

Góngora et la peinture

Mercedes Blanco
 Université Charles-de-Gaulle. Lille 3
 CREATHIS
 Maison de la Recherche
 samain@univ-lille3.fr

RÉSUMÉ

La poésie aulique de Góngora (1561-1626), qui célèbre les grands et les prélats, au lieu de recourir au récit des grands faits ou à des procédés rhétoriques, s'appuie bien souvent sur l'ekphrasis d'oeuvres d'art associées au personnage célébré, édifices qui lui appartiennent ou qu'il a fait bâtir, et le plus souvent, peintures qui le représentent ou qu'il possède. Le prince ou le prélat est parfois loué en qualité de collectionneur, et son éloge remplacé par celui des oeuvres dont il a fait la commande ou l'acquisition. La célébration de la noblesse et du pouvoir devient ainsi une célébration de l'art et une exhibition d'art poétique. Par ce trait, Góngora est un témoin de la hausse sans précédent de la valeur matérielle et symbolique de la peinture auprès des élites espagnoles du temps de Philippe III. D'autre part, par son exaltation du plaisir des yeux, par les suggestions iconiques et plastiques dont est riche sa poésie, Góngora fait justice à l'essor sans précédent de l'art de peindre propre à son époque, marquée par l'apparition incessante de nouveaux problèmes et de solutions nouvelles.

Mots clé:
 ekphrasis, collectionnisme, portrait de cour, poésie de cour

ABSTRACT

Góngora and the Art of Painting

This important part of Góngora's poetry which aims at the witty and refined praise of the members of the high aristocracy and of the princes of the church, in most cases avoids the oratory or narrative resources of eulogy, and applies to pure poetic devices. Often these devices are epitomized in the ekphrasis of art works related to the celebrated lord, typically palaces or gardens, and above all pictures which portray him or belong to him. The prince or the bishop is sometimes praised in this capacity as collector of masterpieces, his eulogy shifting into a self - celebration of painting and poetry. Góngora testifies in this way an unprecedented rising of the material and symbolical price of painting by the Spanish aristocracy of the time. On the other hand, by the means of his exaltation of visual pleasures and of the rich iconic and plastic values in this poetry, Góngora is attuned to the contemporary artistic growth of painting, distinctly marked by the constant discovery of new problems and new solutions.

Key words:
 ekphrasis, seventeenth century art collections, court painting and court poetry

1. Voir entre autres A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del siglo xvii en España*, Madrid, 1965. Miguel MORÁN et Fernando CHECA, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985, et spécialement les derniers chapitres «Las colecciones de Felipe III», «El gusto por la pintura en la primera mitad del siglo xvii», «Las colecciones de Felipe IV», «Las colecciones de la nobleza»; Miguel MORÁN et Javier PORTÚS, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997. BROWN, Jonathan, J. H. (avec ELLIOTT, J. H.), *A palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philippe IV*. Yale U. P., 1980, «Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera», *Goya*, num. 183 (1984), p. 140 et s.; «Felipe IV, el rey de coleccionistas», *Fragmentos*, 11 (1987), p. 4-20; *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano*, Madrid, Nerea, 1995 (en version anglaise *Kings and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Yale-Princeton University Press, 1995).

2. Ce que ne dénie pas l'un des meilleurs spécialistes du poète, Robert Jammes, l'un des seuls à proposer une interprétation globale et cohérente de son oeuvre, même si, désireux de nous faire admirer l'anticonformisme de Góngora, il tend à déprécier relativement cette facette de son activité. Voir «Le poète courtisan», dans *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Paris, Institut d'Études Ibériques, 1963, p. 225-349.

3. Voir l'excellente étude de ce fragment de poème héroïque par Robert Jammes et la mise au point récente d'Antonio Carreira dans «Góngora y el duque de Lerma», dans *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 95-118.

La période la plus féconde de la vie de Góngora, le premier quart du xvii^e siècle, coïncide avec le développement chez les Espagnols du goût pour la peinture et de l'ambition de posséder des tableaux. On connaît de mieux en mieux ce phénomène grâce aux travaux sur le collectionnisme des xv^e et xvii^e siècle de Fernando Checa, Jonathan Brown, Miguel Morán, Javier Portús, Alfonso Pérez Sánchez, Enriqueta Harris ou Rosa López Torrijos¹. D'après Jonathan Brown, Philippe IV mérite au moins autant que Charles I, la qualification que donna Rubens au souverain anglais de «plus grand amateur de peinture parmi les princes du monde». C'est sous le règne de Philippe IV que la passion pour la peinture, comme source de plaisir visuel et intellectuel, et comme indice de richesse et de puissance, atteint son acmé chez les membres de l'élite espagnole. Mais déjà sous Philippe III, ce goût, commun à tous les Habsbourg, se propage à nombre de membres de la haute et moyenne noblesse. Lors du règne de ce monarque mort en 1621, se constituent de grandes collections comme celles du Duc de Lerme, du comte de Villamediana et du comte de Lemus. Dans ces mêmes années, Luis de Góngora se cherche des amis et des protecteurs auprès des Grands andalous et madrilènes.

Portraits des Grands et célébration de l'art

Góngora, même s'il excelle dans d'autres registres, se distingue par le raffinement de sa poésie aulique et courtesane². Il possède une manière très appréciée d'utiliser son art à des fins de glorifica-

tion des puissants, et il sait se montrer aussi adroit dans la flatterie qu'il est élégant dans le persiflage. De nombreux sonnets, classés comme héroïques ou comme funèbres, quelques *romances*, des stances, des madrigaux, des dizains, le *Panegyrique du Duc de Lerme*, les dédicaces des *Solitudes* et du *Polyphème*, célèbrent des Grands ou des prélats³. Hormis le *Panegyrique du Duc de Lerme*, il ne s'agit pas dans ces textes de faire le récit des hauts faits du personnage ou la preuve de ses vertus, mais de rehausser sa stature par des moyens spécifiquement poétiques: encadrement de sa figure dans un cadre agreste habité par le souvenir des fables et des vers antiques; accueil du personnage, défini par un nom, par une lignée, par un domaine seigneurial et par les armes de sa maison, dans un panthéon réservé aux plus hautes valeurs de la culture humaniste.

Certes, ces moyens, largement répandus dans l'éloge courtois de la Renaissance, s'inspirent de l'exemple de la poésie hellénistique en langue grecque ou latine. Ils sont déjà pleinement à l'oeuvre dans le panegyrique du jeune duc d'Albe inséré par Garcilaso de la Vega, en 1532, dans sa seconde églogue. Mais Góngora en use avec un raffinement inédit, en excluant presque toujours d'autres moyens, de type narratif ou oratoire. Quand il dresse un piédestal pour tel ou tel aristocrate, il se borne à des effets poétiques d'image ou de *conchetto*: doter d'une signification flatteuse et imprévue les signifiants de sa lignée, son nom propre et ses armes, malgré leur caractère manifestement arbitraire ou contingent; mimer la distance à laquelle nous tient la hauteur du grand homme par la docte obscurité du style; attester la beauté de sa personne et de son monde par la splendeur des sonorités et des tropes, sa richesse

par les pompes du vocabulaire et de la syntaxe, l'élégance du monde qui l'entoure par le bel agencement des traits d'esprit.

La célébration des hauts personnages dans ces pièces poétiques passe donc par une autocélébration de l'art, ce qui les rend comparables aux portraits en peinture. Dans les portraits, les qualités de la texture et du coloris, de la lumière, de la composition et du dessin, et, bien sûr, les valeurs plastiques et symboliques des *lexos*, du paysage en arrière-plan, sont versés au bénéfice des mérites du personnage représenté, par un effet métonymique irrationnel mais imparable. Si l'exceptionnelle qualité du portrait équestre du duc de Lerme par Rubens⁴ parvient presque à nous faire croire à la grandeur de l'homme d'État, le comte de Niebla, le duc de Béjar ou le marquis d'Ayamont⁵, empruntent encore une présence éclatante à leurs superbes portraits cynégétiques ou pastoraux de la main de Góngora. L'art verbal, donné à voir par l'ordonnance syntaxique, la sonorité, l'agencement logique des figures du poème, se célèbre lui-même, comme l'art pictural, et du même coup porte dans l'Olympe ou dans la sphère des Idées les attributs signifiants du personnage cité, nom, titre, armoiries, comme l'art du peintre y porte les traits éphémères et par eux mêmes insignifiants de sa physiologie charnelle.

La célébration des puissances du monde passe par une célébration de l'art par lui-même, qu'il soit poésie ou peinture. Dès lors on peut lire comme une parabole un épisode de la vie de Velázquez, l'un des premiers que rapporte Pacheco lorsqu'il établit le *cursus honorum* de son gendre dans son *Arte de la Pintura*. Pendant sa première visite à la cour en 1622, Velázquez aurait fait, à la demande de Pacheco, un portrait de Góngora, que l'on identifie avec celui qui est conservé aujourd'hui à Boston et dont il existe plusieurs très bonnes copies, à preuve de son succès⁶. Ce portrait devait, semble-t-il, servir de modèle à un dessin de Pacheco, qui préparait son *Libro de Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*⁷. Les circonstances de la composition, le cadrage du portrait réduit au buste, mais aussi une couronne de laurier (visible aux rayons X dans le portrait de Boston), rendent vraisemblable qu'il dût s'insérer dans la série des portraits de poètes du livre, ceux de Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Rodrigo Caro, Baltasar de Alcázar, Cristóbal Moxquera, Francisco de Quevedo, tous couronnés de laurier dans les dessins inclus dans le livre⁸. Cependant, la manière dont Pacheco rapporte l'épisode suggère qu'il concevait ce portrait du prince de poètes comme un premier pas franchi vers le but ambitieux qu'il assignait déjà à son disciple, devenir le portraitiste attitré des personnes royales: «Hizo, a instancia mía, un retrato de don Luis



Figura 1.
P. P. Rubens, *Portrait du Duc de Lerme*. Museo del Prado.

de Góngora, que fue muy celebrado en Madrid, y por entonces no hubo lugar de retratar los reyes, aunque se procuró»⁹.

Il est probable cependant que les moyens de la poésie, dans ces exercices de flatterie, s'avèrent inférieurs aux moyens dont dispose la peinture. Le prix dont les meilleurs praticiens du portrait de cour, de Titien à Van Dyck, ont vu rémunérer leur art, est sans commune mesure avec celui qu'ont pu espérer les poètes. Le sommet de l'art de Góngora dans ce domaine, le *Panegyrique du Duc de Lerme*, resta inachevé. Le début du poème ayant été communiqué au Duc, il déclara qu'il le trouvait bien, mais qu'il ne le comprenait pas («respondió que le parecía bien, pero que no lo entendía») ¹⁰. En voulant trop approfondir et renouveler le raffinement formel de la représentation en poésie, on nuit à l'aisance de la compréhension. Les agréments de la belle architecture syntaxique, du lexique ou des sons, ne rachèteront pas les épines de l'obscurité. Or, ce phénomène ne se produit pas, ou n'a pas du tout la même portée, pour la peinture.

C'est pourquoi la poésie aulique éprouve souvent le besoin de passer par la médiation des arts du dessin, de se présenter comme épigramme à

4. *Le Duc de Lerme à cheval*, 1603. Musée du Prado.

5. Pour le comte de Niebla, la dédicace de la *Fábula de Polifemo* (vers 1-24) et d'après Robert Jammes, qui s'appuie sur une affirmation d'Espinosa, le portrait équestre du prince chasseur dans *Soledad segunda* (vv. 800-823). Voir *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 79. Pour le duc de Béjar, la dédicace de *Soledad primera* (vers 1-37); pour le marquis et sa famille, voir les poèmes étudiés par Robert Jammes, *Études...*, p. 276-282.

6. Velázquez, *Catálogo de la exposición del museo del Prado*, Madrid, 1990, cat. 12.

7. Manuscrit conservé à la fondation Lázaro Galdiano (Madrid). Plusieurs éditions facsimilé.

8. On peut ajouter à cette liste, avec une grande probabilité, Francisco de Rioja, ami et protecteur de Velázquez à la cour. Dans un article de 1991, Bonaventura Bassegoda a proposé cette identification pour l'excellent portrait de jeune ecclésiastique couronné de laurier qui figure dans le manuscrit de Pacheco, sans nom ni éloge. Voir «Cuestiones de iconografía en el Libro de Retratos de Francisco Pacheco», *Cuadernos de arte e iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo IV, n° 7, 1991, p. 186-196. Selon ce chercheur, l'un des deux portraits manquants figurant sur des feuilles coupées qui devraient porter les numéros 45 et 50 de la série, pourrait être celui de Góngora dessiné par Pacheco d'après le portrait de Velázquez.

9. Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda y Hugás, Madrid, Cátedra, 1990, p. 203-4.

10. Antonio CARREIRA: «Góngora y el duque de Lerme», art. cit., p. 216. Le renseignement est tiré du manuscrit Rennert, localisé par Carreira dans la Pennsylvania University (ms. Span 37). Voir aussi «Los poemas de Góngora y sus circunstancias», dans *Gongoremas*, ed. cit. p. 95-118.

11. Luis de GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985. Nous faisons allusion aux sonnets n° 6 «Sacros, altos, dorados capiteles», n° 11 «Clarísimo Marqués, dos veces claro», n° 21, «Este a Pomona, cuando ya no sea»; n° 22 «Llegué a este Monte fuerte, coronado»; n° 29 «Este, que en traje le admirais togado».

12. D'après Fernando MARÍAS, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. Madrid, Nerea, 1997. Signalons que Jonathan Brown a soutenu l'opinion qu'il s'agit du portrait d'un autre puissant ecclésiastique, le cardinal don Bernardo de Sandoval y Rojas archevêque de Tolède de 1599 à 1618, et oncle du duc de Lerme (voir Jonathan BROWN / DAWSON, CARR, «Portrait of a Cardinal: Niño de Guevara or Sandoval y Rojas?», *Studies in the History of Art*, 11 (1982), p. 33-40.

13. Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, p. 582-584.

14. Voir FERNÁNDEZ LÓPEZ, «Los techos pintados del palacio arzobispal de Sevilla», et J. M. SERRERA, «Velázquez y la pintura sevillana de su tiempo», dans *Velázquez y Sevilla* (Cat. Exposition 1 oct.-12 déc. 1999), Diputación de Sevilla, 1999, tome II, p. 51 et s., p. 159 et s.

15. Epigraphe du codex de l'Hispanic Society B2363 (d'après B. CPLIJAJUSKAITĖ, *Sonetos Completos*, ed. cit., p. 75).

16. Voir par exemple, sur cette pratique, Edouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Gallimard, 1998, p. 116-127.

17. Pline l'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV.

propos d'une oeuvre d'art, l'art verbal ne se célébrait lui-même que comme succédané de l'oeuvre plastique. L'éloge prend alors la forme d'une *ekphrasis* d'oeuvre d'art réelle ou imaginaire. Déjà dans les *Silvae* de Stace, la description de villas et de statues est une des formes, indirectes et par là même élégantes, qu'adopte le panégyrique de tel ou tel personnage. Du reste, le modèle le plus illustre de louange poétique à l'antique dans l'Espagne de la Renaissance, l'éloge de la Maison d'Albe dans la Seconde Eglogue de Garcilaso, se présente comme glose d'imaginaires bas-reliefs sculptés sur l'urne du fleuve Tormes. La «figure» ingénieuse consistant à déplacer l'éloge du Grand vers celui d'une oeuvre d'art qui lui est associée par métonymie, soit parce qu'elle le représente, soit parce qu'elle lui appartient, prend chez Góngora des formes assez variées. Si l'on parcourt la trentaine de ses sonnets écrits à la gloire des membres de la famille royale et de la haute noblesse, on constate qu'une bonne partie d'entre eux célèbrent, non pas directement le personnage, mais ses portraits ou, plus largement, les oeuvres d'art qu'il possède, manoirs champêtres, châteaux, et souvent peinture. Ainsi, l'éloge de don Álvaro Bazán, marquis de Santa Cruz, se construit sur la métaphore filée d'un portrait possible, d'abord sculpté, puis peint. Philippe II est glorifié à travers l'Escorial; le marquis d'Ayamonte, à travers un portrait de la marquise montré à Góngora par son mari lors d'un passage à Cordoue; don Antonio Venegas, évêque de Pampelune, par le biais du manoir qu'il avait fait édifier à Burlada; le comte de Lemus, à travers son château de Monforte; dans le même sonnet, l'oncle du comte, don Rodrigo de Castro, est exalté en vertu de la belle géométrie architecturale du collège dont il fut le fondateur; ailleurs, don Juan de Acuña, président de Castille, est célébré à l'occasion de son portrait¹¹. De même, les sonnets funéraires portent moins sur la personne même du défunt que sur le monument funéraire, éphémère ou permanent, réel ou imaginaire, qu'on lui consacre.

Célébration poétique des collections

Deux sonnets dédiés à des hauts personnages en leur qualité de collectionneurs portent plus directement témoignage d'une ascension de la peinture dans l'échelle des biens matériels et symboliques. Góngora, qui a dans l'ensemble peu à dire sur les qualités politiques, militaires ou morales des princes et des nobles, semble supposer que le moyen le plus efficace de les louer consiste à les représenter tout simplement dans leur puissance, sans même prendre argument de mérites ou d'actions censées

la justifier. Ce qui veut dire, en ce qui concerne la noblesse laïque, les représenter comme possesseurs de belles femmes, de beaux chevaux, de beaux domaines et de beaux enfants, ou alors comme chasseurs ou pêcheurs. La chasse, thème privilégié de ces représentations, permet de joindre ingénieusement la mémoire d'un ancien privilège seigneurial, l'esthétisation des activités guerrières, et l'attirail poétique et humaniste de la pastorale et de la fable. Il est significatif que Góngora pense devoir joindre à cet ensemble, réduit à l'essentiel, des privilèges de la grandeur, la possession de collections, collections de diverse nature mais où la peinture tient une place éminente.

Ainsi, un sonnet de 1607 porte sur «les peintures et les reliquaires d'une galerie du Cardinal don Fernando Niño de Guevara». De Fernando Niño de Guevara, archevêque de Séville et Inquisiteur Général, on conserve un des portraits espagnols les plus impressionnants avant Velázquez, celui qu'en fit le Greco, semble-t-il à l'instigation du neveu du cardinal, Pedro Lasso de Guevara, et qui est aujourd'hui au Metropolitan¹². Fernando Marías identifie cette galerie célébrée par Góngora à la Galerie du Prélat de l'Archevêché de Séville¹³. Le plafond de cette salle (ainsi que celui du Salon principal du même palais) fut décoré par ordre de Niño de Guevara en 1604, année même d'un synode qui avait pour ambition une réforme en profondeur du clergé sévillan, avec un programme iconographique très élaboré, destiné à exalter l'Église catholique, et à associer à son triomphe les prélats sévillans. Dans le plafond à compartiments de la Galerie du Prélat, s'insèrent vingt-sept toiles encore aujourd'hui sur place, d'auteur non identifié: histoire de Noé, cycle des éléments et des saisons symbolisés par des natures mortes (y compris la représentation d'une cuisine, allusive à l'élément de la Terre, dont on pense qu'elle a pu influencer sur les *bodegones* sévillans du jeune Velázquez)¹⁴. D'après l'un des manuscrits où figure le poème, la galerie contenait en outre une collection de «portraits» des Papes et des Pères du désert (*padres del yermo*)¹⁵, ce que confirme le texte du sonnet. La galerie détournait en un sens dévotionnel, dans l'esprit de Trente, le groupement de portraits (souvent imaginaires) d'hommes célèbres, pratique d'inspiration humaniste commune à la Renaissance¹⁶. Si la collection de Marcus Terentius Varron, qui comprenait, selon Pline¹⁷, sept cent portraits, en constituait l'indispensable antécédent antique, la série de «portraits» de philosophes, de savants et de théologiens qu'inclut le programme iconographique de la Bibliothèque de l'Escorial¹⁸ avait relancé cette pratique en Espagne. Le sonnet témoigne d'une mise en équivalence peintures-reliques, parmi les propriétés qui distinguent l'«héroïque cardinal» de

Guevara, de sorte que le prix symbolique des peintures se trouve discrètement rehaussé jusqu'à celui des reliques, le plus élevé que peuvent atteindre les biens d'un homme d'Église. Les images peintes des anachorètes et des Papes («Tebaida celestial, sacro Aventino»), renvoyant à la continuité entre les origines héroïques de l'Église et son organisation monarchique, avoisinent les reliquaires, «coffres où des courtisans célestes conservent jusqu'au dernier jour leurs vêtements déchirés», les restes de corps qui furent le vêtement de l'âme. Les uns comme les autres sont offerts à la vénération de l'étranger, du pèlerin (*forastero, peregrino*), du voyageur curieux et dévot. Observons le syncrétisme tout naturel par lequel l'aura sacrée de l'art, d'ordre païen et donc poétique et métaphorique, exprimée dans la métonymie conventionnelle *su pincel divino*, «leur pinceau divin», tend à se confondre avec le charisme de la relique et de l'icône, soutenu comme vérité de foi par le discours théologique le plus littéral:

Del yermo ves aquí los ciudadanos,
del galeón de Pedro los pilotos;
el arca allí, donde hasta el día postrero

sus vestidos conservan, aunque rotos
algunos celestiales cortesanos.
Guarnécelos de flores, forastero (v. 9-14)¹⁹

La peinture (et non plus seulement l'image sainte en tant que telle) se trouve ainsi promue au rang d'incarnation des plus hautes valeurs spirituelles.

A ce texte on peut proposer le pendant d'un sonnet plus tardif, «Au comte de Villamediana, célébrant le goût qu'il eut en diamants, peintures et chevaux», qui date de 1621, l'année qui précéda celle du meurtre du comte. Si le sonnet à Niño de Guevara n'était guère plus qu'un hommage occasionnel, celui qui exalte la magnificence de Villamediana s'adresse à l'un des protecteurs les plus proches et que l'on peut croire les plus chers au poète, si Góngora rendait à Villamediana ne serait-ce que le centième de l'admiration que l'aristocrate-poète lui témoignait dans sa propre poésie²⁰. Le premier quatrain parle des diamants possédés par le comte, plus nombreux que ceux que l'Orient peut offrir à ceux qui s'y risquent, sertis en plomb ou en or («si no al metal ya atadas más luciente»); le second quatrain chante les «vaillants pinceaux nationaux et étrangers» qui dans le cabinet (*camarín*) de Villamediana «affectent muets des voix et feignent un silence parlant dans leurs teintes vocales»; dans les tercets, il est question de chevaux surnaturels, fils du souffle le plus pur, aux couleurs d'arc-en-ciel, qui passent

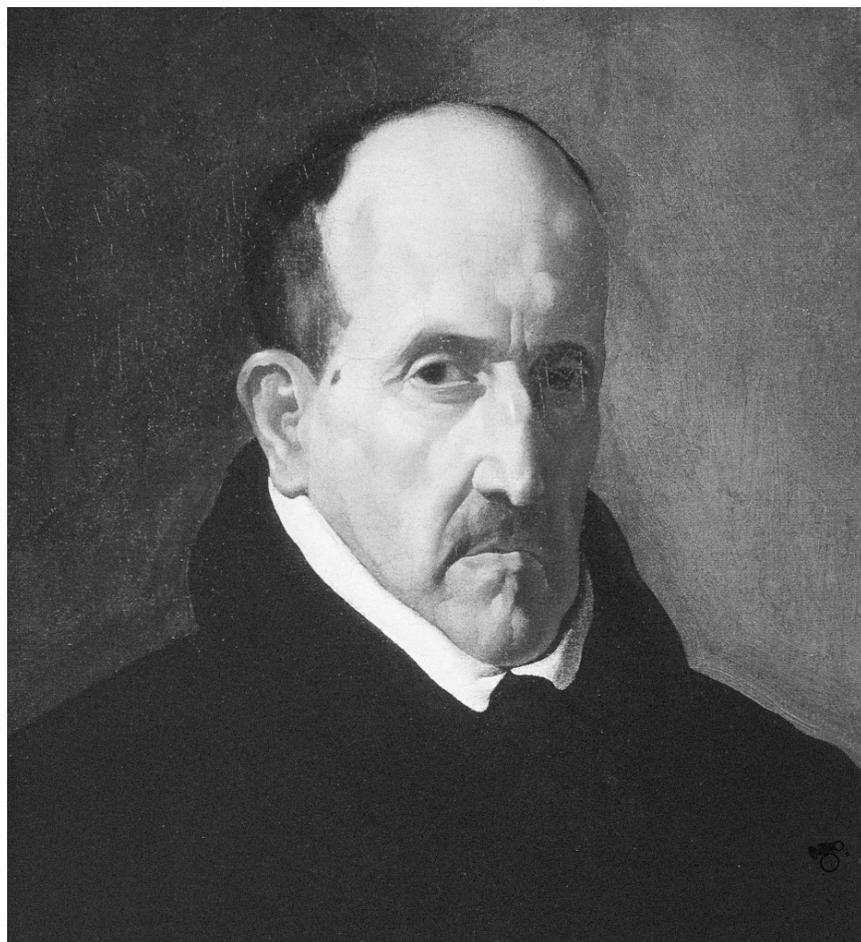


Figura 2.
D.Velázquez, *Portrait de Luis de Góngora*. Museum of Fine.

comme par magie des rives de leur Guadalquivir natal aux freins d'or que le Duc leur fait mordre:

*Al conde de Villamediana, celebrando
el gusto que tuvo en diamantes,
pinturas y caballos*

Las que a otros negó piedras Oriente,
émulas brutas del mayor lucero,
te las expone, en plomo, su venero,
si ya al metal no atadas más luciente;

cuanto en tu camarín pincel valiente,
bien sea natural, bien extranjero,
afecta mudo voces, y parlero
silencio en sus vocales tintas miente.

Miembros apenas dio al soplo más puro
del viento su fecunda madre bella;
Iris, pompa del Betis, sus colores;

que fuego él espirando, humo ella,
oro te muerden en su freno duro,
¡oh esplendor generoso de señores!

18. Fernando CHECA, *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1992, p. 396-401.

19. *Sonetos Completos*, ed. cit. n° 19, p. 75.

20. L'empreinte de la poésie gongorine est omniprésente dans la poésie de Villamediana. Le poème narratif en octaves intitulé «Fable de Phaéton», de 1617, que Góngora célébra dans un sonnet et dans un dizain, contient au moins une dizaine de vers directement empruntés à Góngora.

21. Voir Jonathan BROWN, *El triunfo de la pintura*, ed. cit., p. 35 et 115.

22. «Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III», dans Miguel MORÁN et Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar*, ed. cit. p. 20.

23. Vicente CARDUCHO: *Diálogos de la pintura*, ed. Calvo Seraller, Madrid, 1979, p. 417.

24. Voir Miguel MORÁN / Fernando CHECA, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985.



Figura 3.
El Greco, *Portrait du Cardinal Francisco Niño de Guevara*. Metropolitan Museum of Art. New York.

La position de la peinture, entre les diamants et les chevaux, comme un signe de plus de la «généreuse splendeur» dont brille le comte parmi ses pairs, peut sembler faire peu d'honneur à l'art du peintre, surtout si l'on pense que Villamediana possédait des chefs d'œuvre tels que *La dame à la fourrure* du Titien²¹, ou des toiles du Caravage²². Il en va probablement à l'inverse: si le parallèle des reliquaires et des peintures dans la galerie de Niño de Guevara élevait la peinture au rang des objets sacrés, le paradigme formé par les diamants, les tableaux et les chevaux indique son assimilation aux signes de la richesse et de la noblesse guerrière, donc aux plus hautes valeurs d'ordre profane. Joyaux et chevaux représentaient depuis toujours les objets par excellence de l'appétit seigneurial.

Un peintre comme Vincencio Carducho, entreprenant de claironner les gloires de la peinture et de démontrer sa reconnaissance sociale, peut, dans une même phrase et avec la même euphorie, célébrer la présence dans une maison noble de Madrid de tableaux et de sculptures, d'armes fastueuses et de pierres gravées ou taillées:

Allí se hallavan demás de las pinturas (y estatuas que he dicho) espadas (de excelentes maestros) cuchillos Damasquinos excelentes, rodellas, broqueles admirables, cristales de roca de mil maneras, tallados y gravados con grande arte y fineza²³.

Cette page des *Dialogues de la peinture* (publié en 1633, mais rédigé probablement quelques années plus tôt), rapporte une série de visites dans des maisons nobles de Madrid, dont les propriétaires sont de grands collectionneurs. Elle est bien connue des historiens de l'art, parce qu'elle permet de documenter des collections à Madrid, et l'appréciation des artistes et des œuvres. Les listes hétérogènes des objets privilégiés dans chaque collection permettent de les situer dans une phase de transition entre les collections typiques du XVII^e siècle, sur le modèle de la *Wunderkammer*, et les collections «baroques», fondées non plus sur la recherche de l'objet rare et curieux, mais sur l'ostentation de richesses et sur l'étalage des œuvres d'art offertes au plaisir de l'œil²⁴, et où les toiles acquièrent une importance prédominante.

L'énumération de Carducho projette dans la catégorie générale de l'objet précieux et collectionnable un classement ternaire, superposable à celui que présente Góngora dans son sonnet: d'une part, des minéraux rares, les cristaux taillés, équivalent approximatif des diamants du poème; d'autre part, des armes précieuses qui, à l'instar des chevaux, rappellent l'excellence militaire comme patrimoine symbolique de la noblesse; et enfin des peintures, dans la description de Carducho accompagnées de sculptures. Si les pierres rares, venues de contrées lointaines, prouvent une domination sur l'orbe du monde qui se donne à voir comme faste, les armes et les chevaux rappellent de manière décorative et allusive la violence qui fonda cette puissance, et les peintures témoignent d'une domination de type imaginaire et symbolique, non moins gratifiante que la domination réelle. Le caractère significatif de ce paradigme semble corroboré par un passage de la biographie du noble sévillan Gonzalo Argote de Molina, insérée par Pacheco dans son *Libro de retratos*, qui en présente une variante un peu plus complexe:

[...] hizo en sus casas de cal de Francos (con buena elección a mucha costa suya) un hermoso museo, juntando raros i peregrinos libros de istorias impresas y de mano, *luzidos i extraordinarios cavallos, de linda raza i vario pelo, i una gran copia de armas antiguas i modernas*, que entre diferentes cabeças de animales *i famosas pinturas de fábulas i retratos de insignes hombres, de mano de Alonso*

Sánchez Coello, hacían maravillosa correspondencia. De tal suerte que obligaron a su Magestad, hallándose en Sevilla, año de 1570, a venir en coche disfraçado, por orden de don Diego de Córdoba, a honrar tan celebrado camarín²⁵.

Mais le texte de Góngora ne se veut pas, comme les récits de Carducho ou de Pacheco, un simple témoignage coloré d'enthousiasme, et le travail poétique y produit un supplément de sens. Diamants et chevaux, encadrant les peintures, suggèrent par contamination certaines propriétés des tableaux; pour les diamants, *émulos brutos del mayor lucero*, la luminosité solaire; pour les chevaux andalous, nés de juments mythiquement fécondées par le vent, le souffle pur et l'haleine enflammée qui animent un corps fait de beaux membres, et vêtu de brillantes couleurs.

Car cette lumière solaire des diamants, ce souffle enflammé et fumant des chevaux, se comptent parmi les attributs mythiques du peintre lorsqu'on le voit comme Prométhée qui vole le feu céleste, ou comme démiurge animant ses créatures d'un «esprit» ou d'un souffle ardent, motifs fréquents dans les célébrations poétiques de la peinture en Espagne et qui ont été bien étudiés²⁶. Ces motifs affleurent par exemple dans les sonnets d'Hortensio Félix Paravicino sur le Greco²⁷, ainsi que dans le sonnet de Góngora «à un peintre flamand» qui faisait son portrait:

Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,
de espíritu vivaz el breve lino
en las colores que sediento bebe.
Vanas cenizas temo al lino breve
que émulo del barro le imagino,
a quien (ya etéreo fuese, ya divino)
vida le fio muda esplendor leve²⁸.

Le même motif est lisible par allusion au vers 4 de l'épigramme funéraire intitulée «Inscription pour le sépulcre de Dominico Greco»:

Esta en forma elegante, oh peregrino,
de pórvido luciente dura llave
el pincel niega al mundo más suave
que dio espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aun de mayor aliento digno
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave.
Venérea, y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte, estudio; Iris, colores;
Febo, luces, si no sombras, Morfeo.

Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba, y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo²⁹.

Le sonnet invite le monde à pleurer et honorer le peintre puisqu'il a perdu en lui *el pincel [...] más suave [...] que dio espíritu a leño, vida a lino*, le pinceau le plus suave qui donna souffle au bois et vie au lin. Du Grec qui gît dans sa tombe, affirme le premier tercet, la Nature a hérité de l'art, l'Art de l'étude, Iris des couleurs, Phébus des lumières, et Morphée des ombres. La gloire du peintre consiste à avoir engendré des êtres que le monde ne connaissait pas avant lui et qu'il lui devra désormais: un art qui est un supplément et non une copie de la nature, un approfondissement studieux de l'art lui-même; une nouvelle terre et un nouveau ciel; des lumières, des couleurs, des ombres, qui ne doivent rien au soleil, à l'arc-en-ciel ni aux divinités du sommeil et de la nuit. Si l'on rapproche le sonnet à Villamediana de cet épithème du Greco, on constate des coïncidences dans la formulation: «émulas brutas del mayor lucero», «Iris, pompa del Betis, sus colores», lit-on à propos des diamants et des chevaux de Villamediana; «[...] Iris, colores / Febo, luces, si no sombras Morfeo», à propos de l'héritage laissé par le Greco. En célébrant le goût de Villamediana qui rassemble diamants, peintures et chevaux, Góngora paraît donc non seulement placer les peintures parmi les objets les plus propres à manifester la «splendeur généreuse» d'un seigneur, mais aussi suggérer une harmonieuse parenté entre ces objets. Diamants et tableaux partagent la rivalité avec le soleil et sa lumière; toiles et chevaux concordent par le mythe du souffle fécondant et par la pompe des couleurs. Remarquons que l'excellence dans la représentation des chevaux donne la mesure, pour les Espagnols, de l'art du peintre, comme en témoignent aussi bien deux anecdotes rapportées par Mateo Alemán dans *le Guzmán de Alfarache*³⁰ que le fragment le plus inspiré, et le plus souvent cité, de *Poème de la peinture* de Céspedes³¹.

L'aliment des yeux

Dans les sonnets que nous avons lus, Góngora sut exprimer, avec une intuition sans défaut, l'ascension de la peinture au ciel des marques de distinction de l'aristocratie dont il se voulait le meilleur poète.

Ces poèmes ne montrent pas pour autant sa sensibilité personnelle à l'art pictural³². Aucun document actuellement disponible ne prouve positivement que Góngora ait été amateur de peinture, ni dans sa correspondance publiée, assez réduite il est vrai, et le plus souvent motivée par l'urgence

25. Francisco PACHECO, *Libro de Retratos*, ed. de Pedro Piñero et Rogelio Reyes, Diputación de Sevilla, 1985, p. 273.

26. Voir José LARA GARRIDO, «Los retratos del Greco. Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora», *Edad de Oro*, VI, 1977, p. 133-147; Emillie BERGMAN, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Harvard University Press, 1979.

27. Souvent reproduits, et en particulier dans Fernando MARIAS, *El Greco*, ed. cit., p. 258-59.

28. *Sonetos completos*, ed. cit., n° 45, p. 106.

29. *Ibidem*, n° 140, p. 219.

30. Ces deux intéressantes anecdotes sur la peinture et les chevaux se trouvent, l'une au tout début du récit, dans le premier chapitre de la première partie, et la seconde, à l'extrême fin, au dernier chapitre de la dernière (Voir Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, ed. de J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987, I, p. 127-129 et II, p. 508).

31. Vers cités par Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. cit., p. 382-383.

32. Parmi les quelques travaux consacrés à notre problème, on pourra consulter un excellent article récent de Lia Schwartz, «Velázquez and Two Poets of the Baroque. Luis de Góngora and Francisco de Quevedo», dans *Velázquez*, ed. by S.L. Stratton-Pruitt, Cambridge University Press, 2002, p. 130-148, à lire surtout pour ses remarques sur Quevedo.

33. Dernier vers du sonnet «Sacras luces del cielo, yo he cantado», dans *Rimas de Tomé de Burguillos* (LOPE DE VEGA, *Obras poéticas* I, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 1427).

34. Dans sa belle étude sur les rapports entre peinture et poésie au Siècle d'Or, centrée sur Lope de Vega, Javier Portús Pérez a recueilli plusieurs formulations très proches de la même idée dans divers textes de ce poète (J. PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999, p. 153).

35. Juan de Jáuregui jouissait d'une réputation d'excellent peintre, Lope de Vega peignait parfois et c'était le cas aussi, semble-t-il, pour Valdivielso (voir José de VALDIVIELSO, *Romancero espiritual*, ed. de J. M. Aguirre, Madrid, Espasa, 1981, p. XI).

36. Le poète Francisco de Rioja pris dix-huit tableaux acquis par Velázquez pour le palais du Buen Retiro (voir Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La pintura mitológica en España*, Madrid, Cátedra, p. 64).

37. Dans le *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, comme dans la «Silva al pincel» de Quevedo, sont nommés et rapidement caractérisés les peintres que l'auteur juge dignes de cet honneur. Lope les introduit parmi les poètes, comme des favoris d'Apolon et des muses, et des aspirants au laurier, même si leur petit nombre contrebalance difficilement l'interminable énumération des littérateurs.

38. Voir le mémorial juridique publié à Madrid en 1629, qui recueillait les déclarations de célèbres hommes de lettres en défense de l'exemption fiscale de la peinture. Trois poètes, Lope de Vega, José de Valdivielso et Juan de Jáuregui y signent des dépositions en faveur des peintres, en fait des discours sur la noblesse de la peinture. Elles sont reproduites dans Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 337-366. Pedro Calderón de la Barca écrivit lui aussi un texte destiné à montrer la compatibilité de la peinture avec la noblesse et avec les fonctions les plus honorifiques, dans le cadre d'un autre mémorial juridique, présenté en 1677 (*ibidem*, p. 529-46).

financière, ni dans ses poèmes au ton plus intime. Du reste, ses maigres ressources, surtout dans ses années madrilènes, ne lui laissent pas l'opportunité de devenir un collectionneur même modeste. Son attitude est de toute manière en frappant contraste avec celle de Lope de Vega, qui, bien qu'il se plaigne perpétuellement de manque d'argent, ne laisse jamais passer une occasion d'énumérer ses quelques tableaux parmi les humbles richesses que l'envie ne saurait lui contester. «Dos libros, tres pinturas, cuatro flores»³³, écrira-t-il pour définir le cadre de sa vie de sage épicurien, dans un vers justement fameux qui rassemble ses possessions bien-aimées, la bibliothèque, le petit jardin, la modeste collection de peintures³⁴. La position de Góngora contraste aussi avec celle d'autres poètes qui, comme Juan de Jáuregui, Francisco de Rioja, Francisco de Quevedo, José de Valdivielso, et plus tard Pedro Calderón de la Barca, se mêlèrent soit de peindre eux mêmes³⁵, soit de priser des peintures³⁶, soit de composer une ébauche de Parnasse pictural³⁷, soit encore de servir d'assesseurs iconographiques aux peintres, soit enfin d'intervenir comme experts dans la cause de l'exemption fiscale de la peinture³⁸.

Mais, bien que Góngora ne se soit pas prévalu de la qualité d'amateur de peinture, il est probable qu'il l'ait goûtée avec discernement. Comme on n'a pu déterminer avec certitude l'identité du peintre flamand qui peignit son portrait en 1620, portrait reproduit dans le dessin qui sert de frontispice au manuscrit Chacón, seuls deux noms de peintres ont été sans équivoque liés à sa personne et à son oeuvre, le Greco, auquel il a consacré l'épithète qu'on vient de lire, et Velázquez dont il nous reste son portrait. Par un de ces «hasards objectifs» que prisait les surréalistes, Góngora demeure ainsi associé aux deux peintres les plus puissamment originaux de l'Espagne classique.

On doit à Góngora un poème juvénile consacré au pur plaisir de voir et à celui de voyager pour voir des sites, pour imaginer le passé à travers ses traces, admirer les oeuvres d'art, prendre connaissance d'un monde florissant, urbain, riche d'histoire. Il s'agit du *romance* de 1586 à la ville de Grenade qui commence «Ilustre ciudad famosa». Les deux cent trente-six vers de ce poème chantent le plaisir éprouvé à visiter cette ville pour ses agréments de tout ordre, et tout spécialement pour son passé arabe que la maurophilie en vogue dans ces années emplissait de charmes romanesques.

Le texte se construit sur une seule phrase, sur une seule note inlassablement répétée, qui sert de cadre au parcours descriptif des monuments de la ville et des souvenirs historiques qu'elle éveille: Grenade, tu ne m'as pas fait venir de ma patrie («de mi patria me trujiste») pour régler d'ennuyeuses affaires juridico-administratives («a dar memoria-



Figura 4.
Juan de Courbes, *Portrait gravé de Luis de Góngora*. 1630.

les / de mi pleito a tus Oidores / de mi culpa a tus Alcades») mais pour voir, pour voir, pour voir... «sino a ver de tus murallas los soberbios homenajes... y a ver de la fuerte Alhambra los edificios reales... y a ver sus hermosas fuentes... y su cuarto de las frutas... y a ver sus secretos baños, y a ver los seis tribunales... y a ver tu sagrado templo... y a ver su hermosa torre... y a ver tu Real Capilla... y a ver tu fértil Escuela... y a ver tu Colegio insigne... y a ver tu Albaicín... y a ver tu apacible vega... y a ver tu Generalife... y a ver de tus bellas damas los bellos rostros...». La réitération, d'apparence maladroite lorsqu'on la souligne pour les besoins de l'analyse, se perd à demi dans le tissu des éloges de la beauté présente, renvoyant à une épaisseur de passé ou d'affabulation pseudo-historique. La répétition de cette tournure donne au poème, qui pourrait se réduire à un exercice topographique, à un plat inventaire de motifs de fierté urbaine, l'empreinte d'une véhémence émotionnelle, d'un plaisir charnel des yeux, que souligne la brève péroraison finale:

En tu seno ya me tienes,
con un deseo insaciable



Figura 5.
Graveur Flammand anonyme, *Portrait gravé de Luis de Góngora*.

de que alimenten mis ojos
tus muchas curiosidades,
dignas de que, por gozallas,
no sólo se desamparen,
las comarcas del Betis
más las riberas del Ganges,
y que se pasen por verlas,
no sólo dudosos mares,
mas las nieves de la Scythia,
de Libia los arenales [...]

Góngora pouvait donc consacrer un poème au seul désir de voir, à la faim des yeux, sans trop chercher un prétexte légitimant ce désir, qu'il soit amoureux, épique, mythologique, religieux ou courtisan³⁹. Il innovait donc une fois de plus dans le contexte de la tradition poétique espagnole, et il le faisait vraisemblablement en faveur d'un goût personnel, d'un «désir insatiable» pour les choses qui peuvent «nourrir les yeux» *alimentar los ojos*. On peut difficilement imaginer qu'un homme capable d'écrire ce texte n'ait pas été sensible à la peinture. Dans son énumération des *mirabilia* de l'Alhambra figure la «Salle des fruits»⁴⁰, décorée par des natures mortes attribuées à Alexander

Mayner⁴¹, et dont les effets de trompe-l'oeil deviendront un lieu commun dans les descriptions du palais au XVIII^e siècle⁴². Mais, fait peut-être plus frappant, la beauté des jardins qui bordent le Darro lui apparaît immédiatement sous les espèces d'un paysage flamand, d'un *lienzo de Flandes*:

[...] y a ver los cármenes frescos
que al Darro cenefa hacen
de aguas, plantas y edificios,
formando un lienzo de Flandes
(do el céfiro al blanco chopo
mueve con soplo agradable
las hojas de argentería
y las de esmeralda al sauce),
donde hay de árboles tal greña,
que parecen los frutales
o que se prestan las frutas
o que se dan dulces paces; [...]

Dans un article classique sur «La théorie de l'art à la Renaissance et la naissance du paysage»⁴³, Gombrich a soutenu la thèse paradoxale, mais non inédite, selon laquelle le sentiment des beautés de la nature est la conséquence et non la cause de l'existence du paysage comme institution, comme genre pictural légitime. Au XIX^e siècle, il sera banal d'aimer la campagne romaine parce qu'elle ressemble à un Claude Lorrain, ou un lac écossais parce qu'il rappelle une «romantique invention» de Salvatore Rosa. Les témoignages d'une telle attitude apparaissent dès le XVII^e siècle, mais ils sont tout de même assez rares, ils proviennent de peintres ou d'amateurs italiens de compétence exceptionnelle, et la plupart datent de la seconde moitié du siècle. Comme en Italie, le paysage en Espagne est considéré comme un genre nordique, et le syntagme *lienzo de Flandes* deviendra au XVIII^e siècle une locution d'usage commun. Pour faire l'éloge de la beauté d'un lieu que l'on décrit, on dira volontiers qu'il ressemble à un *lienzo de Flandes*⁴⁴. On rencontre cette expression sous la plume d'un poète comme Góngora mais aussi bien sous celle d'un peintre comme Carducho, lorsqu'il veut rendre les impressions du Manzanares. D'après Alfonso Pérez Sánchez, ce lieu commun, joint à ce qui lui apparaît comme la pauvreté de la peinture de paysage en Espagne, témoignerait d'une certaine cécité des Espagnols devant le spectacle de la nature, si l'on fait exception de la figure humaine.

Pourtant, le passage de Góngora qu'on vient de citer ainsi que d'autres textes similaires, attestent que dire d'un jardin ou d'une campagne qu'ils ressemblent à un *lienzo de Flandes*, n'équivaut pas à déclarer d'une manière stéréotypée qu'ils sont fertiles et amènes. On veut exprimer par là une opulence de la végétation, une ampleur panoramique de la vue qu'on en prend, et en

39. On pourrait interpréter le *romance* comme un exercice de flatterie courtisane à l'égard d'une puissante personne juridique, la ville de Grenade, mais cette lecture omettrait de considérer l'aspect purement hédoniste et esthétisant du poème.

40. «y su Cuarto de las frutas / fresco, vistoso y notable / injuria de los pinceles / de Apeles y de Timantes, / donde tan bien las fingidas / imitan las naturales / que no hay hombre a quien no burlen / ni pájaro a quien no engañen» (vers 37-44).

41. Fernando MARÍAS, *El largo siglo xvi*, Madrid, Taurus, 1989, p. 583.

42. Voir les textes cités par Antonio Carreira en note à ce passage dans sa récente édition des *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, I, p. 374 et s.

43. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance I*, Oxford, Phaidon Press, 1966.

44. Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ: «El paisaje en la pintura española del siglo xvi», dans *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, p. 163.

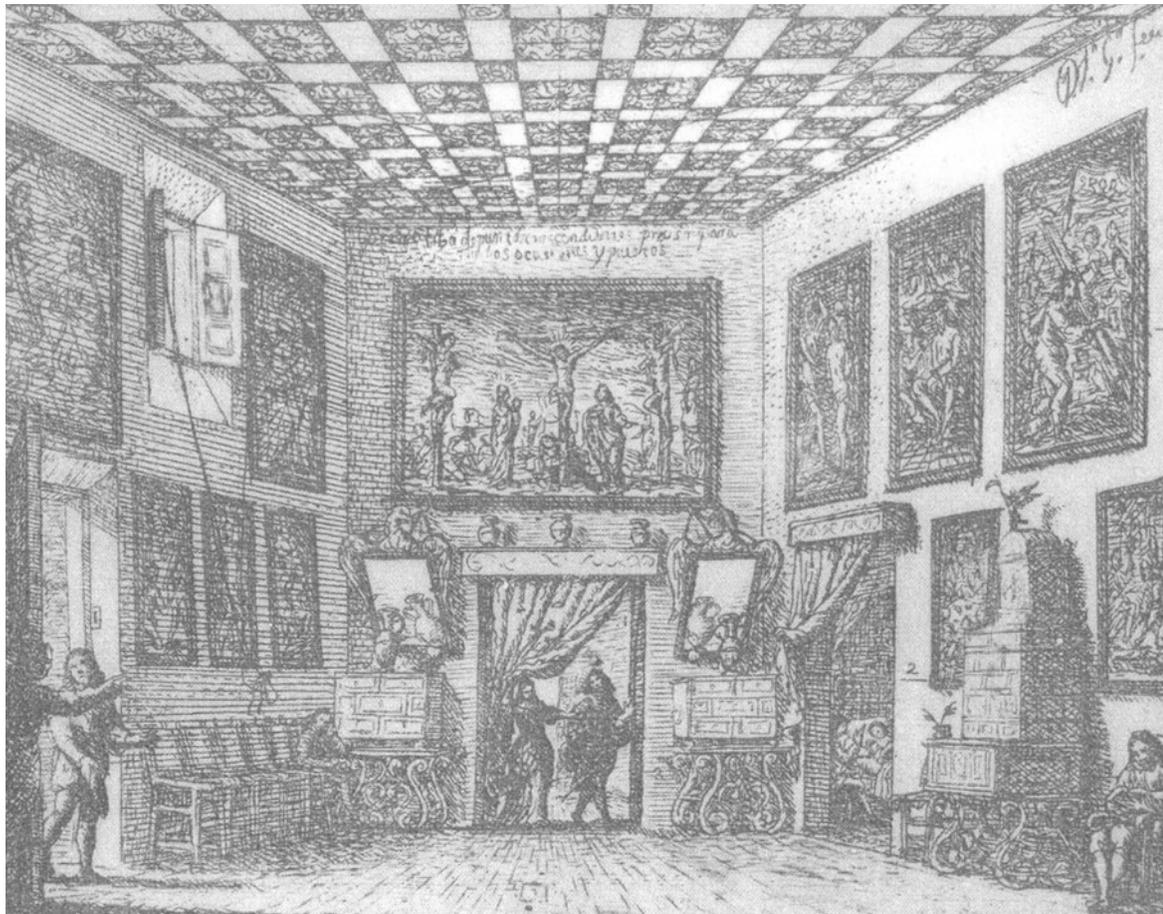


Figura 6.
José García Hidalgo, *Étude d'intérieur*. 1693.

même temps une grande variété de détails brillants et menus, l'éclat poli de couleurs baignées par une lumière limpide. La fréquence de ces traits suggère que la catégorie *lienzo de Flandes* pour louer un site n'est pas seulement un cliché hyperbolique, qui évite le travail de décrire, et peut-être de voir. On adopte ce cliché parce que l'on a regardé des paysages flamands, des paysages de Patinir, ou de Breughel, ou de Paul Brill, ou d'autres maîtres de moindre notoriété, et qu'on a apprécié la façon splendide dont ils réinventent, ou simplement rendent visible, constituent en spectacle, ce qu'on peut voir dans les champs, les forêts, la montagne ou la mer. Cela ne prouve nullement un manque d'intérêt pour la nature, mais plutôt un goût pour la peinture, jugée capable d'inciter à voir la nature avec d'autres yeux. Il faut noter en outre que ce cliché du site géographique que l'on prétend louer en le comparant au *lienzo de Flandes* n'est probablement pas du tout un cliché quand Góngora l'utilise, bien avant la fin du XVII^e siècle. De fait, je n'ai pas rencontré, ni vu citer, une occurrence plus précoce de cette comparaison. Il a donc probablement contribué à la fixer, s'il ne l'a pas inventée. Il avait compris ou deviné, lui, simple provincial de vingt-cinq ans, ce

que l'existence du paysage pictural, dont la naissance comme genre indépendant était encore un phénomène récent, apportait à la perception que l'on pouvait avoir d'un site, ou du moins au plaisir qu'on pouvait y prendre.

La fécondité visuelle de la poésie

En outre, l'œuvre de maturité de Góngora passa très tôt, comme celle de Lope de Vega, pour contenir des valeurs plastiques, pour donner l'équivalent verbal d'une peinture. Cette opinion est surtout fondée sur le *Polyphème* et les *Solitudes*, poèmes où la narration, au rythme lent, est organisée en tableaux, poèmes où le personnage humain est traité comme figure, comme corps immergé dans un espace, dans ce qu'il ne paraît pas abusif d'appeler un paysage.

Dans les *Solitudes* en particulier, les déplacements du personnage principal, ce *peregrino*, ce naufragé, ce banni d'amour, ne sont soumis à aucune finalité, de sorte qu'ils apparaissent constamment de l'ordre de la promenade, du voyage pour le voyage, ce qui scandalisait les tenants d'une

conception plus morale de l'art, et d'une légitimité épique ou au moins romanesque du héros. D'où la définition malveillante du *peregrino* par Juan de Jáuregui comme un petit jeune homme qui vint de la mer et alla à la mer, «un mancebito que vino del mar y fue al mar, sin que sepáis ni cómo ni para qué», et qui ne sert que de voyeur (*mirón*). En l'absence de toute motivation dramatique, les pas du pèlerin errant, comme le voyage de Góngora à Grenade dans le poème de jeunesse, ne semblent pouvoir se justifier que par le désir de «nourrir la vue de beauté», un désir que Góngora semble croire assez puissant pour justifier des efforts considérables, ce qui est relativement nouveau en littérature. L'appétit de voir, et les objets toujours nouveaux qui lui sont donnés en pâture, soutiennent la lecture et compensent, dans un récit si long et de style si ardu, l'absence totale de conflits dramatiques. Ce motif affleure parfois à la surface du texte: «De una encina embebido / en lo cóncavo, el joven mantenía / la vista de hermosura, y el oído / de métrica armonía»⁴⁵.

Il est donc compréhensible que Francisco Fernández de Córdoba, se chargeant de la défense des *Solitudes*, sente qu'il ne peut pas les insérer dans les genres poétiques canoniques et ne sache prouver leur statut de poésie que par référence à la peinture, en faisant appel au fameux *lienzo de Flandes*:

La poesía en particular es pintura que habla, y si alguna en particular lo es, lo es ésta: pues en ella (no como en la *Odysea* de Homero a quien trae Aristóteles por ejemplo de un mixto de personas, sino como en un lienzo de Flandes), se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos⁴⁶.

Sur les traces de Fernández de Córdoba, une foule de lecteurs des *Solitudes*, et aussi du *Polyphème*, ont jugé opportun de comparer ces poèmes à des peintures, et en particulier aux œuvres des paysagistes. Parmi ces lecteurs, on compte d'illustres critiques qui ont remis en circulation l'œuvre de Góngora, comme Dámaso Alonso et Walter Pabst, et aussi certains des meilleurs spécialistes de Góngora aujourd'hui, Robert Jammes, Antonio Carreira ou Enrica Cancelliere. Il est vrai que les rapprochements qu'on a coutume d'opérer entre ces œuvres de Góngora et telle ou telle école picturale, tel ou tel peintre, parfois même tel ou tel tableau, ont quelque chose d'approximatif et de subjectif et omettent de prendre en compte l'abîme entre l'expérience visuelle et celle du langage, entre la lecture et la vision, le texte et l'image. Les arguments ne manquent donc pas pour adopter une

position sceptique, comme celle de Woods dans son livre de 1978 sur *Le poète et le monde naturel à l'époque de Góngora*⁴⁷, où il refusait comme gratuite et mensongère toute interprétation des poèmes gongorins en termes de peinture ou même d'expérience visuelle.

On pourrait sauver l'intuition presque unanime par laquelle lecteurs et critiques rapprochent les *Solitudes* de la peinture de paysage, à condition de considérer les images non en tant qu'objets de perception visuelle, mais comme constructions conceptuelles. Il n'y a pas de paysage sans pensée, sans idées sous-jacentes, même si elles ne sont pas toujours verbalisées, et certains des problèmes constructifs et esthétiques qu'on peut se poser à son propos présentent des analogies assez précises avec ceux qui sous-tendent l'élaboration d'un poème. Par le biais du *conchetto*, du *concepto* sous-jacent, des passerelles peuvent être bâties entre des phénomènes aussi hétérogènes que la lecture d'un poème et la vue d'un tableau.

Du reste, on ne saurait reprocher à ces critiques littéraires «pictorialistes» comme les appelle avec dédain Woods, une vision anachronique des poèmes de Góngora. Outre celui de Fernández de Córdoba, on pourrait citer maints témoignages de la manière dont les contemporains du poète ont apprécié dans son œuvre ce qu'ils appelaient ses peintures. Il ne s'agit pas seulement d'éloges provenant de lettrés, mais aussi de peintres, comme Carducho, qui écrivait que dans les œuvres de Góngora, «on admire la plus grande science, parce que dans son *Polyphème* et ses *Solitudes*, il semble qu'il triomphe de ce qu'il peint, et qu'il n'est pas possible qu'un autre peintre exécute ce que trace sa plume».

Certes on serait tenté de croire que cet éloge de Góngora peintre n'est que l'application conventionnelle d'un lieu commun hérité de l'humanisme, selon lequel la poésie et la peinture, comme imitations de la nature, ont une sympathie réciproque. Mais on sait que cette sympathie est quelque chose de plus qu'une position soutenue par les traités de peinture pour des motifs tactiques. Poser que la poésie et la peinture sont sœurs jumelles, c'est certes conférer à cette dernière le statut d'un art libéral, digne de partager le patronnage mythique qu'accordent à la poésie Orphée, Apollon ou les muses. Cependant, on connaît le puissant effet de ce parangon dans la pratique de la peinture, ou dans les jugements qu'on émet à son sujet. Cette imprégnation littéraire se produit aussi quand il s'agit de genres tenus pour mineurs, précisément parce que leur dépendance de la littérature est moindre, comme le paysage ou le portrait. Rappelons l'influence que semble avoir eu sur le paysage la division opérée par Vitruve des scènes dramatiques en héroïques, comiques et satiriques⁴⁸. Le regard porté sur les tableaux est conditionné par des souvenirs

45. *Soledad primera*, vers 267-270.

46. Francisco FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, ABAD DE RUTE: «Examen del Antídoto o Apología por las Soledades», dans Miguel ARTIGAS: *Don Luis de Góngora. Biografía y ensayo crítico*. Madrid, R.A.E., 1925, p. 406.

47. M. J. WOODS: *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*. Oxford University Press, 1978.

48. Voir Margaretha ROSSHOLM LAGERLÖF, *Ideal Landscape*, Yale University Press, 1990.

49. Antonio PALOMINO: *Vidas (El Parnaso Español Pintoresco Laureado, 1724)*. Ed. de N. Ayala Mallory. Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 168.

50. *Ibidem*, p. 169.

51. *Soledad segunda*, v. 813-23 (ed. cit.).

52. Le fait que Velázquez ne semble pas avoir été un homme de grande culture littéraire et encore moins, à en juger par sa bibliothèque, un amateur de poésie, ne prouve pas qu'il ait ignoré Góngora. La transmission de la poésie, même de la plus docte, était en grande partie orale. Certes, le Góngora des *Solitudes* nous semble aujourd'hui un auteur réservé à une petite minorité savante. C'est pourquoi, on a du mal à prendre la mesure de la séduction qu'il exerça pendant quelques années (celles de la jeunesse et la maturité de Velázquez) ou du bruit que fit la querelle autour de son œuvre, auprès d'une large couche urbaine cultivée, sur une aire aussi étendue que celle de la langue espagnole, et à plus forte raison dans les milieux proches de la Cour. En outre, l'intelligence exceptionnelle de Velázquez, qu'on ne saurait raisonnablement mettre en doute, pouvait fort bien surmonter intuitivement la proverbiale difficulté de ces poèmes, qui d'ailleurs a été passablement exagérée pour des raisons polémiques.

littéraires et c'est pourquoi le lien entre la poésie et la peinture imprègne fortement la réception de l'art, et non seulement sa production. Lisons les descriptions que donne Antonio Palomino, au tout début du XVIII^e siècle, de deux portraits équestres de Velázquez aujourd'hui au Prado, ceux d'Isabelle de Bourbon et du Comte-Duc d'Olivares:

Retrató también admirablemente Velázquez a la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón, Reina de España, ricamente vestida, sobre un hermoso caballo blanco, a quien el color pudo dar nombre de cisne [...] Está tan ufano, no tanto por eso, como porque *parece tasca reverente el oro, que lo enfrena suave, por venerar el celestial contacto de las riendas, que toca la mano, digna de empuñar el cetro de Imperio tan grande* [...] ⁴⁹.

Et pour le portrait du Comte-Duc:

Otro retrato pintó don Diego Velázquez de su gran protector y mecenas don Gaspar de Guzmán, tercer conde de Olivares, que está sobre *un brioso caballo andaluz, que bebió del Betis, no sólo la ligereza con que corren sus aguas, sino la majestad con que caminan, argentando el oro del freno con sus espumas* ⁵⁰.

On accordera à ces exercices d'*ekphrasis* une assez belle éloquence, en dépit de leur imprécision, ce qui explique qu'on les mentionne dans les catalogues ou commentaires des œuvres de Velázquez. Mais les historiens de l'art ne semblent pas avoir observé qu'ils se bornent à paraphraser un texte de Góngora écrit bien avant que les tableaux ne fussent peints, un même fragment de la *Seconde Solitude*, qui décrit le cheval d'un prince chasseur que Pedro Espinosa identifia au Comte de Niebla:

La espumosa del Betis ligereza bebió no sólo, mas la desatada majestad en sus ondas el luciente caballo, que colérico mordía el oro que suave lo enfrenaba arrogante, y no ya por las que daba estrellas su cerúlea piel al día sino por lo que siente de esclarecido, y aun de soberano en la rienda que besa la alta mano de sceptor digna ⁵¹.

Peut-être trouvera-t-on discutable de considérer comme des descriptions ces exercices d'*ekphrasis* de Palomino qui ne mentionnent rien ou presque de ce que l'œil peut distinguer dans les tableaux. Et pourtant, l'intention expressive de ces portraits équestres, les *conceptos* ou *concetti* qui les sous-tendent, se formulent peut-être plus adéquatement dans ces gloses fantaisistes que dans un relevé iconographique exact. De telles gloses prouvent que pour Palomino, rompu non seulement à la théorie mais aussi à la pratique de la peinture, la fiction de Góngora s'impose comme le simulacre verbal convaincant de tableaux possibles, que le génie de Velázquez semble avoir, après coup, rendu réels. Elles prouvent accessoirement qu'un peintre cultivé dans l'Espagne de 1700 pouvait savoir par cœur les *Soledades*.

Nous ne pourrions sans doute jamais savoir si Velázquez les connaissait lui aussi par cœur ⁵², mais nous aimons à conjecturer que le triomphe du plaisir des yeux, que chantait à sa manière le poète favori de sa génération, fut pour lui une incitation supplémentaire à inventer une superbe écriture picturale. S'il en était ainsi, Góngora aurait largement rémunéré le service que lui rendit le jeune Velázquez en perpétuant la mémoire de ses traits dans un portrait si vivant.