

Christa Delahaye

Hector Malot critique d'art dans ses carnets de voyage

De 1875 à 1897, Hector Malot parcourt l'Europe et note ses impressions de voyages dans des carnets. Ces écrits personnels, non destinés à être publiés, renseignent sur différents aspects du voyage : trajets, hôtels, restaurants, visites, habitants, faune, flore, industries, paysages... Tout y est consigné de manière à garder le souvenir du déplacement. Si les actions les plus anodines figurent dans de brèves annotations, les visites des musées, la contemplation des tableaux, les architectures intéressantes font l'objet de développements plus larges. Ce faisant, l'art occupe une place centrale dans ces carnets, tant du point de vue des œuvres que de celui du travail des artistes.

Mis bout à bout, ces écrits témoignent d'une sorte de Grand Tour accompli par étapes de quelques mois sur une vingtaine d'années. Les itinéraires sont marqués par les séjours assez brefs dans les grandes villes qui servent d'intitulés aux carnets : Turin, Florence, Venise, Milan en 1875 ; Milan, Gènes, Rome, Naples en 1876 ; Gand, Bruxelles, Anvers, La Haye, Amsterdam en 1880 ; Genève, Lausanne, Bâle en 1882 ; Munich, Vienne, Dresde, Prague, Berlin, Weimar, Francfort, Coblenze, Cologne en 1887 ; Milan, Vérone, Venise, Padoue, Bologne, Florence, Pise, Gènes en 1891 ; Madrid, Tolède, Cordoue, Séville, Grenade, Lisbonne en 1892 ; Rome, Naples, Athènes, Constantinople en 1894 ; Copenhague, Saint-Pétersbourg, Varsovie, Vienne en 1895¹.

La destination italienne, - en nombre de voyages (cinq sur onze) et en nombre de pages - domine. Au XIXe siècle, le voyage en Italie est une évidence pour les écrivains empreints de romantisme. Goethe, Chateaubriand, Mme de Staël, Walter Scott, Stendhal, Gautier, Dumas, Nerval, Taine... et aussi Jules Levallois, l'ami de collègue de Malot, parcourent l'Italie et publient le récit de leur voyage. Hector Malot n'est pas de ceux-là. Grand amateur d'histoire de l'art, il voyage pour lui, en esthète éclairé. Dans l'introduction d'un essai de Jules Levallois publié en 1887, *Les Maîtres italiens*, ouvrage qui figure dans la bibliothèque personnelle de Malot, nous apprenons que les deux amis avaient l'habitude, dès le collège de Rouen, de débattre de questions artistiques lors de promenades dans la cour de récréation : qu'est-ce qu'un maître ? se questionnaient-ils. Est-ce l'artiste qui n'a réalisé que des chefs-d'œuvre ? Ou celui qui a eu une longue lignée d'élèves prestigieux, les fondateurs d'une

¹ Les carnets des voyages en Algérie, Tunisie, Sicile en 1896 ; Londres, Irlande et Manchester en 1897, ne contiennent que des annotations factuelles impersonnelles.

école en quelque sorte ? Tout au long des carnets de Malot, on comprend que ces préoccupations guident sa réflexion. Pour lui, la rencontre esthétique permet d'approcher de ce qui fait le génie d'un artiste. C'est pourquoi, il souhaite voir les œuvres *in situ*, sur le lieu où elles ont été produites. Il est sur ce point en accord avec Levallois qui écrit : « Il sera toujours bon et même meilleur de voir Rubens à Anvers, Rembrandt à Amsterdam, Turner à Londres, Murillo à Madrid que loin de leur cadre naturel et leur atmosphère natale »¹.

Les carnets de voyages² constituent une source importante d'informations sur la vie, les idées et les réflexions de Malot, permettant de mieux cerner les contours de l'homme et de l'écrivain. Nous avons sélectionné les écrits les plus développés au détriment des simples listes énumérant les tableaux figurant dans tel ou tel musée qui n'éclairaient pas la sensibilité du voyageur. C'est pourquoi certaines destinations n'apparaissent pas dans notre article : du point de vue de la question de l'art, les grands voyages qui marquent les carnets sont ceux de 1875 et 1891 en Italie et 1880 en Flandre³. Par ailleurs, nous disposons aussi de quelques carnets de Marthe Malot. Nous y avons puisé les éléments permettant d'éclairer, développer ou compléter un aspect particulier des visites.

Florence : le génie de Raphaël et de Fra Angelico

Parti de Paris en train le 14 mars 1875, Malot gagne Florence le lendemain à 21 heures. Sans tarder, il fait une première visite nocturne :

Visite au clair de lune à la place della Signoria ; le Palais Vieux, énorme masse de pierre avec créneaux, surmonté d'une tour ; effet saisissant de grandeur. [...] Peut-être l'effet n'est-il pas le même pour qui ne se souvient pas du passé, mais pour qui a lu, il est prodigieux.

Cette approche de l'art par la lecture et le savoir confrontés à la réalité de l'œuvre est privilégiée dans les carnets. Et dès le 17 mars, alors qu'il n'est en Italie que depuis deux jours, il note à propos de Florence : « C'est la visite la plus intéressante qu'on puisse faire pour l'histoire de l'art. Ceux qui ont été élevés historiquement sont assez disposés à croire que la peinture commence à Raphaël : c'est la tradition ». Or, constate-t-il, la splendeur des églises, des couvents, des chapelles révèle un nombre d'artistes considérables qui ont permis l'apogée de Raphaël. « Il y avait avant Raphaël une peinture pleine de vérité, puissante par l'étude de la nature (l'homme qui grelotte dans *Le Baptême* de Masaccio). Il faudrait bien voir le Giotto, mais en attendant, Fra

¹ Jules Levallois, *Les Maîtres italiens*, introduction, n. p., 1887.

² Merci à Bernard Vidal et à Nicole Tricot pour la retranscription des carnets qui sont cités dans l'article comme Malot les a écrits (soulignement, ponctuation, ratures et rares mots illisibles).

³ Les autres carnets contiennent aussi des visites de musées ou d'églises; mais, au fur et à mesure des voyages, la place pour les paysages naturels, la société (place des femmes, éducation...) s'accroît.

Angelico et Masaccio font voir la grandeur et l'étendue de cet art qui arrive au sommet dans Raphaël pour descendre aussitôt ».



Le Baptême de Masaccio.

Toujours à propos de Raphaël, voici comment Malot retrace sa visite au musée des Offices (17 mars 1880) :

Les Offices. [...] en somme ce qu'il y a de plus remarquable c'est deux portraits de Raphaël, *La Fornarina* et *Femme inconnue*, (les accessoires, chaîne d'or, étoffe merveilleux) et les *Vénus* du Titien. *La Vénus de Médicis* pleine de grâce. *Le Rémouleur*.

Salle des portraits des peintres très curieuse ; à voir en détail et longuement. En somme beaucoup trop de peintures médiocres.



Raphaël, *La Fornarina*.

Ses impressions combinent jugement de connaissance – ce qu’il connaît des tableaux - et jugement de goût – effet que produisent ces œuvres sur lui-même. Pour Malot, le génie de Raphaël est perceptible d’emblée. L’attraction qu’exercent certains détails confirme l’effet du tableau dans sa totalité. Et la supériorité d’une toile est attestée par la comparaison avec les autres tableaux qui voisinent ceux du maître. Quand il visite le palais Pitti le lendemain, il ne se lasse pas d’admirer Raphaël et juge une gravure de Michel-Ange « insignifiante » :

On arrive aux tableaux. Ce n'est point un musée avec une série de salles disposées d'après un plan quelconque. Ce sont des salons dans lesquels on a accroché une galerie de tableaux choisis parmi les meilleurs. De là un caractère particulier ; le résultat est que l'attention ne se fatigue pas ; la diversité d'une part, d'autre part l'admiration. La gloire est pour Raphaël, c'est lui qui s'impose par deux portraits celui de *Jules II* et celui de *Léon X*. À mon sens *La Vierge à la chaise* si célébrée ne vient qu'après, la Vierge les yeux levés regarde autour d'elle, un turban, des étoffes d'Orient. *Vision d'Ezéchiel*.



Raphaël, *Portrait de Jules II.*



Michel-Ange, *Les Parques.*

Déception en revanche pour Michel-Ange : « *Les Parques* de Michel-Ange, grisaille intéressante par le nom de son auteur peinture médiocre, effet insignifiant ». Ce que Malot retient de cet artiste, c'est « le remarquable *Brutus* » qu'il admire au palais du Bargello transformé en musée. Et alors qu'il avait juste mentionné le « *David* » en 1875, il note lors de son second séjour à Florence en septembre 1891 : « Profondeur du *David*, il est curieux que ce maître du muscle soit plus grand encore par le dedans, la vie et la pensée ». Puis, en écrivant qui connaît le travail de l'artiste, il décrit l'atelier du maître :

La maison de Michel-Ange. Ce qu'il y a de plus curieux c'est son cabinet de travail ; une véritable armoire avec une toute petite fenêtre, une planche avec tiroir, un banc appliqué à la muraille ; celui qui s'enfermait là pour réfléchir et écrire avait assurément une prodigieuse puissance de concentration.

Le 18 septembre 1891, alors que les mentions sur la chaleur excessive et les orages sont récurrentes, il n'est presque plus question de Raphaël. Malot porte davantage son attention sur Fra Angelico :

San Marco. Plus on voit Fra Angelico à Saint-Marc et à l'Académie, plus l'admiration grandit et se précise ; il semble bien qu'il soit le premier grand peintre pour l'expression ; comme le Titien l'est pour l'art complet du peintre.

Venise, la ville musée : Titien, Tintoret, Véronèse

Malot arrive pour la première fois à Venise en train le 19 mars 1875 à 6 heures du matin. Il se rend à son hôtel sur le Grand Canal en gondole, « en face

Santa Maria del Salute ». Lors de ce premier regard sur la cité, il note deux adjectifs pour caractériser la ville : « gaieté » et « neuf ». Pourquoi « gaieté » ? Parce que c'est tout d'abord la couleur de la ville qui fascine Malot :

La traversée de Venise prédispose à la gaieté ; est-ce effet de la tradition ? Ce qu'il y a de certain c'est que cette ville étrange produit ce sentiment. Quel plus bel éloge en faire ? Des explications, des gravures rien ne peut rendre cette excitation qui résulte de l'ensemble et aussi de la couleur. On sent que les peintres sont nés coloristes. Au soleil levant il y avait un vrai ciel de Paul Véronèse.

Et pourquoi « neuf » ? Parce que rien n'est familier au voyageur :

Autre effet tout aussi puissant, c'est le neuf. On est transporté au-delà du connu. Rien de ce qu'on est habitué à voir ; des canaux et point de rues ; point de bruit, point de cris, de voitures, de chevaux, de poussière ; des gondoles noires et des bateliers silencieux sur une eau grise qui miroite et reflète des palais de marbre blanc que le temps a noirci.

L'architecture aussi déroute, des ogives, des clochetons, des festons, des corniches, des porte-à-faux, des murs immenses ; une légèreté, une grâce, le marbre et la brique mariés pour le plaisir des yeux.

Mais la grande joie, le grand étonnement, c'est Le Palais Ducal et Saint-Marc. C'est évidemment un autre monde, une autre civilisation pour un homme habitué au Gothique ou à la Renaissance de la pierre et du granit. Cependant il y a des rues, des ruelles, des places (campo). De notre hôtel pour aller aux Procuraties on s'engage dans une ruelle où l'on ne peut marcher qu'à la file ; on frôle les murs.

Après cette description enthousiaste de la ville, une visite à l'Académie des Beaux-Arts lui permet d'embrasser les œuvres des grands peintres vénitiens :

L'œuvre la plus remarquable est la *Présentation de la Vierge au temple* du Titien ; la Vierge montant l'escalier frappante de vérité, ravissante de grâce, la vieille femme avec son panier d'œufs. *L'Assomption* du Titien. *Le Miracle de Saint Marc* du Tintoret. *Les épisodes de la vie de Sainte Ursule* de Carpaccio.

Lors de la visite au Palais Ducal le lendemain, Malot livre ses impressions sur Tintoret : « Dans la salle du Grand conseil, *Le Paradis* du Tintoret, grande machine décorative confuse et sombre ; aucun effet ».



Tintoret, *Le Paradis*

En revanche, à « La Confrérie de Saint-Roch ; c'est là qu'il faut voir le Tintoret ; on reste confondu devant cette facilité de production ». Au plafond du Palais Ducal, *Le Triomphe de Venise* de Véronèse, est qualifié de « belle décoration ». On sent la déception. « Ce qui fait décidément le mieux connaître Véronèse c'est *Les Noces de Cana* », tableau qui est au Louvre. Malot conclut : Véronèse « est plus grand à Paris qu'à Venise ». C'est la seule fois, dans les carnets, où la comparaison des toiles sera en faveur du Louvre. Puis vient la visite de l'église San-Sebastiano. Elle concentre le plus grand nombre de tableaux de Véronèse qui travailla pendant quinze ans à son ornementation :

Dans l'église de San-Sebastiano (à l'extérieur mauvaise église de village, une grange) à l'intérieur un plafond en bois d'une décoration merveilleuse ; fresques de Véronèse ; son tombeau. C'est assurément une des curiosités de Venise.

Malot conclut : « Venise ne peut servir de point de comparaison tant elle est unique ». Quand il découvre Bruges, cinq ans plus tard, il écrit : « ne jamais parler de Venise à propos de Bruges » (26 septembre 1880). Toutefois, il reprendra l'adjectif « unique » pour décrire Pise (20 septembre 1891) :

Réunion unique : le Dôme, le Baptistère, le Campo Santo, la Tour dans une sorte de champ herbé, le tout entouré des vieux murs. Le Dôme, la plus noble église de l'Italie.

Le Campo Santo serait incomparable s'il avait été décoré par des peintres de talent. Magnifique chaire dans le Baptistère.

Suite des voyages en Italie

Pour qui voyage artistiquement, l'ordre des visites est important. Commencer par Florence et Venise ne peut conduire qu'à une déception lorsque le voyageur arrive à Milan. Malot note à propos de l'Académie de Milan : « Academia. Réunion estimable de tableaux, mais pour s'y arrêter, il

faudrait avoir commencé par Milan et non revenir de Florence et de Venise »¹ (25 mars 1875).

Quand il visite Bologne en 1891, Malot fait l'éloge de Delacroix :

Les peintres de l'école de Bologne, Dominiquin, les Carrache sont les représentants de l'art italien à partir du XVIème siècle et les maîtres de ballet ont été leurs successeurs pour les attitudes, et le soin donné à chaque figure de concourir à un ensemble quelconque, peinture, sculpture ; [illisible] on a vécu plus de 200 ans là-dessus. Tout ça c'est du théâtre. Il a fallu Delacroix pour nous en tirer. (14 sept ?)

On peut penser que les maîtres de ballet qu'évoque Malot sont les peintres de la lignée de Watteau, tels Boucher ou Fragonard qui installent des scènes bucoliques dans de magnifiques paysages naturels. Il ne semble pas apprécier ces maîtres du *rococo* qui, par le thème des fêtes galantes, se sont trop éloignés de la ligne réaliste qu'il affectionne et qu'il retrouve avec Delacroix.

La Flandre : « Rubens... rien de remarquable »

En 1880, Malot visite la Hollande. Le 26 septembre, il note à propos de Gand : « Saint-Bavon. *Agneau mystique* de Van Eyck ; très curieux par la physionomie des personnages, leur réalité mystique ; Rubens Saint-Bavon rien de remarquable ». Malot pose ici, en quelques mots, son jugement en demi-teinte à propos de Rubens. Il ne va cesser de le comparer aux autres grands maîtres flamands tels que Quentin Metsys, Rembrandt, ou encore Paulus Potter. Cherche-t-il à se démarquer de Baudelaire qui, en 1856, encense Rubens dans la première strophe de *Phares* en admirant la « sensualité triomphante » de ses tableaux ? En tout état de cause, Malot ne place pas ce maître au sommet de la peinture flamande. Et pour se faire comprendre, il recourt à une comparaison surprenante :

Musée de Bruxelles. Admirable portrait de T. Morus par Holbein, grand comme la main, immense. Belle tête d'Adam dans les panneaux de Van Eyck. Trois portraits superbes de Memling.

Les Rubens sont en réalité médiocres, couleur à part, c'est d'une facilité et d'une abondance déplorables, le Dumas de la peinture. Il faut voir Anvers !

¹ De même il écrit le 2 octobre 1880, « c'est un tort de voir Rotterdam en revenant d'Amsterdam ».



Thomas Morus par Holbein.

À Anvers, le 28 septembre, il écrit :

La merveille du Musée d'Anvers c'est *l'Ensevelissement du Christ* de Quentin Metsys ; il est impossible de pousser plus loin la réalité de la vie et de la mort avec l'expression des sentiments en jeu et la vérité, l'effet exact du costume. Les Rubens sont beaux de couleur, c'est tout ce qu'on en peut dire ; la comparaison du *Christ à la paille* de Rubens avec celui de Metsys [arase ?]¹ Rubens et n'en fait qu'un décorateur. De même pour les deux *Mater dolorosa* ; et cependant Rubens est dans la gloire et c'est à peine si Metsys a l'estime de quelques-uns. Metsys n'a d'égal que les vieux peintres de Pise et de Florence, Holbein, Van Eyck, Memling et encore !

C'est à la cathédrale que Rubens mérite la gloire, dans la *Descente de croix* ; mais il faudrait voir ce qu'il a emprunté aux Italiens ; car il est là moins Rubens que dans ses autres tableaux ».

Le carnet flamand de 1880 comporte plus de remarques personnelles que le carnet italien. En Italie, Malot était tout admiration, en traditionnel voyageur du Grand Tour ; en Flandre, il hésite moins à dresser son Panthéon personnel. Ainsi à La Haye, le 29 septembre, il note :

Le Musée. *La Leçon d'anatomie*, le plus beau tableau que j'ai vu ; composition, lumière, vie, charme, tout est réuni : la bouche de Tulp, une merveille. *Le Taureau* de P. Potter superbe, calme, naïf, simple, vrai comme la nature ; le groupe des moutons moins réussi. Ces deux tableaux tuent les autres ; un Holbein cependant reste debout près d'eux ».

¹ Difficilement lisible.

Selon l'historien de l'art Jan Blanc, cette expression « it kills everything », pour illustrer la force d'une œuvre, aurait été employée pour la première fois par le peintre et critique d'art anglais Joshua Reynolds (1723-1792) à propos du *Bœuf écorché* de Rembrandt, tableau qu'il avait pu admirer dans une collection privée en 1780 à Amsterdam¹. Comment Malot connaissait-il cette expression ? Il l'utilise encore par deux fois le lendemain 30 septembre. Il se trouve alors à Amsterdam :

Le Musée. Comme à La Haye, deux toiles qui tuent les autres : *La Ronde de nuit* et les *Syndics des drapiers*. La confusion de la composition dans *La Ronde de nuit* fait qu'on préfère *La Leçon d'anatomie* où la simplicité, la naïveté de la jeunesse l'emportent sur la science de l'âge mûr ; mais cela n'empêche pas l'admiration. Merveilleuse vérité, vie des syndics ; on les connaît ; on retourne, on vit dans un Âge éteint. *Banquet de la garde civique* : Rembrandt tue Van der Helst et complètement ; pas de composition, pas de couleur, la simple reproduction de la vérité ... vulgaire ; trop vanté, mais que cette vulgarité fait bien connaître l'époque et les Hollandais ; par-là Van der Helst grand peintre néanmoins.



Van der Helst, *Banquet de la garde civique*.

1^{er} octobre. Revu *La Ronde de nuit* ; impression plus profonde encore la seconde fois que la première ; Rembrandt par excellence peintre de l'homme.

Par sa préférence pour *La Leçon d'anatomie*, Malot se rapproche cette fois de Baudelaire, qui choisit cette toile pour caractériser son auteur. On sent toutefois que la peinture de l'homme dans tous ses aspects même les plus bas, retient l'attention de Malot. Les œuvres empreintes de réalisme comme celle de Masaccio qui montre un homme dénudé qui a froid au moment d'être baptisé ou encore celle du bœuf de Potter occupent une place de choix dans le Panthéon de Malot.

¹ In « L'histoire de l'art doit reconstituer la pensée de l'artiste », *Les Chemins de la philosophie*, France culture, 6 avril 2021.

Munich

Le voyage de 1887 dans le centre de l'Europe comporte peu de commentaires personnels sur l'art. Toutefois, un développement plus long sur Munich mérite d'être cité :

La Pinacothèque : un triptyque d'A. Dürer avec portrait des donateurs (deux guerriers) ; un Pérugin, apparition ; un Raphaël ordinaire ; portrait de Rubens et de sa femme ; d'autres Rubens. Dans les petites salles, quantité de petits tableaux flamands et allemands : Teniers, Ruysdael, A. Dürer qui témoignent des idées artistiques des princes de Bavière qui les ont réunis. À la Glyptothèque les sculptures n'ont pas grande valeur ; il y a bien les marbres d'Égine ; mais d'une époque sans valeur, ils n'ont d'intérêt que pour l'histoire de l'art. Dans les modernes un Thorvaldsen, un Canova. Si peu satisfaisant que soit le résultat architectural de cet effort pour constituer une capitale d'art architecture peinture sculpture, il faut cependant reconnaître l'intention de cet effort : on a voulu faire grand et artistique c'est quelque chose. Le malheur est que ni les artistes, ni les matériaux qu'ils ont employés n'ont répondu à l'intention de ceux qui les employaient ; leur œuvre est nulle et plâtrée, stucquée, elle n'existera plus dans 50 ans ; tout se sera émietté ; absence de pierre dans un pays ou avant les chemins de fer il n'y avait que de la brique.

Espagne : Vélasquez plutôt que Goya

Avec la péninsule ibérique, Malot renoue avec la visite aux grands maîtres. Le séjour à Madrid en avril 1892 est marqué par Vélasquez qualifié de « prodigieux » (9 avril). En revanche : « dans la salle de Goya, peu de choses intéressantes, des intentions plutôt que des résultats ». À la cathédrale de Tolède, Malot ne résiste pas à la critique sévère du lieu : « Successions d'horreurs entassées çà et là par la succession des prêtres aussitôt qu'ils sont maîtres quelque part, destructeurs de l'art comme de la raison et du savoir » (11 avril). Le lendemain, il fera la même remarque sur « l'esprit prêtre » dans la mosquée de Cordoue :

La Mosquée : étonnement devant le nouveau, un autre monde, un autre art, transport instantané dans un milieu inconnu, grand, génial. Forêt de colonnes. Au centre une église aussi stupide que les chapelles de Tolède nouvelle invention de l'esprit prêtre. Effet charmant du Mihrab avec ses colonnettes, sa voûte couverte d'arabesques, son fond rose pâle d'un charme pénétrant ; la merveille de la Mosquée.

Malot ne rate pas une occasion de dénoncer « l'esprit prêtre ». D'une manière générale, même lorsque Malot admire un tableau religieux, il ne montre pas l'envie de « sentir le beau dans ce qui est saint » comme le déplore Levallois dans son essai sur la peinture italienne. Au contraire presque, puisque son anticléricalisme surgit dans les carnets, à plusieurs reprises, lorsqu'il s'agit de condamner le mauvais goût du clergé. Au musée de Séville (16 avril), alors

que les Murillo ne retiennent pas l'attention de Malot, Marthe donne peut-être une explication à cette absence : le couple n'aime pas beaucoup ce peintre.

Thomas de Villeneuve de Murillo. Jolie tête de l'évêque ascétique et attendrie. Chapelle du couvent de Caridad. *L'Évêque mangé par les vers* de Valdès, un réalisme de convention très mauvais et très prétentieux. Les Murillo médiocres.

Cette attention des époux Malot au réalisme va trouver son apogée lors de la visite à l'Académie de Madrid. Le tableau de Murillo : *Sainte-Élisabeth de Hongrie soignant les teigneux* retient l'attention du couple Malot. Le 30 avril 1892, Malot écrit :

Académie de Madrid: *Sainte-Élisabeth* de Murillo, son meilleur tableau avec *l'Enfant à la coquille* et la *Sainte famille* ; tête du teigneux qui se gratte, mélange de plaisir et de douleur admirablement rendu.

Marthe confirme :

Sainte-Élisabeth soignant les teigneux par Murillo, son meilleur tableau. L'enfant qui se gratte. La vieille femme, l'enfant incliné sur la cuvette. Couleur plus riche que l'ordinaire, plus claire et à la fois plus solide. Recherche de la réalité dans la tête des lépreux croûtonneuse et saignante. Très beau tableau.



À la toute fin du voyage en Espagne (2 mai 1892), Malot se livre à une sorte de conclusion sur l'art espagnol :

Burgos. La cathédrale a vraiment de la grandeur, mais c'est tout ; le détail comme partout en Espagne est grossier en architecture comme en sculpture. Et cela donne la preuve une fois de plus que l'Espagnol n'est pas artiste : il

produit des choses originales, curieuses, mais toujours et en tout (à part la peinture), l'art en est complètement absent.

Cela est frappant surtout pour qui connaît l'Italie où l'art est partout, même dans les plus petites choses. Une sculpture sur bois en Espagne est de la menuiserie exécutée par un artisan de village ; en Italie c'est une œuvre d'art où se trouve le sentiment personnel uni à la tradition : l'Italien a l'art dans le sang et si petit qu'il soit il est de la famille de Donatello.

L'Espagne est un pays qu'il faut voir quand on veut tout voir et qu'on a tout vu.

[...]

Mais, pour l'étude quatre choses qu'il faut connaître sous peine d'un grand trou dans l'éducation : Le musée de Madrid : Velasquez, Ribera, Murillo, le Titien. La mosquée de Cordoue. L'Alcazar de Séville. L'Alhambra de Grenade.

Conclusion

Même s'il est sensible au réalisme des tableaux qu'il admire, Malot ne visite pas les grands artistes en écrivain qui cherche à nourrir de manière naturaliste ses portraits littéraires de peintres ou de sculpteurs : ses romans qui portent sur l'art comme *Le Mariage de Juliette* (1874), *Pompon* (1881) ou *Paulette* (1883), ne rendent pas directement compte de ses réflexions accumulées au cours des voyages. Ce faisant, il peut donner à ses annotations un tour personnel. Ce qui frappe le lecteur des fictions de Malot, c'est la liberté de ton des carnets de voyage. L'écriture y est vive, incisive et nette.

Malot visite les grands peintres en artiste, en créateur. Voir les œuvres pour la plupart *in situ* lui permet d'appréhender les conditions de leur production et celles de l'émotion recherchée par le peintre. Comment travaillait l'artiste ? C'est ce qui intéresse notre auteur. Ainsi, il est sensible aux ateliers, aux lieux où l'œuvre s'élabore dans un silence propice à la méditation. Il s'agit donc avant tout pour lui de comprendre, approfondir et valoriser une pensée créatrice, plutôt que d'admirer la facilité d'exécution.