La littérature à la lumière de l'art

Literature as illuminated by art

Mercedes Blanco

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/1351>

DOI : 10.4000/perspective.1351

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2009

Pagination : 175-177

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Mercedes Blanco, « La littérature à la lumière de l'art », *Perspective* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2014, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1351> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1351>

La littérature à la lumière de l'art

Quelle sorte d'intérêt un spécialiste de littérature éprouve-t-il pour l'art et pour son histoire ? Je serais tentée de répondre qu'en lisant des ouvrages sur l'art, le praticien des textes se trouve en pays de connaissance et recouvre ce qui lui appartient. Il fallut la révolution romantique pour que les artistes se sentent libres de composer leurs mythes personnels. Jusque-là on tenait l'œuvre d'art pour d'autant plus précieuse qu'elle était docte, à savoir plus docile à la loi que lui dictaient les textes. On blâma la *Vénus et Adonis* du Titien, conçue pour Philippe II et dont le nombre de copies atteste pourtant le succès, car le peintre y avait représenté Adonis en proie à la passion de la chasse, incarnée par ses chiens qu'il tient en laisse, si bien qu'il semblait fuir les bras de Vénus, contredisant l'amour et la soumission qui sied au personnage relaté par les « bons auteurs ».

La docilité envers les sources écrites qu'on attend de l'artiste ne fait pas pour autant de lui un illustrateur. Il est invité à partager avec l'écrivain un patrimoine infiniment estimé, les hauts faits et les pathétiques aventures des héros de l'Antiquité et des saints de la tradition chrétienne.

On sait en outre que l'art de l'époque moderne dépend de la culture lettrée pour son soubassement théorique. La théorie de la peinture fondée par Alberti à l'aube du *Quattrocento*, relayée par des auteurs espagnols à partir de 1550, engendre une production systématique de traités au XVII^e siècle, tels que les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (Madrid, 1633), l'*Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (Séville, 1649) et le *Museo pictórico y Escala Optica* d'Antonio Palomino (Madrid, 1715-1724). C'est à la même époque qu'apparaît en Espagne une production artistique autonome, car auparavant les meilleurs artistes étaient étrangers ou formés à l'étranger.

C'est pourquoi l'histoire de l'art tend à s'appuyer sur la culture écrite, surtout à l'époque moderne, quand les élites se soumettent au culte des belles-lettres. En Espagne, des historiens de l'art renommés – Francisco Javier Sánchez Cantón, Francisco Calvo Serraller, Bonaventura Bassegoda – prirent en charge la tâche philologique de l'édition des écrits sur l'art des XVII^e et XVIII^e siècles. Fernando Checa, spécialiste du mécénat de Charles Quint et de Philippe II, montra qu'écrivains et artistes ont coopéré dans la fabrique d'*images* du souverain et de son monde. Du côté de la peinture, Jonathan Brown et Javier Gállego décelèrent voici une trentaine d'années le symbolisme des genres que l'on croyait uniquement soucieux de ressemblance au réel, comme le portrait ou la nature morte. Étudiant plus récemment le collectionnisme de Philippe IV, Jonathan Brown et John Elliott durent prendre en compte la bibliothèque (matérielle et immatérielle) du prince et du favori pour expliquer la série de fables ovidiennes commandées à Rubens pour la Torre de la Parada, ou la série de triomphes romains, sacrifices et jeux de cirque que le comte d'Olivares commanda en Italie vers 1634 pour le nouveau palais du Buen Retiro. La juxtaposition dans ce palais des ermitages et des jardins d'agrément, des chapelles et des salons d'apparat reflète celle du sacré et du profane que connaissent à la même époque poésie, roman et théâtre. Javier Portús quant à lui, étudiant la réception de la peinture en Espagne, prend pour terrain d'observation l'œuvre versatile et immense d'un poète majeur, Lope de Vega (1562-1635).

Malgré la dette massive des historiens de l'art envers les sources littéraires, ceux-ci ont tendance à ignorer les travaux des spécialistes de la littérature, qui en général le leur rendent bien. Seules quelques trajectoires individuelles, que rien ne relie, échappent à ce cloisonnement, comme celle d'Emilio Orozco, dont les essais rapprochent, par exemple, les variétés du portrait en Espagne du système des genres poétiques¹. Ou celle de Sagrario López-Poza, qui tente de systématiser les usages de l'image dans l'Espagne du siècle d'or en partant de recherches sur les emblèmes² ; ou encore celle de José Luis Colomer, qui travailla d'abord sur Virgilio Malvezzi – écrivain italien au service de l'Espagne – et qui, par ses recherches et par ses activités d'éditeur, joue maintenant un rôle de médiateur entre l'histoire politique et l'histoire de l'art.

Il y aurait lieu de souhaiter que de tels cas restent moins isolés. On sait en effet que la littérature et les arts de l'époque moderne se produisent dans les mêmes milieux et souvent à l'occasion des mêmes événements. Le cas de l'Espagne présente des traits spécifiques comme la solidarité de la littérature et de la peinture, qui au xvii^e siècle prend la forme juridique d'une défense par les écrivains les plus en vue du statut libéral de la peinture. On aimerait que l'histoire sociale envisage les rapports entre mécénat et marché, commanditaires et public, à la fois du point de vue des belles-lettres et des arts du dessin, et qu'elle explique pourquoi en Espagne, au moment que l'on peut caractériser comme celui de la « naissance de l'écrivain », le champ littéraire et le monde de l'art se sont alliés si étroitement.

Une deuxième raison tient à l'idée d'imitation. Dans l'art issu de la Renaissance, les versions visuelles d'un sujet viennent s'intercaler dans la trame des versions littéraires ourdie par l'*imitatio*. Or, l'étude de la littérature s'est rarement souciée de ces interférences, en ignorant que non seulement les poètes avaient des yeux, mais qu'ils étaient soumis à l'attraction du monde de la cour, dans lequel les images artistiques étaient monnaie courante et de plus en plus cotée. Certes, depuis quelque temps les travaux se sont multipliés sur l'*ekphrasis*, cette pratique littéraire omniprésente dans l'épopée et la pastorale et qui consiste à feindre de faire voir un bâtiment, temple ou palais, ou encore une scène peinte ou sculptée. Quant à la poésie brève, l'épigramme y tient une place de choix. Elle se présente comme le pendant d'une estampe, ou encore comme une inscription sur le fronton d'un édifice, sur un tombeau, sur le piédestal d'une statue, sur une cartouche insérée dans un tableau. La critique littéraire rapporte ces formes de l'*ekphrasis* et de l'épigramme au système littéraire hellénistique d'époque impériale, car c'est alors que ces pratiques très anciennes sont converties en exercices d'école et en morceaux de bravoure. La Renaissance, sur ce point, ne fait que prolonger l'Antiquité tardive. Et pourtant, on comprend mieux de quoi parlent les textes en les confrontant aux œuvres d'art (réelles ou inspirées d'œuvres réelles) en marge desquelles le texte feint de parler. J'ai pu le vérifier dans le cas de l'urne – imaginaire – du fleuve Tormes qui porte les hauts faits du duc-d'Albe et de sa famille dans la seconde églogue de Garcilaso (vers 1534), ou dans le cas du monument funèbre allégorique au duc de Medina-Sidonia qui figure dans une chanson de Góngora (1615).

Une troisième raison est plus théorique. Comme écrivains et artistes pensent dans les mêmes cadres théologiques, cosmologiques et politiques, ils travaillent pareillement à consolider ces cadres ou à les faire bouger. Ainsi, l'égyptomanie de la Renaissance a été envisagée souvent du côté de l'art, même si elle prend racine dans des livres, comme le fameux *Hieroglyphica* de Piero Valeriano Bolzani (1556). Or, le premier document marquant la volonté de faire renaître des éléments du décor égyptien est une œuvre qui intéresse

autant la littérature que les arts, le *Songe de Polyphile* (1499). Les allusions à la culture artistique égyptienne se multiplient dans la littérature espagnole à partir de 1600, et il s'agit là d'une probable répercussion de l'érection des obélisques à Rome par Domenico Fontana, l'architecte de Sixte V, entre 1586 et 1589. Ce phénomène, jusqu'à présent passé inaperçu, préfigure l'orientalisme romantique et témoigne de la volonté de retrouver, dans un ailleurs exotique, le sens du mystère. Un sens du mystère qui a d'ailleurs tendance à désarter une expérience religieuse qui menace de devenir impossible, à force d'être surveillée de près par une Inquisition de moins en moins violente et de plus en plus efficace.

Mais il est une raison plus générale et essentielle pour souhaiter une association des deux disciplines. Le rapprochement entre les problèmes esthétiques qui se posent aux artistes et aux écrivains n'a rien d'artificiel. Parce qu'ils cherchent à plaire aux mêmes patrons et au même public, les écrivains transposent en leur domaine, celui des concepts et de la langue, des questions qui se posent aux créateurs d'images. On lit mieux certaines œuvres du Baroque poétique, comme celle de Luis de Góngora (1561-1627), en y voyant la conciliation avec les moyens du texte de l'étagement des plans et de la profondeur, de la lumière et de l'ombre, de la figure et du lieu, du dessin et de la couleur, du réel et de l'illusion, du visible et de l'invisible tels qu'ils sont, l'un et l'autre, mis en jeu et déjoués, simulés et interrogés, par l'œuvre d'art.

Sous l'angle de la genèse des œuvres, de leur réception, ou de l'expérience esthétique considérée en soi, l'histoire des lettres et celle des arts ont partie liée dans la vérité des faits. C'est pourquoi, malgré les difficultés qu'entraînent les exigences toujours plus fortes de la spécialisation, et malgré la distance institutionnelle et sociologique entre leurs deux communautés, les historiens de l'un et l'autre bord devraient faire face à la tâche excitante de faire parler cette vérité par un dialogue plus fréquent et plus ouvert de leurs disciplines respectives.

1. Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Grenade, 1989.

2. Sagrario López-Poza, « Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de 'Hieroglyphica' y figuraciones allégoricas », dans *Edad de Oro*, 27, 2008, p. 167-200 ; « Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro », conférence plénière au VII^e congrès de l'AIISO (Asociación Internacional Siglo de Oro), Saint-Jacques-de-Compostelle, juillet 2008, à paraître.