 sept. 27 novembre - 21 octobre	61/59 =	✓
	<i>Sorolla paisajista</i>	Orense, Aula Caixanova. Pontevedra, Sala G. Mendoza. Lugo, Museo Provincial.	14 sept. - 29 oct. novembre - déc. décembre - janv.	69 = =	✓
2001	<i>Sorolla paisajista (suite)</i>	Saragosse, Centro Ibercaja. Logroño, Sala Amós Salvador. Torreón de Lozoya (Ségovie). Las Palmas de Grande Canarie, C.I.C.C.A. Huelva, Fundación El Monte. Badajoz, MEIAC.	24 janv - 14 avril 27 avril - 2 juin 14 juin - 19 août septembre - octobre 17 oct. - 18 nov. novembre - janv.	69 = = = = =	
	<i>Sorolla no Brasil</i>	Rio de Janeiro, Museo Nacional.	14 novembre - 31 décembre	59	✓
	<i>El Museo Sorolla visita Valencia</i>	Valence, Museo del Siglo XIX.	26 novembre - 15 mai	70	✓
2002	<i>Sorolla paisajista (suite et fin)</i>	Gérone, Centro Cultural La Caixa. Valence, Edificio del Reloj. Castellón, Sala San Miguel. Alicante, Palacio Gravina. Albacete, CCM. Cologne, Wallraf Richartz Museum.	janvier - 2 mars 13 mars - 2 mai mai - juin juillet - août 4 - 30 septembre 19 octobre - 5 janvier	69 = = = = =	
2003	<i>Sorolla y Castilla</i>	Talavera de la Reina, Centro Cultural San Prudencio. Cuenca, Casa Zavala.	6 mai - 4 juin 25 sept. - 29 oct. 6 nov. - 8 déc.	45 =	✓

34. À Bogota, cette exposition fut présentée sous le titre *Sorolla en Gran Formato* car la capitale colombienne venait d'accueillir l'exposition *Sorolla. Pequeño Formato*. En 2001, à Rio de Janeiro, elle reçut un autre titre : *Sorolla no Brasil*.

		Ciudad Real, Museo López Vilaseñor. Tolède, Museo de Santa Cruz.	12 déc. - 25 janv.	= =	
2004	<i>Sorolla íntimo</i>	Sta. Cruz de Tenerife, Museo Municipal. Málaga, Museo de Bellas Artes. Cáceres, Museo de Historia.	6 - 31 octobre 10 nov. - 8 déc. 15 déc. - 6 janv.	144 = =	✓
	<i>Sorolla y Castilla (suite)</i>	Ávila, Palacio de los Serranos.	20 janv. - 29 fév.	48	✓
2005	<i>Sorolla íntimo (suite et fin)</i>	Cordoue, Sala Vincorsa. Jaén, Museo de Bellas Artes. Grenade, Centro Gran Capitán.	14 janv. - 13 fév. 16 fév. - 14 mars 30 mars - 23 avril	144 = =	
	<i>Sorolla en México</i>	México, Museo Nacional de San Carlos.	25 mai - 8 août	50	✓
	<i>Sorolla y Castilla (suite)</i>	Murcie, Palacio de Almuñín. Aranjuez, Centro Isabel de Farnesio. Madrid, Casa de Vacas.	27 janv. - 6 mars 11 mars - 28 avril 5 - 29 mai	45 = =	
	<i>Sorolla y sus contemporáneos</i>	Castellón, Sala San Miguel	30 nov. - 22 janvier	15/35	✓
2006	<i>Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla</i>	Valence, Centro del Carmen.	6 novembre - 7 janvier	155 phot.	✓
	<i>Sorolla y sus contemporáneos (suite)</i>	Murcie, Museo de Bellas Artes. Santiago, Fundación Caixa Galicia.	27 janv. - 26 mars 21 avril - 6 juillet	15/35	✓
	<i>Sargent y Sorolla</i>	Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.	3 octobre - 7 janvier	55/50	
2007	<i>Sargent et Sorolla, peintres de la lumière</i>	Paris, Petit Palais.	15 février - 13 mai	45/48	✓
	<i>Sorolla y la otra imagen... (suite)</i>	Madrid, Musée Sorolla.	25 janvier - 25 mai	155 phot.	
	<i>Joaquín Sorolla en el Museo de Bellas Artes de Cuba</i>	La Havane, Museo Nacional.	19 janvier - 23 avril	30	✗
	<i>Cartas de Sorolla a Pedro Gil-Moreno de Mora</i>	Valence, Museo de Bellas Artes.	26 mars - 20 mai	275 lettres	✓
	<i>La casa Sorolla. Dibujos</i>	Madrid, Musée Sorolla.	11 juin - 14 octobre	84	✓
	<i>Blasco Ibáñez y Sorolla inventaron la Malvarrosa</i>	Valence, Museo Blasco Ibáñez.	1 - 30 juin	24	✗
	<i>Sorolla. Visiones de España</i>	Valence, Centro Cultural Bancaja.	7 novembre - 31 mars	14	✓
2008	<i>Joaquín Sorolla en l'escola d'artesans de València</i>	Valence, Escola d'artesans.	17 janvier - 14 mars	5	✓
	<i>Sorolla. Visiones de España (suite)</i>	Séville, Museo de Bellas Artes. Malaga, CAC. Bilbao, Museo de Bellas Artes.	24 avril - 29 juin 18 juil. - 21 sept. 13 oct. - 18 janv.	14 = =	
	<i>Sorolla y Castilla (suite)</i>	Valladolid, Sala de la Pasión. Salamanque, Casa Lis.	28 fév. - 12 avril 17 avril - 1 juin	45 =	
	<i>Sorolla</i>	Burgos, Centro Cultural Cerdón.	15 mai - 27 juillet	118	✓

	<i>Sorolla y sus contemporáneos</i> (suite)	St Jacques de Compostelle, Fundación Caixa Galicia. Malaga, Sala Unicaja. Cadix, Castillo de Santa Catalina. Albacete, Museo Municipal.	20 avril - 6 sept. 15 juil. - 31 août 19 sept. - 23 nov. 15 octobre - 15 novembre	15/31 = = =	
2009	<i>Sorolla. Visiones de España</i> (suite)	Barcelone, MNAC. Valence, Centro Cultural Bancaja.	20 février - 3 mai 30 sept. - 28 janv.	14 =	
	<i>Sorolla y sus contemporáneos</i> (suite)	Cordoue, Museo Etnológico. Huelva, Museo Provincial.	6 mai - 10 juin 21 oct. - 22 nov.	15/31	
	<i>Sorolla y su idea de España: estudios preparatorios para la Hispanic Society of America</i>	Madrid, Museo Sorolla.	12 mai - 13 septembre	33	✓
	<i>Joaquín Sorolla</i>	Madrid, Museo Nacional del Prado.	26 mai - 6 septembre	102	✓
	<i>Visión de España. Estudios previos. Colección de la Hispanic Society of America</i>	Gandia, Casa de Cultura Marqués de González de Quirós.	8 juil. - 29 août	[inc.]	✗
	<i>Diálogos: Sorolla & Velázquez</i>	Madrid, Museo Sorolla.	1 octobre - 31 janvier	14/1	✓

2. Résultats des dernières ventes par adjudication³⁵

Année	Date	Titre du tableau	Prix en ptas.	Prix en €	Lieu
1981	28 mai	<i>Triste herencia</i>	22.000.000		New York.
1984	mars	<i>La vuelta de la pesca</i>	12.000.000		Londres.
1987	9 avril	<i>Niños jugando en la playa</i>	5.500.000		Madrid, Durán.
	8 juin	<i>Pescador valenciano</i>	18.000.000		Madrid, Durán.
1988	février	<i>Familia campesina de Benimamet</i>	14.000.000		Madrid, Durán.
1989	24 oct.	<i>Familia segoviana</i>	84.000.000		New York, Sotheby's.
		<i>Playa de Valencia</i>	42.000.000		
1990	14 fév.	<i>Retrato de don Diego de Alvear</i>	9.000.000		Londres, Christie's.
		<i>Retrato</i>	7.600.000		
1993	24 juin	<i>Estudio para Sol de la tarde</i>	162.000.000		Londres, Christie's.
1997	10 mai	<i>Clotilde y Elena en las rocas</i>	181.500.000		New York, Christie's.
	22 mai	<i>A la orilla del mar</i>	43.878.800		New York, Christie's.
1998	5 mai	<i>Sol de la tarde</i>	145.282.300		New York, Christie's.
	6 mai	<i>Playa de Biarritz</i>	10.371.400		New York, Christie's
	18 juin	<i>La odalisca</i>	33.688.376		Londres, Christie's
1999	avril	<i>El pillo de playa</i>	116.240.000		Séville, AIG.
2000	mars	<i>Moro con naranjas</i>	26.000.000		Londres, Sotheby's.
	avril	<i>Retrato de Dña. Isaura Zaldo Arana</i>	32.000.000		Madrid, Ansorena.
	avril	<i>Pescadora. Playa de Valencia</i>	18.000.000		Madrid, Durán
	22 nov.	<i>Niña en la playa del Cabañal</i>		160.000	Séville, AIG.
2002	4 déc.	<i>Desnudos en patio o plaza</i>		274.000	Londres, Christie's
		<i>Mondando patatas</i>		247.644	
2004	18 nov.	<i>La hora del baño</i>		5.200.000	Londres, Sotheby's
		<i>En la playa de Valencia</i>		683.939	Londres, Christie's
2005	5 oct.	<i>Baile valenciano en la huerta</i>		572.000	Madrid, Christie's
	16 nov.	<i>Arreglando las redes</i>		492.650	Londres, Sotheby's
	17 nov.	<i>La playa. Biarritz</i>		195.738	Londres, Christie's
2006	14 juin	<i>Playa de Biarritz</i>		141.848	Londres, Christie's
		<i>Niña en la playa</i>		322.635	
		<i>Niños en el mar</i>		1.179.287	
		<i>Bacante</i>		229.181	

35. Grille réalisée à partir des archives de presse du Musée Sorolla, cartons n°XXV à n°XXXII.

	7 nov.	<i>María mirando los peces</i>		2.552.000	New York, Sotheby's
2007	26 juin	<i>Puerto de Valencia</i>		22.800	Londres, Christie's
		<i>Niña en la playa</i>		186.860	
	3 octubre	<i>¡Que te come!</i>		264.250	Madrid, Christie's
		<i>Apunte de la playa de Valencia</i>		144.250	
		<i>Remendando las redes</i>		336.250	
2008	4 janvier	<i>Niños en el mar</i>		1.236.080	Londres, Christie's
	7 mai	<i>Las tres velas</i>		2.974.000	New York, Sotheby's
	2 juillet	<i>La playa de Valencia</i>		726.757	Londres, Christie's
2009	21 janv.	<i>Dando cuerda</i>		59.278	Londres, Christie's
		<i>Barcos en la playa de Valencia</i>		159.852	
	3 juin	<i>Niña entrando en el baño</i>		1.900.000	Londres, Sotheby's
		<i>Estudio en la playa</i>		141.000	

3. Table de traduction des œuvres citées³⁶

<i>¡Aún dicen que el pescado es caro! o</i>	<i>Et l'on dit que le poisson est cher ! [R.D.]</i>
<i>¡Y aún dicen que el pescado es caro!</i>	
<i>Barcos en el puerto con fondo de edificios</i>	<i>Bateaux au port sur fond de maisons</i>
<i>Boulevard de París</i>	<i>Boulevard de Paris</i>
<i>Chicos en la playa</i>	<i>Enfants sur la plage</i>
<i>Clotilde con los hijos</i>	<i>Clotilde avec les enfants</i>
<i>Clotilde con traje de noche</i>	<i>Clotilde en robe du soir</i>
<i>Clotilde con traje gris</i>	<i>Clotilde en robe grise</i>
<i>Clotilde leyendo un diario</i>	<i>Clotilde lisant un journal</i>
<i>Clotilde y Elena en las rocas</i>	<i>Clotilde et Elena sur les rochers</i>
<i>Comiendo en la barca</i>	<i>Dîner à bord [R.D.]</i>
<i>Cosiendo la vela</i>	<i>Cousant la voile [R.D.]</i>
<i>Después del baño</i>	<i>Après le bain</i>
<i>Después del bautizo, Valencia</i>	<i>Après le baptême. Valence</i>
<i>Día de Reyes</i>	<i>Épiphanie</i>
<i>El algarrobo</i>	<i>Le caroubier</i>
<i>El balandrito</i>	<i>Le petit bateau</i>
<i>El baño del caballo</i>	<i>Le bain du cheval</i>
<i>El beso de la reliquia</i>	<i>Baisant la relique [R.D.]</i>
<i>El bote blanco</i>	<i>Le canot blanc [R.D.]</i>
<i>El dos de mayo. Defensa del Parque de Artillería</i>	
<i>de Madrid el día del 2 de mayo de 1808.</i>	<i>Le deux mai. Défense du Parc d'Artillerie à Madrid</i>
	<i>le 2 mai 1808 [R.D.]</i>
<i>El entierro de Cristo</i>	<i>L'enterrement du Christ</i>
<i>El grito del palleter</i>	<i>Le cri du palleter</i>
<i>El pillo de playa</i>	<i>Le galopin de la plage [S.S.]</i>
<i>El patio del Instituto</i>	<i>La cour de l'école</i>
<i>Elena en la playa</i>	<i>Elena sur la plage</i>
<i>En la costa de Valencia</i>	<i>Sur la côte de Valence</i>
<i>Escena de puerto</i>	<i>Scène de port</i>
<i>Joaquín en el laboratorio</i>	<i>Joaquín dans le laboratoire</i>
<i>Jugando en el agua</i>	<i>En jouant dans l'eau</i>
<i>Grupa valenciana</i>	<i>En croupe à la valencienne [R.D.]</i>

36. Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur. Les abréviations [R.D.] et [S.S.] correspondent respectivement à : Rafael Doménech, *Sorolla, sa vie et son œuvre*, Madrid, Vilanova y Geltrú-Oliva, 1910 et *Sargent / Sorolla*, Paris, Petit Palais musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, 2006.

<i>Instantánea</i>	<i>Instantanné</i>
<i>La bata rosa</i>	<i>La robe rose [S.S.]</i>
<i>La bendición de la barca</i>	<i>La bénédiction du bateau [R.D.]</i>
<i>La caleta</i>	<i>La crique</i>
<i>La hora del baño</i>	<i>L'heure du bain</i>
<i>La jura de la Constitución por la regente</i>	
<i>Dña. María Cristina</i>	<i>Le serment à la Constitution de la régente Marie</i>
	<i>Christine</i>
<i>La preparación de la pasa. Jávea</i>	<i>La préparation des raisins secs. Jávea</i>
<i>La Regencia</i>	<i>La Régence</i>
<i>La siesta</i>	<i>La sieste</i>
<i>La vuelta de la pesca</i>	<i>Le retour de la pêche</i>
<i>Las tres velas</i>	<i>Les trois voiles</i>
<i>Madre</i>	<i>Mère</i>
<i>María con la sierra al fondo</i>	<i>María sur fond de montagne</i>
<i>María mirando los peces</i>	<i>María regardant les poissons</i>
<i>Mi familia</i>	<i>Ma famille</i>
<i>Mi mujer y mis hijos</i>	<i>Ma femme et mes enfants</i>
<i>Mis hijos</i>	<i>Mes enfants</i>
<i>Moro con naranjas</i>	<i>Vendeur d'oranges</i>
<i>Nadadores. Jávea</i>	<i>Nageurs. Jávea</i>
<i>¡Otra Margarita!</i>	<i>Une autre Marguerite [R.D.]</i>
<i>Paseo a orillas del mar</i>	<i>Promenade au bord de la mer [R.D.]</i>
<i>Pescadores valencianos</i>	<i>Pêcheurs valenciens</i>
<i>Playa de Valencia</i>	<i>Plage de Valence</i>
<i>Renovación</i>	<i>Renouveau</i>
<i>Rogaciones en Burgos en el siglo XVI</i>	<i>Une rogation à Burgos au XVIe siècle [R.D.]</i>
<i>Saltando a la comba</i>	<i>En sautant à la corde</i>
<i>Sol de la tarde</i>	<i>Soleil du soir [R.D.]</i>
<i>Tipos aragoneses</i>	<i>Types aragonais</i>
<i>Tipos de Salamanca</i>	<i>Types de Salamanque</i>
<i>Tipos regionales castellanos</i>	<i>Types régionaux castillans</i>
<i>Tipos regionales de Ávila</i>	<i>Types régionaux d'Ávila</i>
<i>Tipos regionales de Segovia</i>	<i>Types régionaux de Ségovie</i>
<i>Tipos regionales de Soria</i>	<i>Types régionaux de Soria</i>
<i>Tipos regionales del Roncal</i>	<i>Types régionaux du Roncal</i>
<i>Tipos regionales del Valle de Ansó</i>	<i>Types régionaux de la vallée de Ansó</i>
<i>Trata de blancas</i>	<i>Traite des blanches [S.S.]</i>
<i>Triste herencia o Los hijos del placer</i>	<i>Triste héritage ou Les enfants du plaisir</i>
<i>Una investigación</i>	<i>Une expérience [S.S.]</i>

Una mujer desnuda

Veleros en el mar

Verano

Visión de España

- *La fiesta del pan (Castilla)*
- *Los nazarenos (Sevilla)*
- *La jota (Aragón)*
- *El consejo del Roncal (Navarra)*
- *Los bolos (Guipúzcoa)*
- *El encierro (Andalucía)*
- *El baile (Sevilla)*
- *Los toreros (Sevilla)*
- *La romería (Galicia)*
- *La pesca (Cataluña)*
- *Las grupas (Valencia)*
- *El mercado (Extremadura)*
- *El palmeral (Elche)*
- *La pesca del atún (Ayamonte)*

Nu féminin

Voiliers en mer

Été

Vision d'Espagne

- *La fête du pain (Castille)*
- *Les nazaréens (Séville)*
- *La jota (Aragon)*
- *Le conseil du Roncal (Navarre)*
- *Le jeu de boules (Guipúzcoa)*
- *La mise au toril (Andalousie)*
- *La danse (Séville)*
- *Les toreros (Séville)*
- *Le pèlerinage (Galice)*
- *La pêche (Catalogne)*
- *Les cavaliers (Valence)*
- *Le marché (Extremadoure)*
- *La palmeraie (Elche)*
- *La pêche au thon (Ayamonte)*

C. BIBLIOGRAPHIE

1. Archives Générales de l'Administration
2. Archives de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando
3. Archives du Musée Archéologique National
4. Archives du Centre de Documentation Touristique Espagnol
5. Archives de correspondance du Musée Vicente Blasco Ibáñez
6. Archives de correspondance du Musée Sorolla
7. Archives de Presse du Musée Sorolla
8. Articles de presse hors APMS
9. Catalogues des expositions monographiques
10. Monographies
11. Autres ouvrages consultés
12. Articles issus d'un ouvrage collectif
13. Sites internet

1. Archives Générales de l'Administration (Alcalá de Henares)
 - EC. 31/6829 Exposition Nationale des Beaux-Arts.
 - EC. 31/6836 Exposition Nationale des Beaux-Arts.
 - EC. 31/6839 Exposition Nationale des Beaux-Arts.
2. Archives de la Royale Académie des Beaux-Arts de San Fernando (Madrid)
 - 5-146-6 Candidature de Joaquín Sorolla y Bastida.
 - 5-175-12 Acquisitions.
3. Archives du Musée Archéologique National (Madrid)
 - 2007/123/4 Billet de 25 pesetas "Pescadoras valencianas", 1936.
4. Archives du Centre de Documentation Touristique Espagnol (Madrid)
 - 61-03 R.858 Affiche "J. Sorolla, Spanien", 1961
 - M 15325-1990 Affiche "España. Todo (nuevo) bajo el sol", 1990.
 - 98-08 R.56 Affiche "España, playas", 1998.
5. Archives de correspondance du Musée Vicente Blasco Ibáñez (Valence)
 - Lettres de J. Sorolla à V. Blasco Ibáñez de 1902 à 1912.
6. Archives de correspondance du Musée Sorolla (Madrid)
 - I.1 / 142 Lettres d'Alphonse XIII à J. Sorolla.
 - X.1 / 67 Lettres de V. Blasco Ibáñez à J. Sorolla.
 - LVI.1 / 176 Lettres du marquis de Viana à J. Sorolla
7. Archives de Presse du Musée Sorolla (Madrid)

En accord avec le directeur de la thèse, le catalogue inédit établi par mes soins, recensant les références complètes des 4.068 articles conservés au sein de la collection de presse du Musée Sorolla, est tenu confidentiel dans la perspective d'une éventuelle publication. Les articles mentionnés ci-dessous n'en font pas partie et ils proviennent de la collection particulière de l'auteur.

8. Artículos de presse hors APMS

ACEBAL, Francisco, “Sorolla”, *La Vanguardia*, Barcelone, 1904.

ANONYME, “Nuevo Centro de investigación y estudios Joaquín Sorolla Bastida”, <http://www.arteylibertad.org/>, Valence, 10/2009.

- ▶ “Cuadros para la exposición de Madrid”, *Las Provincias*, Valence, 5/04/1881.
- ▶ “Les souverains d'Espagne au château de La Granja”, *L'Illustration*, Paris, 27/07/1907.
- ▶ “Detalles del fallecimiento de Joaquín Sorolla”, *ABC*, Madrid, 12/08/1923.
- ▶ “Valencia”, *ABC*, Madrid, 29/12/1908.
- ▶ “Las medallas de honor en la exposición de París”, *ABC*, Madrid, 8/07/1900.
- ▶ “Exposición de bellas artes de 1899”, *ABC*, Madrid, 13/05/1899.
- ▶ “De palacio”, *ABC*, Madrid, 30/12/1908.
- ▶ “Javier Tusell, más allá de la historia”, <http://www.elmundo.es/>, Madrid, 10/02/2005.
- ▶ “Voici le plus grand collectionneur privé du monde”, *Paris Match*, Paris, 5/09/2010.

BAEZA, Almudena, “Exposición. De Sorolla al Equipo Crónica”, <http://www.elmundo.es/>, Madrid, 15/09/2005.

BARCIELA, Fernando, “Antiguos, caros y en buen estado”, *El País*, Madrid, 25/06/2006.

BENAVENTE, Jacinto, “La política y los intelectuales I.”, *ABC*, Madrid, 30/09/1930.

▶ “La política y los intelectuales II.”, *ABC*, Madrid, 1/10/1930.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, “El gran Sorolla”, *El Pueblo*, Valence, 9/06/1900.

CALLEJA, Juan Luis, “Como catecumenos”, *ABC*, Madrid, 3/07/1965.

CALVO SERRALER, Francisco, “Joaquín Sorolla, la otra Cara del 98”, *El País*, Madrid, 25/11/1995.

CILLA, Ramón, “Instantáneas. Joaquín Sorolla”, *Madrid Cómic*, 25/05/1895.

ENCINA, Juan de la, (Ricardo Gutiérrez Abascal), “Sorolla”, *La Voz*, Madrid, 17/08/1923.

F. S., “Cultura crea un centro de investigación sobre Sorolla”, *El País*, Madrid, 20/10/2009.

FERNANFLOR (Isidoro Fernández Flores), “Exposición de Bellas Artes. Cuadros históricos”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22/06/1884.

▶ “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8/07/1887.

FRANCÉS, José, “Las medallas”, *El Año Artístico*, Madrid, 1915.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Sol de la tarde”, *Alma Española*, Madrid, 13/03/1904.

LÓPEZ ROBERTS, Mauricio, “Crónica de arte. Sorolla en Biarritz”, *Blanco y Negro*, Madrid, 6/10/1906.

- “La Jota en el valle Ansó”, *ABC*, Madrid, 14/03/1926.
- MAINER, José-Carlos, “Joaquín Sorolla, visto y leído”, *El País*, Madrid, 9/12/2006.
- MANAUT NOGUÉS, José, “Joaquín Sorolla. Intimidades y recuerdos”, *El Mercantil Valenciano*, Valence, 1930.
- MARÍ, Rafa, “El lado oculto de Sorolla”, *Las Provincias*, Valence, 9/05/2002.
- MORICE, Charles, “titre inconnu”, *Mercure de France*, Paris, 06/1906.
- PANTORBA, Bernardino de, “Historia y peripecia del cuadro de Sorolla Triste herencia”, *ABC*, Madrid, 3/06/1981.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, “Sorolla”, *La Prensa*, Buenos Aires, 7/10/1923.
- PLA Y VALOR, Manuel, “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelone, 5/07/1884.
- PLÉE, Léon, “Sorolla y Bastida”, *Les Annales Politiques et Littéraires*, Paris, 30/04/1905.
- S. C., “Sorolla y sus retratos”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 6/06/1895.
- SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín, “Apunte sobre Zorn”, *La Lectura*, Madrid, 1903.
- UNAMUNO, Miguel de, “De Arte Pictórica”, *La Nación*, Buenos Aires, 21/07/1912.
- “De Arte Pictórica”, *La Nación*, Buenos Aires, 8/08/1912.
- VALLE-INCLÁN Ramón María del, “Notas de la exposición de bellas artes de 1908. Un pintor”, *El Mundo*, Madrid, 3/05/1908.
- “Notas de la exposición de bellas artes de 1908. Un pintor”, *El Mundo*, Madrid, 12/06/1908.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel, “titre inconnu”, *La Voz*, Madrid, 1/11/1932.
- VIDAL CORELLA, Vicente, “La casa del fotógrafo Antonio García. Donde Sorolla fue retocador de retratos”, *Las Provincias*, Valence, 20/08/1961.

9. Catalogues des expositions monographiques

- MS2408 *Cartas de Sorolla a Pedro Gil-Moreno de Mora*, Valence, Museo de Bellas Artes, 2007.
- MS G2726 *Diálogos : Sorolla & Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.
- MS D147 *Dibujos de Sorolla. Colección Pons Sorolla*, Valence, Dirección General de Bellas Artes, 1974.
- MS G666 *El jardín de la Casa Sorolla en la Pintura de Sorolla*, Madrid, Museo Sorolla, 1982.
- MS D262 *El Museo Sorolla visita Valencia*, Valence, Bancaja, 2001.
- MS G676 *Els Sorolla de l'Havana*, Valence, Generalitat Valenciana, 1985.
- MS D137 *Exhibition of Paintings by Sr. Joaquín Sorolla y Bastida*, Londres, Grafton Galleries, 1908.
- Coll. part. *Exposición de Apuntes y Dibujos de Joaquín Sorolla, de la Colección de sus hijas María y Elena*, Madrid, Salón de Exposiciones Toison, 1953.
- Coll. part. *Exposición de cuadros del gran pintor Joaquín Sorolla (1863-1923), con motivo del XXV aniversario de su muerte*, Barcelone, Sala Parés, 1948.
- Coll. part. *Exposición Sorolla*, La Havane, Museo Nacional, 1971.
- MS P8 *Exposition Sorolla y Bastida*, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1906.
- MS. D130 *Från två hav. Zorn och Sorolla*, Stockholm, Nationalmuseum, 1991.
- Coll. part. *J. Sorolla*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 1979.
- Coll. part. *J. Sorolla*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1983.
- Coll. part. *J. Sorolla Bastida*, Barcelone, Galerías Layetanas, 1935.
- Coll. part. *J. Sorolla y Bastida (1863-1923)*, Buenos Aires, Wildenstein, 1952.
- MS F50 *J. Sorolla y Bastida (1863-1923)*, Madrid, CB Galería de Arte, 1986.
- MS D125 *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Madrid, Mapfre, 1995.
- MS P21 *Joaquín Sorolla*, Saint Louis, City Art Museum of Saint Louis, 1911.
- MS P11 *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Worcestershire (RU), Broadway Art Gallery, 1965.
- Coll. part. *Joaquín Sorolla*, Alicante, Aula de Cultura Altea, 1967.
- MS G681 *Joaquín Sorolla*, Londres, Philip Wilson, 1989.
- MS G2707 *Joaquín Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- MS G2534 *Joaquín Sorolla en l'escola d'artesans de València*, Valence, EAV, 2008.
- MS G679 *Joaquín Sorolla y Bastida*, Salamanque, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, 1997.
- MS P21 *Joaquín Sorolla y Bastida at The Hispanic Society of America*, New York, HSA, 1909.
- Coll. part. *Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)*, Madrid, Galería Theo, 1968.
- Coll. part. *Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)*, Valence, Galería Galanis, 1972.

- Coll. part. *Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)*, Madrid, Galería Jorge Juan, 1986.
- MS G2424 *La casa de Sorolla. Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- MS G671 *Los Sorolla de Valencia*, Valence, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1996.
- MS G1708 *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, Valence, Generalitat Valenciana, 2000.
- MS M9 *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla*, Grenade, Fundación Caja de Granada, 1997.
- MS D139 *Sorolla*, Valence, Ayuntamiento de Valencia, 1944.
- Coll. part. *Sorolla*, La Havanne, Museo Nacional de Bellas Artes, 1993.
- MS P1645 *Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.
- MS D264 *Sorolla a Xàbia*, Jávea, Bancaixa, 1999.
- MS. G622 *Sorolla an 80th anniversary exhibition*, New York, The Hispanic Society of America, 1989.
- MS G613 *Sorolla en Andalucía*, Ministerio de Cultura, Séville, 1994.
- MS. M13 *Sorolla, el pintor de la luz*, México, Museo de San Carlos, 1992.
- MS M5 *Sorolla en el Círculo de Bellas Artes. 46 jardines de Sorolla*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1958.
- MS G673 *Sorolla en Guipuzkoa*, San Sébastien, Fundación Kutxa, 1992.
- MS G647 *Sorolla en las colecciones valencianas*, Valence, Museo de Bellas Artes, 1997.
- MS G2202 *Sorolla en México*, México, Ministerio de Cultura, 2005.
- MS D157 *Sorolla. Fondos del Museo Sorolla*, Madrid, Fundación Marcelino Botín, 1994.
- MS D305 *Sorolla íntimo*, Madrid, Fundación Ibercaja, 2004.
- MS D148 *Sorolla, pequeño formato*, Valence, Autoridad portuaria, 1995.
- MS G595 *Sorolla-Solana*, Liège, Europalia, 1985.
- MS G1710 *Sorolla. Su obra en el arte español y sus obras en la Argentina*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1942.
- MS P34 *Sorolla 1863-1923. Primer centenario del nacimiento de Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1963.
- MS. D257 *Sorolla paisajista*, Madrid, Caixanova, 2000.
- MS M19 *Sorolla. Pensionado de la Diputación*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 1963.
- MS D290 *Sorolla y Castilla*, Madrid, CCM, 2003.
- MS D165 *Sorolla y el Mediterráneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996.
- MS D114 *Sorolla y la Cornisa Cantábrica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996.

- MS G641 *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998.
- MS. G2377 *Sorolla y la otra imagen*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.
- MS G2786 *Sorolla y su idea de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.
- MS D150 *Sorolla y su visión de España: Dibujo*, Madrid, Fundación Museo Sorolla, 1998.
- Coll. part. *Sorolla y sus contemporáneos*, Murcia, Comunidad Autónoma de Murcia, 2006.
- MS D132 *Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao, BBK, 1997.
- MS G2367 *Sargent / Sorolla*, Madrid, Turner, 2006.
- MS F358 *Sorolla. Visiones de España*, Valence, Bancaja, 2007.
- MS G640 *Sorolla-Zorn*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- MS G1990 *Un siglo de arte valenciano, exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación provincial. IV. Sorolla*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 1965.

10. Monographies

- MS D160 *Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, New York, HSA, 2 tomes, 1909, réed. 2009.
- MS D145 *Homenaje a la Gloriosa Memoria del Excm. Don Joaquín Sorolla, Académico electo. Discursos leídos en la Sesión Pública el día 2 de febrero de 1924. Real Academia de San Fernando*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924.
- MS M17 *La Casa de Sorolla*, Madrid, Patronato del Museo Sorolla, 1932.
- Coll. part. ABRIL, Marcelo, *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura*, Barcelone, Iberia, 1932 réed. 1948.
- MS G2106 AGUILERA, Emiliano M., *Joaquín Sorolla*, Barcelona, Joaquín Gil Guiñón, 1932.
- MS D128 AGUILERA CERNI, Vicente, *Dibujos de J. Sorolla*, Ibérico europea de ediciones, 1973.
- MS D164 BERUETE, Aureliano de, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Biblioteca Estrella, 1921.
- G1774 BUELGA, Luz, *Dibujos de Joaquín Sorolla*, Madrid, Fahah, 2000.
- MS D299 BURKE, Marcus et MULLER, Priscilla, *Sorolla. The Hispanic Society*, New York, HSA, 2004.
- Coll. part. CALVO SERRALLER, Francisco, *Retrato de Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922) de J. Sorolla*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1994.
- BNE 75084 COSTA CLAVELL, Javier, *Sorolla*, Barcelone, Mundilibro, 1974.
- Coll. part. DÍAZ PINTADO, Francisco Marco, *Recuerdos personales de Sorolla*, Valence, Archivo Arte Valenciano, 1974.
- MS G2417 DOMÉNECH, Rafael, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel, 1910.
- MS G677 ► *Sorolla, sa vie et son œuvre*, Madrid, Vilanova y Geltrú-Oliva, 1910.
- MS G618 ECHEVARRÍA, Rosa, *Sorolla*, Madrid, Sarpe, 1979.
- MS G675 FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María, *Joaquín Sorolla*, Barcelone, Polígrafa, 1995, réed. 2006.
- MS P1736 FAUVEY, Jordane, *Joaquín Sorolla pintor del Rey Alfonso XIII*, Besançon, PUFC, 2009.
- MS M15 FERNÁNDEZ BENITO, Armando, *Sorolla*, Madrid, Movinter, 1981.
- MS D184 FUSTER, Antonio, *J. Sorolla. La grandeza del pequeño formato*, Madrid, 1975.
- MS F13 GALLEGO ESTARELLES, Carmen (sous la dir. de -), *Una forma de leer la pintura de Sorolla*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989.
- MS G2707 GARCÍA SÁNCHEZ, Laura, *Enciclopedia ilustrada. Sorolla*, Madrid, Susaeta, 2009.
- MS D127 GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *La visión de España de Sorolla*, Valence, Diputación Provincial, 1965.
- MS P1573 GARÍN, Felipe et TOMÁS, Facundo, *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, tf, 2006.
- MS D127 ► *La visión de España de Sorolla*, Valence, Diputación Provincial de Valencia, 1973.
- MS D121 GIL, Rodolfo, *Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1913.

- 3NP 8670V GONÇALVES DE OLIVEIRA, Mário, *Arte e vida de Sorolla. Algumas considerações*, Coimbra, Coimbra Editora, 1944.
- MS P36 GUILLOT CARRATALÁ, José, *El pincel deslumbrador*, Plasencia, Sánchez Rodrigo, 1967.
- MS D166 HERNÁNDEZ POLO, José, *Sorolla*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1958, réed. 1973.
- MS G1715 LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Conmemoración de Sorolla: disertación leída en el acto inaugural del curso el día 15 de octubre de 1963*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1963.
- MS D109 LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Sorolla 1863 - 1923*, Madrid, Globus, 1996.
- MS G599 MANAUT VIGLIETTI, José, *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora Nacional, 129 pages, 1964, réed. 2008.
- MS G600 MARTÍNEZ, María José, SANTA-ANA, Florencio de, et OLMEDA, Fernando, *Sorolla*, Madrid, Sarpe, 93 pages, 1983, réed. 1992.
- MS D196 MUÑOZ, Abelardo, *Joaquín Sorolla, Viajero a la luz*, Valence, 1998.
- MS P42 PANTORBA, Bernardino de, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Figuras de la Raza n°20, 1927.
- Coll. part. ▶ *Joaquín Sorolla*, Madrid, Casa Blas, 1933.
- 3NE 75074464 ▶ *Guía del Museo Sorolla*, Madrid, Gráficas Nebrija, 1951, réed. 1968, 1967 et 1975.
- MS D190 ▶ *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953.
- MS D597 ▶ *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Gráficas Monteverde, 1970.
- MS P4 PÉREZ REYES, Carlos, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1974.
- MS G647 PÉREZ ROJAS, *Sorolla en las colecciones valencianas*, Valence, Generalitat de València, 1996.
- MS D300 PONS-SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fahah, 2001.
- MS G2272 ▶ *Joaquín Sorolla*, Madrid, Polígrafa, 2005.
- MS G2266 ▶ *Joaquín Sorolla*, Londres, Philip Wilson, 2005.
- MS M1747 PONS-SOROLLA, Blanca et LORENTE SOROLLA, Víctor, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelone, Anthropos, 2009.
- MS M1748 PONS-SOROLLA, Blanca, LORENTE SOROLLA, Víctor et MOYA, Marina, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelone, Anthropos, 2008.
- MS G1638 PUENTE, Joaquín de la, *Joaquín Sorolla*, Buenos Aires, Codex, 1964.
- MS M6 RUSCALLEDA I GALLART, Sebastià, *Sorolla a Santa Cristina. Història del quadre « Catalunya » de la Hispanic Society of America de Nova York*, Lloret de Mar, Obrerí de Santa Cristina, 1993.
- MS M16 SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Sorolla y el impresionismo en los primeros años del siglo XX*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985.

- MS D703 SANTA-ANA, Florencio de (dir.), *Conocer el Museo Sorolla. Diez aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- BNE 06946027 ► *Museo Sorolla*, Madrid, Electa, 2000.
- MS D278 I/II ► *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, Madrid, Ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sports, (2 tomes), 2002 (1982).
- BNE M50563-2009 ► *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, Madrid, Ministère de la Culture, 2009.
- MS G603 SIMÓ, Trinidad, *J. Sorolla*, Valencia, Vicent García, 1980.
- MS M1734 TOMÁS, Facundo, GARÍN, Felipe, JUSTO, Isabel et BARRÓN, Sofía, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelone, Anthropos, 2007.
- MS G2379 TORRES GONZÁLEZ, Begoña, *Sorolla: la magia de la luz*, Madrid, Libsa, 2004, rééd. 2009.
- MS G1732 XING, Xiaosheng, *Sorolla*, Hubei Fines Arts Publishing House, 2000.

11. Autres ouvrages consultés

- 3NE VC2541 *Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos, 1860.
- AGA 31/6836 *Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos, 1897.
- AGA 31/6839 *Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de ciegos, 1899.
- JCM D703.6(46)A ► *Arte y represión en la guerra civil española : artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Valence, Generalitat valenciana, 2005.
- 3NE DL/438938 AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Un arte valenciano en América*, Valence, Consell Valencià de Cultura, 1992.
- Coll. part. AKOUN, Jacques-Armand, *Akoun 2008*, Paris, La cote des peintres, 2008.
- Coll. part. *Akoun 2009*, Paris, La cote des peintres, 2009.
- Coll. part. *Akoun 2010*, Paris, La cote des peintres, 2010.
- Coll. part. *Akoun 2011*, Paris, La cote des peintres, 2011.
- JCM M7ALB ALBI IBÁÑEZ, Emilio, *Economía de las artes y política cultural*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda & Instituto de Estudios Fiscales, 2003.
- 3NE DL/857829 ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*, Valence, Generalitat Valenciana, 1998.
- 3NE DL/1623753 ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, *El Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales*, Valence, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007.
- Coll. part. ALTED, Alicia (dir.), *El exilio de los niños*, Madrid, Sinsentido, 2003.
- 3NF 030.79AMBR AMBRIÈRE, Madeleine (dir.), *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, Paris, PUF, 2007 (1997).
- JFC 680621 ANCEL Pascale et PESSIN Alain (dir.), *Les non-publics. Les arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2004, tomes I et II.
- D39(46)AN ANDERSON, Ruth Matilda *Costumes painted by Sorolla in his Provinces of Spain*. New York, HSA, 1957.
- JCM A7(46) ARIAS ANGLÉS Enrique, *Pintura española del siglo XIX*, Madrid, historia 16, 1992.
- JCM H930.23 ARÓSTEGUI, Julio, *La investigación histórica*, Madrid, Crítica, 2001.
- JFC 946.07 ARTOLA, Miguel, *Partidos y programas políticos, 1808-1936. I. Los partidos políticos*, Madrid, Alianza, 1991.
- JFC 946.07 ► *Partidos y programas políticos, 1808-1936. II. Manifiestos y programas políticos*, Madrid, Alianza, 1991.
- JFC 946ENCI ARTOLA, Miguel (dir.), *Enciclopedia de Historia de España, IV. Diccionario biográfico*, Madrid, Alianza, 2001 (1991).
- JFC 946ENCI ► *Enciclopedia de Historia de España, V. Diccionario temático*, Madrid, Alianza, 2001 (1991).

- UFC 709.46 AUGÉ, Jean-Louis (dir.), *L'Art en Espagne et au Portugal*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2000.
- UCM D860AZA AZAÑA, Manuel, *Memorias políticas y de Guerra*, Madrid, Giner, 1990, tome n°IV, pages 400-401.
- UCM DP860AZ AZORÍN, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943.
- BNF 8-D1MON BACHOUD, Andrée, *Franco ou la réussite d'un homme ordinaire*, Paris, Fayard, 1997.
- BNF 200811337 BADEA-PAÛN, Gabriel, *Portraits de société XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- UCM DPC860 BAROJA Pío, *Memorias*, Madrid, Caro Raggio, 1997 (1955).
- UCM DP860BAR ► *Desde la última vuelta del camino: memorias. IV. Galería de tipos de la época*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982.
- UFC 627416 BASTIDE, Roger, *Art et Société*, Montréal, L'Harmattan, 1997.
- UFC 658257 BAXANDALL, *Formes de l'intention*, Nîmes, J. Chambon, 1991.
- UCM LA069.1MU BELDA NAVARRO, Cristóbal et MARÍN TORRES, M^a Teresa, *La museología y la historia del arte*, Murcie, Universidad de Murcia, 2006
- UCM MOD(91)360 BENNASSAR, Bartolomé et Lucile, *Le Voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Bouquins, 1998.
- UFC 445371 BERTHIER, Nancy, *Le Franquisme et son image*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- UFC 431859 BESSIÈRE, Bernard, *La Culture espagnole : les mutations de l'après-franquisme, 1975-1992*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- UCM LA860 BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La maja desnuda*, Madrid, Cátedra, 1998 (1906).
- BNF 860.3BONE BONELLS, Jordi (dir.), *Dictionnaire des littératures hispaniques. Espagne et Amérique latine*, Paris, Bouquins, 2009.
- BNF 8-Z-4036 BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio Essais, 1962.
- BNF 759.054BR BROUDE, Norman, *L'Impressionnisme dans le monde. Un mouvement international 1860-1920*, Paris, Nathan, 1990.
- UCM D707.8(45)B BRU ROMO, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, Imnasa, 1971.
- UCM DD703.6 CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La primera biennial hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid, UCM, 1992.
- UCM D703.6(46)BI ► *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- BNE 1/71067 CABELLO Y LAPIEDRA, Luis María, *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*, Madrid, Hijos de M.G. Hernández, 1897.
- UCM L379.85COR CAL, Rosa et CORREYERO RUIZ, Beatriz, *Turismo : la mayor propaganda de estado. España : desde los orígenes hasta 1951*, Madrid, Visión Libros, 2008.
- UFC 907.2 CARBONELL, Charles-Olivier, *L'Historiographie*, Paris, PUF, 2003 (1981).

- JFC 709.04 CAUQ CAUQUELIN, Anne, *L'Art contemporain*, Paris, PUF, 2002 (1992).
- JCM DP07CEL CELMA VALERO, María Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices (1888 – 1907)*, Madrid, Jucar, 1991.
- JCM D707.8(46)SBONET, Lluís, DUEÑAS, Marc et PORTELL, Raimon (dir.), *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- 3NF 121649 CHAUDENSON, Françoise, *À qui appartient l'œuvre d'Art ?*, Paris, Armand Colin, 2007.
- 3NE B21145-1977CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelone, Gustavo Gili, 1977.
- MS G1961 CODDING, Mitchell A. (dir.), *The Hispanic Society of América*, New York, El Viso, 2000.
- 3NE B32936-2001COLL, Isabel, *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Madrid, Centaure Groc, 2001.
- JCM L7.01COL COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Éxodo y exilio del arte : la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008.
- JFC 8823 COMTE, Jules (dir.), *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1900.
- 3NE SE4221-2008 CORREYERO RUIZ, Beatriz *Turismo, la mayor propaganda de estado: España desde los orígenes hasta 1951*, Madrid, Vision Libros, 2008.
- JFC 946.083 TRACOTARELO, Ramón, *Transición política y consolidación democrática : España, 1975-1986*, Madrid, Centro de investigaciones sociológicas, 1992.
- JCM D323.17 CUCÓ, Alfons, *El valencianismo político 1874-1939*, Barcelone, Ariel, 1977, chapitre n°1: "Orígenes del valencianismo político 1874-1905" (pages 11-53).
- JCM R75EQU DALMACE, Michèle (dir.), *Equipo Crónica*, Valence, IVAM, 2001.
- JFC 470825 DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- 3NF 2008-788 ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.
- JFC 928.6.1055 ESTEVE SECALL, Rafael, *Economía, historia e instituciones del turismo en España*, Madrid, Pirámide, 2000.
- 3NE M3071-1991 FERNÁNDEZ FÚSTER, *Historia general del turismo de masas*, Madrid, Alianza, 1991.
- 3NF 2004-5459 FERRIER, Jean-Louis (dir.), *L'aventure de l'art au XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Chêne, 2003 (1991).
- JFC 759.5CARA FRÈCHES, José, *Le Caravage. Peintre et assassin*, Paris, Gallimard, 2007 (1995).
- 3NE B19373-2000FREY, Bruno, *La economía del arte*, Barcelone, La Caixa, 2000.
- JCM L946.0 "19" F FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.
- JCM A7(09)HDA GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *El arte después de la guerra*, Madrid, Historia Viva, 2000.

- BNE BA/32134 GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *La academia valenciana de bellas artes: el movimiento academista europeo y su protección en Valencia*, Valence, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993.
- BNF 8K8212 GIARDELLI, Mario, *I Macchiaioli e l'epoca loro*, Milan, Ceschina, 1958.
- BNE V1441-1994 GIL SALINAS, Rafael, *Arte y coleccionismo privado en Valencia, del siglo XVIII a nuestros días*, Valence, Alfons El Magnànim, 1994.
- MS R6940 GILMAN PROSKE, Beatrice, *Archer Milton Huntington*, New York, The Hispanic Society of America, 1965.
- BNF 2006-9668 GIREL, Sylvia, *Sociologie des Arts et de la Culture*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- UCM P7(091) GÓMEZ-MORENO, María Elena, *La escultura y la pintura del XIX en España*, Madrid, Espasa Calpe, Historia general del Arte tome XXXV., 1999 (1961).
- UCM D703.6-5 GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano, *Correspondencia de I. Zuloaga con su tío Daniel*, Ségovie, Diputación Provincial de Segovia, 2002.
- UFC 946.073 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, *Historia de las derechas españolas de la Ilustración a nuestros días*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- UCM C7(46) GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones nacionales de Bellas Artes*, Madrid, historia 16, 1992.
- BNE GR209-1998 GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España negra*, Grenade, La Veleta, 1998 (1920).
- UFC 855446 HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004 (2001).
- UFC 631755 JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2002 (1978).
- BNE M42819-1996 JIMÉNEZ-LANDI, Antonio, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, tome III., 1996.
- UCMD703.6LAF LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Arte de hoy*, Santander, Cantalapiedra, 1955.
- UFC PER.2392 LE COINTRE, Simone et LEEMAN, Danielle, *Le lexique : construire l'interprétation*, Paris, Larousse, 1994.
- UFC 901 LEG LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 2004 (1988).
- UFC 709.2010 LÉAL, Brigitte et TRENC, Élisée, *Barcelone des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2001.
- UCM LA069.1LE LEÓN, Aurora, *El museo : teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 2010.
- UFC 220145 LOBSTEIN, Dominique, *Les Salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.
- UCM R070(03) LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario de periódicos diarios españoles del siglo XX*, Madrid, Fragua, 2008.
- UCM R070(3)L ► *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, Madrid, Fragua, 2008.
- UFC 626759 LOUBÈS, Jean Noël et LÉON ROCA, José Luis, *Vicente Blasco Ibáñez diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política*, Toulouse, France-Ibérie, 1972.
- UFC 670320 LUCIE-SMITH, Edward *Arte latinoamericano del siglo XX*, Londres, Destino, 1994.

- Coll. part. MAJO, Elena di et LAFRANCONI, Mateo, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni : il XIX secolo*, Electa, Milan, 2009 (2006).
- 3NF 2008-102604 MARTIN-FUGIER, Anne, *La vie d'un artiste au XIX^e siècle*, Paris, Audibert, 2007.
- 3NE DP946.0ART ► MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel, *Historia de España Alfaguara VI. La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 1973.
- MS E21 MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Motivos*, Paris, Garnier hermanos, 1906.
- JCM D860:025 MAXIRIARTH (Eugenio Hartzenbush), *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos*, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1904.
- MS G2535 MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa, *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2007.
- Coll. part. MOLINS, Javier, *Grandes artistas : la mirada de los descendientes*, Valence, IVAM documentos, 2003.
- 3NF 702.9 MO MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France: De la Révolution à nos jours*, Paris, Folio Histoire, 2005 (1995).
- MS D299 MULLER, Priscilla et BURKE, Marcus, *Sorolla, The Hispanic Society*, New York, The Hispanic Society, 2004.
- JCM D703.8-5 MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel, *La pintura valenciana de la posguerra*, Valence, Universitat de València, 1994.
- JCM FA3967 O'RIORDAN, Patricia, *Alma Española*, Madrid, Turner, 1978.
- Coll. part. OROZCO, José de, *El artista en Nueva York*, México, Ciudad de México, 1971.
- JCM DP911 ORTEGA CANTERO, Nicolás, *Paisaje y excursiones : Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra del Guadarrama*, Madrid, Raíces, 2001.
- Coll. part. PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura. Su antigüedad y su grandeza*, Séville, Simón Fajardo, 1649.
- JCM D069(464.1) PADILLA MONTOYA, Carmen, *Catálogo de cerámica. Museo Sorolla*, Madrid, Ministère de la culture, 1992.
- 3NE M21447-1994 PANIAGUA, Javier, *España: siglo XX, 1898-1931*, Madrid, Anaya, 2001 (1987).
- 3NE DL/1266674 ► *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-2003*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- 3NE DL/1554323 ► *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-2006*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- MS M41 PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García Rama, 1980 (1948).
- 3NF 4-V-5751 PASCAL, Jean-Louis, *Exposition Universelle Internationale de 1900. Rapports du jury international. Groupes II œuvres d'art*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904.
- JFC 648447 PÉQUIGNOT, Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- 3NF 2007-689 ► *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- UFC 691563 PÉREZ, Joseph, *La Légende noire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 2009.
- UCM D35.85(46) PICAZO, Gloria, *Política cultural 1982-1986*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- UCM S328SEC PIQUERAS, José Antonio, *El secuestro de la democracia. Corrupción y dominación en la España actual*, Madrid, Akal, 2011.
- UCM CON32Can PORTERO, Florentino et TUSELL, Javier (dir.), *Antonio Cánovas del Castillo y el sistema político de la Restauración*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- UCM 865373 PREGO, Victoria, *Diccionario de la transición*, Barcelone, Debolsillo, 2003 (1999).
- BECB 150319.4 PRÉVOST, Marie-Laure et ROMAN D'AMAT, Jean Charles (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1948, tome IV.
- BECB 150319.5 ► *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1951, tome V.
- BECB 150319.19 ► *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1995, tome XIX.
- BECB 150319.20 ► *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 2003, tome XX.
- MS M1207 QUEIPO DE LLANO, Genoveva et TUSELL, Javier, *Alfonso XIII: el Rey polémico*, Madrid, Taurus, 2001.
- UFC 709.034 RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005.
- UFC 440FRAN REY, Alain, (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, 4 volumes.
- Coll. part. RUIZ BREMÓN, Mónica, *Museo Sorolla. Catálogo de Escultura*. Madrid, Ministère de la Culture, 1993.
- UCM L070(046) SAIZ, María Dolores et SEOANE, María Cruz, *Cuatro siglos de periodismo en España*, Madrid, Alianza, 2007.
- UCM DP008 SALAÜN, Serge et SERRANO, Carlos (dir.), *1900 en España*, Madrid, Espasa Universidad, 1991.
- BNE M33288-2003 SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La Esfera. Ilustración Mundial (1914-1931)*, Madrid, Libris, 2003.
- UFC 862108 SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 2007 (1993).
- UFC PER.507 SCHMITT, Jean Marie, *Le marché de l'art*, Paris, La Documentation française, 2008.
- UFC 750.3SCH SCHURR, Gérald et CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture 1820-1920*, Paris, L'Amateur, 2008 (1996).
- UCM D12671 SILVA, Humberto, *Arte e ideología del fascismo*, Valence, Fernando Torres, 1975.
- UCM D308(46)SU SUBIRATS, Eduardo, *España : Miradas fin de siglo*, Madrid, Akal, 1995.
- UFC 4300.65.7 TAMAMES, Ramón, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza, 2001 (1988).
- UFC 665514 ► TAMAMES, Ramón et RUEDA, Antonio, *Estructura económica de España*, Madrid, Alianza, 1997 (1985).
- UFC 847531 TEIGE, Karel, *Le marché de l'art*, Paris, Allia, 2000 (1936).
- UFC 865137 THOMAS, Hugh, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Bouquins, 2003 (1961).

- JM DP07.01 TOMÁS, Facundo, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelone, Anthropos, 2000.
- JFC 660026 TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.), *Transición y democracia 1973-1985*, Barcelone, Labor, 1990.
- JFC 626339 TUÑÓN DE LARA, Manuel, ELORZA, Antonio et PÉREZ LEDESMA, Manuel, *Prensa y sociedad en España « 1820-1936 »*, Madrid, Edicusa, 1975.
- JFC 946.083 TUS TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo XX. IV. La transición democrática y el gobierno socialista*, Madrid, Santillana, 1999.
- JFC 666562 UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996 (1895).
- JCM DE92GOYAVACA DE OSMA, José Antonio, *Francisco de Goya. El Arte, el Amor y la Locura*, Madrid, Espasa, 2003.
- JFC 657606 WHELAN, Richard, *Robert Capa*, Actes Sud, 2004.
- JFC 834639 ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Paris, Presses Pocket, 1992.
- JFC 54675 *Du Greco a Dalí. Les grands maîtres espagnols de la collection Pérez Simón*, Paris, Snoeck Ducaju Et Zoon, 2010.
- 3NE M2228-2002 *Regeneración y Reforma. España a comienzos del siglo XX*, Madrid, BBVA, 2002.

12. Articles issus d'un ouvrage collectif

- Coll. part. ADLER, Kathleen, "We'll always have Paris : Paris comme école et comme cadre" in *Américains à Paris 1860-1900*, Londres, 5 Continents & The National Gallery, 2006, pages 11-55.
- Coll. part. AIT MORENO, Isaac, "Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989" in *Anales de Historia del Arte n°17*, 2007, pages 223-245.
- www.ahist.con.org ALVARO OÑA, Francisco Javier, "La I Bienal Hispanoamericana de 1951. Paradigma y contradicción de la política artística franquista", pages 1-11.
- UFC 759.4 BAS AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle, "L'influence de Jules Bastien-Lepage : Un passage vers la modernité" in *Jules Bastien-Lepage*, Paris, Musée d'Orsay, 2007, pages 60-69.
- UCM Fo529(10) ARIAS SERRANO, Laura, "La Universidad Complutense y sus fondos de pintura contemporánea: Los Sorollas del legado Simarro" in *La Universidad Complutense y las Artes, IV Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, UCM, 1995, pages 559-577.
- UCM D008(46)SER AUBERT, Paul et DESVOIS, Jean Michel, "La presse" in *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pages 51-58.
- UCM D069.464 AZCUE BREA, Leticia et NAVARRO, Carlos G., "Los artistas" in *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional de Prado, 2007, pages 466-489.
- BNF 2009-24938 BALDASSARI, Anne, "La peinture de la peinture" in *Picasso et les maîtres*, Paris, RMN, 2008, pages 21-35.
- UFC 709.04 BOUI BAUDIN, Antoine, "1929-1939. De la crise à la guerre" in *L'Art du XXème siècle 1900-1939*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996, pages 309-421.
- e-spacio.uned.es FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, "La profesión del crítico y la vanguardia en la prensa cotidiana (Madrid, 1950-1963)" in *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, Madrid, UNED, 1997, pages 313-329.
- BNE V2155-2008 BONET SOLVES, Victoria E., "El arte de José Benlliure Gil" in *José Benlliure Gil (1855-1937)*, Valence, Generalitat Valenciana, 2008, pages 17-95.
- BNE M44913-2002 BOZAL, Valeriano, "Darío de Regoyos en la pintura española" in *Darío de Regoyos 1857-1913*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pages 10-21.
- UFC 111655 BREY, Gérard, "Lorsque Joaquín Costa (1846-1911) voulait européaniser l'Espagne" in *Expansions, Ruptures et Continuités de l'idée européenne II*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, vol.II, pages 127-152.
- Coll. part. CAMERON, Dan, "Report from Spain" in *Art in America*, New York, février 1985, vol. 73, n°2, pages 25-34.
- UCM L7.01(46)CR CAPARRÓS, Lola et HENARES, Ignacio, *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Grenade, Universidad de Granada, 2008.
- Coll. part. CARROL, Noël, *A Philosophy of art mass*, Oxford, Oxford University, 1998.
- UFC 759.092G CARS, Laurence des, "Gérôme : peintre d'histoires" in *Jean Léon Gérôme 1824-1904 : l'histoire en spectacle*, Paris, Skira-Flammarion, 2010, pages 27-45.
- BNE SE4790-2005 CASADO ALCALDE, Esteban, "Pintura, fama y dinero en tiempos de José Jiménez Aranda" in *José Jiménez Aranda 1837-1903*, Séville, Fundación El Monte, 2005, pages 137-150.

- MS G1708 CATALÁ I GORGUES, Miquel-Àngel et SANTA-ANA, Florencio de, "Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, dos artistas valencianos de dimensión universal" in *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*, Valence, Generalitat Valenciana, 2000, pages 18-42.
- MS G641 CODDING, Mitchell A., "Archer Milton Huntington, paladín de España en América" in *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1998, pages 91-117.
- Coll. part. CORREYERO RUIZ, Beatriz, "La propaganda turística española en los años de aislamiento" in *Historia y comunicación social VIII.*, Madrid, UCM, 2003, pages 47-61.
- 3NF 2007-175589 DRAGUET, Michel, "Les XX : carrefour de la modernité dans l'Europe fin de siècle" in *La Belgique dévoilée. De l'Impressionnisme à l'Expressionnisme*, Lausanne, 5 Continents & Fondation de l'Hermitage, 2007, pages 21-26.
- JFC 466735 FAUVEY, Jordane, "1906 : Sorolla s'expose" in *Recherches en littérature et civilisation européennes et hispano-américaines. Mélanges Brey*, Besançon, PUFC, 2009, pages 109-113.
- 3NE SE4790-2005 FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan, "Introducción" in *José Jiménez Aranda 1837-1903*, Séville, Fundación El Monte, 2005, pages 13-18.
- 3NE M18206-1995 GARCÍA RAMA, Ramón, "Historia de una emigración artística" in *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1995, pages 17-45.
- Coll. part. GIMÉNEZ, Carmen, "Defender nuestro arte" in *Lápiz*, Madrid, n°13, février 1984, page 10.
- 3NE CO191-2001 GÓNZALEZ LÓPEZ, Carlos et MARTÍ AYXELÁ, Montserrat, "La vida cotidiana de los pintores españoles en Roma durante la estancia de José Villegas" in *José Villegas (1844-1921)*, Cordoue, Caja Sur, 2001, pages 17-36.
- JCM D733.6-5 GRACIA, Carmen, "El camino hacia la realidad: La pintura valenciana entre el XIX y el XX" in *Pintura Valenciana del siglo XX*, Valence, Fundació Bancaixa, 1999, pages 29-41.
- Coll. part. GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando et GÓMEZ ALFEO, María Victoria, "Francisco Alcántara: la crítica de arte en El Imparcial" in *Documentación de las Ciencias de la Información* n°24, Madrid, UCM, 2001, pages 365-396.
- 3NE B43126-1999 GONZÁLEZ Y LÓPEZ, Carlos et MARTÍ y AYXELÀ Montserrat, "De la ópera al cabaret. Pintores españoles en París. 1880-1910" in *Pintors espanyols a París 1880-1910*, Barcelone, Fundació La Caixa, 1999, pages 14-25.
- JCM DE75MA ► "El mundo de los Madrazo" in *El mundo de los Madrazo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, pages 13-120.
- JCM D069.464 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, "Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado" in *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional de Prado, 2007, pages 430-463.
- Coll. part. HAUPTMAN, William, "L'impulsion de Paris" in *El Modernismo de Sorolla a Picasso 1880-1918*, Lausanne, 5 Continents & Fondation de l'Hermitage, 2011, pages 23-27.
- JFC 217158 LACAMBRE, Geneviève, "Le temps du Salon" in *L'art au XIX^{ème} siècle. Seconde moitié*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1990, pages 23-43.
- 3NF 2003-166937 LE VAGUERESSE, Emmanuel et RICCI, Evelyne, "Joaquín Sorolla et Ignacio Zuloaga : le clair-obscur d'une Espagne fin de siècle ?" in *Les Fins de siècle en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pages 221-234.

- BNF 2011-271369 LOBSTEIN, Dominique, “Les artistes espagnols et les expositions parisiennes 1880-1910” in *L’Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso de Zuloaga à Picasso*, Paris, Fundación Mapfre & Musée de l’Orangerie, 2011, pages 28-35.
- Coll. part. MARTÍN CABALLERO, Francisco, “Joaquín Sorolla” in *Vidas ajenas*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1914, pages. 41-86.
- BNF 2011-271369 MATHIAS, Annabelle, “Catalogue des peintures espagnoles du Musée d’Orsay” in *L’Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso de Zuloaga à Picasso*, Paris, Fundación Mapfre & Musée de l’Orangerie, 2011, pages 135-149.
- BNF 701.1 CRIT NAUBERT-RISER, Constance, “La Critique des années 1890 : impasse méthodologique ou renouvellement des modèles théoriques” in *La critique d’art en France 1850-1900*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1989, pages 193-204.
- UFC 673483 PAN-MONTOJO Juan, “El atraso económico y la regeneración” in *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998, pages 261-334.
- UCM CDR378.4 PÉREZ VEJO, Tomás, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Madrid, UCM, 2002, thèse inédite.
- centros.uv.es PILATO IRANZO, Armando, “Noticias sobre la enseñanza de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia entre 1895 y 1932. Los alumnos” in *Ars Longa*, Valence, 2005, pages 303-311.
- BNF 2002-141859 POMARÈDE, Vincent, “L’étude de l’école de Barbizon : une nécessaire remise en question de l’histoire de l’art” in *L’école de Barbizon. Peindre en plein air avant l’impressionnisme*, Paris, RMN, 2002, pages 12-27.
- UCM D92.7POM POMPEY, Francisco, “Con don Joaquín Sorolla en su estudio” in *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, Artes Gráficas Iberoamericanas, 1972, pages 35-37.
- UCM D92.7POM ▶ “Mi amistad con Ricardo Baroja y la tertulia del café levante 1905-1912” in *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, Artes Gráficas Iberoamericanas, 1972, pages 20-25. UCM D703.5-5(46)
- UCM D703-5(46)T PONS-SOROLLA, Blanca, “Sorolla y su familia” in *Ternura y Melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, Valence, Bancaja, 2003, pages 88-134.
- UFC 673483 PRO RUIZ, Juan, “La política en tiempos del *Desastre*” in *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998, pages 91-150.
- UFC 217158 RAPETTI, Rodolphe, “Les écoles nationales et le naturalisme” in *L’Art au XIX^{ème} siècle. Seconde moitié*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1990, pages 63-66.
- BNE B43126-1999 REYERO, Carlos “Aire de París. Los pintores españoles y el gusto en los salones, 1880-1900” in *Pintors espanyols a París 1880-1910*, Barcelone, Fundació La Caixa, 1999, pages 26-35.
- UCM DP008.46 ROBIN, Claire Nicolle, “La escultura alrededor de 1900” in *1900 en España*, Madrid, Espasa Universidad, 1991, pages 143-145.
- BNF 2002-101878 TINTEROW, Gary, “Raphaël supplanté : le triomphe de la peinture espagnole en France” in *Manet Vélazquez, la manière espagnole au XIX^e siècle*, Paris, RMN, 2002, pages 16-82.
- UCM DE75MA TORRES GONZÁLEZ, Begoña, “La larga sombra de los Madrazo” in *El mundo de los Madrazo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007, pages 139-159.

- JCM D008(46)SER TRENC, Élysée, “La tradition : l’art régionaliste et l’art nationaliste” in *Temps de crise et « années folles »*. *Les années 20 en Espagne*, Paris, Presse de l’université de Paris-Sorbonne, 2002, pages 177-179.
- MS M41 TUSELL, Javier, “Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo” in *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pages 155-168.
- MS M41 ▶ “La política cultural republicana: el patrimonio histórico, las artes plásticas y la vanguardia” in *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pages 221-244.
- 3NE M10590-2004 ▶ “Tres momentos históricos de una trayectoria biográfica” in *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Turner, 2004, pages 15-42.
- MS D703.6-5 ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, “Sorolla y el escritor Blasco Ibáñez” in *Conocer el Museo Sorolla. Diez aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pages 47-54.
- JCM PP0BBA VALDÉS, Manolo, “Sorolla como pretexto” in *Cuadernos del IVAM 02*, Valence, IVAM, 2004, pages 18-19.
- MS D125 ZUGAZA MIRANDA Miguel, “Joaquín Sorolla y la cultura artística de la Restauración: Estado de la cuestión” in *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Madrid, Mapfre, 1995, pages 25-36.

13. Sites internet

<http://www.academia.tv.es/>

Site de l'Academia de las Ciencias y las Artes de la Televisión, Madrid.

<http://www.adn.es/>

Site du journal *Adn*, Madrid.

<http://www.ahistcon.org/>

Site de l'Asociación de Historia Contemporánea, Valence.

<http://www.alfonselmagnanim.net/>

Site de la Fondation Alfons el Magnanim, Valence.

<http://www.arcadja.com/auctions/fr/>

Site payant de données provenant des enchères d'art, Brescia.

<http://www.arteylibertad.org/>

Site du journal *Arte y Libertad* édité par le Centro de Estudios León Roca, Valence.

<http://www.artic.edu/aic/collections/>

Catalogue de la collection du musée The Art Institute, Chicago.

<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>

Archives de l'Institut Valencien de l'Audiovisuel et du Cinéma, Valence.

<http://bimus.mcu.es/>

Catalogue général des bibliothèques des Musées Nationaux espagnols.

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Site de l'Hemeroteca Digital Numérisée de la BNE, Madrid.

<http://www.boe.es/>

Site du Boletín Oficial de Estado (Journal Officiel), Madrid.

<http://books.google.fr/books?hl=en>

<http://books.google.fr/books?hl=es>

<http://books.google.fr/books?hl=fr>

<http://books.google.fr/books?hl=it>

Versions anglo-saxonne, espagnole, française et italienne de la bibliothèque digitale de Google, Mountain View.

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Catalogue de la Biblioteca Nacional de España, Madrid.

http://catalogue.bnf.fr:80/jsp/recherchemots_simple.jsp?host=catalogue

Catalogue de la Bibliothèque Nationale de France, Paris.

<http://catalogo.bnportugal.pt/>

Catalogue de la Biblioteca Nacional de Portugal, Lisbonne.

<http://centros.uv.es/>

Site de l'université de Valence.

<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

Réseau digital des collections des Musées Nationaux espagnols, Madrid.

<http://www.christies.com/results/>

Résultats des ventes aux enchères de la maison Christie's, de 1998 à 2011, Londres.

<http://www.cincinnatiartmuseum.org/>

Site du Musée des Beaux-Arts, Cincinnati.

<http://www.circulobellasartes.com/#>

Site du Círculo de Bellas Artes, Madrid.

<http://www.circulobellasartesvalencia.es/>

Site du Círculo de Bellas Artes, Valence.

<http://cisne.sim.ucm.es/>

Catalogue général des bibliothèques de l'Université Complutense, Madrid.

<http://www.clubspanolba.com.ar/>

Site du Club Español de Argentina, Buenos Aires.

<http://www.coleccioncaixanova.com/>

Catalogue de la collection d'art de la Caisse d'Épargne Caixanova, Vigo.

<http://www.congreso.es/>

Site de l'Assemblée Nationale espagnole, Madrid.

<http://www.cope.es/>

Site de la chaîne de télévision cope, Madrid.

<http://www.cordobapedia.wikanda.es/>

Site de l'Encyclopédie Libre de Cordoue, Cordoue.

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>

Base Arcade des Archives Nationales de France, Paris. Elle retrace la genèse et l'histoire des œuvres d'art, acquises, commandées ou gérées par l'État français et les collectivités territoriales de 1800 à 1969.

<http://www.daytonartinstitute.org/>

Site de The Dayton Art Institute, Dayton (Ohio).

<http://www.dialnet.unirioja.es/>

Base de données des publications scientifiques espagnoles, La Rioja.

<http://www.diariodecadiz.es/>

Site du journal *Diario de Cádiz*, Cadix.

<http://www.diariodeleon.es/>

Site du journal *Diario de León*, León.

<http://www.diariodesevilla.es/>

Site du journal *Diario de Sevilla*, Séville.

<http://www.diarioinformacion.com/>

Site du journal *Diario Información*, Alicante.

<http://www.diariosur.es/>

Site du journal *Diario Sur*, Malaga.

<http://www.dival.es/>

Site du Conseil Général, Valence.

<http://www.drae.rae.es/>

Site du dictionnaire de l'Académie Royale espagnole, Madrid.

<http://www.duran-subastas.es/>

Site de la Maison de ventes-aux-enchères Durán, Madrid.

<http://www.elcorreogallego.es/>
Site du journal *El Correo Gallego*, Saint Jacques de Compostelle.

<http://www.elcultural.es/>
Revue d'actualité culturelle, Madrid.

<http://www.elmundo.es/>
Site du journal *El Mundo*, Madrid.

<http://www.elpais.com/archivo/hemeroteca.html?ed=diario>
Archives du journal *El País* de 1976 à 2011, Madrid.

<http://www.escriba.tv/>
Site du réalisateur José Antonio Escrivá, Valence.

<http://www.españaescultura.es/>
Site du ministère de la culture espagnol pour la promotion des chef-d'œuvres nationaux, Madrid.

<http://www.europapress.es/>
Site espagnol de l'agence de presse Europapress, Madrid.

<http://www.europeana.eu/portal/>
Catalogue des collections des musées européens, La Haye.

<http://www.fahah.com/>
Site de la Fondation d'Aide à l'Histoire de l'Art, Madrid.

<http://www.fbbva.es/TLFU/tlfu/esp/home/index.jsp>
Site de la fondation de la banque BBVA, Bilbao.

<http://www.festival-cannes.com/fr/archivesPage.html>
Archives numérisées du Festival de Cannes de 1946 à 2010, Cannes.

<http://www.fondation-hermitage.ch/>
Site de la Fondation de l'Hermitage, Lausanne.

<http://www.fundacioncajasur.com/>
Site de la fondation de la banque Caja Sur et du Palais de Viana, Cordoue.

<http://www.fundacionmbotin.org/>
Site de la fondation culturelle et artistique Marcelo Botín, Santander.

<http://www.fundacionrodriguezacosta.com/>
Site de la fondation culturelle Rodríguez Acosta, Grenade.

<http://www.getty.edu/art/Search/>
Catalogue des collections du Musée J. Paul Getty, Los Angeles.

<http://www.gnam.beniculturali.it/>
Site de la Galerie Nationale d'Art Moderne, Rome.

<http://www.granadahoy.es/>
Site du journal *Granada Hoy*, Grenade.

<http://www.hemeroteca.abc.es/>
Archives du journal *ABC* de 1891 à nos jours, Madrid.

<http://www.heraldo.es/>

Site du journal *Heraldo*, Saragosse.

<http://www.hispanicsociety.org/>

Site de l'Hispanic Society of America, New York.

<http://www.hoyesarte.com/>

Site de la revue en ligne *Hoy es Arte*, Madrid.

<http://www.huelvainformacion.es/>

Site du journal *Huelva Informacion*, Huelva.

<http://www.iblnews.com/>

Site du journal *Iblnews*, New York.

<http://www.iet.tourspain.es/es-es/documentacionturistica/consultabddocumental/paginas/default.aspx>

Archives de l'Institut Espagnol du Tourisme, Madrid.

<http://www.ine.es/inebaseweb/71807.do?language=0>

Recensement des populations de 1857 à nos jours.

<http://www.informaciones.es/>

Site du journal *Informaciones*, Madrid.

<http://www.institucionsorolla.gva.es/es/index.html>

Site du Centre Sorolla, Valence.

<http://catalogue.inha.fr/inha/Vubis.csp/>

Catalogue de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

<http://www.invertirenarte.es/>

Site de l'agence privée "Invertir en arte", Madrid.

<http://www.ivam.es/publications/online/>

Catalogues des collections de l'Institut Valencien d'Art Modern, Valence.

<http://www.joaquin-sorolla-y-bastida.org/>

Blog Joaquín Sorolla y Bastida The Complete Works.

<http://www.josemanaut.es/>

Site du Musée Manaut, Valence.

<http://www.juntadeandalucia.es/>

Site de la Communauté Autonome d'Andalousie, Séville.

<http://www.lagaceta.es/>

Site du journal *La Gaceta*, Valence.

<http://www.lamoncloa.gob.es/Presidente/Agenda/>

Agenda du gouvernement espagnol, Madrid.

<http://www.laopinion.es/>

Site du journal *La Opinión*, Sainte Croix de Ténérife.

<http://www.laopiniondemalaga.es/>

Site du journal *La Opinión de Málaga*, Malaga.

<http://www.larioja.com/>

Site du journal *La Rioja*, La Rioja.

<http://www.lasprovincias.es/>

Site du journal valencien *Las Provincias*.

<http://www.latribunadealbacete.es/>

Site du journal *La Tribuna de Albacete*, Albacete.

<http://www.lavanguardia.es/>

Site du journal *La Vanguardia*, Barcelone.

<http://www.lavozdeg Galicia.es/>

Site du journal *La Voz de Galicia*, La Corogne.

<http://www.lavozdigital.es/>

Site du journal *La Voz Digital*, Cadix.

<http://www.levante-emv.com/>

Site du journal *Levante - El Mercantil Valenciano*, Valence.

<http://www.lne.es/>

Site du journal *La Nueva España*, Oviedo.

<http://www.madridiario.es/>

Site du journal *Madridiario*, Madrid.

<http://www.magnumphotos.com>

Site de l'agence de photoreportage Magnum, Paris.

<http://www.malagahoy.es/>

Site du journal *Málaga Hoy*, Malaga.

<http://www.mam.org>

Site du Musée des Beaux-Arts de Milwaukee, Milwaukee (Wisconsin).

<http://man.mcu.es/coleccion/domusMasInformacion.html>

Catalogue des collections du Musée Archéologique National, Madrid.

<http://www.march.es>

Site de la fondation culturelle Juan March, Madrid.

<http://www.marinersmuseum.org>

Site du Musée de la Marine, Newport News (Virginie).

<http://www.mapfre.com>

Site de la fondation culturelle Mapfre, Madrid.

<http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BBDDLlibros/Sobre.html>

ISBN España. Banque de données des livres édités en Espagne depuis 1972.

<http://www.mfa.org/>

Site du Musée des Beaux-Arts, Boston.

<http://www.metmuseum.org/collections/>

Catalogue des collections du Metropolitan Museum of Art, New York.

<http://www.mnac.es/>

Site du Musée National d'Art de Catalogne, Barcelone.

http://www.mnba.org.ar/coleccion_permanente.php?opcion=1&letra=A&pagina=1

Catalogue des collections du Musée National des Beaux-Arts, Buenos Aires.

<http://www.musee-legiondhonneur.fr/>

Collections et archives du Musée de la Légion d'Honneur, Paris.

<http://www.museebonnat.bayonne.fr/>
Site du Musée de Léon Bonnat, Bayonne.

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/recherche-simple.html>
Catalogue des collections du Musée d'Orsay, Paris.

<http://www.museiciviviceneziani.it>
Site de la fondation Musei Civici Veneziani, Venise.

<http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/>
Site du Musée des Beaux-Arts, Valence.

<http://www.museodelprado.es/>
Site du Musée National du Prado, Madrid.

<http://www.museoreinasofia.es/>
Site du Musée Reina Sofia, Madrid.

<http://www.museosorolla.mcu.es/>
Site du Musée Sorolla, Madrid.

<http://www.museuemporda.org/>
Site du Musée de l'Empordà, Figueras.

<http://www.nationalgallery.org.uk/>
Site de la National Gallery, Londres.

<http://www.noticias.terra.es/>
Site du journal *Noticias Terra*, Madrid.

<http://www.obrasocial.bancaja.es/>
Site de la fondation Bancaja, Valence.

<http://www.oronoz.com/>
Moteur de recherches d'images de haute résolution, Madrid.

<http://www.patrimoniacionacional.es/>
Site des propriétés et biens de la famille royale, Madrid.

<http://www.paulkleezentrum.ch/>
Site du Centre Paul Klee, Berne.

<http://www.periodistadigital.com/>
Site du journal *Periodista Digital*, Madrid.

<http://www.philamuseum.org/collections/search.html>
Catalogue des collections du Musée d'Art de Philadelphie, Philadelphie.

<http://www.que.es/>
Site du journal gratuit *Qué*, Madrid.

<http://www.archivobiblioteca-rabASF.com/>
Catalogue des archives de l'Académie Royale de San Fernando, Madrid.

<http://www.raer.it/>
Site de l'Académie Royale Espagnole à Rome, Rome.

<http://www.revistadearte.com/>

Site de la revue *Revista de arte - Logopress*, Madrid.

<http://www.realacademiasancarlos.com/>

Site de l'Académie Royale de San Carlos, Valence.

<http://www.risdmuseum.org/>

Site du musée de l'École de design de Rhode Island, New York.

<http://www.royalacademy.org.uk/>

Site de l'Académie Royale des Beaux-Arts, Londres.

<http://www.rtvv.es/>

Site du groupe audiovisuel Radiotelevisió Valenciana, Valence.

<http://www.scd.univ-fcomte.fr/>

Service Commun de Documentation de l'université de Franche-Comté, Besançon.

<http://www.sdmart.org/>

Site du Musée des Beaux-Arts, San Diego (Californie).

<http://www.senado.es/>

Site du Sénat, Madrid.

<http://sdpnoticias.com/>

Site du journal *Sendero del Peje*, México.

<http://www.slam.org/>

Site du Musée d'Art, Saint Louis (Missouri).

<http://www.subastassigloxxi.com/>

Site de la revue de ventes aux enchères *Subastas XXI*, Madrid.

<http://www.sudoc.abes.fr/>

Catalogue du Système Universitaire de Documentation, Paris.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/lots-archive.html>

Archives de la Maison de Ventes aux enchères Sotheby's, Londres.

<http://www.dariosur.es/>

Site du journal *Diario Sur*, Malaga.

<http://www.tacomaartmuseum.org/>

Site du Musée d'Art, Tacoma (Washington).

<http://www.taftmuseum.org/>

Site de The Taft Museum of Art, Cincinnati.

<http://www.turisvalencia.es/>

Site de l'Office du Tourisme, Valence.

<http://www.ucm.es/>

Site de l'Universidad Complutense, Madrid.

<http://www.uima.uiowa.edu/>

Site du Musée d'Art de l'Université de l'Iowa, Iowa City.

<http://www.universia.es/index.htm>

Site de Universia España, Portail commun aux universités espagnoles, Madrid.

<http://www.univision.com/>

Site d'information en ligne Univision, México.

<http://www.valencia.es/>

Site de la ville de Valence, Valence.

<http://www.victorbalaguer.cat/>

Site de la Bibliothèque-Musée Victor Balaguer, Barcelone.

<http://www.vogue.es/>

Site de la revue de mode *Vogue España*, Madrid.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

<http://ca.wikipedia.org/wiki/Portada>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Accueil_principal

http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

Versions anglo-saxonne, catalane, espagnole et française de l'Encyclopédie participative Wikipedia, San Francisco (Californie).

<http://wustl.edu/>

Site de l'Université Georges Washington, Saint-Louis (Missouri).

<http://zorn.se/>

Site du Musée Zorn, Mora (Suède).

D. INDEX DES NOMS DE PERSONNES

- Abárzuza, Felipe, 60, 144.
 Abril, Manuel, 122, 186, 187.
 Acebal, Francisco, 73, 132.
 Acevedo, Evaristo, 215, 217.
 Adsuara, Juan, 177.
 Agrasot, Joaquín, 150, 158.
 Aguayo, Fermín, 228.
 Aguilera Cerni, Vicente, 232.
 Alcántara, Francisco, 37, 72, 103.
 Alcalá Galiano, Álvaro, 144.
 Alcalá Zamora, Niceto, 172, 181, 192.
 Alfaro Moreno, Vicente, 167, 187, 320.
 Alma Tadema, Lawrence, 61.
 Almela y Vives, Francisco, 167.
 Alphonse V le Magnanime, 198.
 Alphonse X le Sage, 215.
 Alphonse XII, 31, 32, 52, 99.
 Alphonse XIII, 19, 28, 87, 90, 93, 94, 98, 105, 113, 118, 119, 125, 128, 135, 138, 151, 164, 171, 179, 181, 251, 257, 291.
 Altamira, Rafael, 66, 118.
 Álvarez Capra, Lorenzo, 56.
 Álvarez Catalá, Luis, 86.
 Álvarez de Sotomayor, Fernando, 227.
 Amérigo, Francisco Javier, 42.
 Andreu, Teodoro, 140, 144, 158, 159.
 Anglada-Camarasa, Hermenegildo, 127, 139, 263.
 Arana, Lucrecia, 106.
 Artal, José, 81.
 Artola, Miguel, 107.
 Aspiroz, José María, 192.
 Aymamí, Federico, 150.
 Azaña, Manuel, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 192, 196, 250, 315.
 Azcaoga, Enrique, 204.
 Azcárate, Gumersindo de, 118.
 Azcárraga, Adolfo de, 152.
 Azorín, 58, 60, 77, 118, 127.
 Azzati, Félix, 80, 84, 136, 187, 205.
- B**
 Bachoud, Andrée, 194.
 Bacon, Francis, 238.
 Balmes, Jaime, 215.
 Ballester y Gozalvo, José, 165.
 Ballester Soto, Vicente, 108.
 Barberá, Rita, 294.
 Barberá Masip, Vicente, 191.
 Barberán, Cecilio, 204.
 Barcena, Catalina, 179, 257.
 Baroja, Pío, 16, 46, 76, 118, 122, 128, 252.
 Baroja, Ricardo, 77, 122.
 Bastida, María Concepción, 33.
 Bastien-Lepage, Jules, 35, 37, 43, 47, 72, 290, 291.
 Battenberg, Victoria Eugenia de, 93, 95, 98, 105, 118.
 Baumeister, Wili, 228.
 Baviera, José Eugenio de, 222.
 Baxandall, Michael, 12, 13.
 Beaux, Cecilia, 153.
 Beltrán, Federico, 45.
 Benavente, Jacinto, 118.
 Bénédite, Léonce, 71.
 Benedito Vives, Manuel, 118, 126, 144, 145, 149, 150, 154, 158, 159, 165, 171, 186, 227, 236.
 Benet, Manuel, 233.
 Benlliure Gil, José, 39, 75, 77, 118, 139, 150, 153, 158, 188.
 Benlliure Gil, Mariano, 12, 54, 56, 75, 86, 87, 106, 109, 118, 127, 149, 150, 153, 157, 160, 165, 166, 167, 171, 177, 187, 191, 215, 319, 327.
 Benlliure Ortiz, José, 45, 77, 144, 159.
 Berenguer, Dámaso, 171.
 Bermejo, José, 144.

- Beruete, Aureliano de, 19, 26, 35, 45, 59, 62, 70, 74, 99, 106, 107, 118, 139, 158, 162, 196, 201.
- Berruguete, Pedro, 223.
- Besnard, Albert, 72.
- Bilbao, Gonzalo, 60, 139.
- Blasco, Ricardo, 75, 105.
- Blasco Ibáñez, Sigfrido, 187, 189, 196.
- Blasco Ibáñez, Vicente, 15, 16, 55, 61, 62, 63, 65, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 106, 118, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 181, 187, 199, 226, 240, 279, 291, 304, 305, 346.
- Blay, Miguel, 56, 107, 118, 175.
- Böcklin, Arnold, 122.
- Boix Álvarez, Manuel, 273.
- Boldini, Giovanni, 123.
- Bolín, Luis Antonio, 216.
- Bolívar, Ignacio, 177.
- Bonafoux, Luis, 44.
- Bonnat, Léon, 46, 70, 82.
- Bores, Francisco, 156.
- Borja-Villel, Manuel, 269.
- Boronat, Carlos, 201.
- Bouguereau, William, 143
- Bourbon, Isabelle de, 93.
- Braque, Georges, 175, 255.
- Breton, André, 156, 318.
- Bretón, Tomás, 87, 118.
- Brožík, Václav, 43.
- Buendía, Rogelio, 247.
- Burgueño, María Jesús, 149.
- Burke, Marcus, 263, 284.
- Burón, Javier, 263.
- Cabanel, Alexandre, 43, 172.
- Caillebotte, Gustave, 40.
- Calvo Sotelo, Joaquín, 246.
- Camps, Francisco, 275, 293, 294.
- Camus, Albert, 290.
- Canalejas, José, 74, 75, 76, 78, 106.
- Cánovas del Castillo, Antonio, 51, 52, 53, 67.
- Cánovas y Vallejo, Antonio, 67.
- Cantelly, Juan, 24.
- Capa, Robert, 213.
- Capuz, Cayetano, 33, 313.
- Capuz, José, 166, 171, 177, 313.
- Cardona, Juan, 45.
- Carreres Bayarri, Gerardo, 179.
- Casado del Alisal, José, 32, 54.
- Casas, Ramón, 60, 61, 125, 126, 144, 145, 238.
- Casagemas, Carlos, 144.
- Castro, Fidel, 250.
- Castrovido, Roberto, 80, 81, 83, 129, 157, 172.
- Castelar, Emilio, 54.
- Causarás Casaña, Ricardo, 167.
- Cavía, Mariano de, 37, 64.
- Cebrián, Gregorio, 231.
- Cervantes, Miguel de, 215, 290.
- Cézanne, Paul, 131, 238, 252.
- Charles, Étienne, 92.
- Charles III d'Espagne, 34.
- Charles Quint, 182, 215.
- Checa, Ulpiano, 74.
- Chicharro, Eduardo, 140, 144, 145, 146.
- Chillida, Eduardo, 249.
- Cilla, Ramón, 42, 303, 304.
- Cintora Pérez, José, 72, 80, 83.
- Clarós, Alfredo, 147.
- Clausen, George, 43.
- Codding, Mitchell A., 263, 278.
- Colomer, José, 151.
- Comás y Blanco, Augusto, 60, 75.
- Comfort Tiffany, Louis, 185.
- Conde y Luque, Rafael, 55.
- Cortina, Antonio, 150.
- Cortissoz, Royal, 123, 124.
- Cossío, Manuel Bartolomé, 19, 59, 106, 118.
- Cossío, Pancho, 156, 228.
- Costa, Joaquín, 76, 109.
- Courbet, Gustave, 50.
- Croft Watson, Dudley, 143.
- Csók, István, 43.

- Cubero, José Ignacio, 281.
 Cuixart, Modest, 228.
 Cuñat, Enrique, 151.
 Cutanda, Vicente, 42.
- Dagnan-Bouveret, Pascal Adolphe Jean, 43, 61.**
 Dalí, Salvador, 229.
 Dátile, 245, 337.
 David, Jacques Louis, 53.
 Degas, Edgard, 40.
 Demaria López, José María, 94, 312.
 Dequis, Henri, 266.
 Derain, André, 260.
 Dicenta, Joaquín, 75, 76, 84.
 Díez, José Luis, 263.
 Doménech, Rafael, 26, 30, 36, 115, 140, 150, 154.
 Domingo, Marceliano, 172.
 Domingo Marqués, Francisco, 34, 49, 68, 127, 150, 158, 234.
 Domínguez, Manuel, 56, 121, 218.
 Domínguez, Óscar, 227, 228.
 Dongen, Kees van, 255, 260.
 Duchamp, Marcel, 238.
 Dufy, Raoul, 175, 255.
 Durán, Consuelo, 264.
 Durán y Tortajada, Enrique, 168, 179, 187, 190.
 Durand Ruel, Paul, 92, 257.
- Echegaray, José, 106, 118.**
 Edelfelt, Albert, 55.
 Einstein, Albert, 265.
 Escobar Ramírez, Alfredo, 112.
 Esquenazi, Jean Pierre, 11, 12.
 Escrivá, José Antonio, 30, 100, 152, 279, 345.
 Estadella Arnó, José, 189.
- Falla, Manuel de, 213.**
 Farinós y Tortosa, Felipe, 49.
 Faupel, Whilem, 196.
 Ferdinand I de Castille, 183.
 Fernández Flórez, Isidoro, 37, 38.
 Fernández Pelayo, Eduardo, 57.
 Fernández Serrano, José, 136.
 Ferrándiz, Bernardo, 34.
 Ferrant Fisherman, Alejandro, 57, 68, 175.
 Ferrero, José, 296.
 Ferrer, Saint Vincent, 183.
 Ferry, Jules, 45.
 Fillol, Antonio, 68.
 Font de Mora, Alejandro, 294.
 Ford, John, 322.
 Fornet de Asensi, Emilio, 14, 168, 169, 198.
 Fortuny y Madrazo, Mariano, 45, 234.
 Fortuny y Marsal, Mariano, 44, 158.
 Fraga, Manuel, 194.
 Francés, José, 127, 141, 142, 163.
 Franch y Mira, Ricardo, 49.
 Franco y Bahamonte, Francisco, 19, 196, 198, 210, 214, 217, 220, 223, 224, 226, 232, 243, 246, 331.
 Franco y Bahamonte, Ramón, 182.
 Francos Rodríguez, José, 75.
 Franzen, Christian, 109, 124.
 Friant, Émile, 43.
 Fuentes, Antonio, 87.
- Galinsoga, Luis de, 168, 169.**
 Gallego, Julián, 80, 247, 263.
 Gandara, Antonio de la, 45.
 García Alix, Antonio, 63.
 García del Castillo, Antonio, 33, 286.
 García del Castillo, Clotilde, 39, 65, 91, 164, 171, 173, 342.
 García Raga, Casimiro, 147.
 García Sanchís, Federico, 161, 169, 179, 180, 181, 182, 183, 184.
 García y Peris, Antonio, 33, 39, 80, 118.
 Gargallo, Pablo, 156.
 Garín, Felipe, 16, 17, 21, 263, 274, 278, 295, 298.
 Garnelo, José, 41.
 Garrido, Francisco, 83.

- Garrido, Leandro Ramón, 45.
 Gascón Marín, José, 172.
 Gautier, Théophile, 110.
 Gérôme, Jean Léon, 143, 174.
 Gessa y Arias, Sebastián, 45.
 Gestoso, José, 118.
 Gil, Jacinta, 233.
 Gil, José Pedro, 171, 274.
 Gil, Rodolfo, 99.
 Gil Moreno de Mora, Pedro, 35, 39, 57, 59, 86, 96, 155, 171, 256, 274.
 Gil Pérez, Manuel, 228, 233.
 Gil-Robles, José María, 189.
 Gilman Proske, Beatrice, 210.
 Gimeno, Amalio, 75, 77, 179, 182, 316.
 Giner de los Ríos, Francisco, 59, 105, 107, 181.
 Gisbert, Antonio, 32.
 Giscard d'Estaing, Anne-Aymone, 224.
 Giscard d'Estaing, Valéry, 224.
 Gomar y Gomar, Antonio, 106.
 Gómez Trénor, Juan Antonio, 203.
 González, Felipe, 28, 249.
 González Martí, Manuel, 68, 77, 109, 119, 141, 163.
 González Méndez, Manuel, 45.
 González-Sinde, Ángeles, 298.
 Goya y Lucientes, Francisco de, 38, 40, 110, 175, 199, 223, 238.
 Gracia, Carmen, 11, 14, 15, 17, 28, 29.
 Granath, Olle, 258.
 Gras, Francisco, 147, 151.
 Greco, Le, 175.
 Gris, Juan, 196.
 Guayasamin, Oswaldo, 234.
 Guerra del Río, Rafael, 189.
 Guerrero, María, 65, 66, 106.
 Guillot Carratalá, José, 232, 235.
 Gutiérrez Abascal, José, 74.
 Gutiérrez Abascal, Ricardo, 126, 141.
 Gutiérrez Solana, José, 16, 77, 103, 110, 119, 122, 126, 198, 234, 238, 323.
 Habsbourg, Marie-Christine de, 19, 31, 91, 93.
 Hartzentbush, Eugenio, 18.
 Heredia, José María de, 44.
 Hernández, Laura, 42.
 Herrero, José Joaquín, 179.
 Hierro del Real, José, 236.
 Hinojosa, Eduardo de, 56, 57, 61.
 Hitler, Adolf, 196.
 Hjertensson, Ulf, 258.
 Houcelist, Nicolle, 42.
 Huntington, Archer Milton, 96, 97, 102, 117, 118, 128, 163, 210, 245, 329, 338.
 Ibáñez Martín, José, 209.
 Innocent X, 66.
 Inurria, Mateo, 122.
 Iturbi Baguena, José, 212.
 Iturrino, Francisco, 45.
 Isidore, Saint, 215.
 Israels, Isaac, 16.
 Jerez de los Caballeros, marquis de, 128.
 Jewet Mather, Franck, 15.
 Jiménez, Juan Ramón, 17, 90, 118, 127.
 Jiménez Aranda, José, 33, 39, 40, 41, 143, 231.
 Jiménez Aranda, Luis, 33, 39, 40, 74, 231.
 Johns, Jasper, 237.
 Jover Casanova, Francisco, 32.
 Juan Carlos I, 19, 248, 281.
 Julian, Rodolphe, 143.
 Just Jimeno, Julio, 136.
 Justo, Isabel, 295.
 Kahn, Gustave, 71.
 Kalikatres, 337.
 Khnopff, Fernand, 122.
 Kirchner, Ernst Ludwig, 256.
 Klimt, Gustave, 61.
 Krøyer, Peter Severin, 61.

- Lafuente Ferrari, Enrique, 204, 232, 234, 236.
 Lagunas, Santiago, 228.
 Lahuerta, Genaro, 156.
 Lambies Grancha, Vicente, 200.
 Lara Zárate, Antonio, 189.
 Larroumet, Gustave, 71.
 Lázló, Philip de, 94.
 Lecomte, Georges, 71.
 Legat Lafarga, Luis, 222.
 León XIII, 39.
 León y Román, Ricardo, 118.
 Lerma, Joan, 250.
 Lerroux, Alejandro, 189.
 Lezcano, Carlos, 158.
 Lhermitte, Léon, 43.
 Lichtenstein, Roy, 237.
 Liebermann, Max, 16, 93.
 López, Ernesto, 63.
 López Ballesteros, Luis, 73, 75.
 López de Legazpi, Miguel, 217.
 López de Zuazo Algar, Antonio, 18.
 Lora Tamayo, Manuel, 223, 331.
 Louis XIV, 34.
 Lozoya, marquis de, 179, 209, 222, 223, 244.
 Llorens, Tomás, 11, 15, 16, 17, 28, 263, 289.
 Llorente, Teodoro, 61, 75, 277.
 Lucas, Antonio, 288.
 Lucas, Eugenio, 323.
 Lucas y Villamil, Eugenio, 45.
 Lucius, 51.

M
 Machado, Antonio, 118.
 Madonna, 271.
 Madrazo, José de, 53.
 Madrazo, Raimundo de, 61, 118, 139.
 Madrazo y Kuntz, Federico de, 44, 53, 54, 70, 121, 234.
 Madrazo y Kuntz, Juan de, 54, 55.
 Madrazo y Kuntz, Luis, 53.
 Madrazo y Kuntz, Ricardo de, 75.
 Maeztu, Ramiro de, 16, 121.
 Mager, Gus, 155, 306.
 Mallo, Maruja, 227, 228.
 Manaut Nogués, José, 147, 148, 174.
 Manaut Viglietti, José, 147, 151, 152, 228.
 Manet, Edouard, 50, 64.
 Mañá, Samuel, 144, 236.
 Masriera, Lluís, 139.
 Marañón, Gregorio, 118, 177, 179, 180.
 Marchena, duchesse de, 160.
 Marco, Custodio, 233.
 Marco López, Alfredo, 151.
 Marco Miranda, Vicente, 189.
 Marquet, Albert, 255.
 Martín Caballero, Francisco, 113, 162.
 Martínez, Encarna, 264.
 Martínez, Lucía, 281.
 Martínez, Santiago, 102, 147, 158, 159, 313, 314.
 Martínez Barrio, Diego, 189.
 Martínez Campos, Arsenio, 181.
 Martínez Cubells, Enrique, 56, 144, 145.
 Martínez Cubells, Salvador, 56, 121, 175.
 Martínez Fosatti, José, 264.
 Martínez González, Vicente, 273.
 Martínez Lumbreras, Joaquín, 144.
 Martínez Sala, Pascual, 189.
 Martos, Cristino, 75.
 Masriera, Lluís, 139.
 Masses, Beltrán, 122.
 Matisse, Henri, 238, 255.
 Mauclair, Camille, 71.
 Máximo, 245, 337.
 Meifrén, Eliseo, 61, 196.
 Meissonnier, Ernest, 289.
 Mélida, José Ramón, 19, 53, 66, 69, 72, 73, 118.
 Mélida y Alinari, Enrique, 45.
 Meller, Raquel, 172, 200, 265.
 Mena, 337.

- Méndez Casal, Antonio, 191.
 Menéndez Arranz de la Torre, Juan, 146.
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 75, 118.
 Menéndez Pidal, Luis, 58.
 Menéndez Robles, María Luisa, 12, 164.
 Menzel, Adolf, 35.
 Merenciano, Francisco, 144.
 Merrit Chase, William, 153, 155, 307.
 Michavila, Joaquín, 237.
 Miguel Nieto, Anselmo, 122, 177.
 Millas, Isidoro, 144.
 Millet, Jean François, 217.
 Mingote, 337.
 Mir Trinxet, Joaquín, 60, 139, 196, 263.
 Miró, Francisco, 156.
 Miró, Joan, 196, 249.
 Miró, Trinidad, 293.
 Moneo, Rafael, 350.
 Monet, Claude, 92, 140.
 Mongrell, José, 140, 144, 146, 158.
 Montero Alonso, José, 186.
 Montgomery, Helene, 265.
 Montortal, marquis de, 146.
 Mora Berenguer, Francisco, 188, 319.
 Morayta Sagrario, Miguel, 75.
 Moreau, Gustave, 122, 178.
 Moreno Carbonero, José, 31, 42, 60, 139, 198, 290.
 Moreno Galván, Francisco, 230.
 Moreira y Galicia, Jaime, 75, 107, 139.
 Moret, Segismundo, 73.
 Morice, Charles, 123.
 Moya, José Gabriel, 246.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 290.
 Munoa, Rafael, 220, 221, 333.
 Muñoz Degrain, Antonio, 31, 34, 49, 118, 127, 150, 165, 175, 178, 196.
 Muñoz Grandes, Agustín, 223, 331.
 Muñoz Lucena, Tomás, 60.
 Murillo Ramos, Tomás, 147, 177.
 Nagel, Charles, 42.
 Navarro, Vicente, 165.
 Navarro Llorens, José, 144.
 Nelken, Margarita, 179.
 Nicolle, Marcel, 266.
 Nieto Gallo, Gratiniano, 222, 245, 327.
 Nouvel, Jean, 268, 350.
 Nordau, Max, 111.
 Oliag Miranda, Luis, 166.
 Olivas, José Luis, 272.
 Oller y Cestero, Francisco, 45.
 Orozco, José Clemente, 175.
 Ortega y Gasset, José, 118.
 Orueta, Ricardo de, 173.
 Palacio Valdés, Armando, 83.
 Palencia, Benjamín, 156.
 Pantorba, Bernardino de, 18, 26, 43, 54, 196, 201, 217, 221, 224, 231, 232, 263, 317.
 Pardo Bazán, Emilia, 83, 118.
 Pareja Yébenes, José, 189.
 Parladé y Heredia, Andrés, 45.
 Passo, Manuel, 75.
 Pasteur, Louis, 55.
 Pastor, Rosanna, 345.
 Peel, Edmund, 248, 252.
 Péladan, Joséphin, 71.
 Pelliza da Volpedo, 16.
 Penagos, Rafael, 122.
 Peñaranda, Carlos de, 64.
 Perales, Eva, 280.
 Perales, Guillermina, 289.
 Pérez de Ayala, Ramón, 17, 104, 118, 127.
 Pérez Boy, Pedro, 273.
 Pérez Galdós, Benito, 76, 83, 106, 118, 285.
 Pérez Giner, Carmen, 233.
 Pérez Rojas, Francisco Javier, 263.
 Pérez Rubio, Timoteo, 177, 192.
 Pérez Simón, Juan Antonio, 261.

- Peris Mencheta, Francisco, 75.
 Perón, Eva, 214.
 Perucho, Arturo, 136.
 Pétain, Philippe, 217.
 Petit, Georges, 30, 92, 105, 257.
 Piano, Renzo, 295.
 Picón, Jacinto Felipe Octavio, 67, 73, 76, 83, 109.
 Pidal y Mon, Alejandro, 58, 118.
 Pidal y Mon, Luis, 58.
 Pinazo, Ignacio, 127, 147, 158, 255, 261, 268.
 Pinazo, José, 61, 150.
 Piqueres Guillén, José, 33, 58, 74.
 Plá, Cecilio, 33, 77, 139, 147, 165, 177.
 Pompey, Francisco, 202.
 Ponç, Joan, 228.
 Pons Arnau, Francisco, 100, 144, 200, 203, 204, 227, 236.
 Pons-Sorolla, Blanca, 18, 26, 35, 173, 263, 264, 266, 295.
 Pons-Sorolla, Francisco, 20, 209, 244, 245, 250, 263.
 Portillo, Aurelio, 42.
 Posada, Adolfo, 177.
 Pradilla, Francisco, 31, 40, 51, 54, 56, 69, 142, 230.
 Primo de Rivera, Miguel, 19, 138, 167, 171.
 Puebla, Dióscoro, 230.
 Puente, Joaquín de la, 232, 238, 247.
 Puig, Ángel, 189.
 Pujol, Juan, 180.
- Querol, Agustín, 56.
- Ramón y Cajal, Santiago, 106.
 Ramírez Ibáñez, Manuel, 57.
 Rauschenberg, Robert, 237.
 Regoyos, Darío de, 121, 123, 126, 157, 196, 323.
 Reig Piqué, Joaquín, 189.
 Répine, 16.
 Reis, Carlos, 90.
- Rembrandt, 233, 238.
 Renoir, Piere-Auguste, 52.
 Repullés, Enrique María, 160, 161.
 Requejo Avedillo, Federico, 67.
 Ribera, José de, 238.
 Rico Avello, Manuel, 189.
 Rico Ortega, Martín, 158.
 Rincón de Arellano, Adolfo, 170.
 Ríos, Fernando de los, 179.
 Riscal, marquis de, 73.
 Rivelles, Juan, 177.
 Rocha García, Juan José, 189.
 Rodin, Auguste, 140, 179.
 Rodríguez Filloy, Benito, 204.
 Rodríguez Fornos, Fernando, 209.
 Rodríguez Lafora, Gonzalo, 177.
 Rodríguez Marín, Francisco, 118.
 Rodríguez Zapatero, José Luis, 28.
 Roldán, Clodoaldo, 296.
 Roll, Alfred-Philippe, 43.
 Romanones, Comte de, 66, 68, 69, 76, 86, 291, 299.
 Romero de Torres, Julio, 103, 110, 121, 125, 126, 198, 215.
 Rosales, Eduardo, 234, 290.
 Ruiz Giménez, Joaquín, 229.
 Ruiz Picasso, Pablo, 37, 45, 144, 156, 175, 196, 212, 230, 231, 235, 238, 249, 268.
 Ruiz de Luna, 219.
 Rusiñol, Santiago, 45, 60, 61, 77, 126, 196, 215.
- Sagasta, Práxedes Mateo, 52, 66, 76, 87, 291.
 Saint-Aubin, Alejandro, 67, 73, 106, 110.
 Sainz, Casimiro, 158.
 Sala Francés, Emilio, 230.
 Salazar, António, 198.
 Salmerón, Nicolás, 76.
 Salmson, Hugo, 43.
 Salvá Simbor, Gonzalo, 49, 150, 261.
 Salvador Rodrigáñez, Amós, 75.
 Samper Ibáñez, Ricardo, 189.

- Sánchez-Camargo, Manuel, 204, 219, 235.
Sánchez Díaz, Ramón, 109.
Sanchís y Guillén, Vicente, 57, 72.
Sancho, José, 152, 345.
Sandoval, Francisco, 118.
Sandström, Brigitta, 258.
Santa-Ana, Florencio de, 21, 250, 255, 258, 259, 260, 262, 263, 282.
Santa María, Marceliano, 57, 175.
Santiago y Carrión, Eduardo de, 168, 169.
Sargent, John Singer, 16, 61, 158.
Seligmann, Jacques, 266.
Semprun, Jorge, 257.
Serafín, 337.
Serov, Valentin A., 61.
Serrano Simeón, José, 191.
Sert, José María, 234.
Sigüenza Alonso, Manuel, 136.
Silvela, Francisco, 53, 57, 63.
Simarro Lacabra, Luis, 59, 78.
Siurana, Adolfo, 273.
Solana, Javier, 249.
Solbes, Rafael, 195, 237, 238.
Soler, Rigoberto, 136, 146, 151.
Soriano, Rodrigo, 72, 80, 83.
Soriano y Fort, José, 75, 85.
Sorolla Gascón, Joaquín, 33, 80.
Sorolla y Bastida, Concha, 33.
Sorolla y García, Elena, 65, 150, 173, 185, 256, 313, 315.
Sorolla y García, Joaquín, 20, 65, 173, 185, 192, 198, 200, 209, 244.
Sorolla y García, María Clotilde, 150, 155, 173, 185, 202, 256, 274, 315.
Soto, Juan, 327.
Starkweather, William, 143.
Suárez, Adolfo, 248.

Taft, William Howard, 98.
Tàpies, Antoni, 228, 249.
Tharrats, Joan Josep, 228.

Thaulow, Fritz, 158.
Thous Orts, Maximiliano, 191.
Toledo, Joan-Antoni, 237.
Tomás, Facundo, 16, 17, 263, 295.
Tormo, Elías, 179.
Torre, Manuel de la, 42.
Torre Eguía, Félix de la, 42.
Torres Quevedo, Leonardo, 118.
Tovar, Manuel, 156, 177, 317.
Trueba, Antonio, 54.
Truman, Harry S., 214.
Tusell, Javier, 249, 263, 298.
Tuset y Tuset, Salvador, 144, 151, 158, 227, 233, 236.

Umbral, Francisco, 251, 254.
Unamuno, Miguel de, 16, 72, 101, 127, 128, 177.
Uranga, Pablo de, 45.
Urgell, Modesto, 56.

Valdés, Manolo, 195, 237, 238, 339, 347.
Valencia, Pedro de, 156.
Valenzuela, José, 143.
Valle-Inclán, Ramón María del, 16, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 158, 164.
Valls, Ernesto, 147.
Van Gogh, Vincent, 289.
Vauxcelles, Louis, 123.
Varo, Remedios, 227, 228.
Vázquez Díaz, Daniel, 126, 232, 235.
Vega-Inclán, Benigno de la, 12, 19, 118, 162, 179.
Vegue y Goldoni, Ángel, 186.
Vento, José, 228, 233.
Velásquez, Diego, 15, 63, 64, 66, 89, 175, 221, 223, 238, 240, 271, 293.
Vera, Alejo, 104.
Verde Rubio, Ricardo, 144.
Viana, marquis de, 94, 96, 97, 191.
Vierge, Daniel, 45.
Viola, Manuel, 227, 228.

- Vila Prades, Julio, 144.
Villagracia, marquis de, 80.
Villegas Cordero, José, 51, 68, 86, 142.
Villegas, Manuel, 57.
Vizcaí, Fernando, 135, 144.
Vlaminck, Maurice de, 255.
Voltaire, 82.
- Warhol, Andy, 237.
Washburn, Cadwaller Lincoln, 59, 158.
Washington, George, 216.
Wilde, Oscar, 265.
Williams, Leonard, 110.
- Yriarte, Charles, 44.
- Zabala, Arturo, 236.
Zabaleta, Rafael, 235.
Zabálburu, Francisco, 42.
Zabálburu y Mazarredo, María del Carmen, 42.
Zamacois, Eduardo, 122.
Zamorano, Ricardo, 233.
Zegrí, José, 315.
Zola, Émile, 130, 265.
Zorn, Anders, 16, 61, 72, 77, 158, 257, 258, 259.
Zuazo, Secundino, 177.
Zuloaga, Ignacio, 16, 32, 45, 103, 110, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 157, 212, 234.

Cette étude explore un siècle élargi de réception critique de l'œuvre du peintre espagnol Joaquín Sorolla (1863-1923) depuis sa première participation à l'Exposition Nationale de Madrid en 1881, jusqu'à la récente présentation en Espagne de sa dernière œuvre majeure, *Visión de España*, de 2007 à 2009. L'auteur retrace son parcours de "salonnier" dans les capitales européennes et met tout particulièrement en évidence le paradoxe suivant : Alors que sa peinture lumineuse et dynamique perce à l'étranger, elle est rejetée à Madrid. En effet, les jury des Expositions Nationales de 1897 et 1899 refusent de lui décerner la Médaille d'Honneur, c'est-à-dire la plus haute récompense à laquelle il peut prétendre dans son pays. Sa manière jugée trop "européenne" et pas assez "espagnole" divise. Dans la presse espagnole, le peintre né à Valence reçoit le soutien des républicains, en particulier de l'écrivain Vicente Blasco Ibáñez, et obtient la Médaille d'Honneur en 1901. Il s'attire en 1906-1907 les faveurs des conservateurs, d'abord en montant une exposition d'envergure à Paris (1906), qui véhicule une image moderne de l'Espagne, et en devenant portraitiste d'Alphonse XIII et de la Cour (1907). Mais à partir de cette date, il perd le soutien de ses amis républicains et essuie de violentes attaques de Ramón María del Valle-Inclán. L'hostilité de l'écrivain et du petit groupe d'intellectuels qui l'entoure s'explique par l'influence croissante du peintre sur l'Exposition Nationale espagnole. En effet, auréolé de gloire, Sorolla tire les ficelles du concours et favorise ses disciples que l'on désigne déjà sous le nom péjoratif de "sorollistes". L'auteur analyse le "sorollisme" et s'intéresse tout particulièrement à son impact sur l'image de peintre, après sa mort (1923). La fondation d'un Musée Sorolla (1932) est un projet qui divise Madrilènes et Valenciens. Deux visions du peintre s'opposent, l'une nationaliste et l'autre régionaliste. À partir de 1939, le franquisme propage une lecture nationale et ultraconservatrice de son œuvre. Dans les années cinquante et soixante, le régime instrumentalise quelques images tirées de ses tableaux, en particulier des scènes de bord de mer, en les intégrant à sa propagande touristique. À l'heure de la Transition démocratique, l'œuvre du Valencien est momentanément mise à l'écart. Trop associée à la dictature, elle est aussi perçue comme le symbole d'un académisme insupportable. Paradoxalement, c'est à cette époque que deux jeunes artistes valenciens réunis sous le nom *Equipo Crónica* redécouvrent et réinterprètent sa peinture. Dans les années quatre-vingt, les gouvernements socialistes valorisent les collections espagnoles du peintre et, à partir de la réforme du statut juridique du Musée Sorolla (1993), des expositions sont montées en Espagne et à l'étranger. Récemment (2007), sa dernière œuvre majeure, *Visión de España*, a été présentée en Espagne mettant ainsi fin à un cycle de redécouverte de son œuvre.