

# **Joaquín Sorolla**

De la reconnaissance  
à la renommée internationale

**Virginie Giuliana**  
et  
**Philippe Merlo-Morat**  
(dir.)

LE GRIMH  
2019

# Sommaire

<b>Préface</b> Virginie Giuliana	9
<b>Sorolla, la modernité, les avant-gardes</b> Bernard Bessière	11
<b>La spirale de l'échec : les mauvaises affaires de Joaquín Sorolla à l'étranger</b> Jordane Fauvey	23
<b>Sorolla novateur : de la transgression à la norme, de l'ombre à la lumière</b> Marion Le Corre-Carrasco	31
<b>Transparences et reflets, ombres et contre-jours dans l'œuvre peint de Joaquín Sorolla (période : 1892-1909)</b> Edgard Samper	39
<b>De la voile à la toile, de la toile à la voile</b> Philippe Merlo-Morat	49
<b><i>Madre</i> de Joaquín Sorolla : genèse et création d'une ode à la maternité</b> Virginie Giuliana	60
<b>Cruces de miradas entre Valencia y La Habana: Joaquín Sorolla y Armando Menocal</b> Olga María Rodríguez Bolufé	69
<b>Héritage et présences intericoniques de Joaquín Sorolla dans la peinture espagnole contemporaine</b> Yannick Chapot	77
<b>Index des œuvres de Joaquín Sorolla citées dans l'ouvrage</b>	91

## Préface

Virginie Giuliana  
Laboratoire CELLAM  
Université de Rennes 2

Cet ouvrage est le fruit de deux journées d'études, qui se sont tenues les 15 et 16 novembre 2019 à LA VILLA HISPÁNICA – COGNÉY – BEAUJOLAIS PIERRES DORÉES - FRANCE, autour du peintre valencien Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). Cet événement, ouvert à tout public, s'insère également dans le cadre de la question au programme de l'agrégation interne intitulée « Joaquín Sorolla. De la reconnaissance à la renommée internationale (1892-1909) ». À ce titre, l'ensemble des travaux des chercheurs universitaires réunis dans ce volume tend à présenter différentes approches de cette problématique sur l'œuvre de l'artiste, auxquelles le lecteur pourra accéder au fil de ces pages.

Destiné principalement aux candidats des concours de l'enseignement secondaire, l'ouvrage s'adresse également à tous les amateurs d'art qui souhaitent explorer davantage l'œuvre d'un peintre de la période d'entre-deux siècles, dont la côte de popularité remonte d'année en année et qui, presque cent ans après son décès, suscite toujours un grand engouement de la part de son public. Camille Mauclair, critique d'art, s'était exclamée après l'exposition de Sorolla à Paris en 1906 : « Personne n'a jamais à ce point exprimé le tumulte et la transparence de la vague, la plongée des corps nus dans l'eau ». Un commentaire que l'on pourrait formuler de nouveau aujourd'hui. Mais Sorolla n'est pas seulement le « peintre de la lumière » par excellence, c'est aussi un homme pleinement intégré dans la déferlante des courants esthétiques de son temps, comme le lecteur aura loisir à le découvrir à travers ces études.

De ce fait, le volume s'articule en trois approches : la première délimite le cadre esthétique et le contexte historique dans lequel le Valencien s'inscrit et développe son activité (les articles de Bernard Bessière avec la collaboration de Christiane Bessière, Jordane Fauvey). La deuxième propose des analyses d'œuvres particulières, autour de l'ombre et la lumière (Marion Le Corre-Carrasco), des jeux de transparences et des reflets (Edgard Samper), ou encore de motifs picturaux, comme les voiles (Philippe Merlo-Morat) ou la maternité (Virginie Giuliana). Enfin, la troisième regroupe les études des relations inter-artistiques et les parallélismes entre des créateurs d'une même époque, tel qu'on le découvre avec Sorolla et Menocal (Olga María Rodríguez Bolufé), mais aussi la projection de l'œuvre sorollesque à travers les siècles, avec l'héritage et les présences intericoniques au XXI<sup>e</sup> siècle (Yannick Chapot).

Pour clore cette préface, nous adresserons nos remerciements en particulier à LA VILLA HISPÁNICA qui a accueilli ces deux journées d'études dans sa magnifique salle des arts où les pierres dorées côtoient les poutres et le verre. Merci à son président, Philippe Merlo-Morat, co-directeur de ce volume, qui n'a pas hésité un instant pour la mise en place de ce travail de recherche ouvert à toutes et à tous, aussi bien public avertis, universitaires que public désireux de découvrir les toiles du peintre de la lumière espagnol. Merci aussi au Musée Sorolla de Madrid qui a généreusement fourni et cédé les droits de reproduction des illustrations présentes dans cet ouvrage. Nous souhaitons remercier également la commune de Cognéy, la Région Auvergne-Rhône-Alpes, l'Agglo Villefranche Beaujolais, l'Institut Cervantès de Lyon, l'Université Lumière Lyon 2, le laboratoire de recherches Passages XX-XXI EA 4160, l'Université Jean-Monnet de Saint-Étienne, le laboratoire de recherches CELEC EA 3069, le GRIMH (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique) et son président Jean-Paul Aubert, la Banque Populaire Auvergne-Rhône-Alpes, l'ACEF et la CASDEN, ainsi que les auteurs qui ont participé à cette réflexion autour du peintre, dont les études contribuent, sans aucun doute, à faire avancer la recherche autour de cet artiste et de son œuvre, à faire « la lumière » sur la carrière de Joaquín Sorolla : « de la reconnaissance à la renommée internationale. »



Joaquín Sorolla Bastida.  
*Madre*, 1900.  
Óleo sobre lienzo, 125 x 169 cm.  
Museo Sorolla, nº inv. 00324.

## **Madre de Joaquín Sorolla : genèse et création d'une ode à la maternité**

Virginie Giuliana  
Laboratoire CELLAM  
Université de Rennes 2

« Inconsciemment, en regardant ce tableau, on a envie de ne plus rien dire et de s'approcher avec précaution ». Cette phrase éloquent introduit la notice de l'œuvre *Madre* (1895 ? -1900, huile sur toile, 125 x 169 cm, Museo Sorolla, Madrid) dans le dossier pédagogique du Musée des impressionnistes de Giverny, réalisé à l'occasion de l'exposition *Sorolla. Un peintre à Paris*, en 2016. *Madre*, traduit en français par le titre *Mère* ou *Maternité*, est une création qui transporte et laisse sans voix. C'est peut-être l'une des toiles du peintre valencien qui génère le plus d'empathie et d'admiration de la part de son public. Immérgés dans cette importante masse blanche qui recouvre le lit, les murs et les oreillers, seuls les visages des deux personnages ressortent dans le décor immaculé : une mère et son enfant, une petite fille qu'elle vient de mettre au monde, couverte d'un bonnet de naissance. L'œuvre renferme une dimension synesthésique, autrement dit, elle convoque plusieurs sens à la fois : la vue, où l'on se retrouve plongés, malgré soi, dans un moment d'intimité familiale ; le toucher, où l'on imagine la douceur des draps qui les enveloppe et enfin, l'ouïe où le vide de l'espace en est presque assourdissant, et résonne en même temps dans l'esprit de chacun. Tout se fait silence dans une symphonie de blanc où la maternité est célébrée. Pourtant, cette œuvre est encore une partition incomplète, et c'est pourquoi je propose, à travers cette étude, d'en reconstituer la chanson douce. Toute sa complexité se développe autour de sa datation incertaine : entre 1895 et 1900, selon la critique. Ce doute quant à l'année de création survient à cause de plusieurs facteurs : les sujets qui apparaissent représentés, l'évolution de la palette et de la technique de réalisation et enfin, sa date d'exposition, puisqu'elle n'est montrée à son public qu'à l'Exposition Nationale de Madrid, en 1901. Autant d'aspects que je propose d'aborder et d'éclaircir ici.

### **La gestation d'une œuvre**

Quand on regarde une œuvre d'art figuratif, le spectateur s'interroge naturellement sur l'identité des personnages qui s'y trouvent. Si on l'observe de plus près, le visage de Clotilde García del Castillo y apparaît clairement. Cette femme, c'est l'épouse du peintre, sa compagne de vie depuis son adolescence au décès de l'artiste en 1923. La décennie de 1890, en effet, est celle pendant laquelle Sorolla s'épanouit dans sa vie privée et professionnelle. Son intérêt pour les scènes familiales, comme l'affirme Blanca Pons-Sorolla, correspond à ses expériences de vie, les joies de la paternité, raison pour laquelle les œuvres de cette période sont sous le signe de la sincérité et de l'émotion. (PONS-SOROLLA, 2003 : 112)

Dès l'arrivée du peintre à Madrid, après son séjour en Italie puis à Valence, sa famille se crée et s'agrandit. María Clotilde, l'aînée du couple naît en 1890, le cadet, Joaquín, en 1892 et la benjamine de la famille, Elena, voit le jour le 12 juillet 1895. L'entourage de l'artiste devient son sujet de prédilection en peinture, et il n'hésite pas à les reproduire dans ses toiles, voire à perfectionner sa technique picturale par le biais de la représentation de ses proches. L'été de la naissance d'Elena, alors de retour sur ses terres d'origine à Valence, Sorolla préparait un autre tableau intitulé *Misa de parida*. La cérémonie des relevailles, le sujet de l'œuvre, était un rituel catholique qui célébrait la première fois que la mère et son enfant se rendaient à l'église après la naissance et ses couches. Ainsi, dans une lettre adressée à son ami Pedro Gil Moreno de Mora, il confie : « el cura está en el momento de bendecir a la madre y al recién nacido y, como yo tengo en casa ahora los modelos gratis, tan pronto como Clotilde esté buena los pinto ». (TOMÁS, GARÍN, JUSTO, BARRÓN, 2007 : 99).

Mais avant de peindre *Madre*, Sorolla n'en était pas à son coup d'essai concernant les scènes familiales et la représentation de la maternité. Durant la décennie évoquée, les tableaux qui reprennent ce motif pictural dans son œuvre sont nombreux, et se divisent en trois versants dans la production du Valencien : d'une part, on y retrouve les scènes de genre à caractère religieux, d'autre part, les scènes de genre à inclination intime voire intimiste, et enfin, les portraits de sa femme et de ses enfants.

En ce qui concerne le premier aspect, il suffit de citer quelques exemples les plus significatifs pour comprendre que la maternité occupe une grande partie de la production sorollesque. Dans *Ex-voto* (1892, huile sur toile, 85 x 118 cm, collection particulière), une mère, dans une toilette typique de la classe ouvrière de la ville levantine, présente à l'autel de San Vicente Ferrer son nouveau-né pour qu'il le prenne sous sa protection. Dans cette œuvre, la critique a émis l'hypothèse que le personnage masculin serait Sorolla lui-même. (SUBIRANA, 2015 : 11) Par ailleurs, dans l'œuvre intitulée *La parra* (1897, huile sur toile, 94 x 64 cm, collection particulière), c'est encore la relation entre une figure féminine et un enfant qui est à l'honneur, puisque c'est une Valencienne, probablement une nourrice de la famille, qui porte aux cieux la jeune enfant, les bras tendus vers la vigne. La mise en relation des différents tableaux de la période, comme dans l'œuvre *Mi mujer y mis hijos* (1897-1898, huile sur toile, 160 x 150 cm, Museo Sorolla, Madrid) indique qu'il s'agirait d'Elena, la fille du peintre (Subirana, 2015 : 1-11) Enfin, des toiles comme *El bautizo* (1900, huile sur toile, 85 x 120 cm, collection particulière) mettent en scène la maternité d'une autre manière, où la figure féminine qui fait irruption dans l'église porte encore les traits de Clotilde, avec un bébé, apprêté pour l'occasion, dans les bras. Vicente Samper Embiz souligne que :

De haberse realizado la pintura por estos años proponemos que puede tratarse del bautismo de « Chimet », el segundo hijo del artista. No obstante se desconoce dónde se produjo realmente esta celebración y la iglesia reproducida en el cuadro resulta imposible de identificar. Como sagazmente advirtió Blanca Pons-Sorolla, la mujer elegantemente vestida que aparece a la derecha de la composición es Clotilde, la misma, pensamos, que, acompañada del sacerdote, entra por la puerta llevando a su hijo en brazos, también cuidadosamente acicalado. (SAMPER EMBIZ, 2015 : 140).

De cette manière, on observe que les tableaux de Sorolla qui s'attachent à représenter la maternité se situent, dans cette période, dans un environnement religieux, une chapelle, une église ou un lieu de culte typiquement valencien ou qui s'en rapproche, mais que le peintre fait le pari d'intégrer les sujets qu'il connaît le mieux, sa famille, dans ses créations, que ces scènes soient effectivement en relation ou non avec des épisodes de sa vie.

Dans le deuxième versant de sa production, Sorolla nous conduit dans l'intimité d'une pièce de la maison. C'est notamment le cas pour *El primer hijo* (1890, aquarelle sur papier, 48 x 65 cm, collection particulière), l'aquarelle qui met en scène sa femme en train d'allaiter leur fille María Clotilde, âgée d'à peine un mois, ou encore *¡Que te come!* (1891, huile sur toile, 41 x 67 cm, collection particulière), où une nourrice joue avec l'enfant du peintre, encore instable sur ses jambes, les bras tendus vers une peau de bête. Dans le même registre des scènes de mœurs, on retrouve encore l'aquarelle *¡No le despiertes!*, qui met en scène la sieste de l'enfant dans son berceau avec de nouveau la tête de Clotilde, en mère attentive. Enfin, d'autres toiles *costumbristas* comme *La mejor cuna* (1895, huile sur toile, 50 x 70 cm, collection particulière inconnue), ou *El columpio* (1894, huile sur toile, dim. inc., collection particulière), montrent le moment du coucher de l'enfant, dans une balancelle, sous le regard un tantinet jaloux de son frère dans le premier cas. Pons-Sorolla ajoute que :

Si la presencia de Clotilde en la obra de Sorolla, hasta la llegada de los hijos, ha sido preferentemente como modelo en cuadros de escenas costumbristas, a partir de este momento, aparecerá en numerosos retratos y escenas con sus hijos. Entre ellos destacan *Retrato de Clotilde*, (...), *María*, *La nena*, *El nene* y *Elena a los cinco meses*. (...) (PONS-SOROLLA, 2003 : 112).

Déjà depuis la naissance de María et de Joaquín, les archives du peintre font état de croquis de têtes de bébé – notamment de Joaquín –, qui nous font penser que l'idée du tableau *Madre* aurait germé bien avant dans son esprit. De la même manière, des dessins et pochades de Clotilde couchée dans un lit apparaissent dans sa production dès 1889.

Ces éléments démontrent que Sorolla gardait déjà en tête cette composition et ne tarderait pas à coucher ses idées sur la toile.

### Création et évolution

La gestation du projet *Madre* prend donc ses sources dans l'intérêt précoce de Sorolla pour ce motif de la maternité et des enfants en peinture. Dans ces œuvres qu'il garde à des fins personnelles ou dans le but de les communiquer à ses proches – à l'instar de photographies à l'heure actuelle –, Sorolla s'entraîne au dessin, mais il retrace également la croissance de ses enfants à travers ses œuvres. Le choix des sujets est, de fait, intrinsèquement lié aux expériences de vie de l'artiste. Si l'on prend en considération les éléments antérieurs, on comprend que Sorolla s'était préparé à peindre ce moment de la naissance déjà depuis le début de la décennie. Et à l'occasion de l'arrivée au monde de sa petite dernière, il communique la nouvelle à son ami Pedro Gil Moreno de Mora, pendant la deuxième quinzaine de juillet 1895 : « El parto de Clotilde fue de una hora, feliz, sigue muy rebién, y la niña buena y muy morenucha, se llama Elena. » (TOMÁS, GARÍN, JUSTO, BARRÓN, 2007 : 99)

L'épouse du peintre se trouvait encore en couches quand Sorolla réalise la première « note de couleur », autrement dit, une première esquisse qui lui servirait d'appui pour une œuvre en plus grand format, immortalisant la future scène de *Madre*. Après l'accouchement, il était de mise que la mère reste en quarantaine, afin que le corps de la femme puisse se rétablir convenablement après l'effort. C'est le moment que choisit Sorolla pour réaliser *Clotilde en el lecho* (1895, huile sur toile, 12,6 x 19,4 cm, Museo Sorolla, Madrid), qu'il dédie à son épouse – « A mi Clotilde » –, comme souvenir d'un moment intime privilégié. Dans cette pochade, la jeune mère est déjà située dans un espace blanc, mais tourne la tête en direction du spectateur, où elle affiche un visage exténué, mais également un sourire, en accord avec les propos de Sorolla dans sa lettre. L'espace de la chambre était déjà dénué d'artifices. En revanche, si l'on s'attarde sur le visage du nouveau-né, il se matérialise sous la forme d'une tache beige, sans en fixer les traits, comme le voulait l'exécution rapide d'une note de couleur. Chronologiquement, tout prête à croire que l'enfant au visage rosé dans *Mère* serait donc la benjamine de la famille, Elena. Mais, très occupé par les différentes peintures qu'il doit réaliser à cette période et les voyages qu'il entreprend, nous savons que Sorolla reporte son projet de peinture à plus tard. La première esquisse de sa fille qu'il envoie à sa marraine, María Planas, épouse de Pedro Gil, date d'octobre-novembre 1895, et la fillette était déjà âgée de quatre mois. Peu de temps après, s'ensuit un portrait de son enfant au titre évocateur, *Elena a los cinco meses* (1895, dim. inc., loc. inc.). Comme le précise Blanca Pons-Sorolla :

Pocos días antes de terminar el año pinta un delicioso cuadro de su hija Elena: *Elena a los cinco meses*. A pesar de estar firmado y fechado como de un año antes, tal firma debió realizarla, sin duda, muchos años después de pintar el cuadro. La clave la encontramos en que titula el cuadro "Helena" con "h"; sabemos que en los años en los que hablamos, la familia escribía Elena sin "h" y no fue hasta que conocieron a Helena Huntington que empezaron a escribirlo con "H". (PONS-SOROLLA, 2001 : 147)

S'il était courant pour Sorolla de reprendre *a posteriori* des tableaux pour effectuer des modifications – la date erronée sur le tableau (1894) est un autre indicateur de cette retouche tardive – l'hypothèse se confirme également pour l'œuvre *Madre*. Sa fille, dans ce laps de temps, n'avait déjà plus les traits du nouveau-né. Dans la biographie de l'artiste, son arrière-petite-fille précise que :

Existe un apunte similar, aunque no idéntico, pintado sin duda al nacer Elena. Según datos procedentes de transmisión familiar, la cabecita del bebé que se asoma entre las sábanas junto a su madre, no es la de Elena. De ello no nos cabe la menor duda ya que el cuadro lo pinta en Madrid en el invierno cuando Elena tiene ya cuatro o cinco meses. (PONS-SOROLLA, 2001 : 209)

Selon les propos qui circulent dans la famille, le tableau aurait été peint à Madrid, pendant l'hiver 1895. La figure féminine est effectivement Clotilde, mais le bébé, en revanche, n'est plus la benjamine du couple. Blanca Pons-Sorolla confirme qu'il s'agit d'une nièce du peintre qui venait de naître, dont les traits s'adaptaient au moment de la naissance que Sorolla souhaitait représenter :

Ya en Madrid, pinta dos cuadros relacionados con el nacimiento de su hija Elena: *misa de parida*, obra que enviará a la exposición Internacional de Berlín del año siguiente, y *Madre*, lienzo de composición tan sencilla como genial. Este cuadro representa a su mujer y a su hija recién nacida, pero... cuando empezó a pintarlo la niña ya no era todo lo bebé que necesitaba la obra para darle ese halo de ternura, y en su lugar, posó una sobrina recién nacida. (PONS-SOROLLA, 2001 : 146)

L'identité du bébé était, à ce moment-là, connue. Jusqu'en 1900, comme l'attestent les documents photographiques qui montrent l'atelier de l'artiste quand il vivait encore au *Pasaje de la Alhambra* de Madrid, le tableau de *Madre* est resté en l'état, en accord avec la pochade *Clotilde en el lecho*. Le visage de la mère était tourné vers le spectateur, dans une atmosphère certes intime, mais qui invitait à entrer dans l'espace privé de la chambre, incité par le geste du personnage féminin. De toute évidence, cette œuvre était, à l'origine, destinée à un usage privé et réservée au cercle familial.

Ce n'est qu'une fois l'exposition de Paris terminée que Sorolla retourne à son labeur sur les portraits de famille, comme il l'indique en décembre 1900 à son ami : « ahora he empezado un cuadro grande en que retrato a toda mi familia ; yo también salgo, creo puede ser cosa bonita y de algún interés artístico. Este cuadro lo destino a la próxima exposición madrileña. » (TOMÁS, GARÍN, JUSTO, BARRÓN, 2007 : 148) Le tableau en question est le très célèbre *La familia* (1901, huile sur toile, 85 x 159 cm, Ayuntamiento, Valencia), où il organise sa composition à l'instar des œuvres de la tradition espagnole canonique, et en particulier de Diego Velázquez. Curieusement, dans sa correspondance pourtant fournie et détaillée, à aucun moment, il n'évoque la création, la description, ou l'évolution de *Madre*. Selon José Luis Díez, l'hypothèse la plus probable est que Sorolla ait décidé au dernier moment de transformer cette scène de la vie privée en un tableau à visée d'exposition, afin de l'envoyer en même temps que *La familia* à l'Exposition Nationale de Madrid de 1901. (DÍEZ, BARÓN, 2009 : 272) Une nouvelle note de couleur corrobore cette version : l'œuvre *Cabeza de un recién nacido en la cuna* (1900, huile sur toile, 17 x 26 cm, collection particulière) reproduit à l'identique la tête du nouveau-né qui émerge des draps immaculés. L'identité de ce nourrisson reste encore inconnue. Cependant, ce n'est pas la clé de compréhension de la toile. L'évolution de l'œuvre suit le parcours du peintre, qui d'une scène familiale privée, finit par l'intégrer à un corpus d'œuvres à des fins d'exposition. Finalement, l'identification des personnages devient purement anecdotique dans l'analyse, et la toile acquiert, quant à elle, une dimension métapicturale, qui va bien au-delà du moment d'un instant de vie dans la famille de l'artiste.

### **Madre dans la constellation des motifs de fin de siècle**

Un autre aspect dans la conception du tableau nous conduit à la dater aux alentours de 1900 : la technique que Sorolla utilise. L'analyse de l'œuvre, dans ce cas, permet de cerner les enjeux autour de *Madre*. (GIULIANA, 2018 : 258) Dans cette composition, les deux personnages sont couchés et le peintre offre une légère vision en contre-plongée de manière à sublimer les personnages et ce moment éphémère propre de la maternité. Le cadrage, qui recoupe volontairement les bords du lit et incite le spectateur à se concentrer uniquement sur les personnages, et qui est, en outre, une preuve de l'influence de la photographie dans l'approche picturale de Sorolla, ainsi que les dimensions du tableau, presque à taille humaine, créent l'effet saisissant et à la fois novateur de l'œuvre.

Par ailleurs, leurs visages sont les seuls éléments figuratifs qui indiquent des contrastes et des variations de couleurs dans la palette chromatique claire, ce qui procure à la scène sa douceur et son harmonie dans un décor neutre et naturel. La tête de la figure féminine, aux tons bleutés par l'effort, traduit une lividité subtile. Elle se tourne vers son enfant qui affiche une couleur rosée et chaude, comme on imagine la peau de bébé. Cette position des protagonistes réduit le champ de représentation en un rectangle décentré qui attire volontairement le regard, mais permet également de restreindre l'accès à ce moment personnel. Le changement d'attitude, si on le compare au schéma initial de la composition, est révélateur de l'intention du peintre, et renforce délibérément l'effet d'intimité. Par la même occasion, il efface les traits caractéristiques de *Clotilde*, qui, de ce fait, reprend son anonymat. Le titre de l'œuvre, *Madre*, participe de la généralisation de cette figure maternelle, en restant abstrait. Sorolla ne nous fournit aucune information sur l'identité des personnages qu'il représente, ce qui relègue ce détail à un second plan dans l'interprétation de l'œuvre. C'est une mère au sens large du terme, autrement dit, le peintre fait référence au concept universel de la maternité et non pas à un personnage concret.



Le moment du *post-partum* se matérialise donc sous les traits d'une femme, qui pourrait être n'importe laquelle et la mise à distance volontaire dans le paratexte accuse cette transformation de l'œuvre, passant de la vie privée à la vie publique. La scène semble exclure le monde autour. Il n'y a plus que la mère et l'enfant, dont la présence est consolidée par les lignes de fuite qui suivent la perspective du lit et des draps. Le spectateur est témoin de la scène sans y être pourtant convié. Il ne peut qu'en être touché en silence, afin de ne pas déranger la mère et son enfant, plongés dans un instant éphémère de repos et de soulagement. María López Fernández évoque ce choix de représentation de l'artiste :

En la pintura definitiva, Sorolla vuelve el rostro de Clotilde en un gesto de recogimiento, de amor hacia su pequeña, envolviendo la escena de un intimismo sobrecogedor, gracias a la esplendorosa y simbólica sinfonía de blancos, que Sorolla despliega en toda la superficie del lienzo. (LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2018 : 29)

Sorolla réussit à envelopper les personnages d'une atmosphère de calme et de sérénité cotonneuse, un cocon où, malgré la fatigue, la mère pourrait presque esquisser un timide sourire qui traduit le bonheur d'accueillir le nouveau-né. Le blanc envahit cette peinture, que ce soit par le linge de lit comme par les murs de la chambre. Ce n'est toutefois pas une blancheur absolue : la valeur se décline de différentes manières en fonction du décor, plus foncé, et des draps qui recouvrent leurs corps, plus clairs. L'artiste joue sur les reflets de tissus, sur la lumière tamisée qui illumine la scène, un procédé que l'on trouvait déjà avec *Cosiendo la vela* de 1896 (huile sur toile, 220 x 302 cm, Galleria d'Arte Moderno Ca' Pesaro, Venezia), où la voile révélait les nuances de blancs changeantes au gré de la lumière méditerranéenne. En ce sens, dans *Madre*, le traitement du blanc se rapproche de l'œuvre *María Clotilde* (1900, huile sur toile, 110 x 80 cm, collection particulière) où Sorolla déploie ses capacités picturales dans la représentation de la robe de sa fille, immaculée. L'attention singulière portée sur l'utilisation de la valeur blanche s'explique par l'orientation artistique du peintre. En effet, suite à la présentation de *Cosiendo la vela* en 1897, Sorolla affirme :

De mi viaje saco la consecuencia (de) que voy bien haciendo lo que hago dentro de la corriente que lleva el arte moderno, pues el esfuerzo general es hacer (lo que se encuentran con ánimos) la verdad con sinceridad y gran vigor, y los desquiciamientos son las ideas simbólicas y los acordes, dados o pensados, de colores, con olvido completo de la realidad. La otra tendencia son los imitadores a reproducir lo viejo, esto es lo que encuentro peor de todas las tendencias modernas, pues nunca segundas partes fueron buenas; buen que se estudie (a) los Maestros, pero de eso a emporcar lo que se ve es una solemne tontería. (TOMÁS, GARÍN, JUSTO, BARRÓN, 2007 : 122)

À la recherche de « la vérité et de la sincérité » en peinture, Sorolla continue à exploiter le blanc jusqu'à en faire l'un de ses atouts principaux. Ainsi, grâce à la lumière ténue, la blancheur des draps dans *Madre* devient irisée, avec des touches pâles de jaune, de bleu et de rose, qui accentuent la tendresse qui se dégage de cet espace protégé de l'intimité. La chambre se fait le relais du sentiment protecteur qui émane de la scène, où le peintre lui-même joue le rôle d'intermédiaire, voire de médiateur, entre son cercle privé et son public. Il maintient délicatement à distance le spectateur de ses modèles, dans une atmosphère qui respire la tranquillité.

Dans le processus de transformation, on ne peut s'empêcher de remarquer l'accentuation délibérée du teint blafard de la femme, qui n'est pas seulement le reflet des théories hygiénistes de fin de siècle, ainsi que de l'important taux de mortalité adulte et infantile qui sévissait à cette époque. Le choix de cette posture n'est pas uniquement motivé non plus par les épisodes de vie du peintre, qui est témoin de scènes où ses proches sont malades et qui l'inquiètent énormément, comme il le raconte dans une lettre de 1894 : « Estos días los paso muy mal pues tengo en la cama a mi mujer con más calenturas y al primogénito enfermo pues están saliendo los colmillos. » (TOMÁS, GARÍN, JUSTO, BARRÓN, 2007 : 81) En effet, pour déchiffrer l'expression sur le visage de la mère, il convient de la mettre en relation avec les courants esthétiques de la période d'entre-deux siècles en peinture. Il était de rigueur, dans le réalisme en peinture, de reproduire des scènes médicales comme *La visita al hospital* de Luis Jiménez Aranda (1889, huile sur toile, 290 x 445 cm, Museo del Prado, Madrid) – cette dernière remportant la première médaille à l'Exposition Universelle de Paris de 1889 –, ou mortuaires, telles que *La muerte del maestro* de José Villegas (1893-1910, huile sur toile, 303 x 505 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla). Dans la dernière décennie de 1890, le Valencien ne cachait pas non plus son admiration pour la peinture flamande,

en particulier pour Rembrandt, dans le traitement du clair-obscur. Sorolla avait eu l'occasion de voir ces œuvres et d'assimiler les courants artistiques de son époque, tout comme la tradition picturale baroque.

De cette manière, le motif du personnage dans son lit était répandu dans les toiles à caractère social ou même dans le genre historique, mais il s'agissait principalement d'un endroit mortuaire, où l'on rendait hommage une dernière fois à la personne gisante. L'aspect dramatique du dernier souffle se déroulait dans l'intimité blanche d'une chambre d'hôpital ou de la demeure, où les murs et les draps étaient également immaculés. C'est également cet aspect que l'écrivain Vicente Blasco Ibáñez reprendra dans son récit, presque ekphrastique de *Madre*, de la scène d'accouchement de Josefina, l'épouse du peintre Renovales dans son roman *La maja desnuda* (1906) – pour lequel il a été signalé plus d'une fois que l'écrivain s'était inspiré du couple Sorolla dans la représentation des personnages – :

Renovales, que temblaba por la vida de Josefina, creyendo que su naturaleza endeble y delicada no podría resistir el accidente de la maternidad, prorrumpió en una alegría ruidosa al recibir en sus brazos a la pequeña y contemplar a la madre, que reclinaba como muerta su cabeza en la almohada. La blancura de ésta se confundía con la de su rostro. Su primera mirada fue para ella, para las facciones pálidas y desencajadas por la reciente crisis, que iban serenándose con el descanso. ¡Pobrecita! ¡Cómo había sufrido! (BLASCO IBÁÑEZ, 1977 (1906) : 66).

Sorolla était, effectivement, un fin connaisseur des tendances picturales de son temps et un peintre pleinement inscrit dans l'art moderne. Mais dans *Mère*, contrairement à ses contemporains, ce n'est pas l'effet dramatique, voire larmoyant, qu'il choisit, mais il décide d'en prendre le contre-pied. Si la pâleur bleutée du visage féminin s'insère dans le courant réaliste et naturaliste de l'entre-deux siècles, le Valencien reproduit cette vision agonisante dans le lit pour lui insuffler, au contraire, de la vitalité. Le linceul se transforme en linge rassurant qui protège les personnages. Un dialogue silencieux s'établit alors entre les deux figures, porteuses de la tension entre Éros et Thanatos. En effet, l'espace intime du lit comme lieu de vie et de sensualité, quant à lui, est apporté par le modernisme catalan, comme on le retrouve chez Ramón Casas – *Mujer sentada en la cama*, par exemple –, qui s'inspire à son tour des impressionnistes. Parmi ces derniers, on pourrait citer des œuvres telles que *Le berceau* de Berthe Morisot, où le personnage féminin, dans une contemplation silencieuse, veille sur le sommeil de son enfant et où le voile blanc enveloppe le bébé d'une mousseline de pureté. S'ajoutent à cette liste des artistes qui se sont illustrés dans la représentation de la maternité, comme l'américaine Mary Cassatt, ou encore Edgar Degas. Plus encore, la maternité s'inscrit comme un motif de fin de siècle, et on la verra fleurir dans des œuvres avant-gardistes, chez Pablo Picasso ou encore Gustav Klimt. Mais il convient d'ajouter que cette « symphonie de blanc » présente dans *Madre* est, par ailleurs, une réminiscence des tableaux de James Abbott McNeill Whistler dans sa série homonyme *Symphony in white*, où la figure féminine est à l'honneur. (REYERO, 2009 : 171) En ce sens, fruit du savoir pictural du peintre, l'œuvre *Mère* :

entronca con una iconografía que desarrolla la nueva pintura de finales del XIX : el descubrimiento de la más estricta intimidad que el artista ofrece en una versión más doméstica y apacible. Es uno de los cuadros de estos años más próximo al esteticismo fin de siglo, siendo además el preludio de los cuadros más elegantemente « modernistas ». (PÉREZ ROJAS, 1996 : 54-55)

L'œuvre de Sorolla s'intègre pleinement dans la constellation des motifs de fin de siècle. Si Aureliano de Beruete, ami de l'artiste et également peintre, déclarait que *Madre* était « l'un de ces tableaux en mesure d'apporter une gloire durable à un artiste et d'inscrire son nom au rang des plus grands maîtres » (PONS-SOROLLA, 2001 : 147), l'écrivain valencien Azorín, quant à lui, ne tarissait pas d'éloges sur l'œuvre de « la parturiente », qu'il qualifie de « prodigieuse. » (AZORÍN, 1944 : 107). Sorolla avait incroyablement réussi son pari de transformer une œuvre de la vie privée vers la vie publique, qui soit non seulement garante de son statut de peintre intégré à la modernité, mais aussi le reflet du patriarcat largement impliqué dans sa vie de famille.

## Conclusion

Comme l'indique à plusieurs reprises l'arrière-petite-fille du peintre, Sorolla avait deux passions dévorantes : sa peinture et sa famille. L'artiste, qui développait en parallèle sa vie privée et sa vie publique, trouvait sa voie artistique en s'inspirant

des épisodes de son existence, qu'il immortalisait en peinture. Cependant, même si les personnages au cœur de ses toiles sont physiquement reconnaissables, ils n'en restent pas moins au service de l'évolution de la palette de Sorolla et de la construction de son identité comme artiste. Avec *Madre*, on atteint le moment de la consécration. L'Exposition Nationale de Madrid de 1901, un événement où Sorolla obtient la Médaille d'honneur, le prix distinctif le plus élevé pour un peintre, et le seul qui manquait à son incroyable palmarès, est aussi la première fois où il présente ses toiles familiales. On imagine côte à côte *La familia* et *Madre*, qui fonctionnent comme les cartes de visite artistiques et familiales de l'artiste. D'une part, il montre son assimilation de la peinture de la tradition canonique espagnole, en rendant hommage à Velázquez ; d'autre part, il révèle son appartenance à l'art moderne – avec une légère évocation vélasquienne concernant le travail du fond de la toile, comme l'a évoqué la critique (BATISTE, 2014 : 17 : 00 – 18 : 00) – où pourtant, il se démarque remarquablement par tous les aspects détaillés dans cette étude. En d'autres termes, il s'agit d'un peintre véritablement à la croisée de la tradition et de la modernité. Jérémy Billault, dans son article intitulé « Joaquín Sorolla, entre impressionnisme, avant-garde et Velázquez à Giverny », écrivait sur l'œuvre du Valencien et, en particulier, sur *Madre* :

On vous le donne en mille, c'est bouleversant. Dans l'horizon, dans la lumière d'un geste quotidien, dans le génie moderne de l'éternité dans l'instant, Sorolla vise juste car il est un poète : la mère et son enfant dans un maelström de blanc, (...) tout chez lui est habité par la force intime de la sensibilité. (BILLAULT, 2016)

Il ne fait nul doute que *Madre*, véritable ode à la maternité, est la synthèse absolue de l'œuvre d'un peintre qui a découvert son chemin artistique. À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Sorolla avait trouvé le moyen de transformer des instants de vie éphémères en des toiles intemporelles, qui plus d'un siècle plus tard, continuent d'émouvoir son public.

#### Bibliographie

- , *Helena Sorolla (1895-1975), escultora*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2014.
- , *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, 2006.
- , *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, Azorín (1944), *Valencia*, Buenos Aires, Losada.
- Billault Jérémy (20/06/2016), « Joaquín Sorolla, entre Impressionnisme, avant-garde et Velázquez à Giverny », consulté le 30 08 19, <https://www.beauxarts.com/expos/joaquin-sorolla-entre-impressionnisme-avant-garde-et-velasquez-a-giverny/>
- Blasco Ibáñez Vicente (1977 (1906)), *La maja desnuda*, Barcelona, Plaza & Janét.
- Díez José Luis et Barón Javier (éd.), *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, 2009.
- Garín Felipe, Justo Isabel et Tomás Facundo (2010), *Elena Sorolla en la playa*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Giuliana Virginie (2018), *Regards sur l'enfant dans la peinture de Joaquín Sorolla et la poésie de Juan Ramón Jiménez*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2 / Université de Neuchâtel.
- López Fernández María (2018), *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- López Fernández María et Pons-Sorolla Blanca (2019), *Cazando impresiones. Sorolla en pequeño formato*, catalogue d'exposition, Madrid, El Viso.
- López Mondéjar Publio (2017), *Sorolla en su paraíso*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Museo Sorolla.
- Luca de Tena Consuelo (2012), *Clotilde de Sorolla*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Museo Sorolla.
- Miguel Batiste, *Sorolla. El triunfo de la luz*, [DVD], 52 min, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2014.
- Pérez Rojas Francisco Javier (1996), « Sorolla, atrapando impresiones » in *Los Sorolla de Valencia*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 19-109.
- Pons-Sorolla Blanca (2001), *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- Pons-Sorolla Blanca (2003), « Sorolla y su familia » in *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 95-138.
- Pons-Sorolla Blanca (2009), « La personalidad artística de Sorolla » in José Luis Díez et Javier Barón (éd.), *Joaquín Sorolla 1863-1923*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, pp. 177-202.
- Reyero Carlos (2009), « Sorolla y la pintura internacional de su tiempo » in José Luis Díez et Javier Barón (éd.), *Joaquín Sorolla 1863-1923*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, pp. 161-176.
- Samper Embiz Vicente (2015, 9), « En torno a Mesa petitoria. Sorolla y el antiguo Colegio de San Pablo, actual Instituto Lluís Vives de Valencia », *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, pp. 131-163.
- Subirana Mónica (2015), « La parra » in *Pieza del mes del Museo Sorolla*, Madrid, Museo Sorolla.

## Index des œuvres de Joaquín Sorolla citées dans l'ouvrage

*¡Aún dicen que el pescado es caro! (Et en plus elles disent que le poisson est cher !)* : 39, 78.

*¡Otra Margarita! (Une autre Marguerite)* : 39, 73, 78.

*¡Que te come!* : 62.

*Al agua (À l'eau)* : 44.

*Atunes* : 19.

*Autorretrato* : 22.

*Ayamonte. La pesca del atún* : 55.

*Bajo el toldo (Zarauz)* : 56.

*Barcas valencianas* : 51.

*Barcas varadas en la playa* : 55.

*Barcas y pescadores, Valencia* : 57.

*Bueyes en el mar (Bœufs dans la mer)* : 34.

*Cabeza de un recién nacido en la cuna* : 64.

*Chicos en la playa* : 78, 81.

*Clotilde en el lecho* : 63, 64.

*Clotilde y Elena en las rocas. Jávea* : 36.

*Comiendo en la barca* : 51, 53.

*Contadina de Asís* : 74.

*Cosiendo la vela (Cousant la voile)* : 16, 32, 33, 54, 65.

*Desnudo de mujer* : 51.

*Después del baño (Après la baignade)* : 42.

*Después del baño (Après le bain)* : 42.

*Día de regatas* : 54.

*El balandrito (Le petit cotre)* : 40, 54, 76, 80-84.

*El baño (Le bain)* : 41.

*El baño del caballo (Le Bain du cheval ou Le Cheval blanc)* : 30, 41.

*El bautizo* : 62.

*El beso de la reliquia* : 16.

*El bote blanco. Jávea (La barque blanche)* : 36, 40, 50, 51.

*El columpio* : 62.

*El mamón* : 55.

*El niño de la barquita* : 48.

*El pillo de playa* : 29.

*El primer hijo* : 62.

*Elena a los cinco meses* : 62.

*Ex voto* : 24, 62.

*Fuente del rey moro* : 40.

*Grupa valenciana* : 36.

*Hora del mediodía en la playa de Valencia (Midi sur la plage de Valence)* : 43, 50.

*Instantánea (Instantanée)* : 42.

*La bata rosa* : 56.

*La bendición de la barca* : 36.  
*La hora del baño (L'Heure du bain)* : 41.  
*La jura de la Constitución por S.M. la reina regente, doña María Cristina* : 69.  
*La llegada de las barcas* : 53.  
*La mejor cuna* : 62.  
*La parra* : 62.  
*La princesa Beatrice Battenberg* : 74.  
*La red* : 56.  
*La siesta* : 11, 18, 19, 35.  
*La sombra de la barca (L'ombre de la barque)* : 44.  
*La sombra de la vela (L'Ombre de la voile)* : 44.  
*La vuelta de la pesca* : 16, 52.  
*Las dos hermanas* : 56.  
*Las nereidas* : 55.  
*Las tres hermanas en la playa (Les trois sœurs sur la plage)* : 41.  
*Las velas* : 58.  
*Llegada de una barca de pesca a la playa de Valencia* : 53.  
*Los contrabandistas* : 35.  
*Madre (Mère)* : 7, 60-67.  
*María en la playa de Biarritz (Marie à la plage de Biarritz ou Contre-jour)* : 43.  
*Marina* : 49.  
*Mi Familia* : 40, 64, 67, 84.  
*Mi mujer y mis hijos* : 62.  
*Mondando patatas* : 52.  
*Nadadores (Les nageurs)* : 40, 50, 88.  
*Niñas en el mar* : 87.  
*Niño sobre una roca* : 81.  
*Niños en la playa* : 81.  
*Paseo a orillas del mar (Promenade au bord de la mer)* : 42, 56, 59.  
*Pescadora con su hijo (Pêcheuse avec son fils)* : 44.  
*Pescadoras valencianas* : 49.  
*Playa de San Sebastián* : 19, 20.  
*Playa de Valencia* : 49, 53, 81.  
*Portrait de Amelia Romea, señora de Laiglesia* : 74.  
*Portrait de la famille Benlliure Arana* : 40.  
*Portrait de Rafael Cervera* : 73.  
*Puerto de pesca en San Sebastián* : 34.  
*Puerto de Valencia* : 68.  
*Reflejos de una fuente (Reflets d'une fontaine)* : 33-35, 37, 40.  
*Saliendo del baño* : 56.  
*Salle des Ambassadeurs* : 40.  
*Saltando a la comba, La Granja (Sautant à la corde)* : 38, 45.  
*Sol de la tarde* : 34, 54.  
*Toros en el mar* : 55.  
*Trata de blancas (La traite des blanches)* : 39.

## **Publications du GRIMH**

### **Nouvelle collection “VILLA HISPÁNICA collection”**

México, mi familia. Juan Manuel Ramírez Ramírez (1914-2002)

Joaquín Sorolla. De la reconnaissance à la renommée internationale (1892-1909)

### **À paraître dans cette même collection**

Juan Mayorga, le théâtre espagnol contemporain

## Publications du GRIMH

Image et Hispanité  
Image et Divinités  
Image et Mémoires  
Image et Pouvoir  
Image et Corps  
Image et Manipulation  
Image et Éducation  
Image et Genre  
Image et Violence  
Image et Sport

Le Détail et le Tout  
Les Coprésences  
Citation et Détournement  
Le Réel et la Réalité  
L'humour hispanique  
L'Obscène

Shanghai, entre Promesse et Sortilège  
De Goya à Saura  
Penser le cinéma espagnol  
Cuba : cinéma et révolution

La Peinture espagnole au musée des Beaux-Arts de Lyon  
1. Peintures anciennes

L'Œil, la vue, le regard  
Le créateur et sa critique : 1. Manipuler - Mentir  
Le créateur et sa critique : 2. Manipuler – Séduire  
El creador y su crítico: 3. Manipular – Travestir  
El creador y su crítico: 4. 5. 6 : Las emociones en la creación artística contemporánea española  
Le créateur et sa critique : 7. L'Enseignement de la culture religieuse par l'Université laïque et républicaine 1.  
El creador y su crítico: 8. Vicente Molina Foix: el creyente de todas las religiones

### **Nouvelle collection “ZOOM”**

Manuel Gutiérrez Aragón – Mitos, Religiones y Héroes

Les ouvrages sont disponibles en librairie (diff. SODIS)