

SOROLLA
SA VIE ET SON ŒUVRE



SOROLLA

SA VIE ET SON ŒUVRE

116 ILLUSTRATIONS

SOROLLA

SA VIE ET SON ŒUVRE

PAR RAPHAËL DOMÉNECH

116 ILLUSTRATIONS



LÉONCE MIGUEL, ÉDITEUR

RUE ECHEGARAY, 19 : MADRID

1910



TOUS DROITS
RÉSERVÉS



SOROLLA
Autoretrato

C.B. 1700 3491

R. 840

FA
21

G-677

BIBLIOTHÈQUE D'ART ESPAGNOL

DIRIGÉE PAR RAPHAËL DOMÉNECH

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART À L'ÉCOLE SPÉCIALE DE PEINTURE,
SCULPTURE ET GRAVURE DE MADRID



Volume .I.

SOROLLA

MADRID : LÉONCE MIGUEL, ÉDITEUR : MCMX

PROLOGUE



cette même époque de l'année dernière nous écrivions la préface de notre BIBLIOTECA DE LAS ARTES DECORATIVAS, et nous y exposions longuement le but de l'entreprise et la manière de la développer.

Nous en commençons aujourd'hui une autre, qui peut être considérée comme une partie et un complément de la précédente; c'est-à-dire, une BIBLIOTHÈQUE D'ART ESPAGNOL, tant ancien que moderne.

Sur nos grands artistes et sur les périodes éminentes de l'activité artistique nationale nous possédons des études monographiques et des ouvrages généraux d'un grand mérite; il suffit de mentionner *Velazquez*, par Beruete; *El Greco*, par Cossio; *Los barro vidriados andaluces* (La céramique émaillée andalouse), *Diccionario de artífices sevillanos* et *Sevilla monumental y artística*, par Gestoso; *Las sillerías de coro españolas* (Les stalles de chœur espagnoles), par Quintero; *Historia de la arquitectura cristiana española*, par Lampérez; *Monumentos arquitectónicos de España*, nouvelle édition; *Historia de la orfebrería* et *La pintura en Madrid*, par Sentenach; *Las rajolas valencianas y catalanas* (Les carreaux valenciens et catalans), par Font-Gumà; *L'arquitectura romànica a Catalunya*, par Puig-Cadafalch, Folguera et Goday; *Les pintures murals catalanes*, publication de l'Institut d'Etudes catalanes; divers travaux de Mérida sur l'Art espagnol; *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI* (Développement de la peinture espagnole au XVI^e siècle), par Tormo; *Estudios de Arte*, par Martí-Monsó; *El pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela*, par Lopez-Ferreiro, et bien d'autres que nous omettons pour ne pas trop prolonger notre liste.

Mais ces livres, très riches en doctrine et en recherches, ont été écrits plutôt pour les professionnels que pour les simples amateurs d'art. Leur prix, souvent trop élevé, et la grande extension de leur texte, sont des motifs qui justifient pleinement leur manque de diffusion dans le public.

Et ce n'est certainement pas un reproche que nous faisons là à la culture et à la volonté du public en général; tout au contraire, nous constatons le fait très naturel du peu de penchant pour les livres d'art de ceux qui ne font point métier de l'érudition artistique. Le public et les artistes eux-mêmes préfèrent voir beaucoup d'œuvres d'art (ou leurs reproductions) et lire le moins possible.

Cela est justifié par une raison fondamentale d'enseignement artistique, reconnue aujourd'hui par les historiens de l'art, et c'est conformément à ce principe qu'ils tâchent de construire (passez-nous le mot) leurs livres.

Tout le monde veut se trouver en entière liberté d'esprit pour juger les œuvres artistiques, et c'est à cause de cela, c'est parce que l'on désire se former une opinion person-

nelle, que l'on est amené à lire seulement les données et les éléments tout à fait indispensables pour sentir et juger sans aucune contrainte.

Et nous devons avouer que c'est là le meilleur moyen d'avoir un public conscient, un public qui ait une force vraiment impulsive dans la vie artistique, mille fois préférable à un chœur soumis, à un écho de la voix de la critique.

Nous avons tenu compte des précédentes observations en fondant notre BIBLIOTHÈQUE D'ART ESPAGNOL, et nous tâcherons que nos livres soient de vrais *corpus* de documentation graphique, renfermant le plus grand nombre possible de données positives et complètes sur un maître, un art particulier, une époque de notre histoire artistique nationale.

D'ailleurs, la connaissance de l'art espagnol s'est peu vulgarisée chez nous et à l'étranger; c'est pourquoi nous connaissons beaucoup mieux l'œuvre des petits maîtres hollandais et flamands que celle de Ribalta, d'Espinosa, de Valdès Léal, ou de Zurbaran lui-même, malgré la grande popularité de son nom.

Nous pensons faire notre devoir envers la patrie et l'art, en initiant un mouvement intense de labeur littéraire dans le champ des arts, tout en faisant effort pour que notre entreprise ait d'autres mérites qui la recommandent à la bienveillance du public.

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ESPAGNOL débutera par un volume dédié à SOROLLA, dont la personnalité, la nombreuse production, les conditions spéciales de tempérament, la manière de se former et d'évoluer, les conquêtes réalisées dans la peinture nationale et, enfin, les triomphes en Espagne et à l'étranger, nous ont semblé des motifs plus que suffisants pour le présenter au monde entier, sa figure ayant, en outre, un relief artistique exceptionnel et une réelle valeur dans l'histoire contemporaine de notre art; sans que ces affirmations puissent indiquer la moindre intention de notre part de rabaisser les mérites d'autres artistes espagnols du temps présent.

Nos études de critique et d'histoire de l'art espagnol ne se départiront point de la ligne de conduite par nous-même tracée en publiant le premier volume de notre BIBLIOTECA DE LAS ARTES DECORATIVAS. Nous laisserons de côté les adjectifs, tout en nous abstenant même d'indiquer des catégories de valeur artistique individuelle.

Même quand il s'agira d'artistes contemporains, notre étude sera purement et simplement expositive et analytique, et nous nous proposons de donner notre avis avec toute la sérénité requise; notre enthousiasme pour un maître ou pour une tendance artistique ne doit pas être connu du public, qui, d'ailleurs, ne s'y intéresserait guère. C'est une question absolument personnelle, où il faut que chaque lecteur, au fond de son cœur et dans la mesure de son intelligence, puisse avoir ses préférences et sentir les enthousiasmes qui soient les plus d'accord avec son tempérament et son éducation artistique.

RAPHAËL DOMÉNECH.

Vilanova-et-Geltru, Barcelone; Août 1909.

A
THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA,
PROPAGATRICE DE NOS ARTS
DANS LE NOUVEAU MONDE :

RAPHAËL DOMÉNECH.

Les photographies utilisées pour obtenir les gravures composant l'illustration de ce volume sont l'œuvre de M. A. Garcia, de Valence, de M. Christian Franzen et de M. M. Moreno, de Madrid, et de The Hispanic Society of America, de New York, auxquels nous tenons à exprimer notre plus cordiale reconnaissance pour nous avoir autorisés à les publier, de même qu'à MM. les Comtes de Heeren, qui ont bien voulu nous envoyer celle du «Canot blanc».

SOROLLA

SA VIE ET SON ŒUVRE

I



'histoire de l'Art ne peut pas souvent présenter des cas d'évolution franche et claire d'un tempérament individuel, soit à cause de la manière dont elle s'est produite, soit parce que la critique historique manque de données suffisantes pour la reconstituer.

C'est tout le contraire pour Sorolla; les données sont abondantes et peuvent être prises directement à leur source; son évolution artistique est des plus logiques et évidentes que l'on puisse imaginer. Lorsqu'on a vu ses premières œuvres et que l'on en connaît l'ambiance artistique, il est facile à la critique de trouver le fil conducteur du développement de son tempérament et de se convaincre de la rigueur logique et inflexible des phases de la vie artistique de ce maître, qui ont été précisément telles qu'il fallait qu'elles fussent.

Peut-être nous faudrait-il un plus grand recul chronologique pour bien embrasser l'ensemble de l'œuvre entière de Sorolla et désigner la place qui lui appartient dans l'histoire de l'art, aussi bien du point de vue de la technique que de celui de l'esthétique de la peinture.

Sorolla est né à Valence, la capitale de l'ancien royaume méridional espagnol de ce nom, et c'est à Valence qu'il doit la base de son éducation artistique: c'est pourquoi il est aujourd'hui, par dessus tout, le peintre levantin par excellence.

Nous ne voulons pas dire que tout le fond de l'œuvre de Sorolla provienne uniquement du fond de ce régionalisme artistique, non; il y a dans son œuvre un double caractère, national et universel, mais le régional, quoique moins important, est le plus distinctif. C'est le 27 Février 1863 que Sorolla est né; deux années plus tard le choléra emportait son père et sa mère; il était adopté par ses oncles, J. Piqueres et Elisabeth Bastida, et élevé avec une tendresse toute paternelle; bien que leur condition d'artisans fût très modeste, ils s'efforcèrent de faire de leur neveu un ouvrier instruit et distingué, l'en-

voyant à l'École normale pour ses études élémentaires. Ses professeurs et ses oncles remarquèrent bientôt qu'il aimait beaucoup mieux le crayon que les livres ou les outils, et qu'il *illustrait* ses livres au lieu de les étudier. Ne voulant point contrarier son penchant, ses oncles le firent entrer d'abord à l'École des Artisans, où il apprenait les rudiments du dessin sous le professeur Capuz, et ensuite, quand il atteignit sa quinzième année, à l'Académie Provinciale des Beaux-Arts de Saint-Charles; il y fit de rapides progrès.

Malgré de rudes sacrifices, son oncle ne pouvait pas subvenir aux dépenses de cette éducation artistique, bien que fort modeste. Sorolla fut donc obligé de peindre des choses et de les vendre, et c'est ainsi qu'un jour un petit marchand de bric à brac lui achetait un tableautin de genre pour vingt-cinq francs et il le lui payait par moitié en argent et en denrées. Quelques jours plus tard, un photographe de Valence, Don Antonio Garcia, l'un des premiers qui en Espagne aient fait de la photographie artistique, vit le tableau de Sorolla chez le marchand, en admira l'excellence de l'exécution, l'acheta pour quelques douzaines de francs, s'enquit de la situation de l'auteur et le prit sous sa protection. Dès lors Don Antonio Garcia se substitua aux oncles de Sorolla dans leur tâche paternelle, de sorte que le jeune artiste put se livrer entièrement à la peinture sans le souci de la vie matérielle, et il fit de tels progrès qu'à l'âge de 21 ans, en 1884, il présentait à l'Exposition Nationale de Madrid son tableau *El 2 de Mayo* (Le 2 Mai), qui lui valut une deuxième médaille, et une *Cabeza de estudio* (Tête d'étude); l'année précédente, à la même Exposition, le jury et la critique n'avaient point aperçu deux marines qu'il y avait envoyées, comme il lui était arrivé, du reste, à l'Exposition régionale de Valence en 1882, où il avait présenté un tableau intitulé *Monja en oración* (Religieuse en prières).

* * *

Les œuvres que nous venons de mentionner (à l'exception des marines, que leur auteur effaça plus tard) suffisent pour indiquer d'une façon bien claire le tempérament de Sorolla et pour deviner ce que devait être le développement de son art.

Nous croyons très essentielle l'analyse de ce que nous venons d'énoncer.

Le tableau de la *Monja* ne suppose que l'influence naturelle exercée par un maître prestigieux sur un artiste commençant; ce cas s'est souvent répété dans l'histoire.

Domingo avait suggestionné les artistes valenciens : on dessinait à la manière de Domingo dans la classe de modèle vivant à l'Académie de Valence et on peignait à la manière de Domingo dans sa classe de coloris. Or, il est dans le musée valencien un admirable tableau de ce maître, une *Sainte Claire en extase* : si l'on analyse la *Monja en oración*, on trouvera qu'il n'a rien de personnel; Sorolla, en peignant pour l'Exposition de Valence, crut peindre un tableau, et il se souvint simplement du maître dont l'influence sur la peinture valencienne était alors prédominante.

Plus tard, plus en possession de lui-même, il peignit *Cabeza de estudio* et *El 2 de Mayo*, et pour cela il se plaça en face de la nature; c'est alors que son tempérament se révéla d'une façon très évidente. Il est impossible de nier que ces deux toiles, le tableau historique aussi bien que la tête d'étude, ne soient fortement influencées; mais c'est le sujet seulement qui est étranger à l'auteur; la manière de le voir et de le réaliser lui est

très personnelle. Quant à la *Tête*, elle est d'une exécution large, franche et d'une tendance synthétique; elle a été construite en peignant, ce n'est pas un dessin colorié. Ce procédé pictural (qui n'était pas nouveau, mais fort oublié) devait être la base de la technique de Sorolla et lui procurer en se développant de très riches conquêtes.

Mais quoique ce procédé soit très important dans la vie artistique de Sorolla, celui que l'on découvre dans son tableau *El 2 de Mayo* (Le 2 Mai) est beaucoup plus intéressant. Une simple inspection suffit pour voir que cette grande toile n'a pas été peinte dans l'atelier et que tout ce qu'elle a d'artificiel est la reconstitution de la scène historique; en effet, c'est dans les grandes cours où l'on enferme les chevaux et les taureaux aux Arènes de Valence et en plein jour, en plein soleil que Sorolla plaça ses modèles et qu'il peignit le tableau. Techniquement c'était aller droit au naturel. Les feux du canon et de la fusillade ont été remplacés par des feux d'artifice..... c'était tout ce qu'il fallait pour la réalité picturale.

Nous pouvons affirmer, sans crainte d'erreur, que Sorolla ne connaissait même pas le nom des maîtres de Barbizon, et moins encore leur esthétique et leur technique : ces choses-là alors ne parvenaient pas à Valence. Et cependant Sorolla les suit et il peint directement la réalité : voilà toute la base de son art. C'est son tempérament qui le force à prendre cette orientation, et par là, par une évolution logique, il en atteint le but avec sa peinture présente. Ce n'est pas un radicalisme, c'est une conséquence naturelle du point de départ choisi instinctivement par un peintre d'une puissance extraordinaire, que les circonstances peuvent seulement détourner d'une façon passagère ou modifier superficiellement, mais jamais arrêter dans sa marche ascendante.

Ainsi, Sorolla, par l'influence ambiante, peint dans sa jeunesse un tableau d'histoire; plus tard, à Rome, exécute *Entierro de Cristo* (Enterrement du Christ), mais dans des conditions techniques égales à *El 2 de Mayo*; ensuite, les sujets historiques et mystiques sont remplacés par des thèmes de morale sociale et des thèses: *Otra Margarita* (Une autre Marguerite), *Trata de blancas* (La traite des blanches), *Aun dicen que el pescado es caro!* (Et l'on dit que le poisson est cher!) et *Triste herencia* (Triste héritage), qui n'obéissent au fond qu'à des influences extérieures à son tempérament; c'est pourquoi les tableaux de ce genre sont en nombre insignifiant.

Il subit encore d'autres influences, bien qu'indirectement, soit sur le sujet, *El P. Jofré protegiendo un loco* (Le P. Jofré protège un fou), soit sur la technique, car il lui était impossible de s'isoler. La dure imposition du goût du public et la lutte pour la vie expliquent cette parenthèse dans son œuvre artistique.

A cette époque il fit un voyage à Madrid pour copier au Musée du Prado des tableaux de Ribera et de Vélazquez. Il a de grandes affinités avec ces deux vieux maîtres espagnols: avec le premier, par l'énergie de sa construction picturale; avec le second, par son procédé logique en face du naturel, qui lui permettait de marcher par étapes bien définies vers la solution des problèmes de peinture de son temps et même de l'avenir.

Notre premier souvenir de Sorolla se rapporte aux oppositions pour la place de pensionnaire à Rome, fondée par la Députation ou Conseil général de Valence : ce fut peu de temps après son triomphe à Madrid avec *El 2 de Mayo*. L'exercice le plus important était la peinture d'un sujet proposé par le jury, et cette fois c'était une scène de la guerre napoléonienne à Valence : *El palleter dando el grito de independencia* (Le pailleur procla-

mant l'indépendance). Ce fait, réel ou légendaire, qui révèle l'esprit de protestation du peuple valencien contre les envahisseurs, eut lieu sur la grande place du Marché. Il faut voir cette place pour en comprendre le caractère : large, inondée de soleil; entourée et fermée par des boutiques aux enseignes pittoresques et aux toiles de couleurs chatoyantes; les marchandes, avec leurs énormes monceaux de légumes et de fruits, sous des auvents ou des tentes de cotonne blanche : c'est une immense symphonie de tons éclatants, de rayonnements de la plus vibrante clarté, de taches d'ombre transparentes et chaudes. Ajoutez à ce grand mouvement de la lumière, à cette animation des couleurs le continuel aller et venir du monde des acheteurs et des curieux et la clameur assourdissante des vendeuses criant leurs marchandises

Tout cela se trouve dans le tableau de Sorolla, et peut-être ce fut ce mouvement plutôt que celui du cri de guerre qui émut et frappa le peintre. Malgré le court laps de temps écoulé entre *El 2 de Mayo* et *El Palleter*, malgré l'évidente incorrection du dessin de ce dernier, beaucoup moins travaillé que le premier, nous le croyons fort supérieur; il y a plus de vie, la palette en est plus riche, plus vibrante et plus propre; c'est, en germe, la palette brillante du soleil méridional, la note la plus intense de la production de Sorolla,

Il gagna la pension, et au commencement de l'hiver de 1885, à sa vingt-deuxième année, il partit pour Rome. C'était le début d'une nouvelle phase de sa vie.

.II.

En arrivant à Rome, il rencontra un noyau excellent de peintres espagnols, entre autres Villegas, Sala et Pradilla. Il resta dans la ville éternelle jusqu'au printemps de 1886, et alors fit un voyage à Paris, où il visita l'exposition des peintures de Menzel et vit des tableaux de Bastien-Lepage.

Sa première étape à Rome fut la suite de l'influence de la peinture contemporaine espagnole, à cause des compagnons qu'il y rencontra. Son voyage à Paris le mit en rapport avec deux grands maîtres de la peinture naturaliste la plus moderne, de ceux qui, malgré des différences de caractère aussi remarquables que celles que l'on voit entre Menzel et Bastien-Lepage, avaient la même orientation.

Sorolla réussit-il alors à bien se pénétrer de tout ce qu'il put observer? Nous ne le pensons pas, bien que son tempérament s'accordait avec ceux des maîtres allemand et français.

La peinture espagnole de cette époque-là était bien loin d'une pareille orientation. A dire vrai, ce fut précisément Sorolla qui, le temps aidant, l'apporta en Espagne et la développa avec une force et un entrain irresistibles, pour en finir avec les tableaux pour marchands, les sujets plutôt fades que poétiques, la grotesque machine des faux tableaux d'histoire. La technique d'Emilio Sala, consciencieuse et savante, était celle qui pouvait influencer Sorolla, et la preuve nous la voyons dans son tableau *El P. Jofré protegiendo un loco*.

Mais Sorolla, malgré la tendance naturelle de son tempérament, ne put tirer de son voyage à Paris tout le profit qu'il fallait. L'influence que pouvaient exercer sur lui Menzel et Bastien-Lepage était prématurée. Le milieu artistique de Rome, aussi bien dans son grand art du passé que dans son pauvre art contemporain, n'était pas propre à préparer

chez Sorolla une compréhension claire et rapide de l'orientation prise par Menzel et Bastien-Lepage. Et c'est pourquoi Sorolla à son retour à Rome peint son tableau *El entierro de Cristo*, occasion de scandale en Espagne lorsqu'il le présenta à l'Exposition de 1887.

Cette grande toile fut peinte avec une hésitation pressée d'abord, la composition en était trop compliquée par le grand nombre de figures qui s'y entassaient; ensuite, par un procédé de synthèse dans l'idéal, Sorolla effaça l'un après l'autre des personnages, jusqu'à ce qu'il réussit à obtenir une remarquable simplification de l'ensemble, le tableau devenant alors grandiose par l'intensité de son expression. La beauté de la scène y est fortement sentie; l'idéalité y apparaît franche, et quelques figures, surtout le groupe formé par saint Jean et la Vierge, acquièrent un caractère épique en se détachant sur le fond lumineux du soleil couchant.

Dans ce tableau Sorolla a répété le procédé technique employé pour *El 2 de Mayo*: il l'a peint en plein air et à l'heure précise. Mais tout cela n'était pas suffisant pour sauver le tableau; son auteur lui-même le condamna plus rudement que les critiques, et à son retour en Espagne, après l'avoir retouché à plusieurs reprises, finit par le reléguer dans un coin de l'atelier.

Le procédé suivi dans ce tableau nous paraît d'une haute signification dans la vie artistique de Sorolla.

Il ne faut pas faire attention aux censures de la critique contre cet ouvrage; le temps se chargera probablement de rendre claire cette affirmation. Malgré ses imperfections de dessin, il était bien au-dessus de beaucoup d'autres tableaux auxquels la critique avait prodigué les éloges les plus hyperboliques. Est-ce que les critiques ont vu que Sorolla dans cette peinture s'écartait du naturalisme caractéristique de son tempérament? Non, ils ne pouvaient pas le voir; ils ne connaissaient du peintre valencien que *El 2 de Mayo*, un fait historique tout comme *El entierro de Cristo* était un sujet mystique, et tous les deux techniquement étaient peints de la même manière. D'ailleurs, à cette époque-là notre art n'était pas assez avancé dans le naturalisme pour que l'on pût distinguer un tableau faux comme idée et comme exécution d'un autre tableau vécu dans le naturel et peint en face de la nature, sans modèle salarié.

Quel était le point faible de *El entierro de Cristo*? Exactement le même de *El 2 de Mayo*, *Otra Margarita*, *Aun dicen que el pescado es caro* et *Triste herencia*. Pourquoi donc triomphèrent tous ces derniers et le premier échoua? Pourquoi est-il le seul que l'auteur lui-même ait renié? Parce que *El 2 de Mayo* est un tableau d'histoire et il a été peint à l'époque des tableaux d'histoire et en outre conçu et exécuté sans doutes ni hésitations.

L'art de Sorolla est l'antithèse de l'art à thèse ou romantique, dans son acception esthétique et non historique; c'est un art classique, prenant également cet adjectif dans son sens esthétique; ce n'est jamais la prédominance de l'idée sur la forme expressive picturale, mais sa concordance parfaite et équilibrée.

En peignant *El entierro de Cristo*, Sorolla fut assurément emporté par le courant artistique italien, se souvenant surtout de Morelli, quoique dans son for intérieur il était contraire à cette tendance artistique, à cause des conditions de son propre tempérament et de l'impression que firent sur lui les œuvres de Bastien-Lepage et de Menzel. Il est vrai que ces deux maîtres ne purent alors lui faire préciser l'orientation de son art, mais ils suffirent pour lui suggérer le doute au sujet de l'art italien par lequel il se sentait en-

traîné. Ici il faut prendre note d'un fait très important : lorsque Sorolla a eu foi en une tendance artistique, il lui a été fidèle avec une obstination aussi grande que passionnée; c'est une des particularités de son tempérament et un des secrets de sa splendide carrière artistique : s'il peint sans foi, son œuvre le décèle immédiatement.

Ainsi est-il possible de s'expliquer quelques-unes des causes de l'insuccès de son tableau *El entierro de Cristo*. Joignons-y les incorrections de son dessin; mais sans vouloir affirmer que l'on peignit alors sans dessiner correctement. De ce côté la peinture espagnole de l'époque ne mérite pas d'être sauvée. Cependant, on exigeait au moins que les tableaux fussent apparemment bien dessinés, c'est-à-dire qu'ils devaient montrer une certaine habitude du dessin académique, ce que l'on ne voit non plus dans *El entierro de Cristo*.

A partir de ce temps, Sorolla entre dans une phase nouvelle, qui peut être caractérisée par son séjour à Assise; dans cette charmante ville italienne, où il jouissait d'une vie calme et se trouvait en face d'un art exquis ayant lutté pour dominer la forme, il subit personnellement les mêmes influences éprouvées en général par l'art de la peinture: d'abord et principalement il ne songe qu'à la construction du corps humain, il veut savoir traduire sur une surface plane la corporalité des êtres et des choses au moyen de lignes, ce qui devient une peinture de lignes remplie de couleur; ensuite, il entreprend la traduction de cette corporalité par le jeu du clair-obscur, teint en couleur, et par là jouant un rôle plutôt décoratif que naturaliste. Le naturel est fixé sur la surface peinte, non tel que nous le voyons dans son ensemble, mais tel que nous l'avons perçu partiellement; le peintre met sur la toile ce qu'il voit ou plutôt ce qu'il se souvient d'avoir vu, sous la forme partielle des choses et des êtres.

Pendant cette époque, Sorolla lutte pour dominer la ligne, pour construire les corps suivant la proportion de leurs parties; sa peinture n'est pas alors synthétique, mais élémentaire; elle ne précise point la qualité matérielle de ce qu'elle copie, mais sa forme linéaire; elle ne fait pas attention à l'ensemble de ce qu'elle voit, mais au détail particulier; l'œuvre est sèche et seule l'arabesque de la ligne réunit les divers éléments du tableau; par exemple, la tête qu'il a peinte à Assise et le tableau *El Padre Jofré*, dernier envoi de son séjour à Rome.

Cette expérience fut-elle utile ou nuisible à Sorolla? Nous pensons qu'elle lui fut hautement avantageuse, car il put raffermir la technique de son art par le procès naturel de la peinture dans sa formation; bien que le seul profit de son séjour en Italie, il lui fut d'une grande utilité. On peut dire que plus tard il n'en tira point avantage dans la pratique: qu'importe? Les Vénitiens du xvi^e siècle et les Hollandais et Flamands du xvii^e en firent autant.

A Assise Sorolla subvenait à ses besoins par la vente d'aquarelles; mais cette ressource venant à lui manquer par défaut de commandes, il retourna en Espagne et demeura à Valence jusqu'à la fin de la même année 1889.

* * *

La période suivante est une autre parenthèse dans le développement de son art, parce que les tableaux à sujet valencien, les seuls demandés par le public, étaient sim-

plement conventionnels et faits sur patron. Il fut forcé à faire de même lorsqu'il alla s'établir à Madrid, où il s'engagea dans une lutte énergique pour la vie et pour l'art, peignant ce qu'il ne sentait point, et dont il ne sortit victorieux que par la puissance de son tempérament, son inébranlable volonté et sa labeur constante.

Les œuvres de cette époque firent connaître Sorolla à l'étranger et cimentèrent sa renommée en Espagne, et nous pourrions répéter qu'elles sont les meilleures, d'après les récompenses qui leur furent décernées à nos Expositions nationales et aux salons de Paris, de Venise et de Chicago, aussi bien que par les grandes louanges que leur prodiguèrent la critique et le public; les artistes eux-mêmes préférèrent en général la production de cette période aux œuvres de la précédente et à celles de l'actuelle.

Cependant, nous pensons fermement qu'une analyse de ces peintures-là et une étude des dernières rendront évidente l'erreur de ce jugement.

El boulevard fut une concession faite par Sorolla à ce qu'il vit pendant son premier voyage à Paris, un penchant vers la peinture réaliste; mais comme il ne pouvait arriver à sentir et à vivre cette scène de la vie parisienne, il ne la prit point directement de la réalité, mais du courant artistique qu'il avait observé dans la capitale française.

La Rogativa en Burgos (Les rogations à Burgos) est simplement une satisfaction accordée aux impositions du marché, un sujet historique exécuté d'une manière fine et minutieuse; l'antithèse de ce qui caractérise le tempérament de son auteur.

El beso de la reliquia (Le baiser à la relique) et *El resbalón del monaguillo* (La chute de l'enfant de chœur) sont le type de l'anecdotique, d'une apparence de vérité, bien qu'au fond ils n'ont rien de réel ni de vécu; ce sont des tableaux préconçus, habilement et artificieusement composés, dans la pensée de produire quelque chose d'agréable au public.

Día feliz (Journée heureuse) commence à s'écarter de ce courant, et *Fruta prohibida* (Fruit défendu) est un thème pensé, mais se déroulant dans le cadre d'une magnifique étude du naturel, pleine de difficultés techniques, égales à celles qui ont été surmontées dans *Familia segoviana* (Famille ségovienne).

Outre ces œuvres, Sorolla en a produit un très grand nombre où les caractères signalés prédominent fortement et montrent l'orientation de cette période de sa vie, qui forment, comme nous avons dit ci-dessus, une sorte de parenthèse dans sa carrière artistique. Cependant, nous ne croyons pas pouvoir consigner une affirmation aussi absolue, sans faire remarquer que parmi les peintures de cette époque il est des études directes du naturel, faites avec un amour intense et une conscience rigide, où apparaissent de temps en temps les effets du progrès de la technique et une plus grande clarté dans la vision de la nature : c'est la preuve d'un travail interne et fécond.

Il y a encore deux toiles, dont nous n'avons pas parlé auparavant, qui méritent d'être signalées spécialement; ce sont *Otra Margarita* et *Trata de blancas*; techniquement elles rentrent dans le cadre qui est propre à Sorolla; idéalement elles s'en trouvent tout-à-fait en dehors. *Otra Margarita* a été peinte sur place et le lieu où se passe l'action est d'une réalité complète; c'est à la gare du Grao ou port de Valence, dans une voiture de troisième classe, qu'il a exécuté son ouvrage. *Trata de blancas* a été produite dans son atelier de Madrid, après l'avoir disposé, quant à la scène et à la lumière, le plus pareil possible à la vérité. Dans toutes les deux, tout ce qui est externe a été peint d'après

nature, surtout dans la première; le sujet en est une invention réalisée plutôt dans un but de moralité que de peinture.

Ceux qui ont été familiers de la maison de Sorolla connaissent les âpres batailles qu'il a dû livrer pour s'écarter du courant formé par les tendances artistiques prédominant de son temps en Espagne et entreprendre une route nouvelle.

L'influence des œuvres de Menzel et de Bastien-Lepage s'est faite sentir lentement sur le tempérament de Sorolla; mais cette influence n'a eu d'autre portée que l'affirmation de la propre conscience artistique, de même que celle que plus tard eurent sur lui les œuvres des maîtres contemporains du Nord.

Dans la peinture espagnole il n'y avait qu'un seul exemple de cette tendance à aller directement vers la nature, de s'inspirer de la vie, de fuir les conventions de la peinture dite historique, et cet exemple le donnait José Jimenez Aranda.

Mais si Sorolla ne s'était proposé que la poursuite de ce but, sa production n'aurait jamais dépassé celle que nous venons d'examiner, et il n'aurait point réussi à acquérir une personnalité d'abord dans la peinture espagnole et ensuite dans l'art mondial.

A notre avis, le tableau où pour la première fois l'on peut observer les caractères évidents de cette personnalité est *La vuelta de la pesca* (Le retour de la pêche). C'est par lui que commence une autre époque de la vie artistique du peintre valencien.

* * *

Lorsque nous avons parlé du premier voyage de Sorolla à Paris et de l'influence exercée sur lui par Menzel et Bastien-Lepage, nous avons dit qu'il ne réussit pas à se bien pénétrer de tout ce que leurs œuvres signifiaient dans le développement de l'art pictural. Leurs tendances produisirent sur lui un effet médiat et esthétique plutôt qu'immédiat et technique; on peut le comparer à une semence tombée sur un terrain naturellement propre à sa germination, mais sans la culture nécessaire pour obtenir un résultat rapide.

Il est une grande ressemblance entre le tempérament de Sorolla et ceux de Menzel et de Bastien-Lepage, quoique avec des différences bien précises et une éducation artistique diamétralement opposée. Voilà ce qui devait retarder les effets de l'influence des peintres allemand et français sur l'artiste espagnol, car pour celui-ci elle fut comme le réveil de son tempérament; il vit leur fond esthétique et le trouva le plus logique et le plus vrai de tous ceux qui l'avaient précédé.

Pour bien comprendre cette observation il sera peut-être utile d'exposer les caractères les plus fondamentaux de l'art de Menzel et de Bastien-Lepage et voir ensuite les accords et les désaccords existant entre ceux-là et celui de Sorolla.

Adolphe-Frédéric-Erdmann Menzel fut toujours un esprit indépendant, profondément observateur de la réalité et annotateur fidèle de ses traits caractéristiques; pour lui la nature n'est ni belle ni laide, ni élégante ni grossière, et ces mots ne sont que des expressions partielles de l'ensemble, qu'il ne faut ni choisir ni fausser. Voilà pourquoi ses œuvres de Menzel ont une si puissante expression de vie et de vérité, que l'on a pu en dire, par un jugement très superficiel, qu'elles semblent des photographies prises directement du naturel.

Ces qualités de Menzel seront plus remarquables si l'on tient en ligne de compte l'époque où elles se sont produites et déroulées. Menzel est né en 1815, lors de l'apparition de l'école chrétienne romantique qui de Rome est passée à Munich et de là à Dusseldorf et à Francfort, pour constituer une note fort typique de la peinture allemande du XIX^e siècle.

L'esthétique de Menzel s'est trouvée en opposition ouverte avec l'école chrétienne romantique; elle est son antithèse. Nous avons déjà dit que Menzel fut toujours un esprit indépendant, à tel point qu'il ne put s'assujétir à la fêrule des maîtres. Il s'est formé tout seul, et quand il se proposa de suivre les cours de dessin d'après le plâtre à l'Académie, il dut se convaincre de son manque de volonté pour dominer ses élans vers la liberté: il renonça à son projet.

L'éducation artistique de Menzel diffère beaucoup de celle de Sorolla, et cette différence devait forcément apparaître dans leur production respective; de même que les antécédents de l'un et de l'autre, tout aussi dissemblables, s'accordent avec leurs tempéraments.

Menzel fut un dessinateur dans le sens propre du mot; ses travaux lithographiques et ses illustrations occupèrent une grande partie de sa vie artistique. Duranty, dans des articles publiés dans la «Gazette des Beaux Arts» (1880), a fixé avec précision et vérité les antécédents du peintre allemand : ce sont Rauch, Schadow, Chodowick, Schüter et Holbein, qu'il suffit de citer pour avoir une idée complète de leurs caractères. C'est tout le contraire chez Sorolla, et nous ne saurions imaginer une antithèse plus évidente que celle qu'on trouve entre un portrait peint par Holbein et un portrait exécuté par Sorolla.

Toutes les œuvres de Menzel, même les plus *picturales*, révèlent ses antécédents et sa production de dessinateur, de l'artiste qui traduit le naturel par la ligne et qui, dans sa préoccupation constante, analyse et rend les formes corporelles et l'ensemble de l'air et de la lumière dans la nature.

Quant à l'esthétique il y a chez Menzel un autre précédent: celui de Hogarth, l'anecdotique dans un sens de philosophie morale.

Joignons-y une large base de culture littéraire et une longue pratique à la prendre comme sujet: il suffit de se rappeler les 400 illustrations de l'«Histoire populaire de Frédéric le Grand» écrite par Franz Kugles.

Les antécédents de Sorolla sont fort différents, et comme notre peinture nationale est opposée à l'allemande, il ne sera plus osé de dire que c'est l'influence de Ribera, de Vélazquez, de Ribalta et même de Goya que l'on observe chez le peintre valencien, car leur technique n'a pas de tendance à traduire le naturel par la ligne; ils peignent plutôt qu'ils ne dessinent.

L'éducation artistique de Sorolla a suivi ce courant; ses dessins n'ont d'autres buts que l'étude et la pratique manuelle; ils ne sont jamais l'œuvre définitive du maître allemand.

L'esthétique des maîtres espagnols diffère essentiellement de celle de l'idéal des allemands, y compris Hogarth. Les sujets anecdotiques de ceux-là n'ont pas de finalité morale, de même que les thèmes religieux ne sont que des prétextes pour peindre des tableaux et ainsi remplir la commande d'un particulier ou d'une corporation religieuse.

Vélazquez, Ribera, Ribalta et Goya n'ont point été des peintres religieux; il suffit

de se rappeler le *Couronnement de la Vierge* du premier, l'œuvre entière du deuxième, la *Vierge de Porta-Cœli* du troisième et le merveilleux *Saint Joseph de Calasanz* du dernier.

L'idéalité de ces peintres ne fut jamais mystique ou morale; ils se sont bornés à peindre ce qu'ils voyaient, mais en allant jusqu'au fond des types humains et des sujets de la vie.

Sorolla agit de même, et lorsqu'il prétend s'écarter de ce courant, il le fait d'une façon accidentelle et superficielle, quoi qu'en disent les critiques. D'ailleurs, son éducation artistique n'est pas fondée sur la littérature, qui n'a eu dans ses œuvres la moindre intervention réelle et effective.

Ainsi, les seuls points où nous voyions un certain accord entre le peintre allemand et l'espagnol, et il faut avouer que c'est d'une grande importance, ce sont l'amour du naturel et le penchant vers le vérisme qu'on voit dans leurs œuvres: ils n'inventent pas, ils observent. Mais c'est entre Bastien-Lepage et Sorolla que la relation se montre plus intime et plus large.

Fourcaud, en nous racontant ses rapports avec Bastien-Lepage (*), expose admirablement les idées esthétiques de ce peintre français, auxquelles l'espagnol pourrait presque souscrire en entier: «Il n'y a de bon que la vérité. Il faut peindre ce que l'on connaît et ce qu'on aime. Je suis d'un village de Lorraine; je peindrai, d'abord, les paysans et les paysages de mon pays comme ils sont. Je ferai aussi une Jeanne d'Arc, une Jeanne d'Arc vraie, qui sera de notre coin de terre et non de mon atelier. Plus tard, quand j'aurai suffisamment observé les Parisiens, je m'essayerai dans les scènes de Paris, mais bien plus tard..... Je pense qu'on doit tout traiter en portrait, même un arbre, même une nature morte. On ne trouve jamais deux objets» (ni deux faits, ajouterions-nous) «parfaitement semblables; le talent consiste à démêler et à rendre ce qui est particulier à chacun. C'est toute ma théorie».

Bastien-Lepage l'a constamment suivie pendant sa carrière artistique, qui est un développement parfait de ses idées esthétiques, mais sans se hâter pour la déterminer dans ses aspects particuliers; de telle sorte que Bastien-Lepage est mort sans voir arriver le temps qu'il désirait pour bien observer les Parisiens et peindre les scènes de leur vie.

Tâchons, à présent, de fixer les concordances existant entre Bastien-Lepage et Sorolla.

Le maître espagnol veut peindre les choses telles qu'elles sont et celles qu'il connaît et qu'il aime. De même que le maître français passait la plus grande partie de l'année dans son village de Danvillers, et là et non à Paris il se sentait fort, serein et avec l'esprit ouvert au travail, ainsi Sorolla dans son Cabañal ou sur les côtes de Javéa; ses meilleures œuvres, tous ses grands progrès artistiques ont été réalisés sur la terre valencienne ou sur les plages levantines.

L'année dernière, lorsque nous visitons l'Exposition Sorolla aux Grafton Galleries, l'ami qui nous accompagnait nous disait: «Il n'y avait pas moyen de retenir Sorolla un jour de plus à Londres; la fin du mois de Juin approchait, et il éprouvait la nostalgie de sa plage valencienne. S'il continue ici, assurément il serait tombé malade».

Les jugements portés par Sorolla sur les vieux maîtres et les enthousiasmes qu'il

(*) *Artistes contemporains : Jules Bastien-Lepage : L'exposition des œuvres de Bastien-Lepage : GAZETTE DES BEAUX-ARTS, Février et Mars 1885.*

sent pour eux, sont radicaux. Il les groupe en deux grandes séries : d'un côté, ceux qui ont suivi le courant naturaliste, pleins de vérisme et sans autre préoccupation que celle de peindre la nature et la vie; de l'autre, ceux qui regardent l'art de points de vue esthétiques différents. Ainsi on l'entend parler, avec des éloges d'une fervente adoration, de quelque tableau de Peter de Hooch, de Terburg, de Van Miéris, de Gérard Dow, de Metzou ou de Van Ostade. Des maîtres italiens de la Renaissance, il a vu peu de chose pendant son séjour en Italie; les peintres français des XVII^e et XVIII^e siècles ne l'émeuvent guère; les portraitistes anglais, Turner lui-même, le laissent presque indifférent : il ne trouve dans leurs œuvres qu'une habileté d'atelier, non une impression de vie prise directe et pure du naturel.

Mais il est un aspect sous lequel ne se ressemblent plus Sorolla et Bastien-Lepage; celui-ci, malgré son enveloppe naturaliste et vériste, était un esprit rêveur qui souvent cédait au désir d'exprimer l'invisible au moyen d'une allégorie, commentant les choses réelles dans un but d'idéalité. Il y a encore chez ce réaliste un romantique de la peinture qui est quelquefois porté à forcer l'action expressive de son art; et ce ne sont pas des actes inconscients, bien au contraire, ils sont voulus et pensés, comme il est démontré par son projet de peindre sa *Jeanne d'Arc*. A ce propos on peut répéter la réponse qu'il fit, d'après Fourcaud, quand on lui demanda son opinion sur Courbet et son tableau *Enterrement à Ornans*: «Il n'y a de durable, d'éternel, d'éternellement émouvant que l'expression sincère des états de la vie».

Comme on peut le voir, tout cela est par trop psychologique et littéraire pour un peintre qui ne songe qu'à la peinture. Sorolla modifierait cette phrase en disant: «Il n'y a de durable, d'éternel, d'éternellement émouvant que la manifestation sincère des états de la nature».

.III.

En peignant, l'été de 1894, son tableau *La vuelta de la pesca* (Le retour de la pêche), Sorolla affirma sa personnalité artistique; les années d'apprentissage, d'essais, de concessions et de luttes contre le milieu artistique où il travaillait, étaient à jamais finies.

La vision de la côte levantine, du paysage valencien, de la vie de ses gens, sera de plus en plus affinée chez Sorolla, et ces sujets persisteront dans ses œuvres, exprimés avec une perfection technique toujours en progrès.

Est-ce qu'on peut le taxer de manque d'originalité? Est-ce que la simplicité du sujet pictural signifie une superficialité dans l'idéal? A ces demandes on a souvent répondu par des affirmations.

Il faut avouer que le désir d'originalité dans les thèmes artistiques est un des maux les plus graves soufferts par l'art contemporain. Les artistes et le public se trompent en croyant que l'originalité de l'œuvre d'art dépend de la nouveauté du sujet. Combien les artistes ne torturent-ils pas leur imagination pour trouver des sujets nouveaux! Combien de fois ces désirs n'ont-ils pas mené l'artiste à penser et à exécuter des choses extravagantes!

L'originalité consiste à voir d'une manière personnelle et intense la nature et la vie et à en rendre la vision avec un perfectionnement de plus en plus grand.

Sorolla n'a pas été entiché d'originalité. Il a contemplé mille fois le même coin de la nature et les mêmes faits, il a tâché d'approfondir le sens de leurs caractères typiques et a lutté pour les traduire chaque fois d'une façon plus intense et plus claire.

Le bateau de pêche qui part de la plage ou y revient est un sujet qu'il traite à plusieurs reprises; si l'on compare son tableau exposé au Musée du Luxembourg à *Sol de la tarde* (Soleil du soir), on voit que le thème n'a point varié; le second est aussi original que le premier, mais son expression artistique est plus parfaite.

Nous nous sommes livré en 1894, vers l'époque où ces tableaux venaient d'être peints, à l'étude de l'art hellénique, et c'est sur les côtes valenciennes que nous lisions les auteurs grecs; la beauté de la scène faisait revivre dans notre imagination les personnages classiques et donnait, comme un écho, des accents puissants et clairs aux paroles des poètes et des prosateurs de la vieille Grèce.

Comme l'idéal hellène se définissait à nos yeux! Comme les nuances de la vie grecque se multipliaient!

En regardant le tableau de Sorolla, nous avons éprouvé une forte sensation de chose classique; mais nous n'en avons rien dit à personne, de peur du jugement d'autrui et dans le doute de nous-même. Sorolla, classique? Impossible. Un peu plus et nous allions le supposer académique, lui qui était l'antithèse parfaite de l'académisme.

Il est vrai que nous ne saurions point croire que l'âme hellène pût aller se nicher dans une Académie, à la manière du khu d'un vieil égyptien qui viendrait s'enfermer dans sa momie de temps en temps; ce corps momifié était trop sec et trop artificieusement traité pour permettre à l'esprit de s'y loger encore un seul moment; et cependant cette dépouille mortelle n'était pas seulement rendue à la terre pour y vivifier d'autres êtres.

Mais la sensation que nous causait l'œuvre de Sorolla, augmentait à mesure que nous voyions ses nouvelles toiles, effaçant le souvenir des précédentes, et il ne restait dans notre mémoire rien de *Resbalón del monaguillo*, de *Rogativa en Burgos*, de *Beso de la reliquia* et de *Boulevard*; rien de *El 2 de Mayo* et *Entierro de Cristo*, rien non plus de *Otra Margarita* et *Trata de blancas*; seul un tableau de 1891, *Día feliz*, y persistait inébranlable.

Plus tard, en 1899, en admirant son précieux joyau *Después del baño*, qu'il venait de peindre, nous avons été confirmés dans notre opinion sur le classicisme de Sorolla: la brise levantine qui agite les voiles des bateaux de pêche et le drap de la femme qui se trouve au premier plan, la jeune fille portant sur ses bras l'enfant qu'elle retire de l'eau, l'ensemble enveloppé dans la clarté intense du soleil et dans l'air salé de la mer, nous causaient une forte sensation de grandeur, de vie saine, d'équilibre, d'un équilibre parfait entre le thème et les moyens expressifs de son art.

Il avait su rendre beau et intéressant un fait quelconque; il avait insufflé la vie au vent et à la mer, aux voiles des bateaux, au drap de la femme, au soleil et à l'humidité de l'atmosphère; et les personnages de la scène vivaient en réalité au milieu de ce magnifique chœur de la nature, s'y identifiant intimement.

Tout y est vital; comme les marbres grecs, qui n'ont point de surfaces mortes, tout est vivant dans l'admirable tableau de Sorolla.

Vous souvenez-vous de ce groupe de trois femmes du fronton parthénonien dont l'action se réduit à être assises? Vous rappelez-vous la Victoire qui se déchausse sur la ba-

lustrade du petit temple de l'acropole athénienne? Si l'on veut, ces sujets sont simples jusqu'à la frivolité; mais a-t-on jamais vu des œuvres plus belles dans l'art plastique de tous les temps?

Comment ce miracle s'est-il opéré? Simplement par la beauté des corps et leur parfaite construction, par la plénitude de vie qui en anime toutes les parties. L'artiste grec ne songeait qu'à exprimer ce qu'il aimait, ce qui faisait le charme de ses yeux, le corps humain équilibré, sain et parfaitement harmonieux dans sa structure organique.

Sorolla n'a eu d'autre idéal que la représentation des gens de mer, des pêcheurs, des enfants élevés sur les plages valenciennes, des bateaux, des bœufs, de l'air salé, de la lumière intense décomposée en mille teintes diverses changeant à chaque moment.

Le corps robuste du marin aux larges épaules, aux jambes fortes et aux mouvements maladroits; la femme et l'enfant de la plage rudes et tannés par le soleil et l'air salé; la mer changeant continuellement de tons; le sable humide aux irisations innombrables; les bateaux ventrus aux voiles enflées par la brise et éclairées doucement par le soleil de midi ou incendiées par le soleil du soir; tout cela réuni et formant un ensemble merveilleux, où jamais la nature n'est un simple fond servant à détacher les personnages du tableau, mais une complète pénétration mutuelle de l'homme, la terre, la mer et la lumière.

Voilà les sujets aimés par Sorolla et vus avec des yeux de peintre. L'idéal n'a pas dépassé la forme, la lumière et l'air; le maître espagnol a toujours représenté la vie humaine très simplement et sous le seul aspect qui pouvait être exprimé clairement avec les ressources propres de la technique picturale.

C'est pourquoi tous ses tableaux montrent un accord parfait entre l'idéal et la forme expressive de son art; les sujets n'ont jamais forcé le langage artistique; bien au contraire, ils ont été vus et choisis dans le but de les employer dans leur nature propre et de les dérouler avec splendeur.

* * *

Ces caractères de l'œuvre de Sorolla subsistent dans tous ses tableaux à partir de *La vuelta de la pesca*, peint en 1894, à l'exception de *Aun dicen que el pescado es caro!* (1898) et de *Triste herencia* (1899); ce furent les deux dernières concessions accordées à l'idéal romantique, deux parenthèses ouvertes dans l'évolution propre de son art, qui se déroule en trois grandes phases exactement délimitées : la première, de 1894 à 1901, qui comprend ses toiles de Javéa; la deuxième, de 1901 à 1907, et la troisième, de cette année au temps actuel.

En 1895 il envoyait au Salon des Champs-Élysées ses tableaux *Trata de blancas* et *La vuelta de la pesca*; ce dernier était récompensé avec une deuxième médaille, qui lui valut la distinction d'artiste *hors concours*.

Cette même année-là il exposait à Madrid *La bendición de la barca* (La bénédiction du bateau). L'année suivante il présentait à l'Exposition de Berlin son tableau *Pescadores valencianos* (Pêcheurs valenciens), auquel fut décernée une médaille d'or. En 1897 il faisait un autre envoi au Salon de Paris, *Cosiendo la vela* (Cousant la voile), peinture présentée successivement aux Expositions de Munich, internationale de Vienne, nationale de Madrid et universelle de Paris, ayant obtenu une autre médaille d'or à celles de Mu-

nich et de Vienne. Toute cette longue série de triomphes est couronnée par la plus haute récompense: le jury international de l'Exposition de Paris accorde à *Triste herencia* le prix d'honneur, distinction que lui est décernée également à Madrid en 1901. L'œuvre jusqu'alors réalisée par Sorolla était fort digne d'une telle consécration; l'œuvre réalisée depuis est encore plus intense et plus parfaite.

La période comprise entre 1894 et 1901 est caractérisée par une tendance vers l'expression de la forme unie intimement à la couleur, provenant de l'époque antérieure, moins picturale mais plus plastique. La corporalité, l'analyse consciencieuse de la forme et la vision de la couleur constituent l'unique préoccupation de l'artiste, qui, dans la plupart des tableaux de ces temps, voit partiellement beaucoup de détails de la nature ou s'en souvient au moment de les traduire sur la toile.

Chacune de ces peintures a été précédée d'un nombre considérable d'études de la couleur, de l'atmosphère et de la structure des personnes et des choses. A son avis, la plupart de ces tableaux ne sont que des études plus poussées que les autres et où l'expression d'un fait de la côte ou de la terre valencienne et une série de problèmes techniques ont complété leur évolution dans des peintures postérieures; par exemple: *Sol de la tarde*.

Et c'est que Sorolla a toujours été un chercheur du naturel; doué d'une grande facilité dans le maniement de la palette et d'une vision rapide et puissante, il a rencontré à chaque pas de nouveaux problèmes à résoudre dans son art; mais une fois engagé dans cette voie, en pleine conscience de son tempérament, ses progrès ont été rapides et surprenants.

Sorolla, peintre de naissance, sait couvrir vite et sans fatigue une toile, quelque grande qu'elle soit, et sait aussi à quoi sert la palette. Il aime avec tendresse la vie de la lumière, dont il voit tour à tour et d'une manière intense et subtile toutes les nuances, lorsqu'elle est décomposée par l'atmosphère et par les choses. D'instinct il parvient à la claire vision spirituelle de la vie dont la nature est animée et il comprend peu à peu que la peinture est l'art de la lumière, de même que la sculpture est celui de la forme animée; l'architecture, celui de la forme géométrique; la musique, celui du son, et la littérature, celui des idées et des sentiments humains. Nous pensons que cette délimitation des arts particuliers, en ce qu'elle affecte la peinture, a été l'une des causes les plus puissantes des progrès réalisés par lui.

Cette phase de sa vie est extrêmement logique au moment de se présenter et sous les aspects de son évolution. Souvenons-nous des tableaux antérieurs à 1894, où la forme domine leurs qualités picturales: la photographie les reproduit avec exactitude. Il a étudié la structure et la qualité de chaque chose, il les a assemblées avec les personnages plutôt par des pratiques d'atelier et des formules techniques héritées d'autres générations d'artistes, que par une vision réelle de la nature. Dans ce sens, il a beaucoup travaillé pour le compte d'autrui et très peu pour son propre compte; cela lui a été fort utile pour recueillir la tradition et se l'assimiler.

Avec ce bagage et son tempérament de peintre, il s'est placé en face de la nature, c'est-à-dire, en face d'un coin de la nature plein de luminosité, et il y a vu que les choses parviennent à nos yeux non sous leur forme propre et bien définie, mais altérées par l'air et la lumière dans lesquelles elles sont submergées.

Dès ce moment, sa vision plastique du naturel devait prendre une orientation très différente et s'écarter considérablement de celle du sculpteur, bien entendu quand celui-ci n'agit pas sottement et faussement en adoptant la vision picturale.

On comprendra aisément la grandeur de la lutte de Sorolla pour arriver à réunir la forme et la couleur, c'est-à-dire la lumière constamment décomposée en colorations; il suffit d'étudier ses tableaux de cette époque pour y voir encore l'influence de la tradition. Mais toute de suite il cherche une forte sensation de luminosité, tout en conservant, avec la plus grande précision possible, comme dans *Cosiendo la vela*, la vision de la forme corporelle.

La bendición de la barca nous offre un autre aspect de cette tendance : l'heure crépusculaire y décompose la lumière en colorations plus intenses; la forme y est toujours respectée dans la tradition plastique; les figures des matelots, du curé et de l'enfant de chœur s'y détachent avec une précision bien définie dans leurs contours et dans les détails intérieurs sur le fond du ciel.

Dans *Pescadores valencianos* (1895) on constate un autre avancement, dû à ce que la réflexion intense de la lumière sur l'eau altère la forme sans la préciser.

Enfin, dans *Comiendo en la barca* (Repas à bord) le progrès dans cette orientation ne peut pas être plus évident.

Ainsi, pas à pas, Sorolla s'est rendu compte que la lumière joue un rôle principal dans toute œuvre picturale; l'homme et la nature se trouvant, en face du peintre, déterminés par la lumière dans leurs formes et leurs rapports matériels.

Jusqu'à un tel point Sorolla est pénétré de la justesse de cette observation, qu'il croit impossible d'unir intimement la vision chromatique du naturel, avec toutes ces conséquences, à la forme telle qu'elle a été considérée par la tradition, c'est-à-dire avec une valeur complète en elle-même.

* * *

Nous voilà dans une nouvelle phase de l'art de Sorolla, révélée d'une façon pleine et radicale par ses tableaux de Javéa *La elaboración de la pasa* (La préparation du raisin sec).

D'après les jugements qu'on a portés sur eux, on peut dire que ce sont ceux qui ont produit le plus de scandale. La forme y est modifiée par la lumière; ils sont des taches de couleur qui bien des fois ne parviennent pas à se révéler sous des formes humaines ou des choses d'une manière claire et intelligible. Le peintre a voulu traduire sur la toile la lumière par des richesses chromatiques de valeurs très intenses; toute préoccupation de la forme a disparu. Cependant nous ne pensons pas que dans cette tendance il ait dépassé les limites propres de la peinture. Mais cela a-t-il été nuisible au développement de son art? Bien au contraire. Le maître valencien a étudié la valeur chromatique de la lumière sur les choses et sur l'air ambiant comme il ne l'avait jamais fait; c'est la période de ses grandes conquêtes comme coloriste; libre de toute entrave, il s'adonne entièrement à multiplier les ressources de sa palette et réussit à atteindre des résultats prodigieux; c'est un art éminemment sensorial, avec de telles énergies qu'il secoue fortement nos nerfs ou nous submerge dans une mystérieuse volupté.

En face de ses tableaux toute pensée est abolie, nous n'éprouvons qu'un plaisir in-

tense, nous voulons seulement jouir de la contemplation de ces harmonies chromatiques nouvelles, imprévues; c'est une symphonie qui s'empare de notre volonté. La vision chez Sorolla devient excessivement sensible aux changements les plus rapides de la lumière colorée, à la perception raffinée des teintes quintessenciées et aux relations les plus énergiques, les plus imprégnées des valeurs chromatiques.

En même temps il acquiert une maîtrise complète du pinceau; sa facture est variée à l'infini; c'est l'expression la plus matérielle de son art, qui change à tout moment, influencée par toutes les modifications des effets lumineux. Il ne se soucie plus de savoir comment dire sur la toile telle ou telle autre sensation de la rétine, il trouve de suite la phrase juste, le tour approprié. Des fois c'est la masse large et juteuse de couleur aux empâtements surprenants d'exécution; d'autres fois, c'est le remplissage de la toile au moyen de grands frottis du pinceau mouillé de couleur très liquide; ou bien, le coup de pinceau, menu, vibrant, la juxtaposition de tons presque purs.

Sorolla ne recule jamais devant aucune hardiesse chromatique. L'idée traditionnelle sur la couleur propre des choses avait été niée par les maîtres vénitiens, les flamands et les hollandais et par nos grands coloristes, mais avec une timidité relative; les impressionnistes ont quitté ces craintes, mais pour convaincre il leur manqua trop souvent *peindre les choses*, ils ne fixaient sur la toile que leurs taches de couleur.

Même dans ses tableaux de Javéa, d'une orientation fort radicale, Sorolla construit fréquemment les personnes et les choses avec une fermeté et une vigueur étonnantes et sans perdre la sensation visuelle de leurs qualités matérielles; et c'est que, quelques efforts qu'il fasse pour arriver aux radicalismes de superposer la couleur à la forme précise des choses, il ne réussit à se défaire de sa connaissance de la structure et de la qualité du corps humain et des objets qui peuvent l'entourer.

Ainsi, dans cette nouvelle lutte, il parvient à se convaincre qu'il ne faut pas se soucier de la couleur ou de la forme, mais de rendre, le plus exactement possible et avec toute son intensité d'expression, la sensation visuelle de la nature.

Cependant, il est à remarquer qu'il n'arrive à cette conclusion qu'après avoir étudié consciencieusement la forme et la couleur, et seulement alors il peut se trouver dans une situation de liberté absolue en face de la nature. Il s'est délivré des sujets à thèse qui pourraient modifier la vision naturelle des choses et de la vie; il a secoué le joug de la forme dans son sens traditionaliste; il a également repoussé l'obsession de la couleur pour la couleur.

Par contre, il a réussi à pénétrer jusqu'au fin fond de la vie de la nature et des faits simples de l'homme, à voir la structure physique des corps, à percevoir les modifications les plus subtiles que la lumière subit lorsqu'elle est décomposée par l'atmosphère, l'humidité et les choses matérielles.

En arrivant à ce moment de la vie artistique de Sorolla, nous croyons que son tempérament est pleinement défini; tout-à-fait personnel, il faut l'accepter et le juger tel qu'il est, non comme quelques-uns voudraient qu'il fût.

Nos jugements en matière d'art sont souvent erronés à cause de l'attitude que nous prenons pour contempler une œuvre artistique.

Ceux qui manquent de culture y cherchent une servile imitation de la réalité, facile à vérifier avec leur observation bornée de la nature et de la vie; l'ignorance ne leur per-

met pas de se détacher de leurs préjugés, et lorsqu'un tableau ne répond pas aux caractères de vérisme superficiel qu'ils se sont forgés, leur jugement est négatif. D'un autre côté, ne connaissant pas les moyens matériels d'expression picturale, ils sont portés à demander dans un tableau ce qu'il ne peut pas contenir.

Les esprits cultivés ont fait un classement de leurs connaissances et d'après leurs propres enthousiasmes artistiques ont groupé les artistes sans tenir compte de leurs tempéraments. On n'a pas compris, comme il a été remarqué par M. Camille Mauclair (*), que le moyen matériel d'expression de leur art particulier ne suffit pas pour grouper, d'une façon plutôt spirituelle que physique, les artistes qui l'emploient. Vélazquez était peintre, de même que Michel Ange, Sandro Botticelli et Van Ostade, Raphaël Santi et *le Gréco*, Van Eyck et Rembrandt, Ruysdaël et Turner. Quels rapports y a-t-il entre eux? Seuls les éléments matériels de leur art; leurs tempéraments, leurs visions de la vie et de la nature sont diamétralement opposés; le fond spirituel de leur art, ce que nous pourrions appeler l'âme qui donne la vie et le caractère à leurs œuvres, n'ont aucune ressemblance. De sorte qu'il est absurde de juger Michel Ange en pensant à Vélazquez, ou Whistler avec le critérium artistique de Burne-Jones.

On a demandé à Sorolla un type de spiritualité qu'il n'a pas; on lui a demandé une vision pensée de la vie avec son esprit de généralisation, comme si tous les artistes avaient le devoir d'envisager seulement les faits humains transcendants.

Quand on se place dans cette situation, il est impossible de connaître l'artiste ou de sentir le charme qui émane de ses œuvres d'art.

En outre, la culture actuelle a développé les fonctions intellectuelles au détriment des émouvantes; et l'on se met en face d'un tableau étant plus disposé à le juger qu'à le sentir, et l'on altère l'ordre naturel de l'activité artistique.

Pour sentir et connaître l'œuvre de Sorolla, ou celle de tout autre peintre, il faut quitter ces fausses positions et chercher simplement le point de vue d'ensemble adopté par l'artiste en face de la nature et de la vie humaine, en commençant par la recevoir à cœur ouvert; on doit tâcher de sentir ce qui a ému l'artiste et jouir avec lui; alors notre pensée s'identifiera avec l'œuvre d'art, pour chercher si l'auteur a pénétré jusqu'au fond de ce qu'il a vu et s'il a su nous raconter dans ses toiles ses visions et ses amours.

Si, dans cet état d'esprit, nous nous plaçons en face des œuvres de Sorolla, nous remarquerons qu'il n'a vu de la vie que les événements simples : des enfants jouant sur la plage, des matelots attachant une paire de bœufs aux bateaux pour les lancer à l'eau ou les échouer sur la plage, deux garçons montés sur un cheval aux riches harnais, des villageois, une jeune fille sortant du bain, deux femmes retirant de l'eau et séchant un petit enfant, des hommes préparant le raisin sec; d'autres fois, c'est la note intime, tendre et simple d'une mère avec son bébé, une fillette sur un fond de lauriers-roses, deux garçonnets assis à l'ombre dans un jardin à l'heure de la sieste..... les mille menus faits de la vie quotidienne des gens avec lesquels il a été en rapport familial.

Et remarquez dans chacune de ses œuvres que l'évènement simple ou trivial prend un caractère accentué de vie, plus intense que celle que nous ayons pu observer dans les

(*) *Art et Décoration*; Octobre 1906.

mêmes faits. Chaque personnage nous révèle ses habitudes, les traits propres de son âge; il se meut ou se repose d'accord avec sa façon de vivre.

C'est que l'auteur de ces tableaux a su pénétrer dans la vie intime de ses personnages et il est parvenu à distinguer l'essentiel de l'accessoire dans leur mode d'expression, en appuyant énergiquement sur les traits typiques. Ainsi, lorsqu'il veut composer ses œuvres, il commence par s'impressionner fortement du réel, écarte ce qui est peu expressif dans le sujet, le simplifie jusqu'au dernier point, et les éléments qui restent acquièrent un relief vital d'une accentuation extraordinaire.

Dans *La playa de Valencia* (La plage de Valence), par exemple, le point capital est l'animation d'une multitude nombreuse qui se meut dans une série de faits différents.

Voyez encore comment il groupe les masses dans un rapport intime de luminosité aussi important que celui qui peut être défini par l'action des personnages. Deux, trois taches parfaitement déterminées établissent les thèmes lumineux et chromatiques du tableau, dont notre regard perçoit sans fatigue et d'une façon rapide et claire toute la relation harmonique où se déroulent la lumière et les colorations. Ajoutez-y le rapport moral de l'œuvre, celui qui émane du thème choisi, d'une précision, d'une logique telles que nous ne saurions le concevoir autrement.

Remontez vers les caractères du tableau et vous verrez avec quelle brièveté l'auteur vous donne l'annotation exacte et ferme d'une main calleuse, d'une épaule puissante, d'un bras au biceps bien développé, d'un cou robuste, d'une tête aux traits durs et aux cheveux crépus, une peau tannée par le soleil et l'air, une chemise de flanelle au tissu grossier, une toile fine mouillée, brillante par les rayons du soleil qui la frappent, la chair rose et potelé d'un enfant, les formes rondes d'un corps de femme et ses mouvements légers.

Vous y trouverez également une science anatomique consommée dans la structure du corps humain, sans avoir l'air d'être trop travaillé; pour Sorolla l'expression d'un torse robuste d'un marin a la même valeur que les planches d'un bateau, que la finesse d'une toile, que la rugosité d'un rocher ou la fluidité de l'eau. A la réalité des caractères de l'homme il joint ceux de la nature; pour expliquer le premier il a besoin du second; à la rigueur, dans sa vision de peintre et d'artiste ils apparaissent toujours unis, faisant un tout inséparable mais précis.

Joignez, à l'homme et à la nature, la lumière, non comme un clair-obscur montrant la corporalité des choses, mais comme une vibration colorée qui s'y définit. La lumière, dans les tableaux de Sorolla, a la même valeur que l'homme et que la nature; dans la plupart de ses peintures le ciel disparaît derrière les grandes voiles latines, c'est vrai, mais nous le voyons par transparence. Dans d'autres la ligne de l'horizon se trouve en dehors du tableau et la mer en occupe toute la surface; cependant il nous est facile de marquer où se trouve le soleil dans le firmament. Encore un aspect : la luminosité des œuvres de Sorolla est accompagnée d'un dédoublement chromatique plein d'énergie; c'est la joie de la couleur, l'exaltation des tons, les accords doux ou violents, ce qui achève la définition de la vie dans ses peintures. Une orangerie aux masses de vert foncé tacheté du cadmium ardent de ses fruits, se détachant sur une bande de terre argileuse éclairée par le soleil; une mer en bleu cobalte, exalté par les nuances rougeâtres des voiles; un groupe de femmes aux vêtements de tons clairs, qui ressortissent sur la mer sombre;

une muraille rocheuse réfléchissant dans l'eau ses tonalités rouges et violettes; des ombres où s'harmonisent les couleurs les plus variées de la palette; des masses d'une luminosité éblouissante baignant de ses rayons le sable desséché et noirci; une figure de femme habillée en blanc; une mer brillante comme un miroir. Chacun de ses tableaux, nous le répétons, est un poème de la couleur, une symphonie de lumières éclatantes, une opulence de tons variés à l'infini.

Figurez-vous la décoration chromatique des peuples orientaux, aux accords hardis, aux rouges énergiques opposés au vert intense; leurs bleus saturés en contraste avec les jaunes vibrants; les harmonies des couleurs annexes, après l'exubérance des complémentaires; la richesse des blancs soyeux à nuances diverses, après les notes sombres veloutées. Songez aux écrins des contes de fées pleins de pierres précieuses, rubis, émeraudes, topazes, turquoises, saphirs, améthistes, malachites, diamants à facettes éblouissantes, perles aux riches irisations. Donnez à cet ensemble des qualités de structure matérielle infiniment variées, et ajoutez-y des chairs morbides, des peaux rudes et des muscles d'acier; la masse veloutée des orangers; l'éclat des sables mouillés; l'opacité de la coque d'un bateau aux voiles transparentes; des roses et une tête de bébé; l'écume aux blancheurs de neige éclaboussant les rochers couverts de mousse. Ensuite, éclairez toute cette abondance de couleurs avec un soleil méridional, submergez-la dans une atmosphère saturée de vapeur d'eau ou desséchée par le vent d'Afrique qui souffle souvent sur les plages levantines, et vous aurez une idée du charme et de la magie des tableaux du peintre valencien.

* * *

L'impression constante que nous recevons en face des peintures de Sorolla est celle d'une vie robuste, saine et joyeuse. On voit dans ses œuvres une prédilection pour le mouvement: c'est l'annotation des changements fuyants de la lumière; le saut brusque de l'une couleur à l'autre; l'exécution nerveuse, sans repentirs, facile; le gonflement des voiles et des vêtements par la brise marine; le choc des vagues sur la côte rocheuse; l'écume s'étendant sur le sable; les bœufs fendant les masses d'eau. Peu à peu cette expression de mouvement devient de plus en plus sensible. A Javéa il peint des enfants nageant; plus tard, aux jardins de La Granja, des petites filles sautant la corde; ensuite, sur les plages valenciennes, le mouvement se déborde dans les jeux des enfants qui courent sur la plage ou entrent dans la mer.

Sorolla porte jusqu'à un tel point cette expression de vie, qu'il nous la rend sensible même dans les mouvements les plus légers du corps humain, surtout dans ses deux tableaux *Después del baño* (Après le bain), de 1899 l'un, de 1903 l'autre. Dans le premier on voit une femme qui retire de l'eau un petit enfant, lequel se contracte en tremblant par l'impression du froid; dans le second, un autre marmot, qui vient de sortir de la mer et que l'on enveloppe dans un drap, commence à ressentir les effets de la chaleur dont toute sa figure s'anime.

Ces manifestations de vie on les découvre dans toutes ses peintures. C'est pourquoi on peut dire que les corps de ses personnages, outre une construction anatomique parfaite, montrent d'une façon extraordinaire leur expression physiologique: c'est la différence qu'il y a entre un nu académique et un homme vivant.

Nous avons déjà fait remarquer quelques-uns des traits distinctifs de l'exécution du maître valencien; nous devons ajouter qu'elle est toujours rapide, facile et juste; il ne connaît pas les difficultés de métier dans son art; il est comme les grands orateurs, qui trouvent constamment le mot précis, la phrase appropriée, le tour spontané et naturel pour exprimer leurs pensées. Sans aucun effort apparent, il réussit à produire des effets surprenants. Il faut songer à ce que serait dans d'autres mains son grand tableau *Sol de la tarde* (Soleil du soir), entièrement exécuté en face de la nature; il a peint avec une aisance pareille ses toiles de Javéa *Niños nadando* (Enfants nageant) et *El bote blanco* (Le canot blanc).

C'est un don vraiment merveilleux de la nature. De même que par là on comprend sa grande fécondité, on s'explique aussi l'étonnement du public à ses expositions de Paris, de Munich, de Londres et de New-York : il a présenté dans chacune de ces villes environ cinq-cents tableaux, presque tous différents, l'œuvre de moins d'une dizaine d'années.

La production de Sorolla comme portraitiste a été grande, mais il n'y a pas le même degré d'originalité que dans ses autres tableaux et ce que nous en avons dit en montre la logique.

Dans les portraits, toute l'expression est concentrée sur la tête, tout au plus sur le corps; les accessoires dont celui-ci peut être paré diminuent souvent l'expression du visage, qui est bien davantage amoindrie par la scène où le personnage est placé; c'est ainsi que l'image exprime une vie moins intense.

D'un autre côté, le jeu de la lumière peut aisément modifier l'expression individuelle; c'est pourquoi la lumière doit être la servante et non la maîtresse. Les opulences de la couleur doivent avoir une importance secondaire. Enfin, il faut que tout soit subordonné à la manifestation des traits typiques du personnage, dont la forme est l'élément principal. Et elle sera analytique et non synthétique; les traits du visage seront scrupuleusement annotés; la forme du nez, du frontal, du maxillaire inférieur, du menton et de la ligne semi-circulaire, les pommettes, les lèvres, les moindres particularités de la tête ont une importance capitale. Songeons aux portraits peints par Dürer, Holbein le jeune, Lucas Cranach, Vinci, les Florentins du xv^e siècle, les Vénitiens, Van Eyck, Memling, Moor, les maîtres hollandais et les espagnols, le Gréco, Vélazquez et Goya, et malgré la diversité d'écoles et d'époques, nous y verrons que l'analyse de la forme et l'annotation de ses particularités sont toujours prépondérantes.

Ensuite il faut exprimer la spiritualisation de tous ses traits physiques et la détermination du caractère moral du personnage; et pour cela il faut tout sentir intensément.

Sorolla y parvient, mais pas toujours, comme on peut le voir dans ses portraits de Cossio, de Beruete, de Franzen, d'Echegaray, de Blasco Ibañez, du Docteur Cajal, et surtout dans celui de sa fille aînée, Marie-Clotilde au Pardo. Dans plusieurs portraits on voit une pose élégante, des magnificences d'exécution et une palette très riche. Par contre, dans les précédents les fonds presque noirs, les vêtements sombres, la simplicité des accessoires contribuent à faire détacher d'une manière simple et énergique la figure des personnages.

* * *

De l'examen de l'ensemble des œuvres de Sorolla depuis 1894, il ressort une série d'influences plus importantes que celles de Menzel et de Bastien-Lepage dont nous avons déjà parlé.

L'accord entre l'orientation picturale du maître valencien et celle des impressionnistes est fort remarquable; il a su profiter de leurs conquêtes techniques, et, en se les assimilant en entier, il les a incorporées au développement de l'art de la peinture, au contraire de ce qui est arrivé aux impressionnistes, lesquels ont perdu une grande partie de leur virtualité progressive par l'étroitesse de leurs procédés d'école et par la réaction violente et logique qu'ils ont provoquée en faveur de la forme, absolument délaissée dans leurs œuvres. Voilà l'explication du saut en arrière de l'art pictural et de la désorientation de nos artistes.

Nous avons pu nous en convaincre aux derniers Salons de Paris; le courant actuel des artistes avancés qui les porte à supprimer la sensation d'atmosphère dans leurs tableaux, l'obsession de la ligne, le désir de spiritualiser leurs compositions en accentuant caricaturalement la forme, le retour aux procédés d'une palette sourde, sombre et fréquemment sale, c'est la perte de tous les progrès réalisés depuis que la peinture est sortie de son enfance.

Ainsi, ce fut pour nous une grande leçon que de voir d'abord les œuvres des Salons printaniers de Paris l'année dernière et ensuite rafraîchir nos souvenirs de la peinture de Sorolla aux Grafton Galleries de Londres, où l'on avait exposé environ quatre-cents de ses tableaux. L'impressionnisme de l'artiste valencien s'est révélé comme une force progressive.

Sorolla a été également influencé par les maîtres du Nord : Kruger, Werens-Kiold, Melchers, Edelfelt et surtout Zorn, dont les affinités techniques avec notre peintre sont remarquables; il s'est assimilé leurs procédés, comme il l'a fait avec ceux des autres. Son cas n'est qu'une répétition de ce qui est arrivé à tous les grands maîtres de l'art. La nature agit de même : tout organe, sans perdre sa propre substance, assimile ce qui est conforme à sa constitution et apte au développement de ses fonctions. Ainsi, dans le monde de l'art, la somme des travaux de plusieurs individualités est possible et possible aussi le progrès artistique.

Dans notre peinture contemporaine il est un phénomène très curieux et digne d'être rappelé. On n'a point perdu la vénération à Vélazquez, mais on n'a pas su prendre à leur source les enseignements techniques de notre grand peintre. Il a fallu aller à l'étranger chercher ce que nous avions chez nous, tellement nous étions désorientés. De Vélazquez on ne voyait que ce qui était vieux ou mort; ce qui était vivant et pouvait être incorporé à l'art du présent, les yeux de nos artistes ne le découvraient pas.

Nous croyons que Sorolla doit beaucoup d'enseignements à Vélazquez, et nous croyons aussi que ce furent les maîtres étrangers, Zorn surtout, ceux qui guidèrent notre peintre d'aujourd'hui vers notre peintre d'hier, précisément pour voir en lui ce qu'il a de vital, et, en se l'assimilant, nourrir mieux et davantage son propre tempérament.

* * *

L'histoire de Sorolla enregistre un événement d'une très grande importance : le voyage aux musées belges et hollandais. L'étude de leurs vieux maîtres a sans doute

contribué grandement à affermir le tempérament de notre peintre, et il faut remarquer que ce voyage eut lieu avant de peindre son grand tableau *Sol de la tarde* (Soleil du soir). On ne voit pas dans ses œuvres précédentes la vigueur et l'énergie d'exécution et même de conception que l'on découvre dans cette toile et dans celles qui l'ont suivie.

Une vision superficielle de la peinture la plus moderne de Sorolla, révèle un esprit si extraordinaire de l'art actuel, que les rapports avec le passé semblent absolument disparus. Il n'en est rien : son art est directement relié à celui d'autrefois. C'est un arbre dont les racines se nourrissent dans la terre fécondée par les éléments fertilisants des arbres du passé, bien que nous n'en voyions que l'opulence de l'épaisse ramure, la verdure des feuilles luisantes et la beauté des fruits mûrs.

* * *

Les triomphes de Sorolla sont récents : à Paris et à Berlin en 1906, à Londres en 1908, à New-York l'année présente.

Le public français, qui connaissait le maître espagnol par plusieurs de ses tableaux exposés aux Salons parisiens, fut émerveillé en voyant réuni un si grand nombre d'œuvres d'une beauté et d'une plénitude de vie surprenantes; de là l'enthousiasme révélé par l'article de M. Henri Rochefort dans «L'Intransigeant» du 6 Juin 1906, *Un astre qui se lève*, et l'étude que le grand critique d'art M. Camille Mauclair publia dans «Art et Décoration» intitulé *Sorolla y Bastida*.

Lorsqu'il exposa ses œuvres à Berlin, l'admiration du public et des artistes allemands fut immense; il en fut autant à Londres; quant à New-York, l'étonnement et l'émotion artistique furent sans bornes.

Pourquoi? Ces événements sont trop près de nous pour que la critique puisse les apprécier dans leur ensemble, les juger avec la sérénité convenable et leur attribuer toute leur valeur et toute leur transcendance.

RAPHAËL DOMÉNECH.

BIBLIOGRAPHIE

Joaquín Sorolla y Bastida, par Aureliano de Beruete.—Madrid, «La Lectura», 1901; article illustré avec 11 photogravures.

Sorolla y Bastida, par Camille Mauclair. — Paris, «Art et Décoration», Octobre 1906; étude, illustrée avec 13 photogravures, publiée à l'occasion de l'exposition des peintures de Sorolla dans la «Galerie George Petit».

Under the Patronage of Their Majesties the King and Queen of Spain : Catalogue of the Exhibition of Paintings by Señor Sorolla y Bastida at the Grafton Galleries, May, June & July, 1908. With nearly 100 Reproductions in Black and White, and a Biographical Essay par Leonard Williams...—Londres, 1908.—Un vol. 28 × 21 cm., 128 ps., illustré avec 98 photogravures.

Catalogue of Paintings by Joaquin Sorolla y Bastida exhibited by The Hispanic Society of America : February 8 to March 8, 1909. With Introduction par Leonard Williams.—New-York, 1909.—Un vol. 20 × 13 cm., 164 ps., illustré avec le portrait de Sorolla par lui-même, en phototypie, et 62 photogravures.

Sorolla at The Hispanic Society of America, par Christian Brinton. —New-York, «The International Studio», Mars 1909; article illustré avec 9 photogravures.

Artisti contemporanei : Joaquin Sorolla y Bastida, par Vittorio Picce.—Bergame, «Emporium», Décembre 1904; article illustré avec 14 photogravures.

Eight Essays on Joaquin Sorolla y Bastida, par Aureliano de Beruete, Camille Mauclair, Henri Rochefort, Leonard Williams, Elisabeth Luther Cary, James Gibbons Heneker, Christian Brinton et William E. B. Starkweather, *followed by Appreciations of the Press*.—New-York, 1908.—2 vols., 22 × 16 cm., 454 et 458 ps., illustrés avec 350 photogravures. Publié par The Hispanic Society of America, à l'occasion de l'Exposition d'œuvres de Sorolla à New-York.

ILLUSTRATIONS

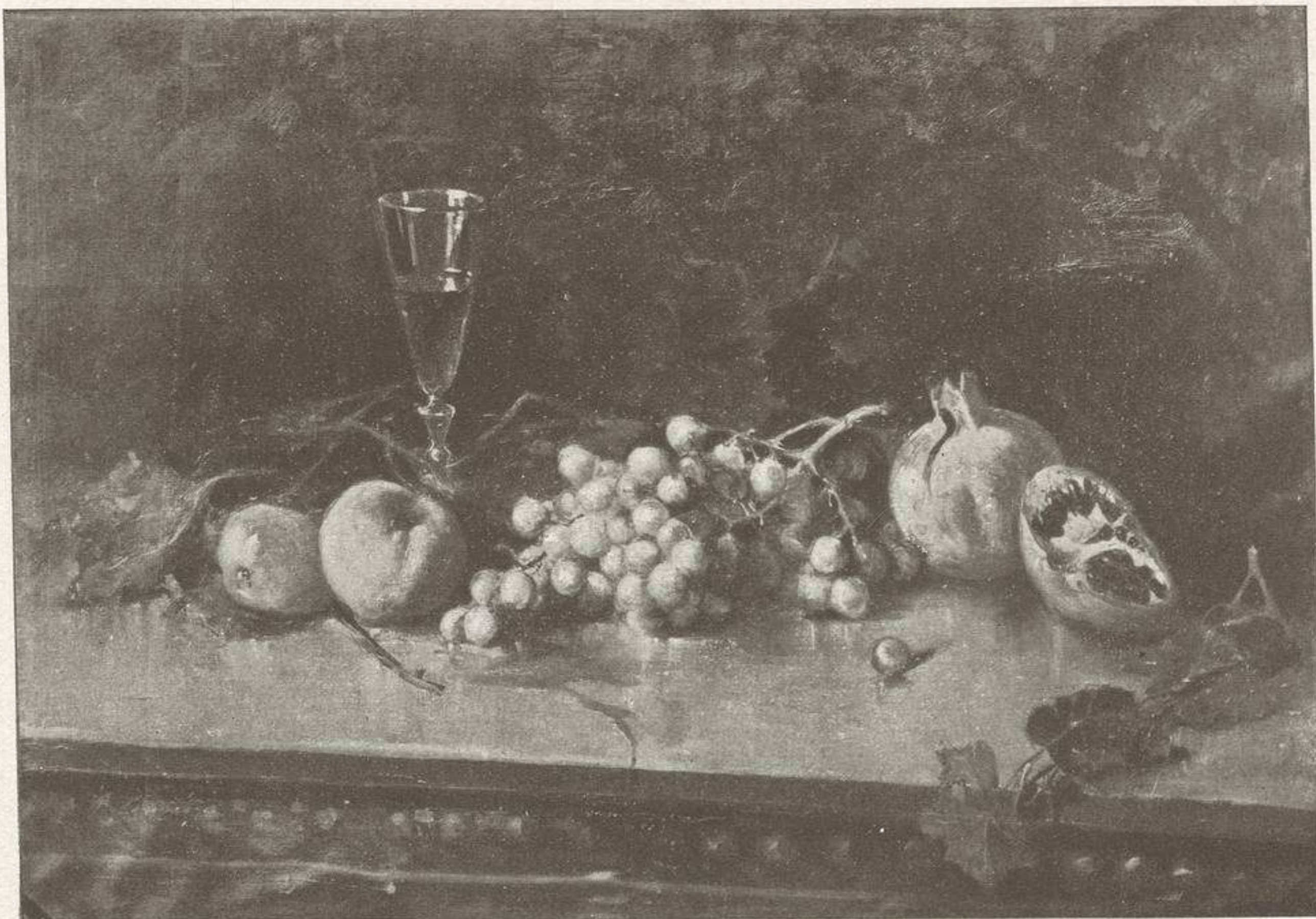


Fig. 1. = Bodegón.

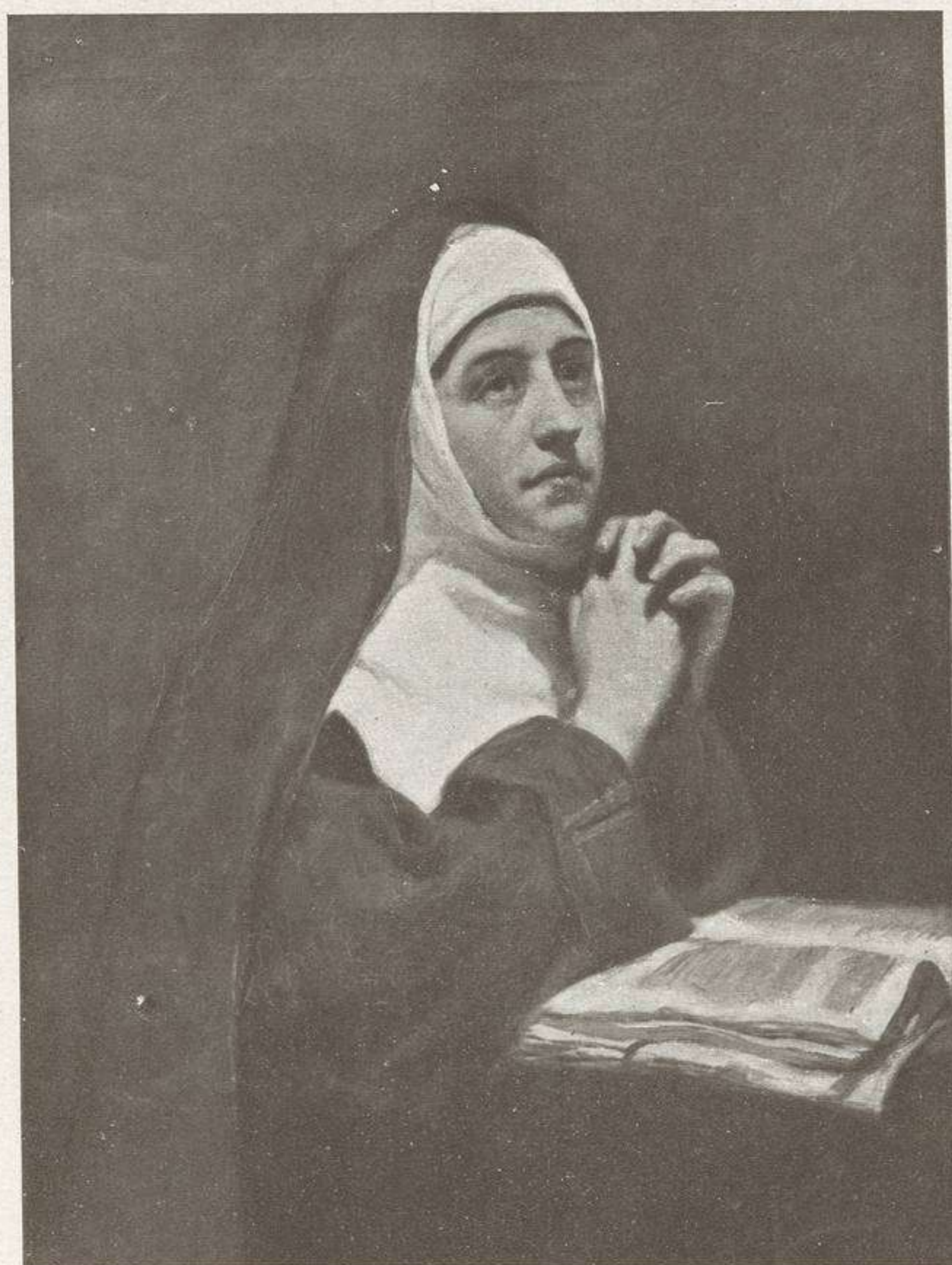


Fig. 2. = Monja en oración.
1883



Fig. 3. = Cabeza de estudio.
1884



Fig. 4. = Defensa del Parque de Artillería de Madrid el 2 de Mayo de 1808.
1884



Fig. 5. = Entierro de Cristo.
1886 al 1887



Fig. 6. = El P. Jofré protegiendo á un loco.
1887



Fig. 7. = Aldeana de Assisi.
1888



Fig. 8. = Escena de costumbres valencianas.
1889



Fig. 9. = El Boulevard.
1890

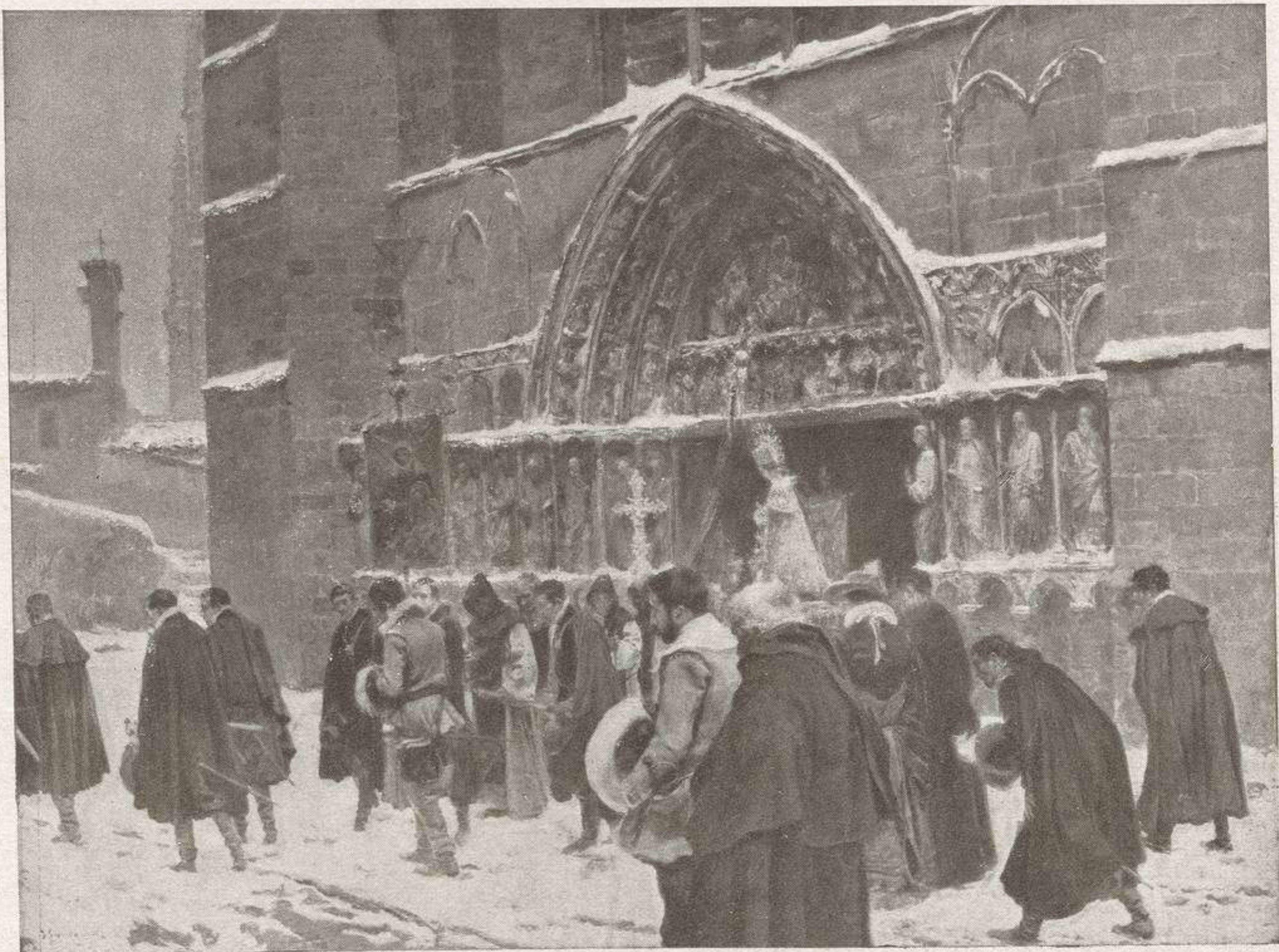


Fig. 10. = Rogativa en Burgos en el siglo xvi.
1892

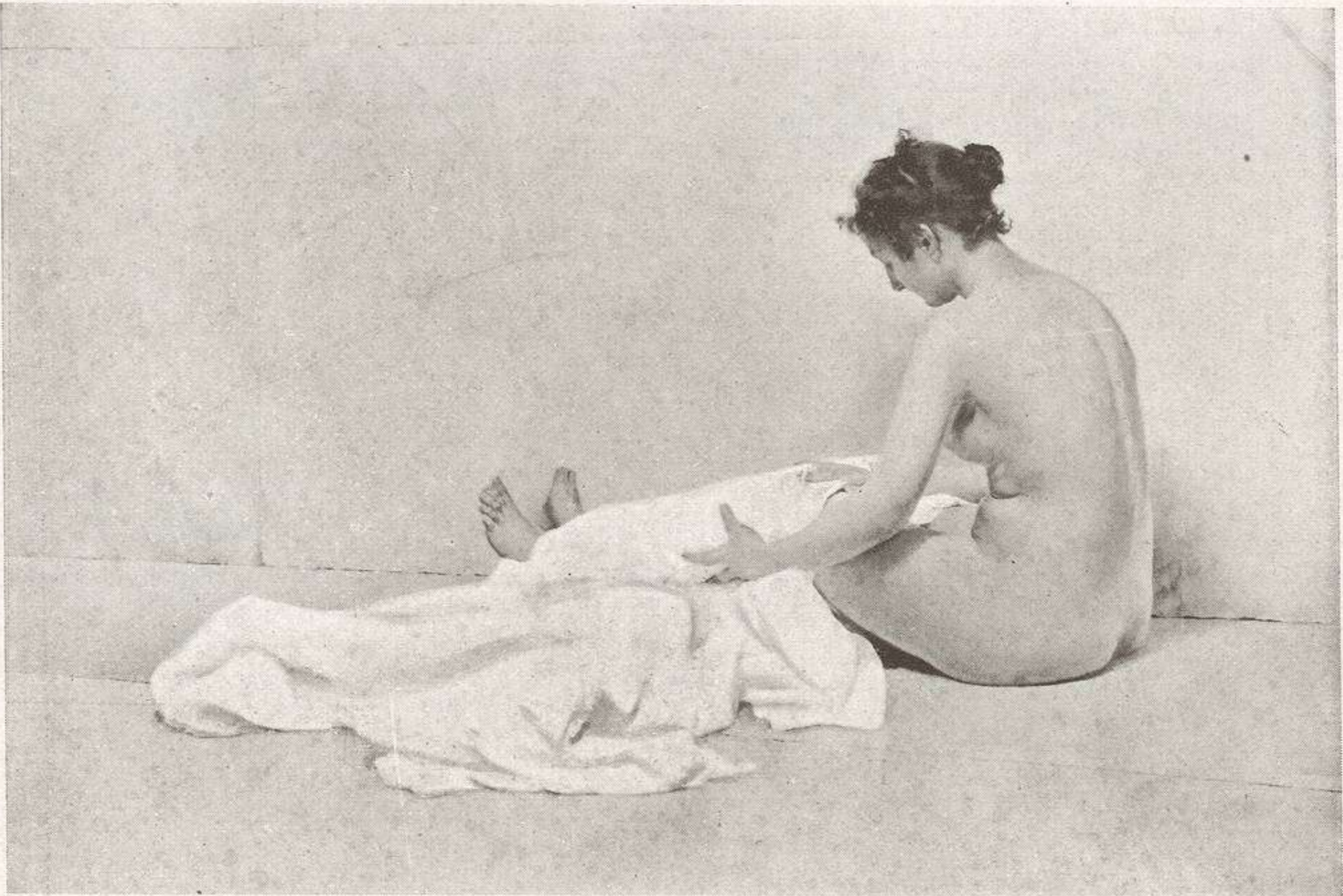


Fig. 11. = Después del baño.
1891 al 1892



Fig. 12. = El beso de la reliquia.
1891 al 1892

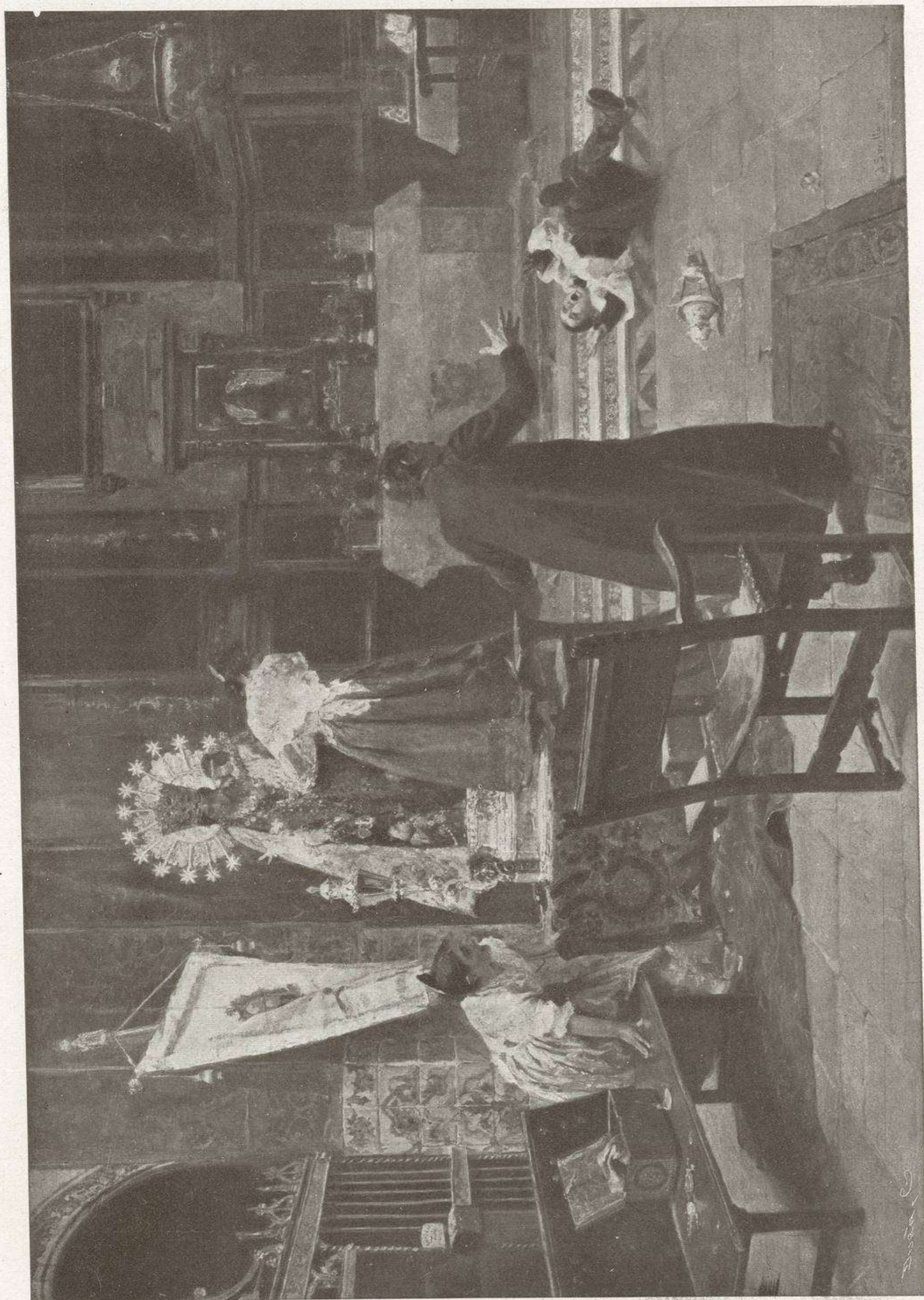


Fig. 13. = El resbalón del monaguillo.
1892



Fig. 14. = Día feliz.
1892



Fig. 15. = Fruta prohibida.
1892



Fig. 16. = Otra Margarita.
1892



Fig. 17. = Trata de blancas.
1894



Fig. 18. = Familia segoviana.
1894

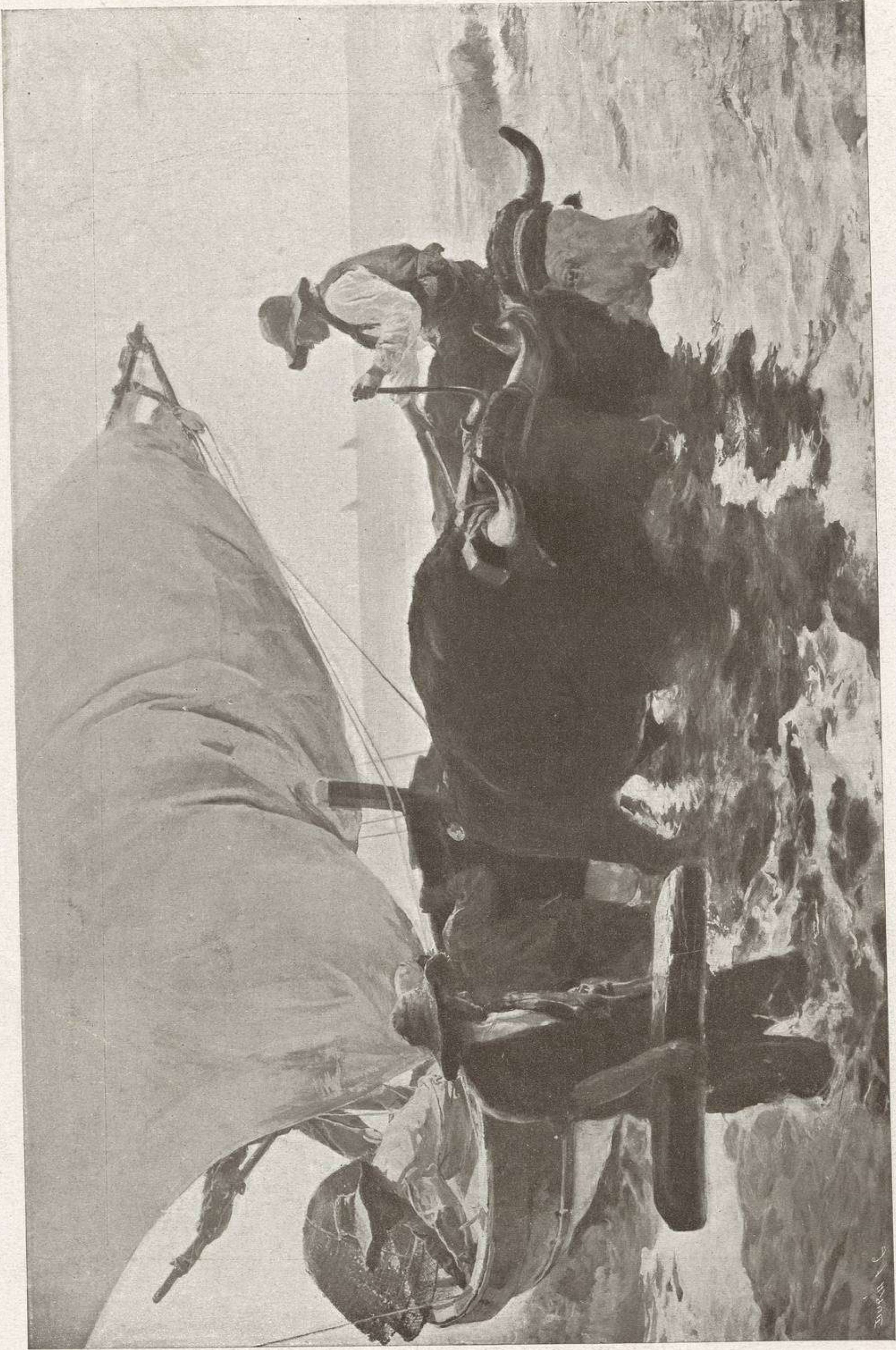


Fig. 19. = La vuelta de la pesca.
1894



Fig. 20. = La bendición de la barca.
1894



Fig. 21. = Pescadores valencianos.
1895



Fig. 22. = El Columpio.
¿1895-1896?



Fig. 23. = Niña comiendo fruta.
¿1895?



Fig. 24. = Cosiendo la vela.
1896



Fig. 25. = Madre.
1896



Fig. 26. = Un experimento.
1897



Fig. 27. = Comiendo en la barca.
1898



Fig. 28. = ¡Aun dicen que el pescado es caro!
1898



Fig. 29. — Llegada de una barca de pesca en la playa de Valencia.
1898

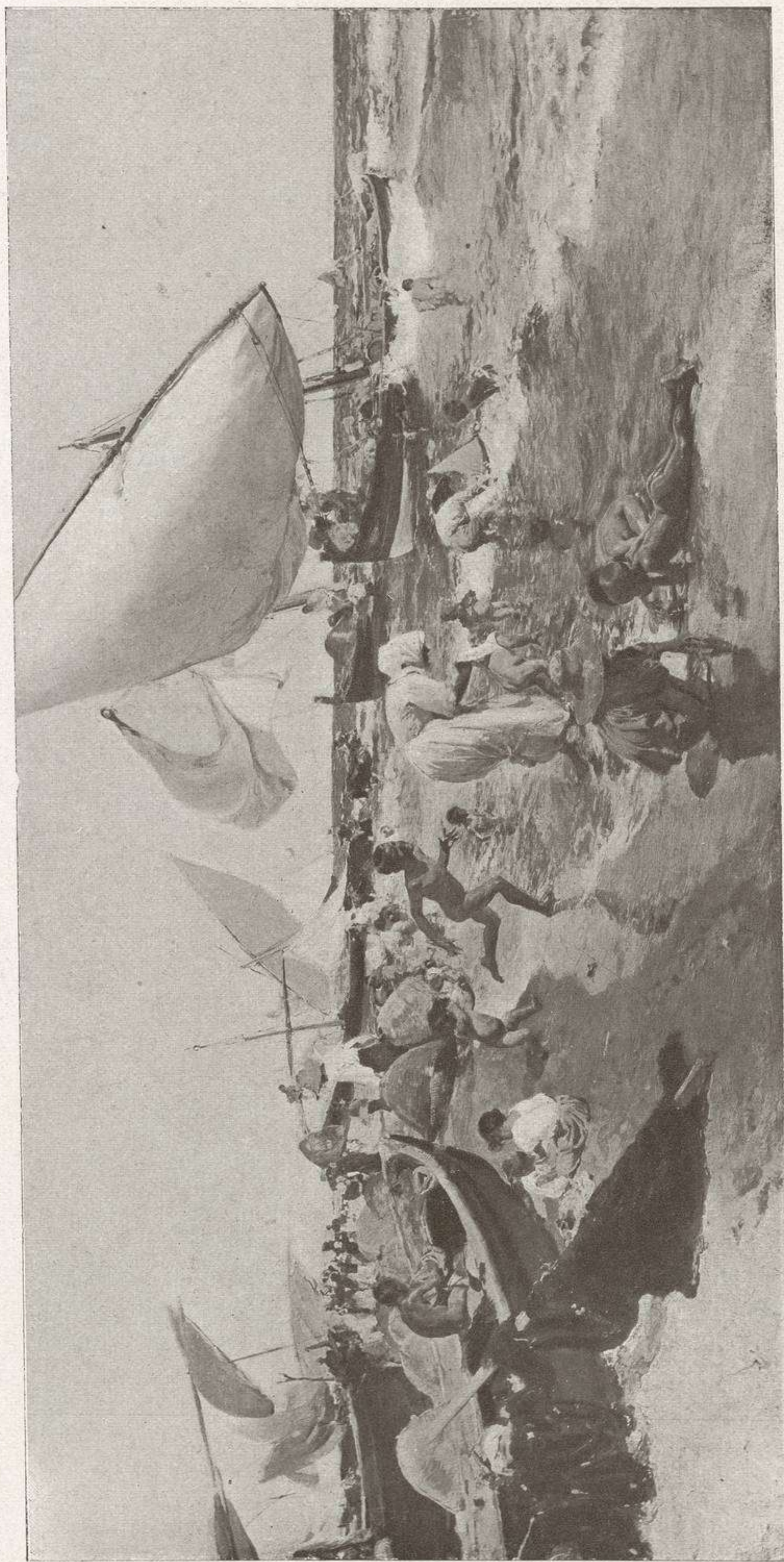


Fig. 30. = Playa de Valencia.
1899

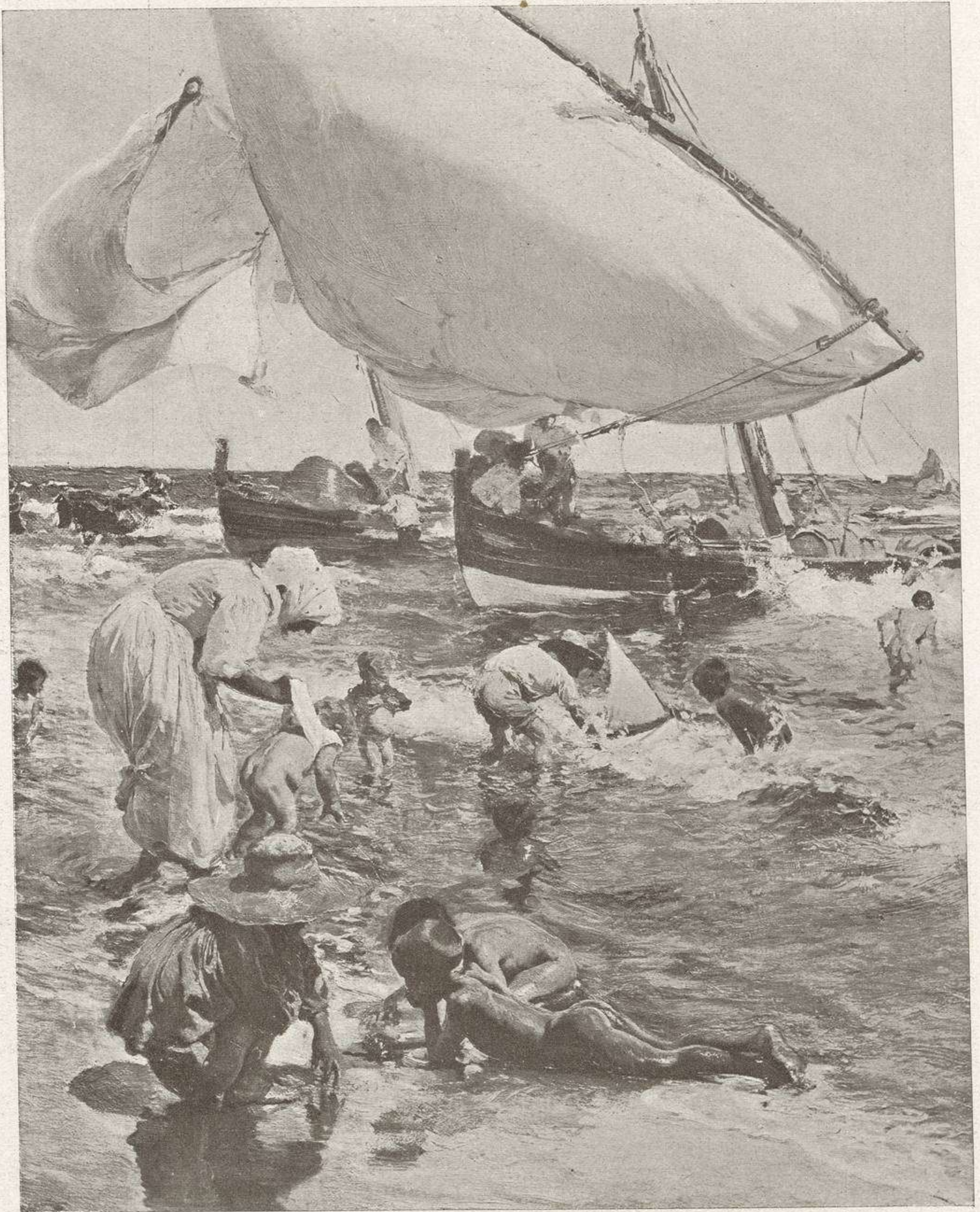


Fig. 31. = Playa de Valencia.
(Fragmento.)



Fig. 32. = La sorpresa de Zahara; leyenda de Zorrilla (Dibujo).
1900



Fig. 33. = Pescadores valencianos.
1899

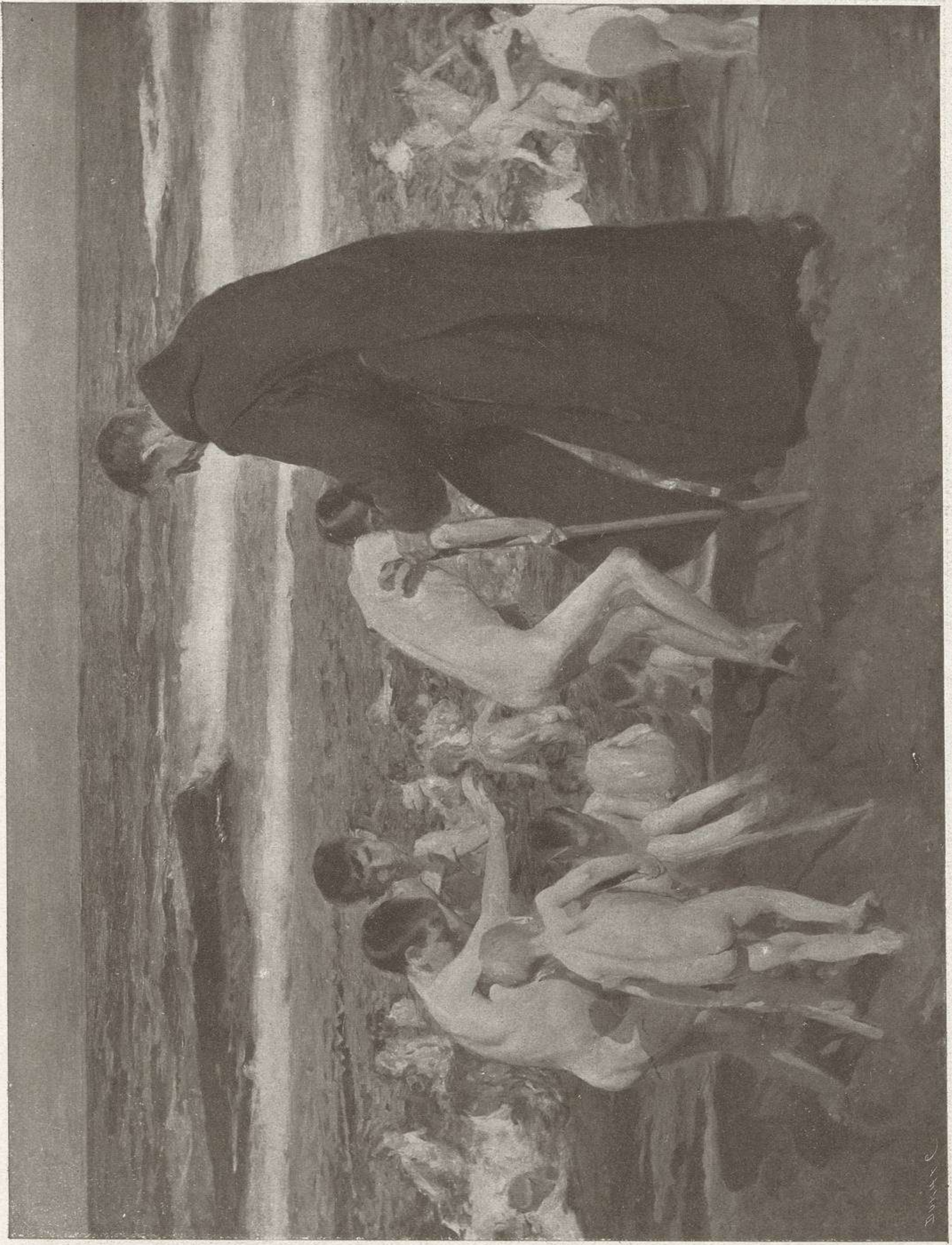


Fig. 34. = Triste herencia.
1899



Fig. 36. = Pescadora valenciana.
1900



Fig. 35. = Después del baño.
1899



Fig. 37. = Pescadores recogiendo las redes.
1900?



Fig 38. = La familia del pintor.
1901



Fig. 39. = Elaboración de la pasa, en Jávea,
1901



Fig. 40. = Elaboración de la pasa, en Jávea,
1901

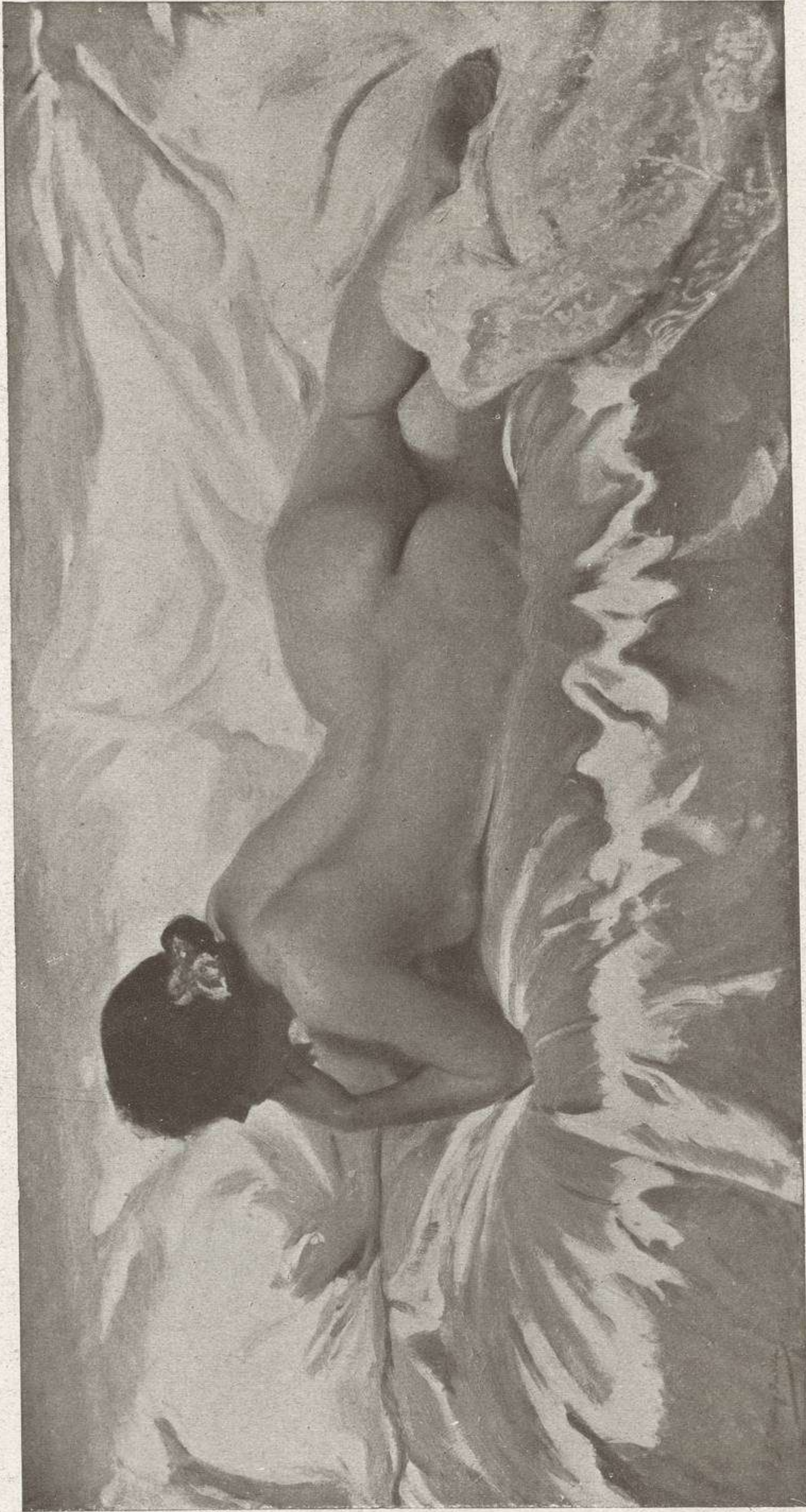


Fig. 41. = Desnudo de mujer.
1902



Fig. 42. = Después del baño.
1903



Fig. 43. = Niños jugando en la playa.
1903



Fig. 44. = Pescadoras valencianas.
1904

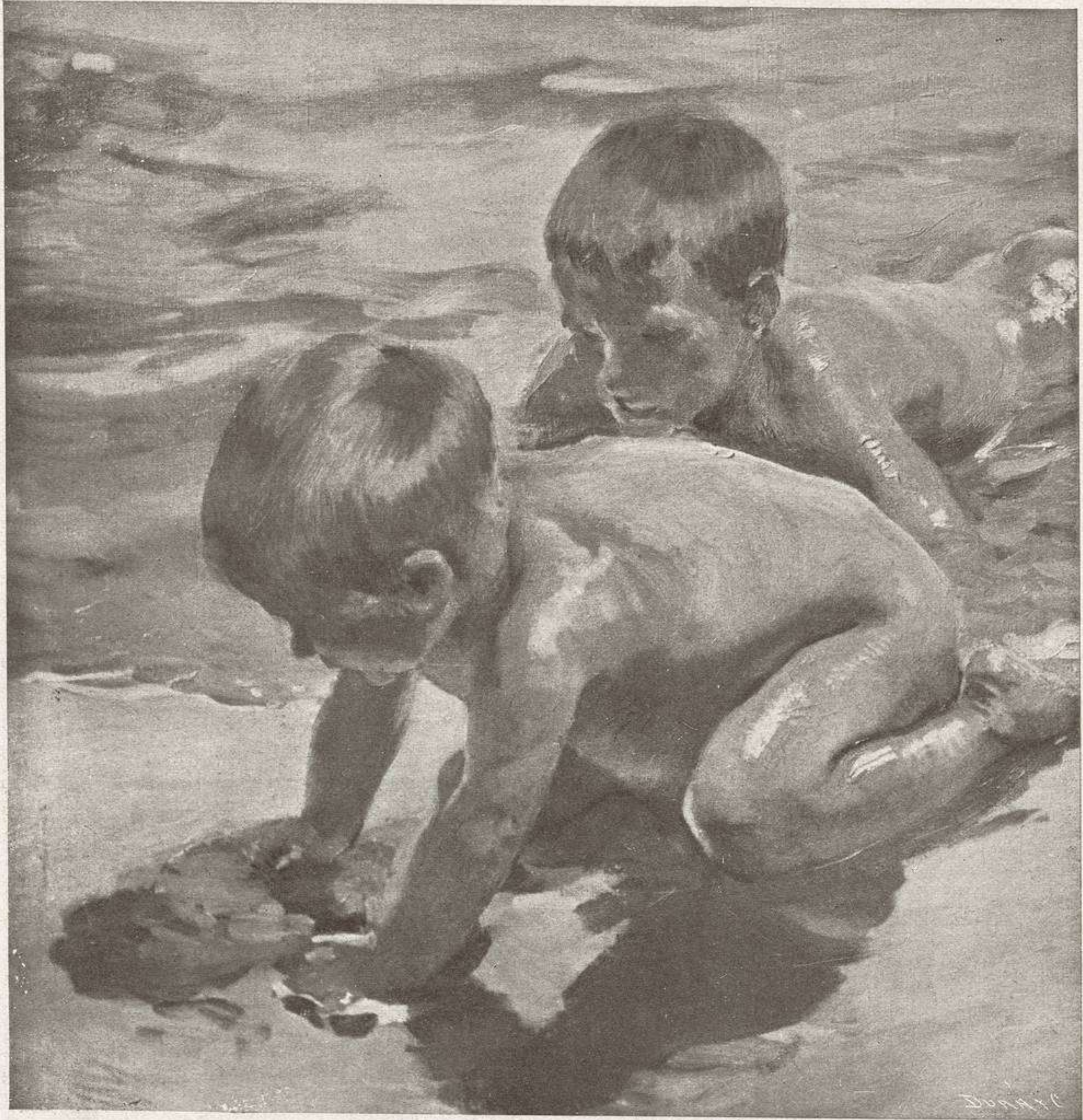


Fig 45. = Niños jugando en la playa.
(Fragmento.)



Fig. 46. = Pescadoras valencianas.
(Fragmento.)

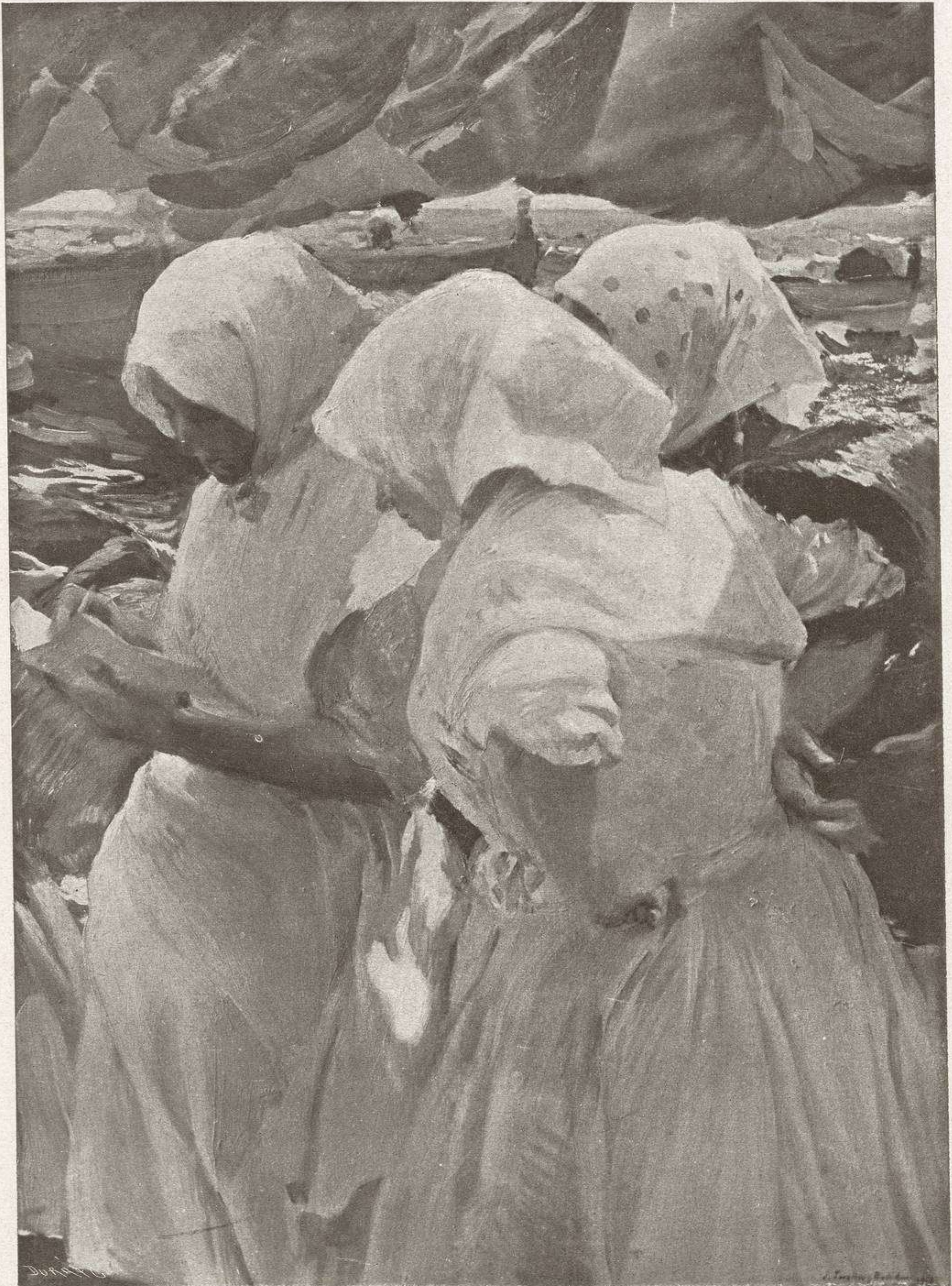


Fig. 47. = Pescadoras valencianas.
(Fragmento.)



Fig. 48. = Apolo.
1904



Fig. 49. = Sol de la tarde.
1904

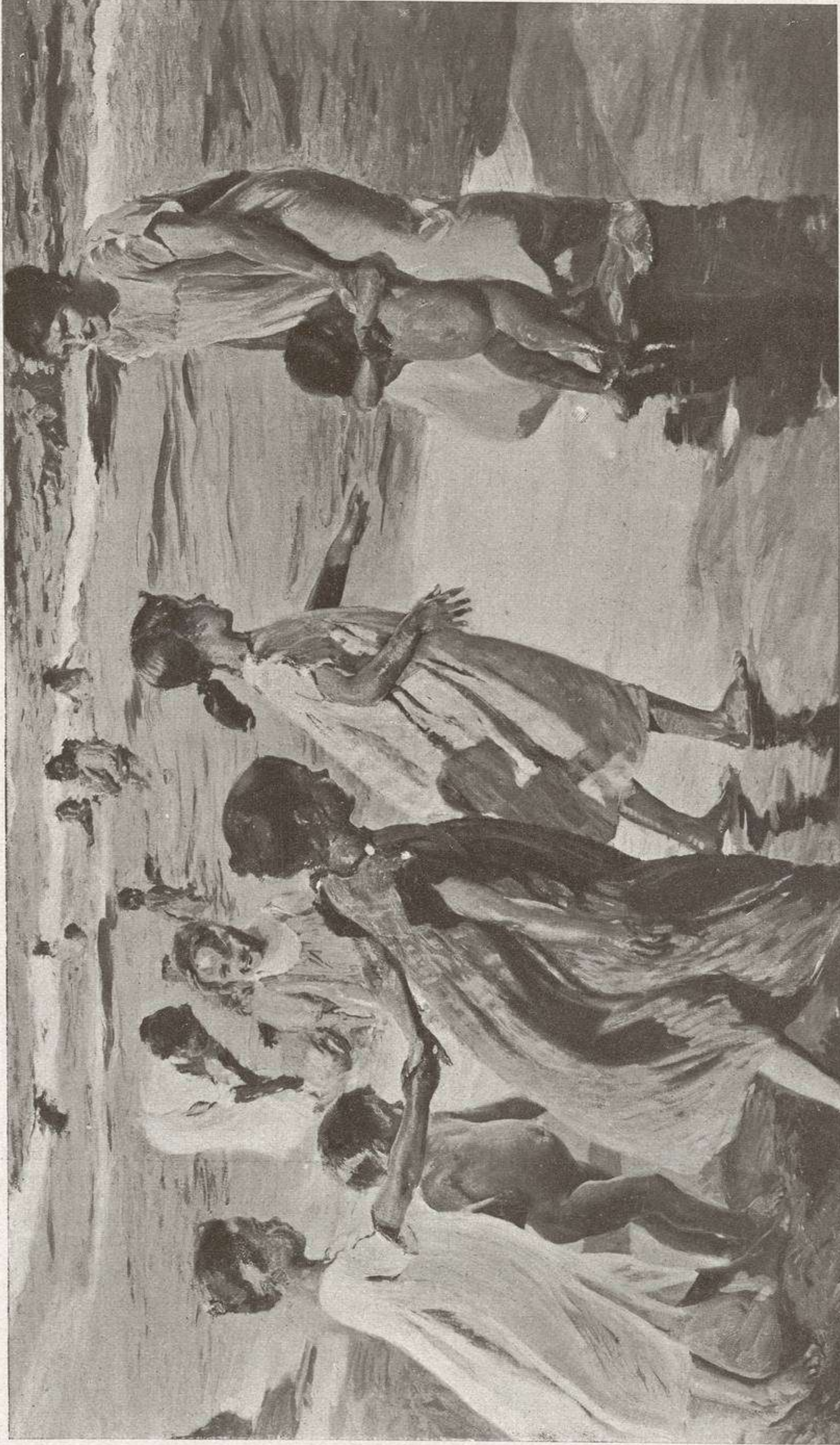


Fig. 50. = Verano.
1904



COPYRIGHT, 1906 BY
THE MISFANIC SOCIETY
OF AMERICA

Fig. 51. — Pescadoras valencianas.
1904



COPYRIGHT, 1909
THE HISPANIC SOCIETY
OF AMERICA

Fig. 52. = Nadadores (Jávea).
1905

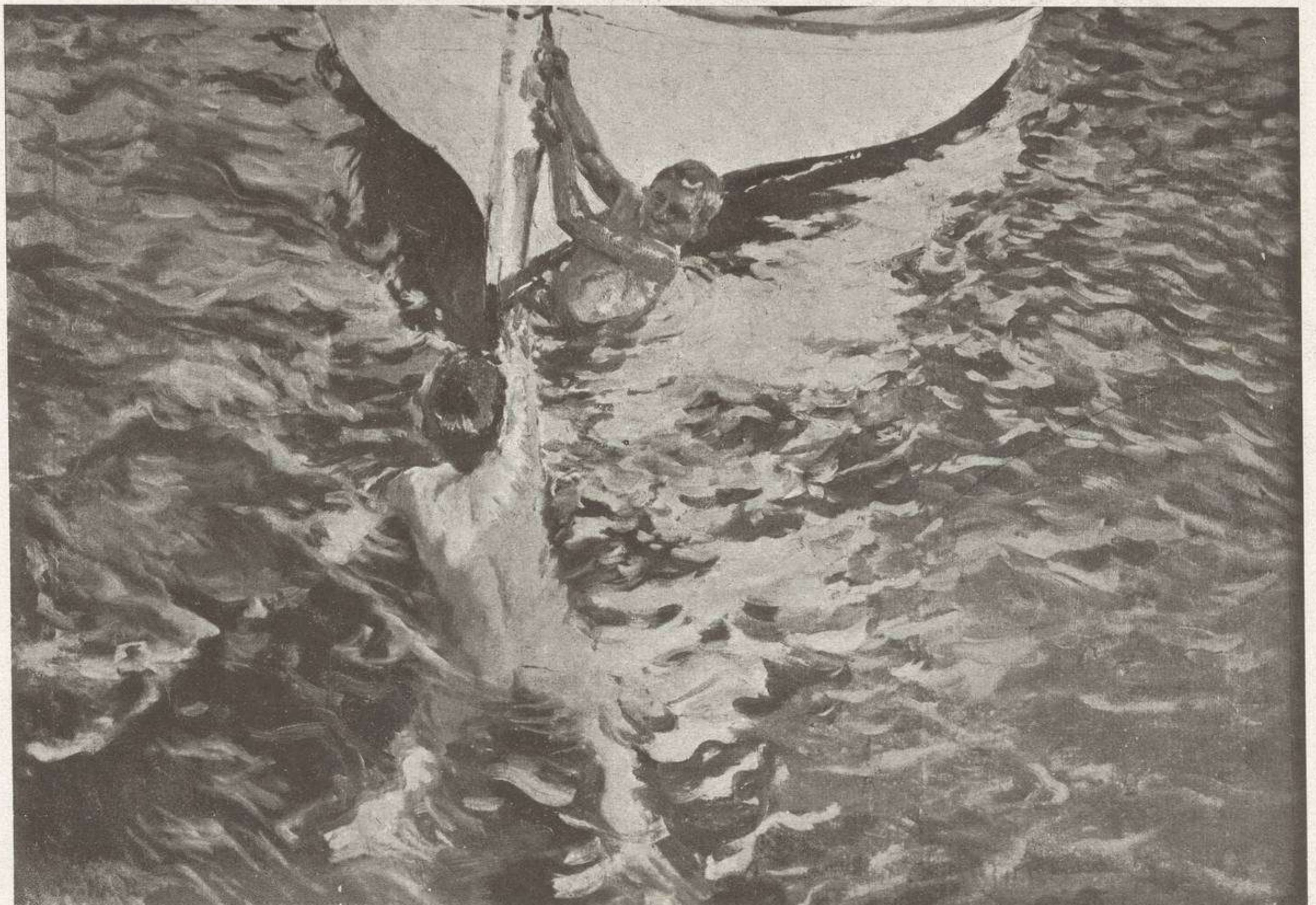


Fig. 53. = El bote blanco.
1905



Fig. 54. = El baño (Jávea.)
1905



Fig. 55. = Niñas tomando el baño.
1905



Fig. 56. = Grupa valenciana.
1906



Fig. 57. = Elena en el Pardo.
1907



Fig. 58. = María Clotilde pintando en el Pardo.
1907



Fig. 59. = El baño.
1907



Fig. 60. = Aldeanos leoneses.
1908



Fig. 61. = Aldeanos leoneses.
(Fragmento.)



Fig. 62. = Aldeanos leoneses.
(Fragmento.)

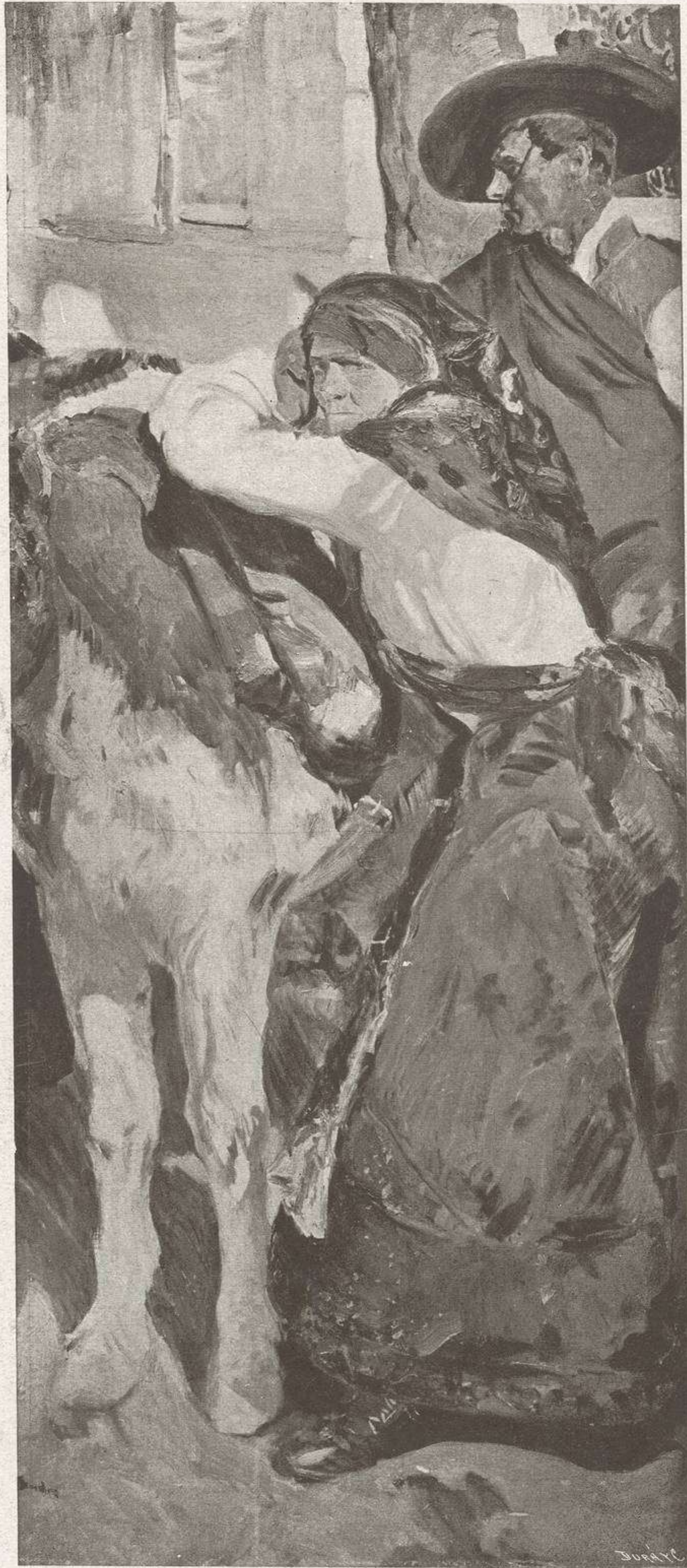


Fig. 63. — Aldeanos leoneses.
(Fragmento.)



Fig. 65. = Niño saliendo del baño. (Dibujo.)
1908



Fig. 64. = Estudio del natural. (Dibujo.)



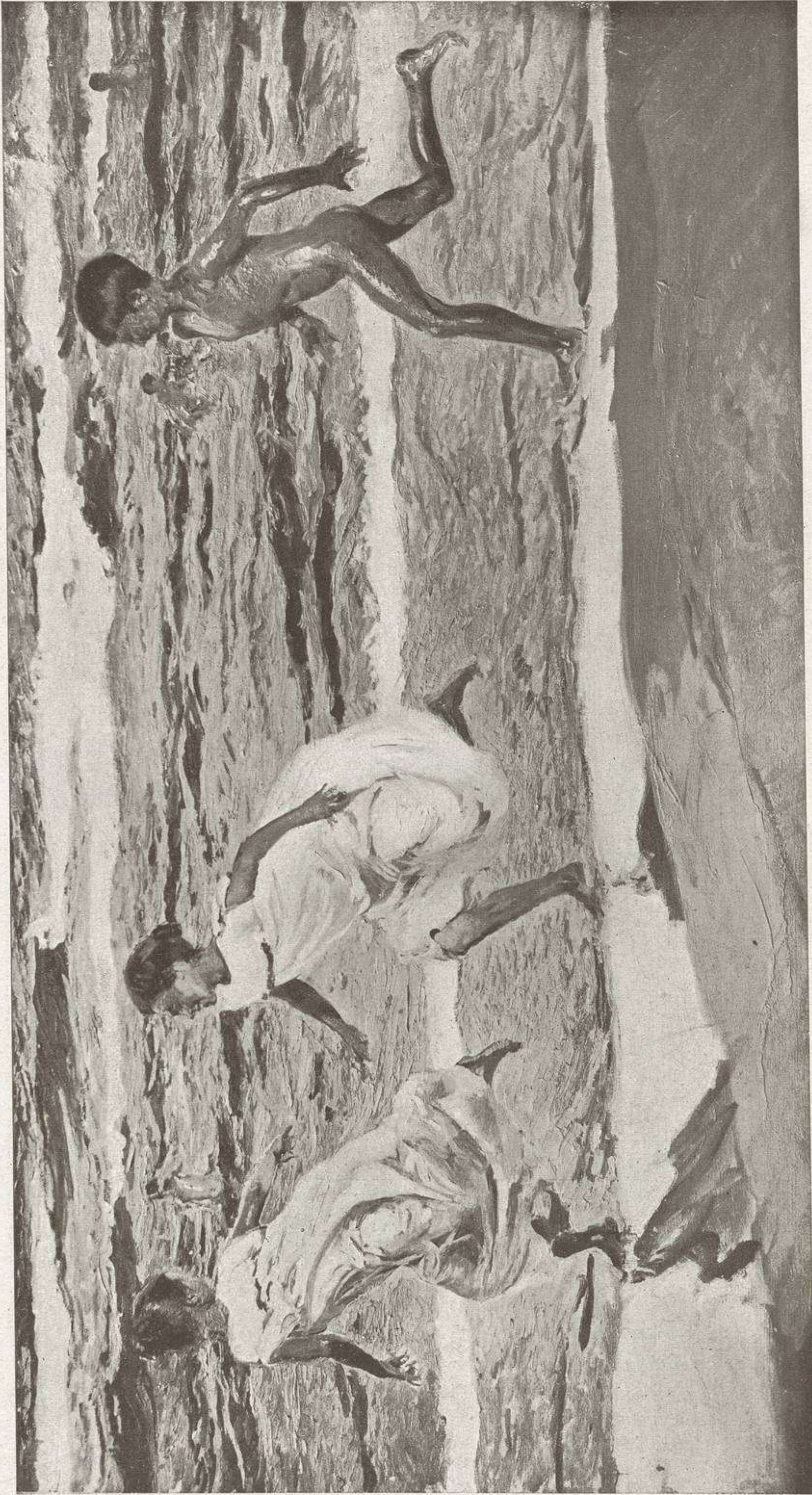


Fig. 68. = Corriendo por la playa.
1908

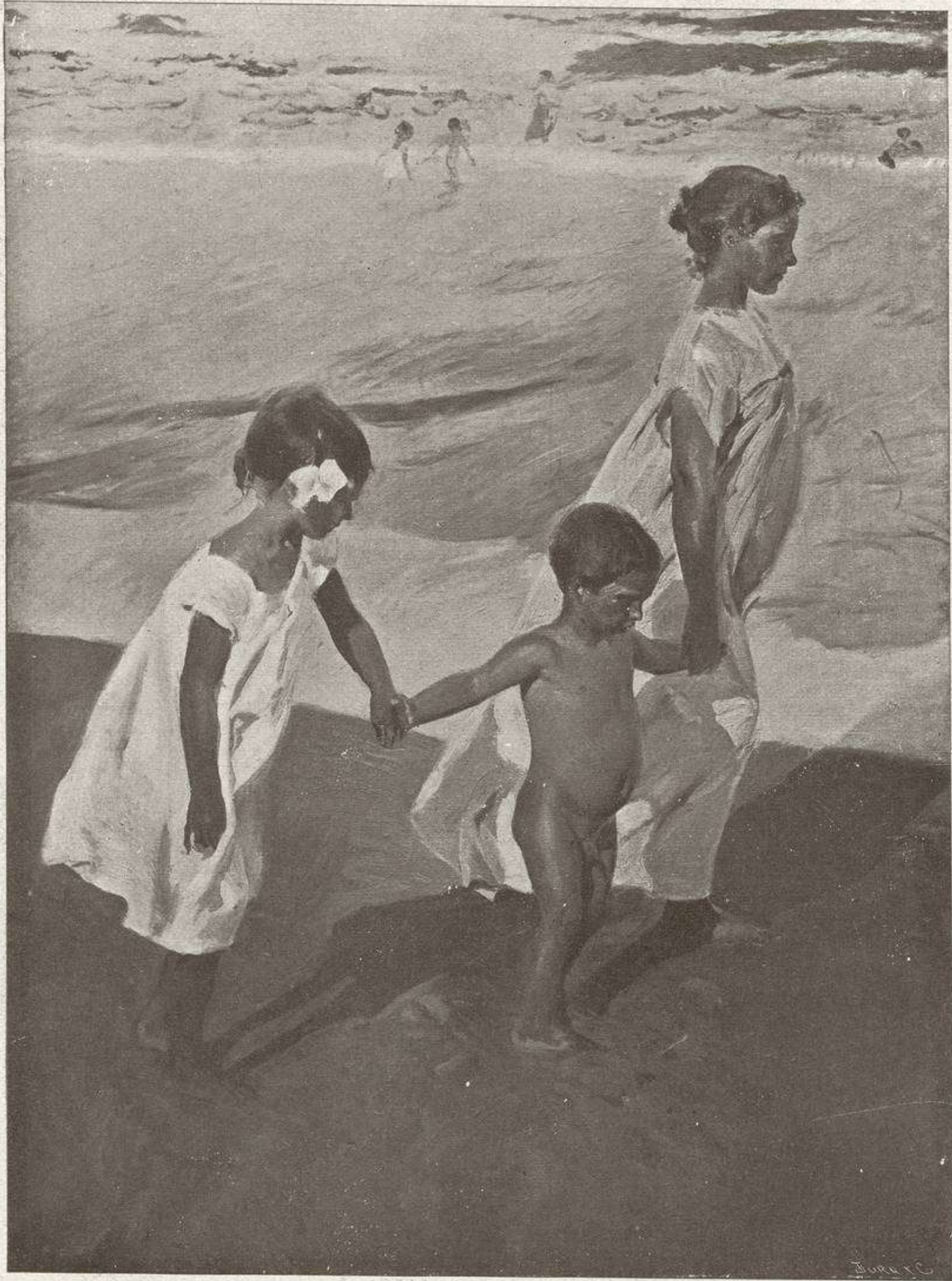


Fig. 69. = Al baño.
1908



Fig. 70. = À tomar el baño.
1908



Fig. 71. = Alegría del agua.
1908



Fig. 72. = Saliendo del baño.
1908



Fig. 73. — Idilio en el mar.
1908



Fig. 74. = S. M. el Rey D. Alfonso XIII.



Fig. 75. = Retrato de S. M. la Reina Victoria.
1907



Fig. 76. = S. M. la Reina Doña Victoria.



Fig. 77. = S. A. R. el Príncipe de Asturias.



Fig. 78. = S. A. R. la Infanta Doña Isabel de Borbón.
1908



Fig. 79. = S. A. R. la Princesa de Battemberg.
1908



Fig. 80. — Señora de Sorolla.
1904



Fig. 81. — Señora de Laiglesia.
1907



Fig. 82. = Excma. Sra. Marquesa de Santillana.



Fig. 84. = El pintor Don Aureliano de Beruete.
1908



Fig. 83. = Señora de Beruete.
1901

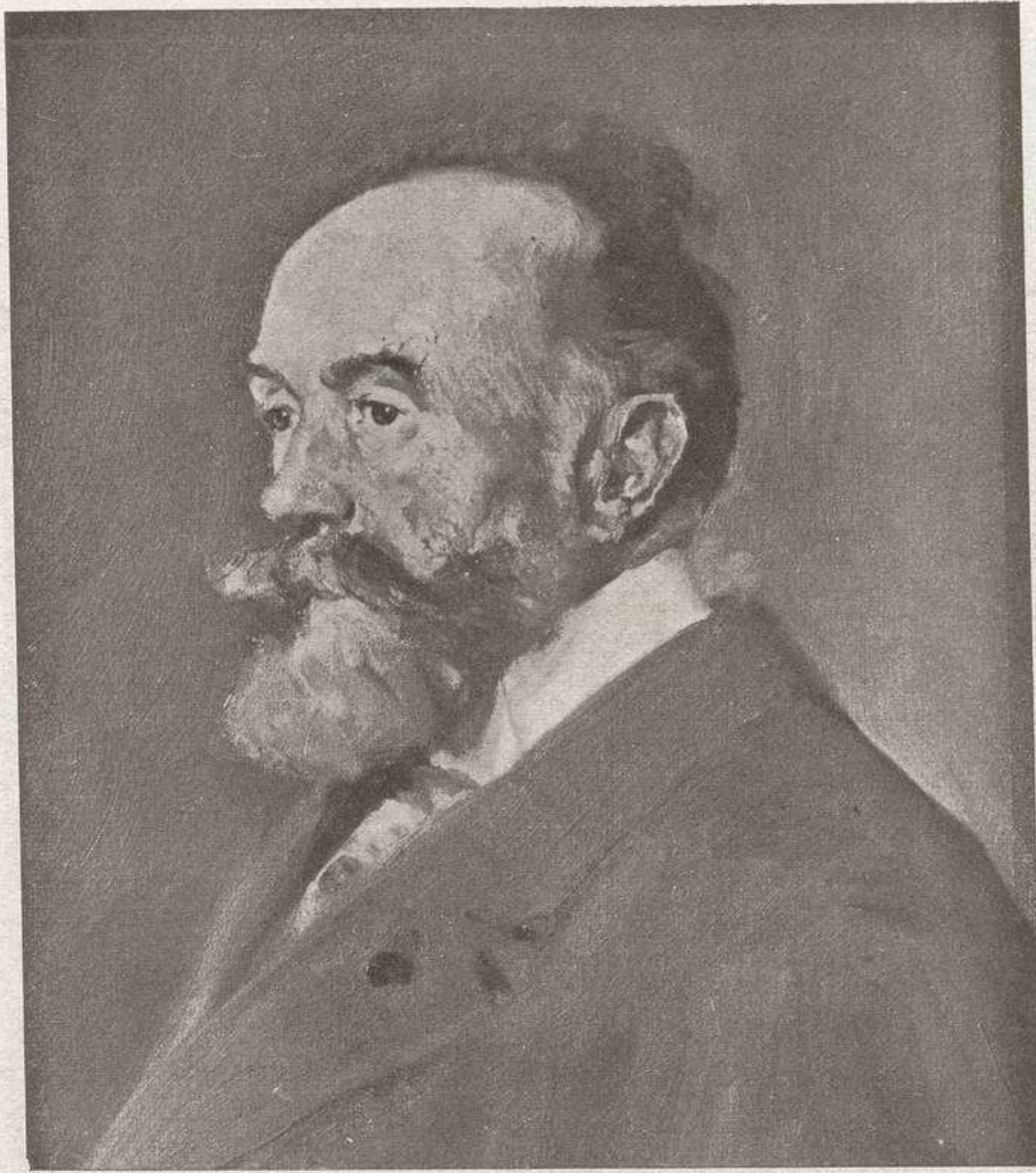


Fig. 85. = El pintor Don Aureliano de Beruete.
(Fragmento.)



Fig. 86. = Elenita Sorolla.
1897



Fig. 87. = Excma. Sra. Condesa de Muguero.
1904



Fig. 88. = Señora de Sorolla.
1902



Fig. 89. = Cristián Franzen.
1903



Fig. 90. = Don Benito Pérez Galdós.

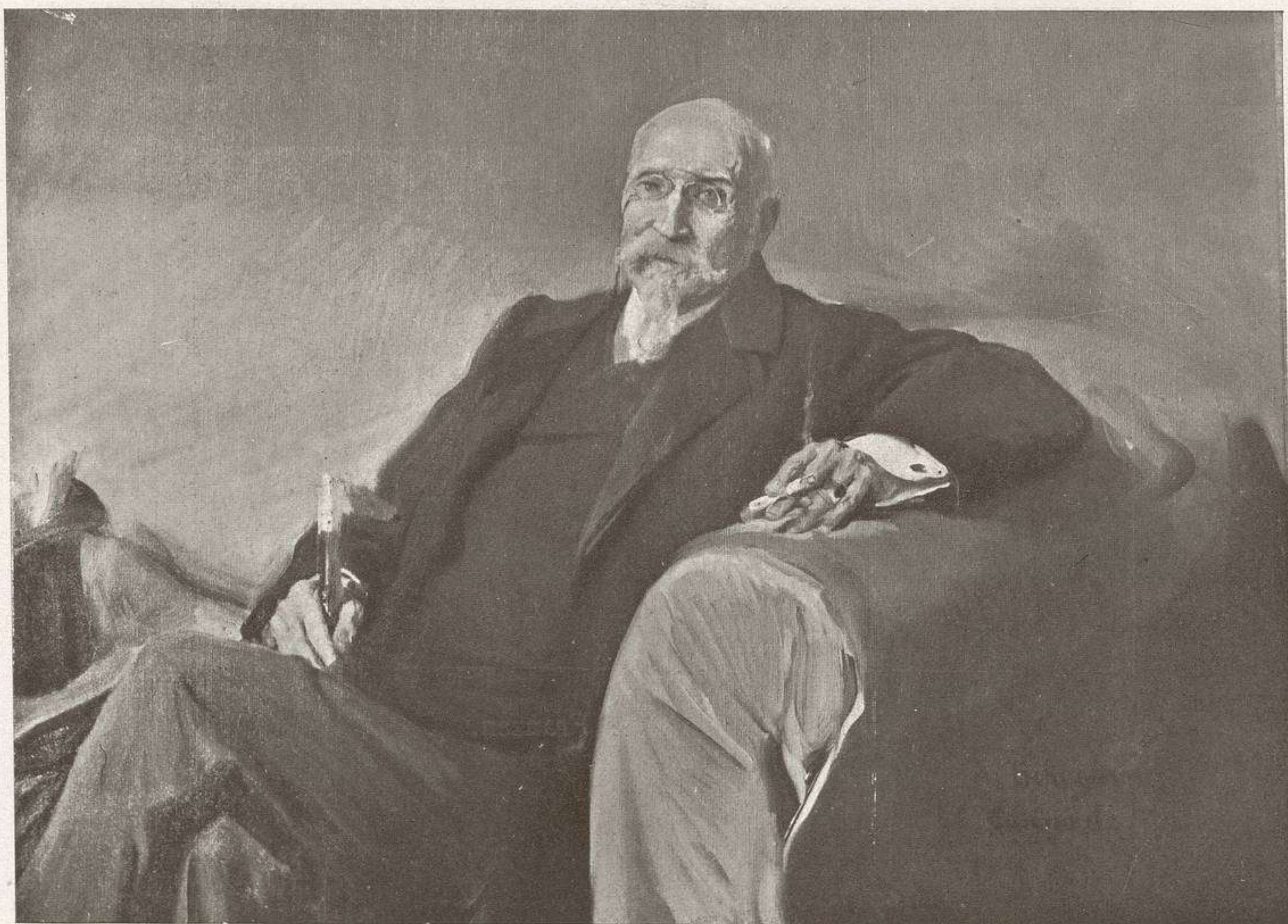


Fig. 91. = Don José de Echegaray.
1905

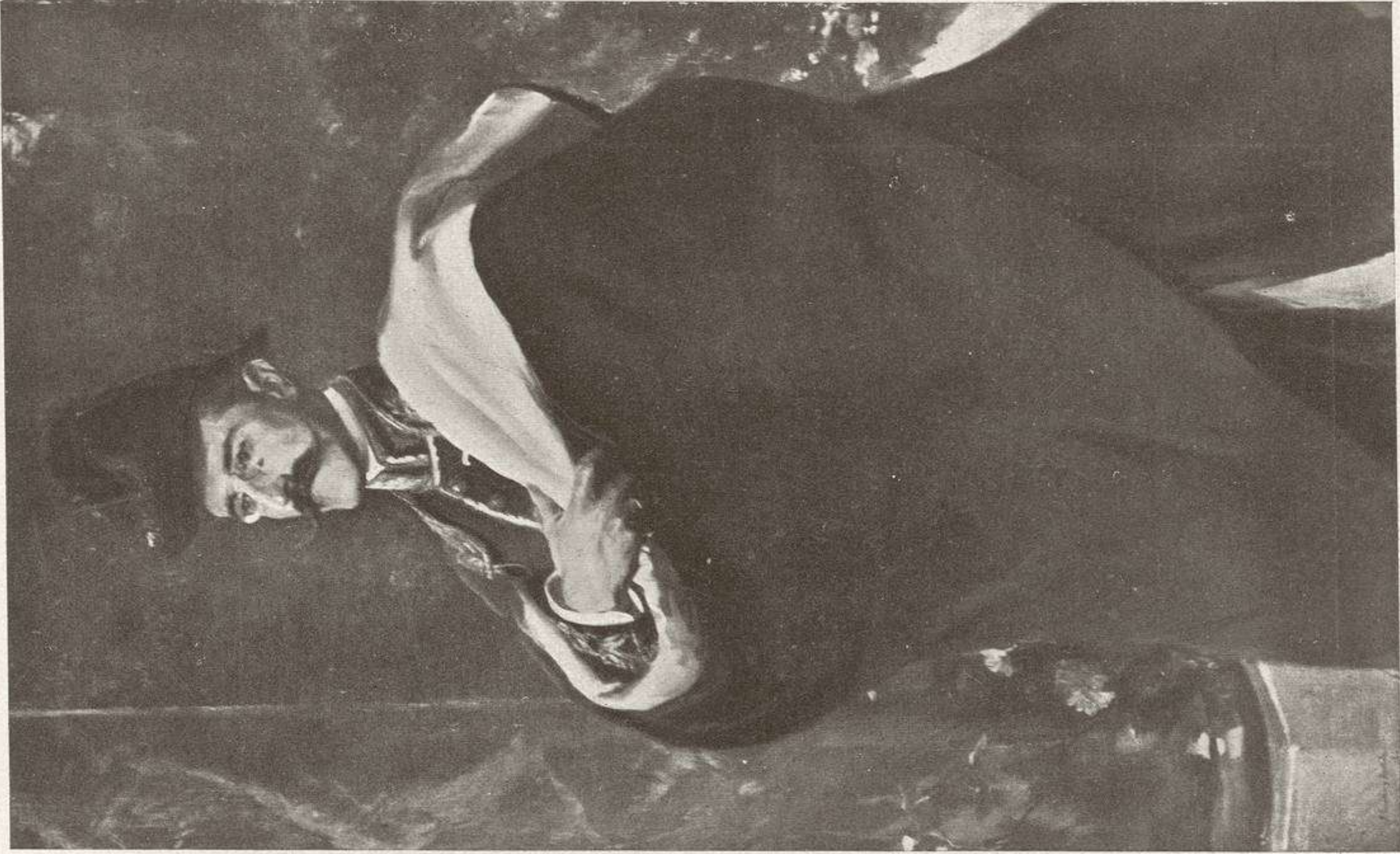


Fig. 93. = Excmo. Sr. Conde de Casal.
1904



Fig. 92. = Don M. B. Cossío.
1905



Fig. 94. — Don Vicente Blasco Ibáñez.
1905-1906



Fig. 95. = Excma. Sra. D.^a Pilar de Urquijo.
1908



Fig. 96. — Señora de Sorolla.
1905 á 1906

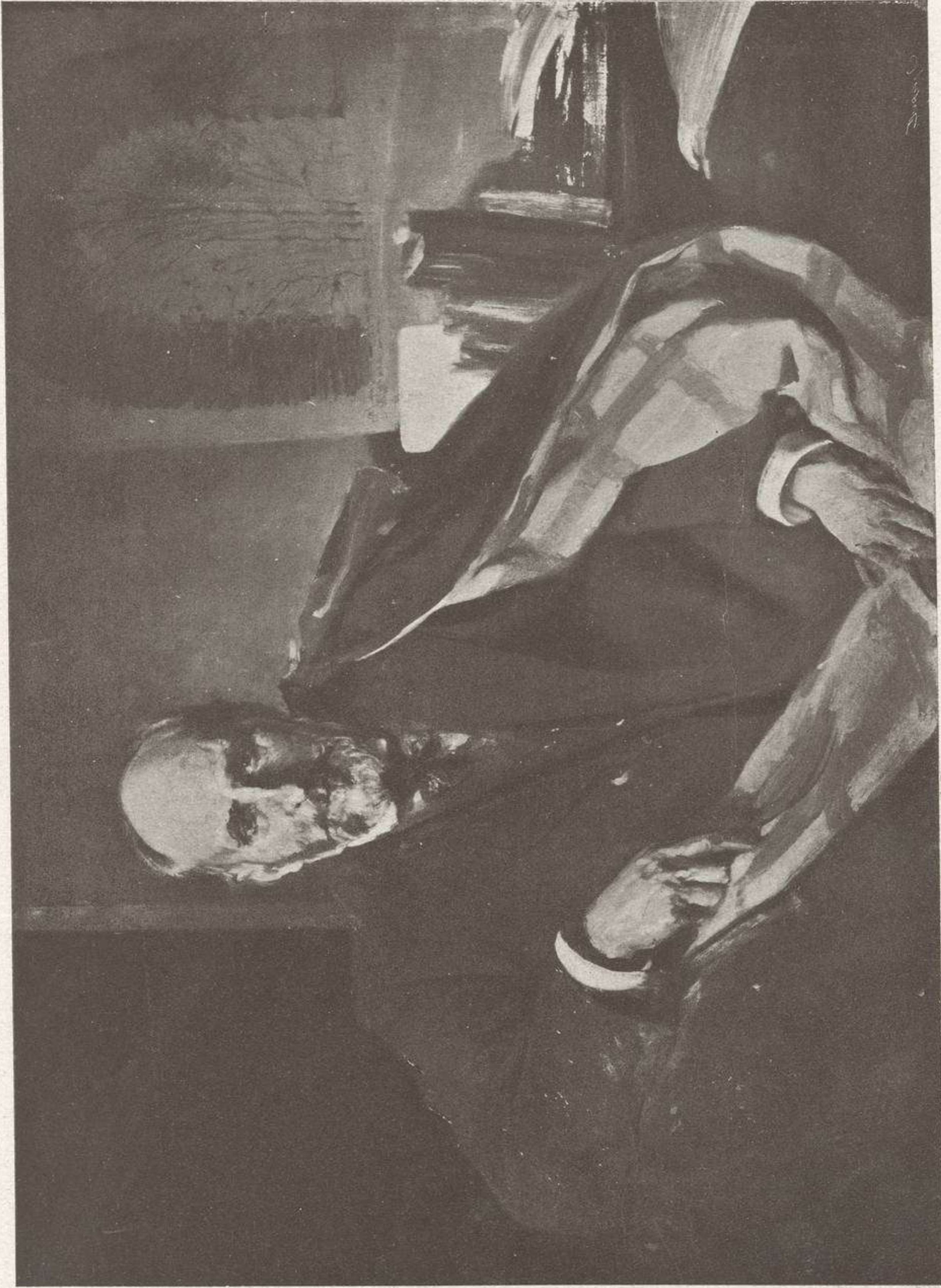


Fig. 97. = El Doctor Cajal.
1906

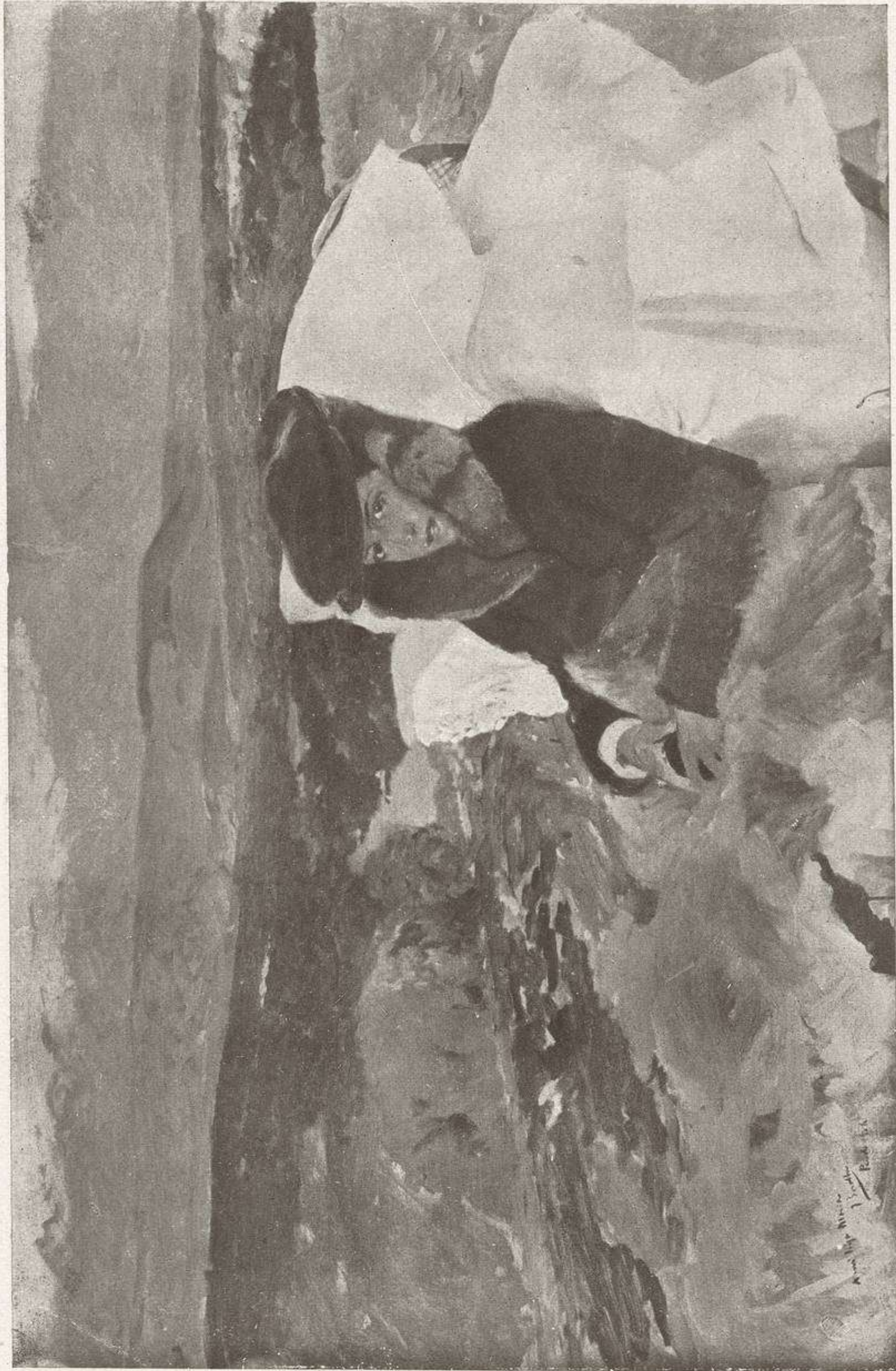


Fig. 98. = María Clotilde Sorolla, en el Pardo.
1906



Fig. 99. — Señora de Sorolla, en los jardines de La Granja.

1907



Fig. 100. = Señorita María Luisa de Maldonado.
1907



Fig. 101. = Mrs. Alexander.
1909



Fig. 102. — Miss Sipson.
© 1909



Fig. 103. = Retrato de Don Antonio García.
1909

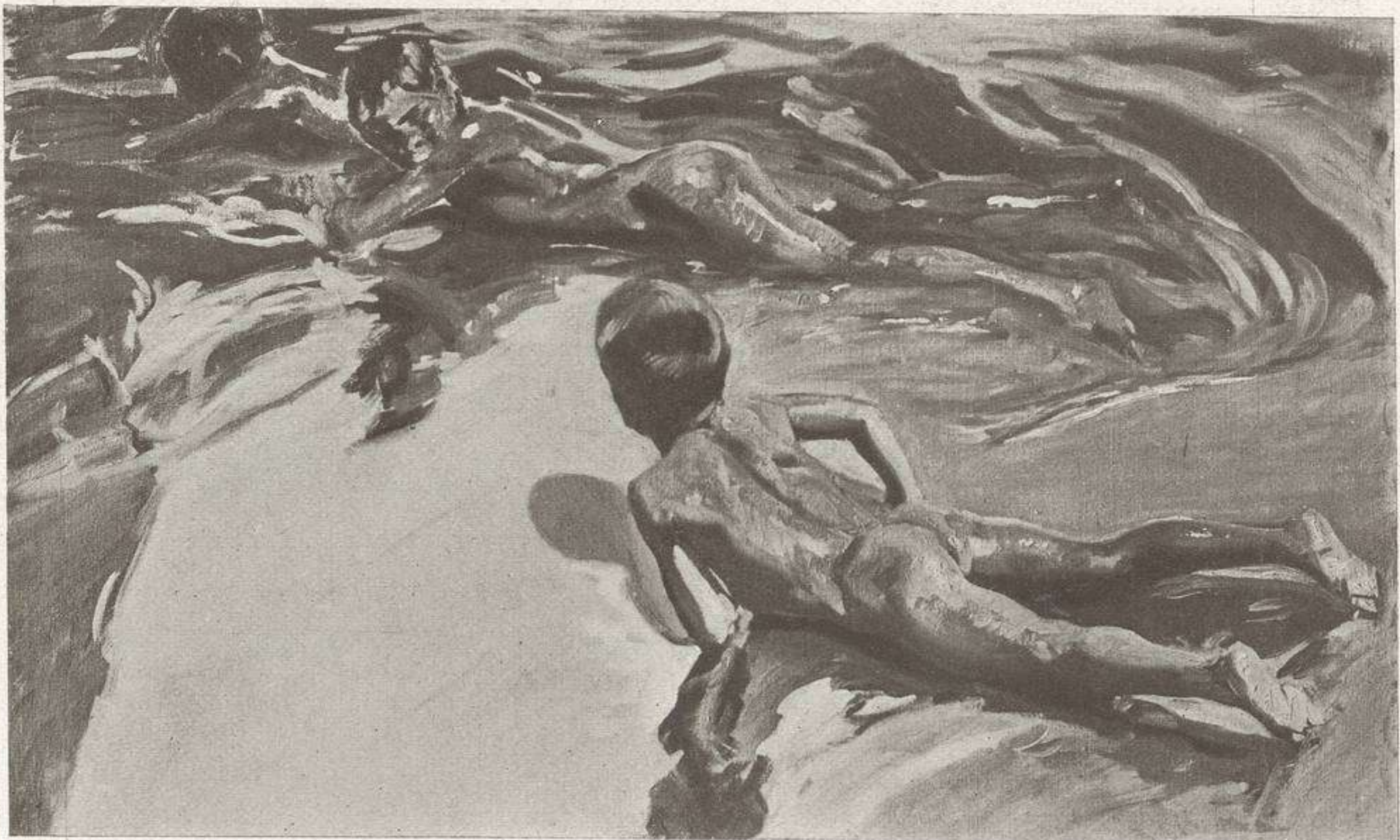


Fig. 104. = Niños jugando en la playa.
1909



Fig. 105. = Niños en la playa.
1909

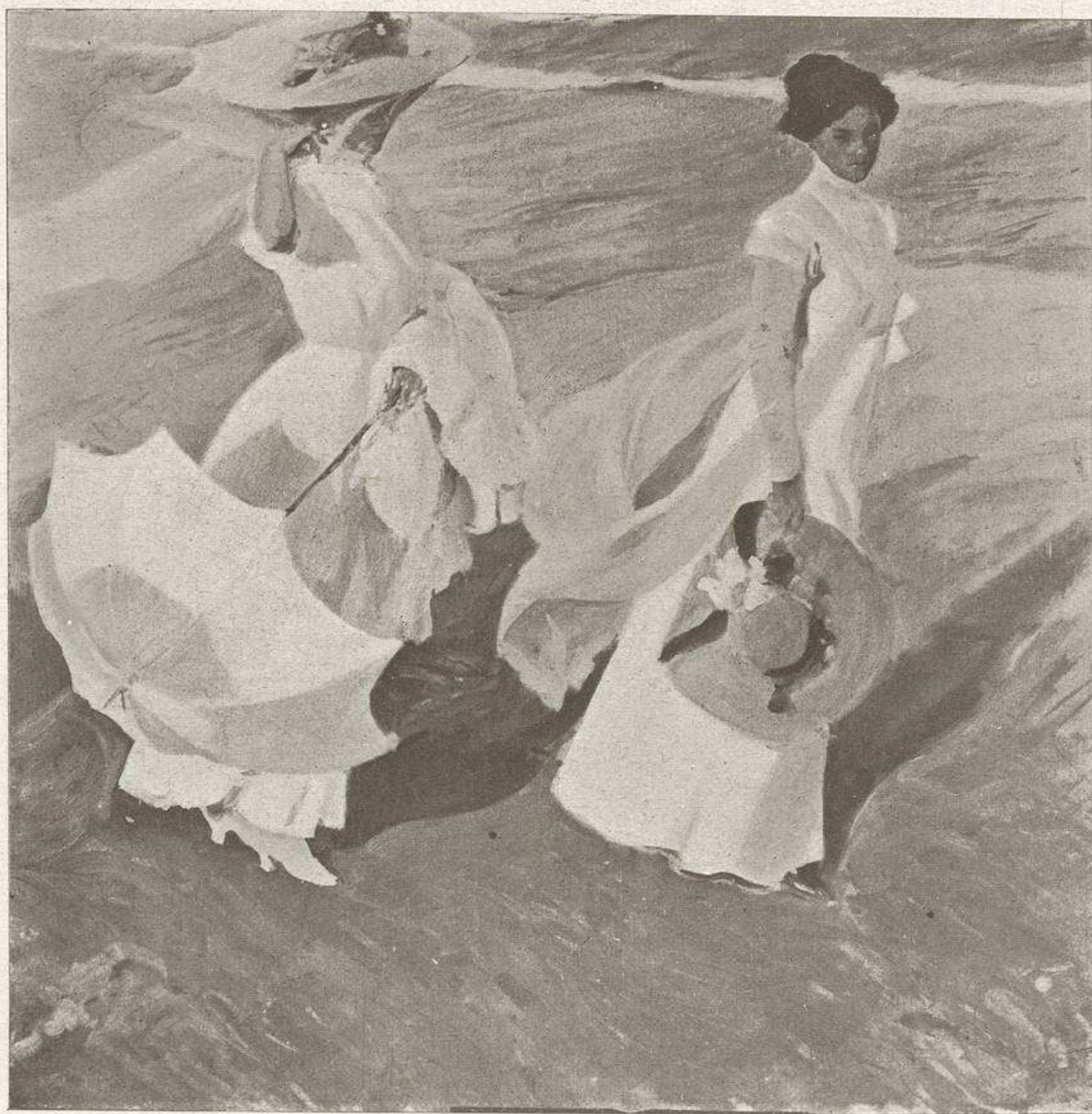


Fig. 106. = Paseo á orillas del mar.
1909



Fig. 107. = Paseo á orillas del mar.
(Fragmento.)

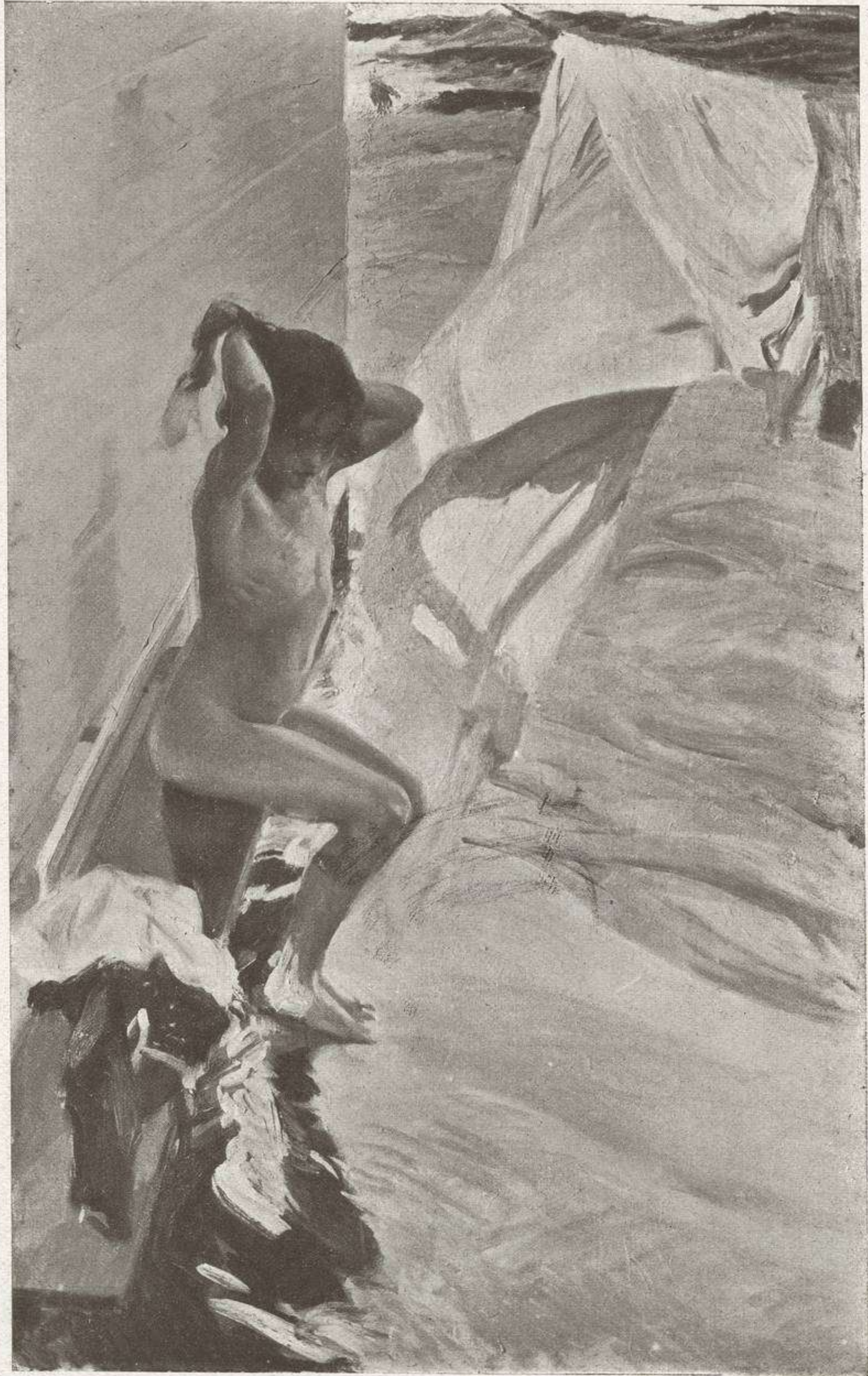


Fig. 108. = Después del baño.
1909

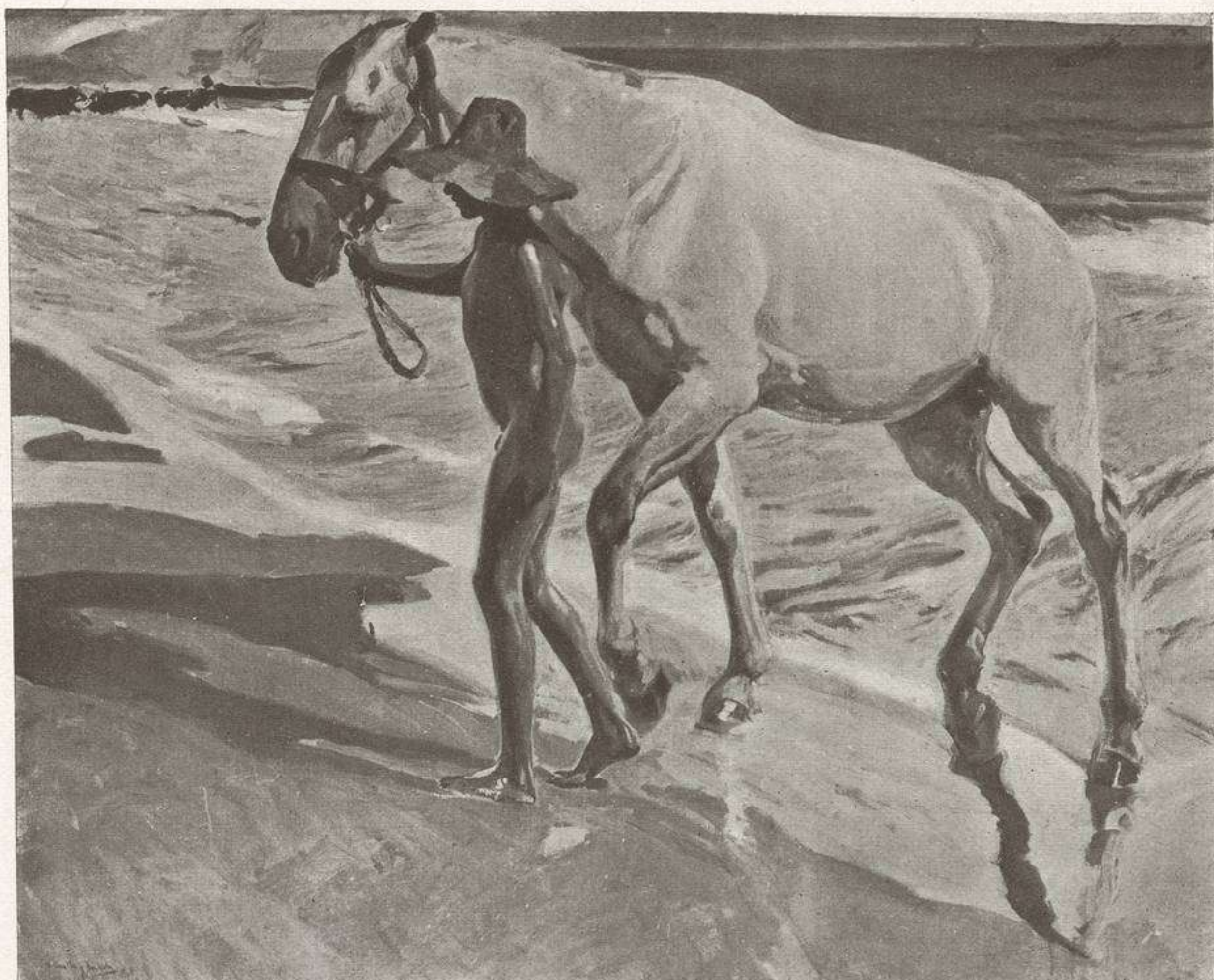


Fig. 109. = El baño del caballo.
1909



Fig. 110. = Niños bañándose.
1909



Fig. 111. = Las dos hermanas.
1909



Fig. 112. = Las dos hermanas.

(Fragmento.)

1909



Fig. 113. = Las dos hermanas.
(Fragmento.)
1909

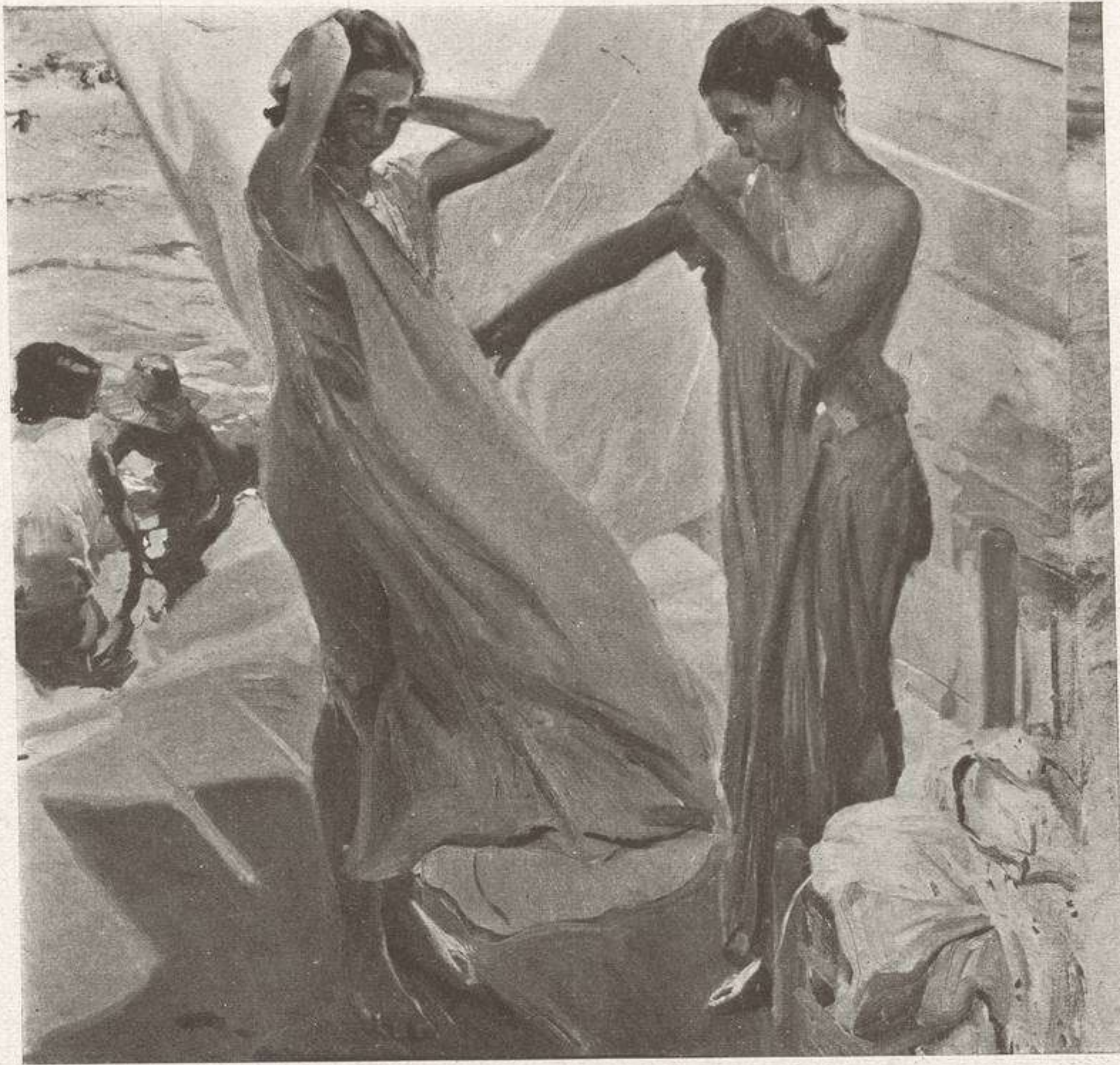


Fig. 114. = Después del baño.
1909



Fig. 115. = En la playa.
1909

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Frontispice.
Sorolla; par lui-même.
 Appartient à l'auteur.
 Figure 1.
- *Bodegón : Nature morte.*
 La plus ancienne des œuvres que l'on conserve de Sorolla.
 Appartient à Don Antonio García, Valence.
 Figure 2.
- *Monja en oración : Religieuse en prières*; 1883.
 Exposition régionale de Valence en 1883.
 Appartient à Don Antonio García, Valence.
 Figure 3.
- *Cabeza de estudio : Tête d'étude*; 1884.
 Peinte en même temps que *Le 2 Mai*.
 Exposition nationale des Beaux-Arts à Madrid en 1884.
 Appartient à M. Fontanals; Valence.
 Figure 4.
- *El 2 de Mayo (Defensa del Parque de Artillería de Madrid, el día 2 de Mayo de 1808) Le 2 Mai (Défense du Parc d'Artillerie à Madrid le 2 Mai 1808)*; 1884.
 Ayant obtenu une deuxième médaille à l'Exposition de Beaux-Arts à Madrid en 1884, il fut acquis par l'État. Il est de grandes dimensions.
 Exposé à la Bibliothèque-Musée Balaguer, à Villanueva-y-Geltrú, Barcelone.
 Figure 5.
- *Entierro de Cristo : Enterrement du Christ*; 1886-1887.
 Repeint et fort modifié par l'auteur; il est également de grandes dimensions.
 Appartient à l'auteur.
 Figure 6.
- *El Padre Jofré protegiendo á un loco : Le Père Jofré protégeant un fou*; 1887.
 La dernière des œuvres peintes par Sorolla pendant son séjour à Rome.
- Le P. Jofré fut le fondateur, à Valence, du premier asile d'aliénés, aujourd'hui Hôpital provincial.
 Appartient à la Députation provinciale (Conseil général) de Valence; il est placé dans le bureau du directeur de l'Hôpital.
 Figure 7.
- *Aldeana de Assisi : Villageoise d'Assise*; 1888.
 Daté à Rome en 1889, mais peint à Assise l'année précédente.
 Appartient à Don Raphaël Cervera; Madrid.
 Figure 8.
- *Escena de costumbres valencianas : Scène de mœurs valenciennes*; 1889.
 Peint à Valence, au retour d'Italie.
 Appartient à Don Raphaël Cervera; Valence.
 Figure 9.
- *El boulevard : Le boulevard*; 1890.
 Commencé à Paris et fini à Madrid.
 Exposition nationale de Beaux-Arts à Madrid en 1890.
 Appartient à Don M. de la Mata, Madrid, provenant de la collection de Don Raphaël Cervera.
 Figure 10.
- *Rogativa en Burgos en el siglo XVI : Une rogation à Burgos au XVI^e siècle*; 1892.
 Appartient à M. Émile Téry; Paris.
 Figure 11.
- *Después del baño : Après le bain*; 1891 à 1892.
 Exposition nationale à Madrid en 1892.
 Appartient à M. Pedreño; mais il se trouve actuellement à Paris.
 Figure 12.
- *El beso de la reliquia : Baisant la relique*; 1892.
 Sujet valencien.
 Présenté au Salon de Paris en 1893; la pre-

mière œuvre que Sorolla ait exposée à l'étranger.

Appartient à la Députation provinciale de Bilbao.

Figure 13.

- *El resbalón del monaguillo : La chute de l'enfant de chœur*; 1892.

Sujet valencien. Le fonds est copié de l'église de l'ancien couvent de Saint-Paul, de Valence, aujourd'hui occupé par l'Institut d'Enseignement secondaire.

Exposition du Cercle des Beaux-Arts de Madrid, 1893.

Appartient à Mme la Marquise de Perinat, Madrid.

Figure 14.

- *Día feliz : Heureuse journée*; 1892.

Mœurs des pêcheurs de la plage de Valence. Exposition de Venise en 1899.

Musée Odisol, à Venise.

Figure 15.

- *Fruta prohibida : Fruit défendu*; 1892.

La figure du séminariste a été effacée.

Appartient à M. R. Garcia, Saint-Sébastien.

Figure 16.

- *Otra Margarita : Une autre Marguerite*; 1892.

Exposition internationale de Madrid en 1892; première médaille en 1892 et en 1893.

Musée de Saint-Louis; États-Unis d'Amérique.

Figure 17.

- *Trata de blancas : Traite des blanches*; 1894.

Salon des Champs-Élysées à Paris en 1895.

Appartient à l'auteur.

Figure 18.

- *Familia segoviana : Famille ségovienne*; 1894.

New-York.

Figure 19.

- *La vuelta de la pesca : Le retour de la pêche*; 1894.

Salon de Paris en 1894; deuxième médaille et distinction d'artiste hors concours.

Figure 20.

- *La bendición de la barca : La bénédiction du bateau*; 1894.

Peint sur la plage du Cabañal, Valence. Exposition nationale de Madrid en 1895.

Appartient à M. le Marquis de Casariera.

Figure 21.

- *Pescadores valencianos : Pêcheurs valenciens*; 1895.

Peint au Cabañal, Valence.

Exposition internationale de Berlin, 1896.

Appartient au Musée d'Art moderne; Berlin.

Figure 22.

- *El columpio : La balançoire*; 1895-96.

Peint dans un hameau des environs de Valence.

Madrid.

Figure 23.

- *Niña comiendo fruta : Fillette mangeant des fruits*; 1895?

Appartient au poète Manuel Reina.

Figure 24.

- *Cosiendo la vela : Cousant la voile*; 1896.

Peint au Cabañal, Valence.

Intérieur d'une maison de pêcheurs du Cabañal.

Médaille d'or aux Expositions de Munich, en 1897, de Vienne et de Madrid, en 1899; il a été encore exposé à Paris en 1897 et en 1900, au Salon et à l'Exposition Universelle.

Musée de Venise.

Figure 25.

- *Madre : Mère*; 1895.

La petite Hélène Sorolla, peu de jours après sa naissance.

Appartient à l'auteur.

Figure 26.

- *Un experimento : Une expérience*; 1897.

Laboratoire du Docteur Simarro.

Exposition nationale de Madrid, 1897.

Appartient à l'auteur.

Figure 27.

- *Comiendo en la barca : Dîner à bord*; 1898.

Peint au Cabañal, Valence.

Exposition nationale de Madrid, 1899.

Appartient à M. le Comte de Romanones; Madrid.

Figure 28.

- *¡Aun dicen que el pescado es caro! : Et l'on dit que le poisson est cher!*; 1898.

Peint au Cabañal, Valence.

Dans la cale d'un bateau de pêche, des matelots pansent un compagnon blessé.

Exposition nationale de Madrid, 1899.

Musée d'Art moderne; Madrid.

Figure 29.

- *Llegada de una barca de pesca á la playa de Valencia : Arrivée d'un bateau pêcheur à la plage de Valence; 1898.*

Appartient à M. César Cobo; Buenos Ayres.

Figures 30 & 31.

- *Playa de Valencia : Plage de Valence; 1898.*

Appartient à M. Émile Galdaracena; Buenos-Ayres.

Figure 32.

- «*La sorpresa de Zahara*»; *leyenda de Zorrilla : «La surprise de Zahara»; légende de Zorrilla, dessin; 1900.*

L'un des sept dessins de Sorolla composant l'illustration de cette légende et faisant partie du volume *Leyendas de Zorrilla*, édition de grand luxe publiée à Madrid par Delgado en 1900 avec la collaboration d'un grand nombre d'artistes espagnols.

Figure 33.

- *Pescadores valencianos : Pêcheurs valenciens; 1899.*

Appartient à M. C. Rodriguez; Madrid.

Figure 34.

- *Triste herencia : Triste héritage; 1899.*

Peint au Cabañal, Valence.

Près de la plage de Valence il est un asile pour enfants malades, entretenu par la charité publique et dirigé par les frères de l'ordre de Saint-Jean-de-Dieu. Ce tableau représente les enfants se baignant dans la mer.

Prix d'honneur à l'Exposition universelle de Paris en 1900 et à la nationale de Madrid en 1901.

Acheté par Mr John E. Berwind et exposé dans l'école dominicale de l'église de l'Ascension à New-York City (Fifth Avenue and Tenth Street).

Figure 35.

- *Después del baño : Après le bain; 1899.*

Exposition universelle de Paris, 1900.

Appartient à M. É. Galdaracena; Buenos-Ayres.

Figure 36.

- *Pescadora valenciana : Pêcheuse valencienne; 1900.*

Appartient à M. C. Rodriguez; Madrid.

Figure 37.

- *Pescadores recogiendo las redes : Pêcheurs ramassant les filets; 1897.*

Salon de Paris; 1898.

Appartient à l'auteur.

Figure 38.

- *La familia del pintor : La famille du peintre; 1901.*

Appartient à l'auteur.

Figure 39.

- *Elaboración de la pasa en Jávea : Préparation du raisin sec à Jávea; 1901.*

Appartient à l'auteur.

Figure 40.

- *Elaboración de la pasa en Jávea : Préparation du raisin sec à Jávea; 1901.*

Appartient à M. Alexandre Anitua, Bilbao.

Figure 41.

- *Desnudo de mujer : Femme nue; 1902.*

Appartient à l'auteur.

Figure 42.

- *Después del baño : Après le bain; 1903.*

Appartient à M. Bauer; Madrid.

Figure 43.

- *Niños jugando en la playa : Enfants jouant sur la plage; 1903.*

Musée de Philadelphie.

Figure 44.

- *Pescadoras valencianas : Pêcheuses valenciennes; 1904.*

Vendu à Berlin.

Figure 45.

- *Niños jugando en la playa : Enfants jouant sur la plage.*

Fragment du tableau fig. 42.

Figures 46 & 47.

- *Pescadoras valencianas : Pêcheuses valenciennes.*

Fragments du tableau fig. 44.

Figure 48.

● *Apolo : Apollon*; 1904.

Plafond d'une salle du Palais du Marquis de Torre-Laguna; Madrid.

Figure 49.

● *Sol de la tarde : Soleil du soir*; 1904.

Expositions à Paris (Galerie George Petit), à Munich, à Londres et à New-York composées uniquement de tableaux de Sorolla, en 1906, 1907, 1908 et 1909, respectivement.

Appartient à The Hispanic Society of America; il est exposé au Musée Métropolitain de New-York.

Figure 50.

● *Verano : Été*; 1904.

Exposition de la Galerie George Petit, à Paris en 1906.

Appartient à Mme Bryce; Paris.

Figure 51.

● *Pescadoras valencianas : Pêcheuses valenciennes*; 1904.

Salon de Paris, 1906.

Appartient à Mr John E. Berwind; New-York.

Figure 52.

● *Nadadores : Nageurs*; 1905.

Musée Métropolitain; New-York.

Figure 53.

● *El bote blanco : Le canot blanc*; 1905.

Peint à Javéa.

Appartient à M. le Comte de Heeren; Paris.

Figure 54.

● *El baño : Le bain*; 1905.

Peint à Javéa.

Musée Métropolitain; New-York.

Figure 55.

● *Niñas tomando el baño : Petites filles prenant le bain*; 1905.

Peint à Javéa.

Appartient à The Hispanic Society of America; Nueva-York.

Figure 56.

● *Grupa valenciana : En croupe à la valencienne*; 1906.

Peint dans le jardin de la maison de Sorolla à Madrid; les deux jeunes gens à cheval sont les fils du peintre, Joachim et Marie-Clotilde. Vers la fin de 1908, Sorolla répéta ce su-

jet, avec quelques variantes, dans un autre tableau, exposé à New-York en 1909.

Appartient à M. le Comte de Heeren; Paris.

Figure 57.

● *Elena en el Pardo : Hélène au Pardo*; 1907.

Appartient à l'auteur.

Figura 58.

● *María Clotilde pintando en el Pardo : Marie-Clotilde peignant au Pardo*; 1907.

Appartient à l'auteur.

Figure 59.

● *El baño : Le bain*; 1907.

Peint à La Granja.

Appartient à l'auteur.

Figure 60.

● *Aldeanos leoneses : Villageois de Léon*; 1907.

Grafton Galleries, à Londres en 1908, et The Hispanic Society of America, à New-York en 1909.

Appartient à The Hispanic Society of America.

Figures 61, 62 & 63.

● *Aldeanos leoneses : Villageois de Léon*.
Fragments du tableau fig. 60.

Figure 64.

● *Estudio del natural : Étude d'après nature*, dessin; 1905.

Esquisse pour le portrait de Mme Sorolla reproduit dans la fig. 96.

Appartient à l'auteur.

Figure 65.

● *Niños saliendo del baño : Enfants sortant du bain*; dessin; 1908.

Appartient au Docteur Simarro; Madrid.

Figure 66.

● *Niñas corriendo por la playa : Fillettes courant sur la plage*; dessin; 1908.

Appartient au Docteur Simarro; Madrid.

Figure 67.

● *Niños corriendo por la playa : Garçons courant sur la plage*; dessin; 1908.

Appartient au Docteur Simarro.

Figure 68.

- *Corriendo por la playa : Courant sur la plage*; 1908.

Appartient à Mr Henry Huntington; Los Angeles, Californie.

Figure 69.

- *Al baño : Au bain*; 1908.

Peint au Cabañal; Valence.

Appartient à Mme Huntington; New-York.

Figure 70.

- *A tomar el baño : Au bain*; 1908.

Vendu à New-York en 1909.

Figure 71.

- *Alegria del agua : La joie de l'eau*; 1908.

Peint au Cabañal; Valence.

Vendu à New-York en 1909.

Figure 72.

- *Saliendo del baño : Sortant du bain*; 1908.

Appartient à The Hispanic Society of America. Exposé au Musée Métropolitain de New-York.

Figure 73.

- *Idilio en el mar : Idylle dans la mer*; 1908.

Appartient à The Hispanic Society of America; New-York.

Figure 74.

- *Retrato de S. M. el Rey Don Alfonso XIII : Portrait de S. M. le Roi Alphonse XIII*; 1907.

Peint dans les jardins de La Granja.

Palais Royal; Madrid.

Figure 75.

- *Retrato de S. M. la Reina Doña Victoria : Portrait de S. M. la Reine Victoria*; 1907.

Palais Royal; Madrid.

Figure 76.

- *Retrato de S. M. la Reina Doña Victoria : Portrait de S. M. la Reine Victoria*; 1907.

Peint dans les jardins de La Granja.

Palais Royal; Madrid.

Figure 77.

- *Retrato de S. A. R. el Príncipe de Asturias : Portrait de S. A. R. le Prince des Asturies*; 1907.

Palais Royal; Madrid.

Figure 78.

- *Retrato de S. A. R. la Infanta Doña Isabel de Borbón : Portrait de S. A. R. l'Infante Elisabeth de Bourbon*; 1908.

Madrid.

Figure 79.

- *Retrato de S. A. R. la Princesa de Battemberg : Portrait de S. A. R. la Princesse de Battemberg*; 1908.

Figure 80.

- *Retrato de la Señora de Sorolla : Portrait de Mme Sorolla*; 1904.

Peint sur la plage de Valence.

Appartient à l'auteur.

Figure 81.

- *Retrato de la Señora de Laiglesia : Portrait de Mme Laiglesia*; 1897.

Madrid.

Figure 82.

- *Retrato de la Ecxma. Sra. Marquesa de Santillana : Portrait de Mme la Marquise de Santillana*; 1899.

Madrid.

Figure 83.

- *Retrato de la Señora del pintor Beruete : Portrait de Mme Beruete*; 1901.

Madrid.

Figure 84.

- *Retrato del pintor D. Aureliano de Beruete : Portrait du peintre M. Aurélien de Beruete*; 1908.

Appartient à The Hispanic Society of America; New-York.

Figure 85.

- *Retrato del pintor Don Aureliano de Beruete : Portrait du peintre de Beruete.*

Fragment de la fig. 84.

Figure 86.

- *Retrato de Elenita Sorolla : Portrait d'Hélène Sorolla*; 1897.

Appartient à l'auteur.

Figure 87.

- *Retrato de la Excm. Sra. Condesa de Moguero : Portrait de Mme la Comtesse de Moguero; 1904.*

L'auteur a peint une réplique de ce portrait.
Madrid.

Figure 88.

- *Retrato de la Señora de Sorolla : Portrait de Mme Sorolla; 1902.*

Appartient à The Hispanic Society of America. Exposé au Musée Métropolitain de New-York.

Figure 89.

- *Retrato de Cristián Franzen : Portrait de Christian Franzen; 1903.*

Madrid.

Figure 90.

- *Retrato del novelista Don Benito Pérez Galdós : Portrait du romancier Pérez Galdós. 1904 ?*

Figura 91.

- *Retrato de Don José de Echegaray : Portrait de Don José d' Echegaray; 1905.*

Madrid.

Figura 92.

- *Retrato de D. M. B. Cossío : Portrait de M. M. B. Cossío; 1905.*

Appartient à The Hispanic Society of America.

Figura 93.

- *Retrato del Excmo. Sr. Conde de Casal : Portrait de M. le Comte de Casal; 1904.*

Madrid.

Figura 94.

- *Retrato del novelista D. Vicente Blasco Ibáñez : Portrait du romancier Blasco-Ibañez; 1905-1906.*

Appartient à The Hispanic Society of America.

Figura 95.

- *Retrato de la Excm. Señora Doña Pilar de Urquijo : Portrait de Mme Pilar d'Urquijo; 1908.*

Madrid.

Figura 96.

- *Retrato de la Señora de Sorolla : Portrait de Mme Sorolla; 1905-1906.*

Exposé au Musée Métropolitain de New-York.

Figura 97.

- *Retrato del Doctor Cajal : Portrait du Docteur Cajal; 1906.*

Appartient à M. P. Gil; Paris.

Figura 98.

- *Retrato de María Clotilde Sorolla en el Pardo : Portrait de Marie-Clotilde Sorolla au Pardo; 1906.*

Appartient à l'auteur.

Figura 99.

- *Retrato de la Señora de Sorolla : Portrait de Mme Sorolla; 1907.*

Peint dans les jardins de La Granja.

Appartient à Mr Henry E. Huntington; Los Angeles, Californie.

Figura 100.

- *Retrato de la señorita María Luisa de Maldonado : Portrait de Mlle Marie-Louise de Maldonado; 1907.*

Madrid.

Figure 101.

- *Retrato de Mrs. Alexander : Portrait de Mme Alexander; 1909.*

Peint pendant le séjour de l'auteur aux États-Unis.

Figure 102.

- *Retrato de Miss Sipson : Portrait de Miss Sipson; 1909.*

Peint pendant le séjour de l'auteur aux États-Unis.

Figure 103.

- *Retrato de Don Antonio García : Portrait de M. Antoine Garcia; 1909.*

Figure 104.

- *Niños jugando en la playa : Enfants jouant sur la plage; 1909.*

Figure 105.

- *Niños en la playa : Enfants sur la plage; 1909.*

Figure 106.

- *Paseo á orillas del mar : Promenade au bord de la mer; 1909.*

Ce tableau et les suivants ont été peints sur la plage de Valence pendant l'impression de notre livre.

Figure 107.

Paseo á orillas del mar : Promenade au bord de la mer; 1909.

Fragment du tableau précédent.

Figure 108.

Después del baño : Après le bain; 1909.

Figure 109.

El baño del caballo : Le bain du cheval; 1909.

Figure 110.

Niños bañándose : Enfants se baignant; 1909.

Figure 111.

Las dos hermanas : Les deux sœurs; 1909.

Figure 112.

Las dos hermanas : Les deux sœurs; 1909.

Fragment du tableau précédent.

Figure 113.

Las dos hermanas : Les deux sœurs; 1909.

Fragment du tableau précédent.

Figure 114.

Después del baño : Après le bain; 1909.

Figure 115.

En la playa : Sur la plage; 1909.

CE PREMIER VOLUME
DE LA «BIBLIOTHÈQUE D'ART ESPAGNOL»
ÉDITÉE À MADRID PAR M. LÉONCE MIGUEL
INTITULÉ
«SOROLLA : SA VIE ET SON ŒUVRE»,
ÉCRIT PAR LE PROFESSEUR M. RAPHAËL DOMÉNECH
ET ILLUSTRÉ AVEC .CXVI. REPRODUCTIONS AUTOTYPIQUES
DE PEINTURES ET DE DESSINS,
FUT ACHEVÉ D'IMPRIMER À VILANOVA-Y-GELTRU
(BARCELONE)
LE SAMEDI .XIX. DÉCEMBRE .MCMIX.
PAR
OLIVA, IMPRESSOR : S. EN C.

SORROLLA



G-677

M.E.C.D. 2017