



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

35 | février 2020

Arte y Literatura en el Siglo de Oro – Les dynamiques
de pouvoir dans les mondes ibériques

La gravité des affects : le madrigal face à l'image religieuse (Cascales, Pacheco, Quevedo)

Joseph Roussiès



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/33551>

DOI : 10.4000/e-spania.33551

ISSN : 1951-6169

Éditeur

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Référence électronique

Joseph Roussiès, « La gravité des affects : le madrigal face à l'image religieuse (Cascales, Pacheco, Quevedo) », *e-Spania* [En ligne], 35 | février 2020, mis en ligne le 11 février 2020, consulté le 21 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/33551> ; DOI : 10.4000/e-spania.33551

Ce document a été généré automatiquement le 21 février 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La gravité des affects : le madrigal face à l'image religieuse (Cascales, Pacheco, Quevedo)

Joseph Roussiès

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article fait partie du projet “Hibridismo y Elogio en la España áurea” (HELEA, PGC2018-095206-B-I00), financé par le ministère espagnol de *Ciencia, Innovación y Universidades* et par le Fonds Européen de Développement Régional.

- 1 De graves madrigaux poétiques qui ne parlent pas d'humaines amours mais se reflètent dans la peinture et la sculpture, selon des pratiques ou des réflexions religieuses propres au premier ^{XVII}^e siècle hispanique : voilà le propos des pages qui suivent¹. Le lecteur qui n'a pas en tête le corpus du madrigal ibérique comme un ensemble s'étonnera peut-être d'une telle approche et de tels objets. Pourtant, ce sont là des exemples clés qui s'offrent à lui, révélant des composantes essentielles au processus d'écriture, à l'esthétique et à l'énonciation du madrigal poétique : la brièveté, que l'on va rencontrer au fil des textes, est ainsi porteuse d'une qualité singulière d'emphasis par intensité. La question du traitement des affects (ou du codage de l'émotion, si l'on préfère) s'y laisse voir à travers le traitement des effets rhétoriques. C'est à l'examen de certaines des *passions de l'âme*, selon la modalité dévotionnelle, que l'on va procéder ici. Avant de s'y engager, il importe, cependant, d'en rappeler quelques traits essentiels à définir ce qu'est la forme poétique du madrigal dans la péninsule Ibérique aux ^{XVI}^e et ^{XVII}^e siècles, à partir de l'analyse de son corpus².
- 2 Si l'on énonce six points essentiels à la définition du madrigal, il est impératif de commencer par différencier genre et forme (1). Deux objets portent, en effet, le même nom : une forme poétique, et un genre musical. L'une et l'autre ne se recoupent pas nécessairement. Tous les madrigaux poétiques ne sont pas mis en musique : c'est un

processus sélectif ultérieur ; tous les madrigaux musicaux ne s'écrivent pas sur des madrigaux littéraires mais sur diverses formes, en principe brèves³. Par exemple, aucun des madrigaux que mentionnent ces pages n'a été mis en musique. Formellement, se pose ensuite la question de l'extension et des mètres (2). La forme poétique est elle-même brève (de quatre vers à une trentaine ; mais généralement et très majoritairement autour d'une dizaine de vers). Elle mêle hendécasyllabes et heptasyllabes en proportions libres : l'un des mètres peut aller jusqu'à occuper la totalité du poème ou (rarement) en être totalement absent⁴. Il s'agit d'une forme strictement monostrophe (3) dont l'agencement des rimes est variable mais avec des effets de symétrie ou des tendances récurrentes et structurantes, tel le distique final. On observe parfois aussi la présence de vers non rimés (*versos sueltos*), mais cela est moins fréquent qu'en Italie ou que dans la tradition espagnole de la *silva*⁵. Les thématiques et les tonalités (4), quant à elles, sont également extrêmement variées. Cependant, une mode assez répandue du madrigal amoureux a fini par faire croire que le madrigal n'était pas autre chose. Ce qui est inexact, on va le voir ici⁶. Au cœur des caractéristiques définitionnelles du madrigal se trouve la variabilité (5). Sauf la brièveté et le caractère monostrophe, les autres traits définitionnels sont tous variables. Ce caractère difficilement saisissable, tout essentiel qu'il soit (le madrigal est résolument *une forme plastique*), perturbe les tentatives de définitions, qui pèchent fréquemment par excès ou absence de précision. Il en découle aussi une tendance à l'imprécision ou à l'impropriété dans les nomenclatures (titres ou rubriques) des éditions poétiques et il n'est pas rare qu'on appelle « madrigal » une forme qui n'en est pas et vice-versa. Enfin, au regard de sa postérité (6), il importe de noter qu'à partir du XVIII^e siècle, le madrigal se raréfie considérablement en Espagne. En général, il n'obéit ensuite plus aux définitions que l'on vient d'énoncer même quand il s'en inspire. En revanche, l'idée galante ou amoureuse est souvent récupérée pour justifier de convoquer le madrigal ou du moins le recours à son appellation. C'est donc l'allusion et la connotation qui ont présidé à une bonne part de la postérité de cette forme brève – aussi bien sous la plume des poètes des XIX^e-XXI^e siècles que dans les représentations véhiculées par la critique, les manuels et le discours théorique –.

- 3 Dans les pages suivantes, qui traitent de la question de l'affect dans l'écriture madrigalesque, on ne pourra multiplier les études de cas. On se contentera de trois groupes de textes où des auteurs de madrigaux dialoguent avec des œuvres de peinture et de sculpture en contexte religieux : huit madrigaux associés aux peintures disparues du couvent carthagénois de San Ginés de la Jara sont transcrits par Francisco Cascales ; un fragment théorique sur l'art de la peinture de Francisco Pacheco incluant un unique madrigal, dans la version qu'il propose d'un distique d'Horace ; et cinq autres traductions en forme de madrigal, de Marino, par Pacheco de nouveau, dans le manuscrit conservé à Harvard associés à un poème de Francisco de Quevedo⁷. Ces groupes de madrigaux révèlent trois types de discours et trois emplois différents : le premier s'exprime dans l'exercice de dévotion du poème religieux, en commentaire à des peintures à thèmes bibliques (Cascales) ; le deuxième complète cette vision par l'apport théorique du traité sur la peinture de Pacheco qui aide à les interpréter ; et le dernier se donne pour but de vanter les vertus morales de la peinture (Pacheco, dans ses traductions poétiques et Quevedo dans sa description du martyre de saint Étienne).

Peintures disparues et madrigaux de San Ginés de la Jara (F. Cascales)

- 4 Il est des lieux où rien n'indiquerait la présence de madrigaux ayant eu, autrefois, une place dans l'espace architectural et la fonction sociale de tout un ensemble artistique. Voici pourtant un exemple du genre, et des plus surprenants. Ces textes laissent voir une gravité méditative que d'aucuns trouveraient inattendue du madrigal, liée, dans ce cas, à la brièveté quintessentielle de son discours. Plus encore, ils permettent, après la disparition des peintures dont il va être question, de montrer ce que les poèmes retiennent de l'environnement visuel où ils se trouvaient à l'origine et comment la notion d'affect prend toute sa place dans ce dispositif, dans cette articulation entre poésie et peinture.
- 5 Brûlant désert aux nuits les plus courtes et les plus chaudes, balayé par des vents inclements au cœur de l'hiver, un amas de pierres appelé Monte Miral domine le Mar Menor. Non loin, on entend des plaintes, un *quejío* venu des galeries souterraines qui rongent les veines creusées dans le sol tout autour du bourg de La Unión où l'on se souvient chaque année du *cante de las minas*⁸. Or, là, sur ce mont désolé de Murcie, planté de pylônes électriques et d'herbages desséchés, d'humbles ruines que l'on peine à distinguer depuis la voie rapide de l'*Autovía de la Manga* qui les longe, formèrent jadis un ensemble architectural illustre, celui des neuf ermitages et du couvent de San Ginés de la Jara, patron légendaire de la ville de Carthagène depuis 1677⁹. Nous allons trouver en ces lieux le cadre d'expression d'une typologie particulière du madrigal. Il s'articule ainsi à travers l'interdépendance et le renforcement mutuel de différents médiums, en l'occurrence la peinture et la poésie, directement, et, contextuellement, l'architecture ou les jardins... Ces supports additionnent leurs procédés rhétoriques pour fonctionner de concert et agir sur la perception du pèlerin, qui venait autrefois en ces lieux déserts, selon des modalités que nous allons nous efforcer de comprendre ensemble.
- 6 À notre surprise, c'est une verdoyante nature, un petit Généralife chrétien planté d'orangers et éblouissant par l'eau des fontaines que décrit en ce lieu Francisco Cascales dans ses écrits historiques à la ville de Murcie rédigés dans les années 1610¹⁰. Le couvent franciscain était alors opulent, il recevait une fois l'an les Carthagénois se rendant en procession jusqu'aux oratoires et aux antiques ermitages des temps wisigothiques situés sur la colline qui domine les bâtiments de la Renaissance. On devine encore aujourd'hui, sur les murs éboulés de l'une des ruines des *ermitas del Monte*, quelques peintures murales¹¹. Au début du XVII^e siècle, au temps de Cascales, ces oratoires et ces ermitages contenaient, à l'en croire, un programme dévotionnel iconographique et textuel dont on devine qu'il était riche, varié et destiné à encadrer la foi populaire. Pour ce qui nous intéresse, on trouvait en ces lieux une série de peintures religieuses aujourd'hui perdues, associées à divers poèmes glosant les scènes bibliques représentées, en particulier huit madrigaux¹². Un véritable pèlerinage en images et en vers partait de l'église, des chapelles et des luxuriants jardins du couvent, où se trouvaient seize oratoires contenant les œuvres décrites et transcrites, pour monter sur la colline jusque dans le matorral, d'ermitage en ermitage, en une sorte de parcours ascétique, passant par l'assèchement progressif de la végétation : à mesure que l'on montait vers le ciel on accédait sans doute à davantage de détachement spirituel.
- 7 Ce qui intéresse le licencié Cascales, dans son récit historiographique, c'est d'établir des continuités entre le passé mythique et le passé historique. Par exemple, il établit un

lien entre Carthagène et Charlemagne et Roland, passés dans la région, si l'on en croit certains toponymes. De même, on apprend que le saint Genès qui donne son nom au couvent souhaitait que sa dépouille demeurât sur le mont Miral où il avait établi son ermitage. Or, des bénédictins français étaient venus peu après le temps supposé de sa mort légendaire avec la mission de rapatrier le corps vers les Gaules, et s'ils n'y parvinrent pas, ce n'est que par l'intercession de quelque miracle posthume de l'ermite, décidé à ce que sa dépouille ne bougeât point du lieu. Le mont se transforma alors, probablement dans les premières décennies du VIII^e siècle, en un sanctuaire régional. Rien d'étonnant, donc, que le couvent soit florissant quelques siècles plus tard, alors que mythe et réalités forment un tout dans l'imaginaire local. Les richesses artistiques qu'il contient contribuent à donner un prestige dévotionnel au lieu. Elles permettent aussi d'établir une continuité spatiale entre, d'une part, le couvent moderne franciscains, propre à la vie cénobitique et à l'agriculture et, d'autre part, les constructions érémitiques du mont, pensées pour la vie dépouillée et sauvage des anachorètes.

- 8 Francisco Cascales rend compte d'œuvres présentes sur place et qui sont aujourd'hui disparues. Il en fait, toutefois, une sélection : s'il transcrit des poèmes, il ne fait que mentionner les tableaux fort sommairement. En général, il se contente d'évoquer les scènes religieuses représentées sur ces derniers. Il le fait fragmentairement, souvent à l'aide d'un détail qu'il a retenu, plutôt qu'il ne les décrit. Il ajoute parfois un mot pour qualifier de façon élogieuse l'une ou l'autre de ces représentations, soit pour relever l'habileté de l'artiste, soit, plus souvent, pour souligner la piété des œuvres picturales et poétiques et proposer un exercice de méditation conforme au parcours du pèlerinage. Sa description part du couvent, dont la rénovation, quelques années avant son récit, est d'ailleurs l'œuvre de celui qu'on connaît comme un grand artisan de la Contre-Réforme parthénopéo-murcienne, Diego de Arce, évêque de Cassano (1553-1616). Le retable de l'église du couvent est remarquable par son saint Genès, qui semble peint par Apelle en personne (fol. 454r^ob)¹³ ; puis on découvre une Vierge et un Christ, œuvres de Miguel Barroso (l'un des peintres de l'Escorial) ; vient ensuite la chapelle du Saint-Sacrement, avec d'autres nombreuses peintures, ses pièces d'orfèvrerie, ses reliques, ses décorations de grotesques, « *todo pintado a fuerza de sutil ingenio y arte* » (fol. 454v^oa)¹⁴, et, progressivement, apparaissent des textes associés aux peintures, en latin ou en espagnol, et dont il n'est pas aisé de savoir si ces poèmes sont peints à même la toile ou déposés çà et là en offrande près des tableaux. Plus loin, après la crypte avec le tombeau de saint Genès, suit l'un « des plus beaux jardins d'Espagne » (fol. 454v^ob) : l'eau y est partout, origine de toute chose ; la raison en est « saisie », ce qui « augmente encore le plaisir recherché par la vue » ; essentiellement, il s'agit d'un verger où les odeurs des essences rares complètent ce ravissement des sens. L'âme est donc favorablement disposée pour parcourir les oratoires puis les ermitages où elle trouvera de quoi se nourrir abondamment, alors que la végétation deviendra plus rare. C'est Cascales qui tient encore à souligner ce lien entre la dévotion et l'organisation géométrique et végétale de l'espace. On suit alors le parcours des oratoires aux quinze mystères du rosaire de la Vierge¹⁵ – une roseraie mystique en quelque sorte, dans ce jardin où les essences mentionnées par Cascales sont nombreuses mais où la rose n'a, on le comprend, plus besoin d'être évoquée par des fleurs organiques –.
- 9 Après deux sonnets et quatre octaves monostrophes dédiés aux oratoires de sainte Anne (une station ajoutée) et aux cinq « mystères joyeux »¹⁶, le premier des

madrigaux ouvre les « mystères douloureux »¹⁷ dans le septième oratoire, consacré à l'épisode immédiatement antérieur à l'arrestation de Jésus, lors de sa prière au Jardin des Oliviers, connu comme l'Agonie : ce poème nous offre un parfait contre-exemple du ton léger considéré comme propre au madrigal par une partie des théoriciens postérieurs à Bembo¹⁸. Bien au contraire, la concision du sizain propose une méditation des plus graves concernant ce moment de tension tout en contraste, aussi bien dans l'expérience christique que dans la leçon que le poète veut que son lecteur en tire et que lui inspire une « peinture excellente et au paroxysme » de l'émotion. Il élabore, pour ce faire, des métaphores dont l'expressivité tout en oxymores a pour but de provoquer la compassion dans « l'âme oisive » du fidèle « en cette nuit obscure » de l'Agonie. Ces métaphores – de par leur valeur de pieuses gloses – sont sans rapport explicite avec la narration du récit évangélique. Leur fonction est plutôt méditative et emphatique : « tu verras la joie / et la gloire dans la ténèbre, la vertu tremblante, / à terre Celui sur qui la gloire du ciel repose, / et suinter du sang de la Source d'eau vive » (v. 3 et suivants)¹⁹.

*El séptimo oratorio nos da en oscura noche la oración del Huerto y prendimiento de Cristo, extremada y excelente pintura:
Madrigal
¡Ay, ociosa alma mía!,
ven a Getsemaní, triste y llorando:
verás a la alegría,
la gloria oscura, la virtud temblando,
caído en tierra en Quien el Cielo estriba,
manar sangre la Fuente de agua viva²⁰.*

- 10 Autre point d'intérêt de ce parcours littéraire et pictural : trois des poèmes de la Passion utilisent chacun une métaphore biblique qui fait le lien entre les deux Alliances en désignant le Christ au moyen de figures de l'Ancien Testament : Samson, héros qui endure la souffrance, dans l'octave de la Flagellation ; Salomon, tout en majesté, dans la *décima* au Couronnement d'épines ; Isaac, au bord du sacrifice, concernant le Portement de la croix, dans un madrigal à la figure de l'Agneau de Dieu porteur du péché des hommes. Dans la suite du Rosaire, ce sont encore des madrigaux qui inaugurent et ferment les « mystères glorieux » et, partant, le cycle marial poétique synthétisé par Cascales, avec la Résurrection (douzième oratoire)²¹ et l'Assomption (le quinzième)²². On peut aussi noter que l'érudit murcien ne transcrit aucun poème pour le dernier lieu attendu du chapelet, le Couronnement de Marie, mais qu'il en décrit la mise en peinture avec un soin qu'il n'avait pris pour aucun autre des tableaux énumérés. Seuls un vers latin du *Tota pulchra es*, très proche de l'esprit du *Cantique des cantiques*, et si souvent mis en musique, permet d'associer la Vierge à l'épouse mystique de la tradition lyrique vétérotestamentaire : « Viens mon épousée, viens-t'en du Liban : tu seras couronnée »²³.
- 11 Les ermitages du Mont, qui sont la seconde étape du parcours, illustrent une tout autre logique où la solitude gagne du terrain, au propre comme au figuré, dans cette végétation qui n'a plus rien de luxuriant : chacune de ces petites constructions en pierres sèches que l'on devine austères est associée à une figure de la vie en anachorète, mais cette fois de manière isolée. Les Pères du désert Hilarion de Gaza, et Antoine (associé à Paul de Thèbes et à la légende du corbeau apportant l'alimentation quotidienne) font chacun l'objet d'un madrigal concernant leur vertu ou les tentations qu'ils ont endurées (fols. 456v^ob et 457r^oa). De même, Jean Baptiste, ici curieux dédoublement onomastique du Chrysostome, « bouche d'or », dont il possède aussi la

qualité en tant que prédicateur, comme « sonore clairon de Dieu », se trouve mis face au paradoxe de sa pénitence sans péché, incarnation extrême de piété pour celui dont « le Christ reconnaît [la] sainteté » dans un nouveau madrigal (fol. 457r^b). Le dernier madrigal de la série entérine la nature de cette suite de descriptions, plus narratives que dans les stations du Rosaire, où l'essentiel s'attache aux attributs des ermites et permet ainsi de visualiser, dans sa nudité sauvage, Onuphre le Grand, nourri chaque jour par l'ange en son désert et couvert de longues soies qui lui étaient poussées pour pallier l'inutilité de ses vêtements en lambeaux (fol. 457v^a). Une fois de plus, la nature dévotionnelle de ces textes ressort dans leur fonction première de célébration : faire mémoire hagiographique vaut acte de piété. C'est la concision du madrigal qui est le trait principal et commun de ce groupe de poèmes (avec la même extension de six vers)²⁴.

Une esthétique de la suggestion

- 12 Pour clore cette excursion à Carthagène, on rappellera que, de toute la description choisie de Cascales – précise mais point systématique, minutieuse dans la narration mais pas dans le commentaire des œuvres, et dont la finalité principale semble être de devoir s'unir à la dévotion du pèlerin –, il ne reste plus que ruines : ni peintures, ni poèmes. Seuls demeurent les lieux, la dépouille du couvent et ce que l'érudit a transcrit. C'est donc un petit miracle, tout philologique, de pouvoir lire ces madrigaux. Pourtant, se laisser aller plus avant à la très classique (ou très baroque)²⁵ méditation sur les ruines ne nous apportera guère de clé pour comprendre le fonctionnement de ces textes et leur spécificité. Sans doute est-il plus productif de signaler comment l'absence de descriptions picturales détaillées, le choix des formes poétiques et leur emploi, dans la plus succincte brièveté, concernant les madrigaux, permettent au lecteur moderne de voir plus clairement le propos du poète et du compilateur : développer un type de discours qui corresponde à la fonction dévotionnelle. Ni l'éloge proprement dit du peintre, ni la description de son œuvre ne demeurent, ni même la narration des épisodes sacrés déjà connus de tous ses lecteurs. Ce qui semble prévaloir est l'emploi du vers selon une modalité spécifique qui consiste à mener le pèlerin à l'émotion, dans le cas des madrigaux du Rosaire : en l'aidant à imaginer les affects des personnages bibliques, à vivre cette expérience de la foi. Puis, en pénétrant dans les ermitages, ce sont les vies exemplaires des saints anachorètes, réduites à quelques coups de lumière sur l'un ou l'autre détail frappant, leur modèle de piété, qui sont rappelées. C'est un travail stylisé de dévotion mémoire ou d'appel à quelque fulgurante admiration du sublime.
- 13 Demeure, dans ces œuvres qui nous sont parvenues de façon partielle, un singulier usage de l'affect et de la gravité dans le style moyen de la lyrique : pas de grandeur éloquente et massive, comme dans la hauteur du style épique ; pas de pointe acerbe, comme dans le style bas de la satire ou la comédie ; pas non plus véritablement d'obscurité de l'expression. C'est alors vers le Tasse qu'il faudrait se tourner pour trouver la première « leçon » prônant que ce n'est pas la forme poétique qui fait le ton d'un poème, mais son style²⁶. Ici, la *brevitas* madrigalesque sert le style et s'associe à la *gravitas*. Le langage métaphysique que l'on a vu à l'œuvre produit un effet dont le but est la création d'une disposition affective destinée à émouvoir – bien plus qu'à plaire ou qu'à instruire à proprement parler –. Un sonnet aurait déjà trop de ses quatorze vers là

où les sizains de ces poèmes ont parfaitement rempli leur office. L'esthétique des morceaux choisis, fragmentaire par essence, que nous offre l'érudit murcien s'associe, par un étrange effet de l'Histoire, à celle de la ruine. Ermitages éboulés et couvent de San Ginés de la Jara effondré semblent faire signe vers cette forme brève et, si l'on veut, fragmentaire, qu'est le madrigal, plus suggestive qu'explicative ou narrative.

Pacheco, théoricien

- 14 On trouve dans l'*Art de la peinture* de Francisco Pacheco une explication théorique qui offre des clés pour analyser l'expérience que Francisco Cascales fait partager à son lecteur dans le parcours de dévotion que nous venons de voir. Cette expérience faisait vivre physiquement et spirituellement au pèlerin les émotions dépeintes sur les toiles, évoquées par les poèmes, et le beau-père de Vélasquez ne dit pas autre chose dans son traité : « *ayudan las imágenes como cosas de culto exterior a protestar la reverencia que tenemos en nuestro afecto interior* » (je souligne la notion d'*affect*)²⁷. Voici ce que Pacheco explique ensuite, peu après le passage où il reprend, pour l'art de peindre, la distinction cicéronienne entre l'office (la fonction ou le devoir) et la fin (ou le but)²⁸. En outre, Pacheco semble glisser légèrement du sens latin d'*officium* à celui d'*oficio* en castillan, qui le rapproche du métier de peintre, ainsi que les prochaines citations le confirmeront :

*Mas, hablando de las imágenes cristianas, digo que el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios. Porque siendo las imágenes cosa tocante a religión, y conviniendo a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujetos. Si bien pueden, con esto, concurrir otros fines particulares, como son introducir los hombres a penitencia, a padecer con alegría, a la caridad o el desprecio del mundo [...]*²⁹

- 15 La finalité de la peinture religieuse est de porter le spectateur au cœur de l'expérience de la piété, comme un résultat, une persuasion ; alors que la poursuite de ce but, le chemin de sa mise en pratique, se fait au moyen de l'émotion, qui est un canal permettant de le toucher³⁰. Ce dernier aspect, l'artiste peut y parvenir avec plus ou moins de succès, selon son habileté, selon l'excellence de son office. Quand le créateur parvient à son but, celui qui contemple la peinture oublie l'œuvre car la mimésis (au sens très premier de capacité à représenter un objet de façon vraisemblable)³¹ lui impose la contemplation réceptive de l'objet. Il oublie le médium, en quelque sorte, et ne fait plus que ressentir l'objet.
- 16 Par conséquent, les poèmes associés à des images qui accentuent l'effet que le thème des peintures doit produire participent du rôle vertueux de la peinture dans ce cadre moral spécifique. Le but de la peinture est l'impression causée sur le sujet qui la regarde (et, partant, l'expérience religieuse que cela implique : « amener [les hommes] à Dieu »)³². Pacheco insiste ensuite sur cette finalité primordiale de l'art tel qu'il le conçoit. Il convoque alors la forme madrigal pour proposer une traduction personnelle de deux vers de la poétique d'Horace, selon sa méthode habituelle, celle du théoricien qui fait appel à la pratique des arts graphiques tout comme à la littérature :

La parte no solo propia mas principal a que se encamina la pintura es a mover el ánimo de quien la mira [...]. ¿Quién duda que la pintura cristiana [...] podrá conseguir este efecto? [...] Y el fin a que ella mira es más sublime y glorioso, como dijo el poeta lírico en esta sentencia [Epist. Pisones, v. 180-181]:

*Segnius irritant animos demisa per aurem,
quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus
Que yo volví de esta suerte:*

*Las cosas percibidas
de los oídos mueven lentamente;
pero siendo ofrecidas
a los fieles ojos, luego siente
más poderoso efecto
para moverse el ánimo quiëto.*

*Por donde podemos decir que representa la pintura, en la vista, las cosas en el modo propio
que pasaron, mejor que por la lección las que oímos contar. Por donde la llamaron los
griegos “viva escritura”. De manera que, si vemos varios ejemplos de personas que,
habiendo leído un solo libro, de repente mudaron la vida, ¿por qué no nos persuadiremos
que, mucho más eficazmente, procederá esto de una imagen sagrada hecha devotamente?
[...]³³*

- 17 Si le propos demeure la peinture religieuse en particulier, Pacheco nous livre, ce faisant, un vocabulaire et une clé essentielle concernant ce « rôle principal à quoi vise la peinture ». Il formule ainsi une vision plus globale concernant l'effet émotionnel de l'art. Il s'agit bien de « toucher l'âme de celui qui contemple l'œuvre » par l'intermédiaire de cette assimilation rapide propre à l'émotion qui passe par la vue ; l'émotion auditive est plus lente, comme le glose la *sexta rima*³⁴ de son madrigal. Se trouve ainsi en jeu une mimèsis permettant quelque catharsis morale (le mot n'est bien sûr ni de Pacheco ni des Anciens) chez le spectateur grâce à une peinture faite avec la qualité adéquate. Si, par l'intermédiaire de la vue, cela se produit, d'une manière plus immédiate que ne le ferait toute argumentation rationnelle, celle-ci est transmise par le discours et, partant, par l'ouïe – n'oublions pas que la rhétorique aboutie est essentiellement prévue pour sa *performance* en *actio*, pour être incarnée, non pour être lue sans un son articulé ni les gestes de l'orateur –.
- 18 L'érudit sévillan n'explicite cependant pas une autre conséquence de son raisonnement : l'important n'est pas tant l'objet représenté, rendu présent et vivant avec la plus grande vraisemblance possible, mais l'état d'âme vers lequel le spectateur est porté par l'émotion de sa contemplation de l'œuvre d'art. L'œil qui contemple n'oublie donc pas nécessairement que l'objet en question est une peinture et non l'événement représenté, mais il se laisse ravir par la dévotion que provoque chez lui le génie de l'artiste accompli. En somme, il fait l'expérience de cela même que le peintre voulait qu'il ressentît.
- 19 Ainsi, avec un pas supplémentaire, dans le madrigal de l'Agonie au Jardin des oliviers, vu avec Cascales, ce qui importe n'est plus seulement de représenter l'épisode de la narration que le fidèle connaît parfaitement (l'arrestation à venir, la confrontation avec Judas ...), mais que la peinture suggère un exercice de piété, par l'affect même sur lequel le poème met des mots et sur le temps de réflexion qu'il instaure. C'est donc, en quelque sorte, un commentaire biblique par emphase et empathie avec la passion christique que propose le poète au pèlerin en gommant le déroulé chronologique du récit de l'Évangile.
- 20 Dans cet exemple, le texte va jusqu'à concentrer les sensations du spectateur en leur donnant un nom. Le madrigal joue, par conséquent, le rôle d'inscrire dans un champ moral et religieux les passions brutes ressenties par le spectateur de la peinture, ce dont, par définition, Pacheco ne parle pas. La peinture du Christ au Jardin peut parfaitement générer tout un spectre de sensations et sentiments immédiats, mais le

poème aide à guider cette « âme oisive » (du premier vers transcrit par Cascales) vers la contemplation spirituelle. L'expérience des larmes permet de comprendre au sens propre, par empathie, la souffrance du personnage biblique. Le madrigal de l'Agonie devient, ainsi relu, comme un correctif ou un supplément à la méthode première de la peinture comme émotion immédiate affectant le spectateur. À tel point que, dans le contexte de la transcription de Cascales, cela devient même un substitut, dans la mesure où le lecteur ne sait de la peinture rien d'autre que son thème et l'effet qu'elle produit sur l'âme dévote, à savoir la chaîne d'affects qu'elle se doit de provoquer.

- 21 L'opération de représentation a lieu en cela que le spectateur doit procéder à sa propre *composition de lieu*³⁵. Dans un contexte où la Compagnie de Jésus diffuse sa méthode dans toute l'hispanité, cette notion ignacienne devient commune dans la conception des images religieuses, qu'elles soient mentales ou représentées. « Viens à Gethsémani », dit le poète anonyme au pèlerin pour qu'il se rende au jardin en imagination et assiste à l'Agonie, non comme à une scène, mais tel un vécu intérieur, face à la mise en image extérieure de la toile, qu'évoquait Pacheco au début de son chapitre XI. C'est en ce lieu, alors que dorment les disciples, qu'il doit ressentir la tristesse de Jésus au cœur de sa méditation, anticipant la Passion depuis le seuil de celle-ci. D'ailleurs, l'exercice proposé par le poème est si peu narratif que le protagoniste, Jésus au Jardin, disparaît comme personnage : il devient « Celui sur qui la gloire du ciel repose », « la Source d'eau vive », en des mots empruntés, semble-t-il, à Jean de la Croix³⁶.
- 22 De même, l'appel intérieur que le pécheur prononce à l'intention de son « âme oisive », avec le vocatif du premier vers, a pour conséquence que tout lecteur qui s'identifie avec cette voix disparaisse comme individu particulier pour ne faire qu'un avec cette âme dépouillée de tout signe d'identification : le temps narratif s'est arrêté et le tableau a permis que s'ouvre une parenthèse tout exclusivement dédiée à l'affect élégiaque. Je serais même tenté de penser qu'il s'agit là d'un temps proprement madrigalesque, selon l'une des modalités que peut prendre la forme, le temps bref d'un aphorisme dense, une épigramme à l'émotion concentrée en six vers. Cependant, à l'origine du processus, c'est à la peinture que l'on doit cette concentration d'affects, malgré la disparition des tableaux évoqués par Cascales. La poésie se contente de traduire en mots l'expérience provoquée par le tableau. Cette emphase serait-elle redondante ? Elle indique, en tout cas, le chemin à suivre et comment réveiller les sentiments qu'exige l'exercice intime du lecteur-spectateur-auditeur.
- 23 Dans un contexte autre que le cadre religieux, avec la poésie amoureuse ou avec des vers héroïques, par exemple, les thèmes, les motifs et les termes seraient certes différents, ainsi que leur *ethos*, mais le processus d'enchaînement entre l'objet, son effet et ses affects serait certainement équivalent. La spécificité que je veux ici souligner est que la forme brève du madrigal invite à s'arrêter un instant hors du temps narratif pour se centrer sur la convocation des affects.

Rocs sensibles et cœurs de pierre (Pacheco traducteur et Quevedo)

- 24 Pour son traité, Pacheco retient également les traductions espagnoles à deux madrigaux du Cavalier Marin qui portent sur l'éloge de statues de Michel-Ange : la *Pietà*, sommet de l'émotion, et l'allégorie de la Nuit du tombeau de Julien de Médicis (toujours observable dans la nouvelle sacristie de Saint-Laurent à Florence), qui va

jusqu'à prendre la parole et à commenter l'éloquence de son mutisme paradoxal. Cette dernière est, semble-t-il, une nouveauté ajoutée à l'*Art de la peinture*, alors que la Pietà et cinq autres madrigaux de Marino traduits en castillan avaient fait l'objet de l'attention du Sévillan des années auparavant. On les trouve dans un manuscrit poétique rassemblé durant le premier tiers du XVII^e siècle par le beau-père de Vélasquez, et aujourd'hui conservé à Harvard, qui montre bien comment le traité (publié cinq ans après la mort du peintre en 1649) était en préparation depuis longtemps et selon une approche de la culture et du savoir très érudite³⁷. Ce recueil laisse voir un processus très attentif au sens des textes originaux dans des traductions, possiblement collectives et issues du cercle d'intellectuels qui se rassemblait alors à Séville autour de Pacheco. La peinture y occupe une place centrale, ainsi que la sculpture dans une moindre mesure, mais les compilateurs ont su aussi porter une attention particulière aux textes italiens et, plus loin, latins, avec un souci philologique jusque dans la transcription qu'ils font de leur modèle sous un format bilingue³⁸. Plus loin dans le manuscrit, on trouve des traductions madrigalistiques d'épigrammes latines, portant, là encore, sur la peinture et ses vertus morales.

- 25 Avec les poèmes aux statues du Buonarroti, il ne s'agit plus seulement des affects, mais aussi de comprendre comment se joue le fonctionnement de la mimésis artistique même, et comment l'œuvre imite la nature et peut sembler vivante tellement l'artiste a su exercer avec justesse son office. L'art nie ici la matière brute, dont le marbre michelangelesque avant sculpture est l'antonomase avec sa propriété la plus dense. De la matière brute émerge l'image. L'image incarne la représentation vive, grâce à l'art du sculpteur. Face à une telle manifestation, celui qui serait incapable de la voir et ne ressentirait pas d'émotion serait lui-même rien moins que matière brute, pierre inerte et dure comparée à ce marbre rendu vivant (cf. les vers 4-5 ci-dessous). Lorsqu'il est question de la Vierge de la basilique Saint-Pierre, la proposition métaphorique démultiplie l'efficacité rhétorique du modèle sculpté : selon le concept de Marino, le spectateur, tout virtuel, interpellé par la voix poétique et qui s'est montré insensible à la présence de la Mère au Christ mort, devient de surcroît un impie³⁹. En effet, l'opposition *piété/impiété* est doublée de la polysémie fondamentale des *pietà* (italien) ou *piEDAD* (castillan), qui signifient tout à la fois *piété* et *pitié*. Il s'agit là d'un sens pluriel que le latin classique ignorait mais que l'hébreu et le grec ont porté dans le texte biblique postérieur avec toute la richesse de sa signification⁴⁰. Or, la Pietà d'après la Descente de croix est la quintessence de ces deux vertus, en particulier dans la représentation que nous en offre le sculpteur toscan : elle n'est pas la génitrice éplorée que l'on trouve parfois dans les représentations artistiques de cette scène, mais celle qui donne en offrande le corps du fils défunt : que l'on observe sa main droite, paume ouverte vers le ciel, dans un geste de monstration hérité de la rhétorique présent dans toute l'iconographie classique ! Elle possède cette gravité puissante (*pietosa*) dont elle supporte tout le poids, de sa main gauche qui retient le Christ gisant. La voici défendue, sous les mots de Pacheco, dans le concept de Marino passé au castillan :

[A una imagen
de nuestra Señora de la Piedad, de piedra,
de Miguel Ángel – Madrigal del Marino CXLVIII]
No es piedra esta Señora
que sostiene piadosa, reclinado
en sus brazos, al muerto hijo helado;
mas piedra eres ahora
tú, cuya vista a su piedad no llora;

*antes, eres más duro,
que a muerte tal, las piedras con espanto
se rompieron; y aún suelen hacer llanto*⁴¹.

- 26 L'image en question (selon le terme retenu par le titre du manuscrit Span 56) nie sa nature-même de pierre tellement elle est animée, nous dit le poète. Seul le corps inerte a la froide propriété de la pierre (v. 3). Image, la statue l'est avec le double sens de produit visuel abstrait, mais aussi de statue, en particulier d'œuvre religieuse, selon une acception castillane (et latine) que le français ignore avec ce degré de spécificité⁴². Ce qui lui apporte une double cohérence en tant qu'objet artistique et en tant que sujet dévotionnel. D'ailleurs, comment pourrait-on faire preuve d'impiété devant l'incarnation par excellence de la piété et de la pitié, la *Pietà* ? Marino n'a pas besoin de l'expliciter, l'opposition sémantique fonctionne d'elle-même en italien. Pour l'espagnol aussi, qui conserve, en outre, la répétition du mot pierre et l'allitération en p., mais l'italien est bien plus éloquent à cet égard, car la pierre, le roc, *il sasso*, dans la langue originale, permet un jeu de sifflantes obsédant et accusateur, pour ainsi dire grinçant, tout au long du poème (*sasso*, par cinq occurrences, au singulier ou au pluriel, et qui résonne ensuite avec les mots « *costei, estinto, sostien, pietosa* », *sei*, par deux fois, « *spezzaro, suo, suol* », ou encore la variante palatale chuintante présente dans le verbe *uscire*). Les larmes sont, semble-t-il, de mise, car même les rochers (saisis d'horreur dans l'habile traduction espagnole, au vers 7) se fendent au jour de la Crucifixion et laissent s'échapper des pleurs qui coulent toujours (v. 7-8), là où l'insensible impie serait plus dur qu'eux car il ne saurait pas faire l'expérience de cette douleur (v. 4-6).

*La Pietà
Sasso non è costei,
che l'estinto figliuol, freddo qual ghiaccio
sostien pietosa in braccio.
Sasso più tosto sei
tu, che non piagni alla pietà di lei.
Anzi, se' più che sasso,
che i sassi si spezzaro al suo morire
e suol da' sassi ancora il pianto uscire*⁴³.

- 27 Quevedo a-t-il lu ce Marino-là ? Probablement. Il aura en tout cas en tête le Dante de ce qu'il est convenu d'appeler canoniquement les *rime petrose*⁴⁴, dont la postérité fut immense et qui signifient l'inauguration du style âpre dans la poésie amoureuse de l'Alighieri. Et ce style et cette thématique connaissent de nombreux échos chez Pétrarque, mais puisent aussi sans doute dans la tradition épigrammatique hellénistique⁴⁵. Toujours est-il que l'on retrouve chez le poète castillan le motif du roc sensible et du cœur de pierre, associée à la vertu morale de cette métaphore, au moins à deux reprises dans ses madrigaux, peut-être avec une plus grande radicalité encore, dans l'âpreté, que dans l'exemple marinien que l'on vient de voir.
- 28 Un madrigal de Quevedo à saint Étienne (transcrit d'abord par Jiménez Patón puis par Gracián) mérite d'être examiné, pour sa virtuosité poussée à l'extrême. La pierre y engendre elle-même la pierre, selon des jeux conceptuels qui illustrent divers sens symboliques que ce mot peut prendre. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'un exemple artistique où la pierre est rendue vivante par l'artiste, mais d'une métaphore filée de l'attribut du saint ayant servi à son martyre par lapidation⁴⁶. Chez ce Quevedo théologien (c'est la base de sa formation universitaire), les allusions ou citations bibliques plus ou moins directes sont sans doute innombrables, en particulier celles des *Psaumes* où Dieu figuré comme un roc apparaît à de nombreuses reprises. Dans son

hagiographie, selon l'angle choisi par le poète de la Torre de Juan Abad, tout, proprement, finit par se pétrifier :

Madrigal a San Esteban
 El que a Esteban las piedras endereza
 es piedra en su dureza;
 y él, pues, que las aguarda de rodillas
 es piedra en el sufrillas.
 Las muchas que le tiran tantos hombres,
 de piedra tienen la dureza y nombres;
 y Dios, que es firme piedra, y esto mira,
 por piedra, piedra a piedra, piedra tira:
 esta hiere, inhumana,
 esta ruega, esta tira y esta sana⁴⁷.

- 29 Comme souvent, Quevedo a recours à une propriété objective (ici, la dureté de la pierre) qu'il attribue à différents sujets anthropomorphes qui prennent cette qualité, tour à tour, soit pour se déshumaniser vers plus de bassesse d'âme, soit pour aller au-delà de ce qui est concevable pour les mortels, vers une vertu qui les dépasse : la pensée chemine alors du matériau minéral vers une propriété morale, attribuée tour à tour au bourreau du martyr (v. 1-2), à Étienne lui-même (v. 3-4), pour revenir à ses agresseurs (v. 5-6), avant de culminer avec Dieu (v. 7-8), en particulier dans le huitième vers qui génère du minéral jusqu'à saturer l'hendécasyllabe dans huit de ses onze syllabes par quatre occurrences du mot « pierre » (on l'a souligné). Ainsi, en reprenant ce que l'on voyait déjà chez Marino, la métaphore initiale est filée mais elle génère cette fois d'autres métaphores qui multiplient les sens que la valeur figurée du roc peut prendre. S'opère alors un glissement d'un sens à l'autre dont l'explicitation distributive n'apparaît que lors des deux derniers vers, sans qu'ils précisent tout à fait la justification logique ou théologique de chacune de ces métaphores. On peut toutefois tâcher de l'entendre : le bourreau et ses acolytes sont inhumains, comme la pierre, dans la dureté, lorsqu'ils blessent leur victime ; le martyr est infrangible : ferme et déterminé comme elle, dans sa prière, alors qu'il subit le tourment ; Dieu, dans son silence face à l'épreuve de l'homme, est immuable et éternel, minéral, dans sa durée et sa fermeté inaltérable. Cette dernière idée pousse le concept aux limites du paradoxe, voire de la provocation conceptuelle. Dieu, origine de toute chose, surplombe le martyre, il est témoin de la scène, mais sa volonté impénétrable participe aussi de la destinée de son héros, comme si lui-même lançait les pierres qui construisent ce sort exceptionnel du saint en devenir, pour sa plus grande gloire⁴⁸... Finalement, avec le message évangélique porté par son fils, il devient « la pierre qui guérit » sur laquelle se termine le poème⁴⁹. Malgré cette dimension pour ainsi dire ludique et autogénérative dans la conception intellectuelle et langagière du poème, on voit pourtant bien que ni le thème, ni le ton, ni le traitement du sujet ne peuvent être lus, ici non plus, comme l'expression du *leggiadro* (de la légèreté stylistique) et du manque de profondeur dans le madrigal. On se rappellera encore la leçon du Tasse sur Della Casa et la *gravitas* du sonnet⁵⁰.

- 30 Afin de conclure ces quelques pages concernant l'usage des affects dans le madrigal et sa relation aux arts visuels, on se doit de souligner à nouveau combien aucun de ces poèmes n'apporte de considérations techniques utiles à la compréhension de la facture des peintures et des sculptures dont il est question. Certes, on trouve des préceptes théoriques chez Pacheco, mais rien dans l'ensemble du corpus n'indique ni comment peindre ou sculpter, et rien qui montre la valeur proprement technique des œuvres,

comment le burin de la *Pietà* a su tailler dans le marbre une œuvre à nulle autre pareille⁵¹. Ce qui intéresse nos trois auteurs, Cascales, Pacheco et Quevedo, c'est la valeur morale que le chef-d'œuvre souligne : piété ou impiété ici, vérité ou mensonge, éloge ou blâme ailleurs dans leurs œuvres. Ce faisant, ils soulignent non pas le savoir-faire des artistes, mais comment les affects opèrent sur le spectateur selon que leur science est utilisée avec habileté ou non, ou encore à bon ou à mauvais escient. Moins que l'élaboration de l'objet artistique, le poète centre son attention – dans le cas de nos madrigaux pour le moins – sur l'effet causé par la mimésis adéquate. Le grand artiste qui, par l'exercice de son *officium*, sait toucher à son but est aussi celui qui sait produire l'effet juste pour servir la juste cause. En ce sens, il faut que l'art comme geste s'efface, afin que l'œuvre nous parle sans intermédiaire. L'écrivain fait, en cela, bien davantage œuvre de discours méta-artistique : ses vers servent à donner une emphase inusuelle à la parole et à suspendre le temps de la pensée par la narration d'un regard spécifique sur l'œuvre. Le plus souvent il montre comment l'œuvre s'anime, prend vie. Il établit ainsi avec précision les modalités du dialogue de celle-ci avec son spectateur.

- 31 Depuis Cascales, pieux historien, et Pacheco, auteur de *l'Art de la peinture*, la réalité visible disparaît dans les poèmes, pour ne plus souligner que les qualités émotionnelles morales et dévotionnelles des œuvres : la vue – nous fait-on comprendre – offre l'accès le plus efficace à la conscience, là où l'ouïe suppose une persuasion plus lente et plus analytique. Loin toujours du seul aspect thématique et de façon complémentaire, avec Pacheco dans le manuscrit poétique d'Harvard et avec Quevedo dans le madrigal à saint Étienne, se révèle même une articulation morale du modèle cathartique.

NOTES

1. Cet article doit beaucoup à l'appui de Jesús Ponce et de Cécile Vincent-Cassy. La version originale a également fait l'objet de toute l'attention et des remarques de Sylvain André, Christopher Geekie, Hélia Paukner et Paola Seretti. Toute ma reconnaissance à eux ; cet article leur est dédié. Ces pages sont liées à la réflexion menée dans le cadre de ma thèse de doctorat à soutenir cette année 2020 : Joseph ROUSSE, "Cuando al espejo miras" : *définition et corpus du madrigal poétique en Espagne entre 1550 et 1670, alentour*, thèse de doctorat en « Études Ibériques et Latino-Américaines », sous la direction de Pierre Civil (Paris 3) et en « Estudios Filológicos », sous la direction de Juan Montero Delgado (Séville).

2. *Ibid.*, mais aussi *id.* in « El lamento de una monja: el madrigal "¡Ay de mí, sin ventura!" de Gutierre de Cetina y una famosa melodía europea », *Calíope (SRBHP)*, automne 2015, 20 (2), p. 81-117, p. 83 et n. 8.

3. C'est par glissement métonymique que le « livre de madrigaux [et autres formes poétiques mises en musique] » et devenu le « livre [musical] de madrigaux » et que chacune des pièces vocales incluses à finit par s'appeler elle-même *madrigal*.

4. Les modalités monométriques demeurent très rares dans la péninsule Ibérique, en particulier hors du contexte des sections de madrigaux qui en portent explicitement le titre dans une œuvre donnée et qui en rendent l'identification évidente en contexte. À l'origine, le mètre

n'est qu'hendécasyllabe, chez Pétrarque et dans le madrigal italien primitif. À la Renaissance le paradigme évolue et finit par se stabiliser en vers mêlés hendéca-heptasyllabes.

5. Une *silva* brève, tout comme une chanson pétrarquiste réduite à une strophe isolée, prennent ainsi, respectivement, la forme d'un madrigal.

6. Au niveau thématique, stylistique ou générique, on peut ainsi passer de l'épigramme à l'épithalame et du registre haut de l'épithaphe panégyrique aux idées les plus burlesques voire aux évocations les plus basses.

7. D'autres madrigaux ont des œuvres d'art pour sujets, tel ceux de don Francisco Manuel de Melo (F. M. de MELO, *Obra métrica* de 1665, part. 3, p. 234-235, pagin. à part), en partie également inspirés de Marino.

8. <<https://festivalcantedelasminas.org/>> (consulté le 16/08/2019).

9. Certains, comme Francisco Cascales, confondent les personnages historiques et saints du catholicisme Genès d'Arles (Geniès, Geniez ou Genest, au nord des Pyrénées ; Ginés ou Genasio, en castillan) et Adélarde de Corbie (Adalardo) avec le légendaire Ginés de la Jara, canonisé en 1541. Concernant ces confusions, une efficace synthèse qui nous amène à notre objet peut être lue sous la plume d'Antonio Botías (de la Real Asociación Española de Cronistas Oficiales), A. BOTÍAS, « El milenario enigma de San Ginés de la Jara », *Diario La Verdad*, Murcia, du 24 juillet 2016 (en ligne: <<https://www.laverdad.es>>).

10. Francisco CASCALES, *Al buen genio encomienda sus Discursos historicos de la mui noble i mui leal ciudad de Murcia...* [A Juan Fajardo de Guevara, *Capitán general de la Armada de la Guardia del Estrecho de Gibraltar*], *Inpreso e[n] Murcia*, [por Luys Beros], 1621.

11. Julio MAS GARCÍA, « El monasterio de San Ginés de la Jara: las pinturas monocromáticas de la Ermita de los Ángeles del Monte Miral », in : *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, t. 2, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, 1987, p. 1045-1071.

12. Tous de l'extension d'un sizain avec différentes configurations métriques.

13. F. CASCALES, *op. cit.*

14. « Tout cela peint avec la plus grande finesse, et dans l'œuvre et dans l'art ».

15. La dévotion du rosaire fut d'ailleurs diffusée par Dominique de Guzmán, fondateur de l'ordre des prédicateurs et saint important dans l'Espagne de la Contre-Réforme.

16. Les mystères joyeux sont l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Présentation de Jésus au Temple, et son savant entretien avec les docteurs, alors que ses parents le recherchent.

17. Les mystères douloureux sont l'Agonie au jardin, la Flagellation, le Couronnement d'épines, le Portement de la Croix et la Crucifixion.

18. Minturno affirme, en particulier, dans sa *Poétique*, qu'il s'agit d'une « *vaga composizionetta [...] limitata intorno a cose rustichette*. [Il] *madrigale ha più del vago e del piacevole, che l'epigramma; né tratta materia che non sia molle e dilettevole* » (*Arte poetica*, 1563, Lib. III, p. 261-263). On doit comprendre, cependant, qu'il parle, non des compositions de son temps ou de la forme en général, comme le propos semble l'indiquer d'abord, mais du paradigme de la forme dans l'œuvre de Pétrarque et au *Trecento*.

19. On traduit du madrigal qui suit (v. 3-6).

20. F. CASCALES, « Discursos históricos de Murcia », in: *Al buen genio...*, fol. 455v^{ob}

21. Les mystères glorieux sont la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte, l'Assomption de la Vierge et son Couronnement.

22. Aux quinze mystères du Rosaire, le cycle des jardins de Saint-Geniès avait ajouté un oratoire inaugural à sainte Anne, la mère de la Vierge.

23. « *Veni sponsa mea, veni de Libano, coronaberis* ».

24. Partout six vers, mais avec différentes modalités d'agencement des rimes et des mètres.

25. Emilio OROZCO DIAZ, « Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco », in : *Temas del Barroco, de poesía y pintura*, Grenade, Universidad de Granada, coll. « Colección

Anejos del Boletín de la Universidad de Granada. Estudios y Ensayos: III », 1947 ; ou José LARA GARRIDO, « El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII. (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto) », *Analecta Malacitana*, vol. 6, 1983.

26. Le Tasse, dans ses écrits théoriques – ce laboratoire de sa pratique poétique – est probablement le premier à expliciter que la forme métrique ne détermine pas les contenus. Ce sont bien plutôt les contenus, c'est-à-dire le concept, qui déterminent le style. Son analyse du sonnet de Giovanni Della Casa sur la Création est le meilleur exemple de cette idée. Il se positionne ainsi contre la tradition ancienne qui, depuis Dante, voyait dans le sonnet une forme excluant les registres sérieux. LE TASSE, « Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto 'Questa vita mortal' ec. di Monsignor Della Casa », in : *Le prose diverse di Torquato Tasso*, éd. Cesare Guasti, Florence: Le Monnier, 1875, t. 2, p. 115-134.

27. Francisco PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas. Describense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Por Francisco Pacheco vezino de Seuilla, En Seuilla, por Simon Faxardo, 1649, sign. §4, A-LIII4, M[mmm2], [4], 641, [1] p. (la citation au début du chapitre XI du livre I, p. 141) ; mais aussi les éd. modernes : *Arte de la pintura*, éd. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra (Arte), 1990 ; et *L'Art de la peinture : d'après une des rares éditions originales (Séville 1649)*, trad. et éd. Jean-Louis Augé, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 205.*

28. CICERON, *De inventione*, I, v : « *Inter officium et finem hoc interest, quod in officio, quid fieri, in fine, quid effici conveniat, consideratur.* » (« Il y a cette différence entre la fin et le devoir que le devoir indique l'action et la fin le but que l'on se propose »).

29. Francisco PACHECO, *op. cit.*, 1, 11, p. 143-144. et p. 207 (soulignés les termes qui nous intéressent).

30. Cf. AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, 4, 12-13.

31. Sans doute en des termes très néo-platoniciens, mais c'est un autre débat.

32. Ainsi que les autres fins induites listées à la fin de la citation précédente.

33. F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 144-145. *Id.*, *L'Art de la peinture*, p. 207-208 (je traduis le latin, et souligne) : « Les choses que l'on-fait-entrer par l'oreille impressionnent l'esprit moins-vivement, / que celles-qui sont soumises aux yeux fidèles ».

34. Sexta rima est le terme employé par Manuel de Faria y Sousa en plusieurs endroits de son œuvre poétique pour désigner la strophe de six vers (ABABCC) composée sur le modèle de l'octava rima italienne (ABABABCC).

35. Cf., dans le « Vocabulaire » proposé par l'éditeur d'Ignace de LOYOLA, *Exercices spirituels*. [t. 2] : Traduction du texte autographe [de 1544], Édouard Gueydan, éd. et trad., Paris [Montréal], Desclée de Brouwer – Bellarmin (Christus), 1986, p. 222-223 : « la composition de lieu fait appel à l'imagination [...] dont le travail consiste à mettre ensemble [...] les éléments d'un tableau », en parcourant visuellement la géographie matérielle du récit évangélique.

36. On pense au fameux poème du mystique, présent (entre autres) dans le manuscrit de Sanlúcar où il apparaît avec le titre « *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* » et commence ainsi : « *Que bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche.* [...] ».

37. Ms. daté de 1631 et probablement transcrit par un copiste professionnel. Voir Juan MONTERO, « El ms Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard): índice topográfico », in : Antonio AZAÚSTRE GALIANA et Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA (dirs.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Universidad de Santiago, 2011, p. 317-327.

38. On arrive notamment à voir que les poèmes du ms. de la Houghton ont été copiés des *Rime* de 1602 et, de la *Galeria* de 1620, la seule Nuit, absente du manuscrit mais présente dans le traité.

39. L'opération d'invectiver un spectateur purement imaginaire non réceptif pour faire l'éloge du sculpteur et de la religiosité de son œuvre illustre bien le biais paradoxal du poème, propre à la logique, que l'on dirait aujourd'hui baroque, de Marino.

40. La Pietà, celle que Michel-Ange a fait émerger du marbre, semble incarner l'ensemble de ces sens, si l'on s'en réfère aux occurrences bibliques (*hesed, eulabeia, hosiotès, eusebeia*). Voir Marc-François LACAN (OSB, frère de Jacques) in : Xavier LEON-DUFOUR (dir.), *Vocabulaire de théologie biblique*, [1962 et 1970], 14^e éd., Paris, les Éditions du Cerf, col. 999-1001, 2013; et Xavier LÉON-DUFOUR (s.j.), *Dictionnaire du Nouveau Testament*, [pcp. 1975], rev. et augm., Paris : Éd. du Seuil, coll. « Livre de vie », 1996, p. 436-437.

41. F. PACHECO, *Arte de la pintura*, 1, 6, p. 68. Je souligne les termes qui m'intéressent. Le titre est celui du ms. de la Houghton, ajouté ici pour son intérêt (glosé ci-après).

42. L'espagnol use même du terme *imaginero* (présent, par exemple, dans la toponymie sévillane) pour désigner « *el estatuario o pintor de imágenes* », comme le rappelle le DRAE.

43. Giambattista MARINO, *Rime del cavalier... Parte Seconda. Madriali [madrigali], & Canzoni. All'Ilvstriss.mo Signor Tomaso Melchiori...*, in : *Venetia, presso Gio. bat. Ciotti*, 1602, p. 148, poème a dans l'exemplaire munichoïse de la BSB "P.o.it. 600-1/2" (en effet, il existe d'importantes différences de pagination, etc., entre différentes éditions de la même année, sorties chez le même imprimeur vénitien). On maintient la forme *piagni* originale au lieu de la forme normée *piangi*.

44. On parle, chez Dante, de *rime petrose* (ou *pietose* : « rimes pierreuses », littéralement) à propos d'un groupe de trois sextines, dont une double et d'une à quatre chansons de ses rimes. Le cycle aurait été composé autour de 1295 ou de 1296-1298 à l'intention d'une dame, peut-être nommée *Pietra*, et dont l'insensibilité était... lapidaire. Concernant leur postérité, voir, par exemple, David GIBBONS, « Tasso "petroso": Beyond Petrarchan and Dantean Metaphor in the Gerusalemme liberata », *Italian Studies*, 55, 2000, p. 83-98 (et la réf. suiv.).

45. Voir RVF 23 (v. 80) et RVF 129 (v. 51). Claudio G. ANTONI, « Esperienze stilistiche petrose da Dante al Petrarca », *Modern Language Studies*, 13 (2), 1983, p. 21-33.

46. Bien que rien ne le démontre positivement, il n'est pas interdit d'imaginer que Quevedo a, lui aussi, composé son poème à partir d'un élément iconographique qui l'aurait inspiré. Cf. le madrigal de Marino au Saint Sébastien du Titien plus bas dans le ms. Houghton.

47. F. de QUEVEDO [Blecu n° 194] : poème édité pour la première fois in : Bartolomé JIMÉNEZ PATÓN, *Mercurius Trimegistus, sive de Triplici eloquentia, sacra, española [sic], romana... Authore magister [sic] Batholomaeo [sic] Ximenio Patone...* [Al Conde de Villamediana], [Biatiae (Baeza)], *Petro de la Cuesta Gallo Typographo*, 1621, [8], 286 [i.e. 284], [24] f. (le madrigal au f. 96v°). Cité également par Baltasar GRACIÁN, *Agvdeza y arte de ingenio, en qve se explican todos los modos y diferencias de concetos... / por Lorenzo Gracian. Avmentala el mesmo autor en esta segunda impression con un tratado de los estilos...*, con el *Arte de crudicion... crisis de los autores y noticias de libros. Ilustrala... Manuel de Salinas y Lizana... con... traducciones de los Epigramas de Marcial. Publicala Don Vincencio Iuan de Lastanosa...* [A] Antonio Ximénez de Urrea y Manrique de Lara, [V] conde Aranda, &c. *Grande de España, Impresso en Huesca, por Iuan Nagues [Juan Nogués]*, 1648, [8], 384, [4] p. (le madrigal à la p. 103). Je souligne le mot « pierre » et ses dérivés sémantiques.

48. Le vers 7 du poème semble introduire, assez explicitement, une référence à l'image de ce Dieu dont le prophète Zacharie (3, 9 ; 4, 7) évoque la main gravant sept yeux sur une pierre, symbole de sa vigilance. De façon similaire, Josué, Isaïe (28, 16), puis Paul (épîtres aux Romains et aux Corinthiens notamment), désignent ensuite leur Dieu comme « ferme pierre ».

49. Concernant la pierre qui guérit, une image célèbre court du premier au deuxième Testament, dans les *Psaumes* (78, 15 ; 105, 41), le *Livre de la Sagesse* (11, 4) : l'image du rocher aride duquel Dieu fait surgir de l'eau vivifiante pour le peuple assoiffé au désert. Paul (*I Cor.*), Jean (19, 34) et les Pères de l'Église y voient l'eau du salut jaillissant du sein du Christ – que l'on a déjà vue chez Cascales et que l'on connaît de Jean de la Croix –.

50. Voir *supra*, dans les dernières phrases portant sur San Ginés.

51. Pour trouver un intérêt plus direct dans l'objet graphique et un discours sur l'art depuis l'Antiquité qui se pose la question d'un corpus de peintures disparues et de l'éloquence picturale, il faut plutôt aller voir du côté de Blaise de Vigenère traduisant et glosant PHILOSTRATE dans B. VIGENÈRE, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, Françoise Graziani (éd.), Paris : Classiques Garnier (col. « Textes de la Renaissance »), 1995.

RÉSUMÉS

À Carthagène (Murcie), vers 1610, on découvre un itinéraire dévotionnel – pictural et littéraire – dans des jardins dont ne subsistent aujourd'hui que quelques ruines désertiques, ainsi qu'une sélection de textes poétiques édités par Francisco Cascales en son temps ; Francisco Pacheco, à son tour, livre des clés pour comprendre, non seulement le sens d'une telle peinture religieuse, mais aussi les enjeux rhétoriques mis en évidence par la littérature qui y est consacrée ; Quevedo et les traducteurs espagnols de Marino se penchent, pour leur part, sur l'émotion du spectateur de la *Piétà* ou du martyr : comment s'opposent rocs sensibles et cœurs de pierre, voilà une question laissée à la voix du poète. Dans ces trois cas, la forme poétique du madrigal concentre l'expression des passions de l'âme et une manière de méditation grave où il révèle, dans sa brièveté, tout son pouvoir de densité.

En Cartagena (Murcia), hacia 1610, se descubren un itinerario devocional –pictórico y literario– en unos jardines de los que hoy no subsisten más que ruinas desérticas, así como una selección de textos poéticos editados por Francisco Cascales en su tiempo; Francisco Pacheco, a su vez, ofrece claves para entender, no solo el arte de esta categoría de pintura religiosa, sino también el tenor retórico de la literatura que la menciona; Quevedo y los traductores de Marino se interrogan, por su parte, sobre la emoción del espectador de la Piedad o del martirio: cómo se tensan rocas sensibles y corazones de piedra: esta es la cuestión de la que toma posesión la voz poética. En sendos casos, la forma madrigal concentra la expresión de las pasiones del ánima en una suerte de meditación grave y revela, en su brevedad, todo su poder de densidad.

Around 1610 in Cartagena (Murcia), pilgrims were able to wander down a devotional path through gardens offering various paintings and literary texts. Today, all that remains of these gardens are desert ruins, as well as a selection of poems collected by Francisco Cascales. Francisco Pacheco, in turn, provides keys for understanding not only the sense of this type of religious painting, but also the rhetorical strategies of the literature dedicated to it. Quevedo and the Spanish translators of Marino instead focus on the spectator's emotions before the *Pietà* and representations of martyrs. For them, a central question emerges: how can the poet's voice bring together both sentient rocks and hearts of stone? In these three cases, the poetic form of the madrigal concentrates both the expression of the soul's passions and a manner of serious meditation, revealing –in its brevity– a powerful density.

INDEX

Palabras claves : pintura y escultura, arte devocional, Francisco Cascales, Francisco Pacheco, Francisco de Quevedo, Giambattista Marino, San Ginés de la Jara (Cartagena, Murcia), madrigales poéticos, poesía del Siglo de Oro

Keywords : painting and sculpture, devotional art, Francisco Cascales, Francisco Pacheco, Francisco de Quevedo, Giambattista Marino, San Ginés de la Jara (Cartagena, Murcia), poetic madrigals, Golden Age Poetry

Mots-clés : peinture et sculpture, art dévotionnel, Francisco Cascales, Francisco Pacheco, Francisco de Quevedo, Giambattista Marino, San Ginés de la Jara (Carthagène, Murcie), madrigaux poétiques, poésie du Siècle d'Or

AUTEUR

JOSEPH ROUSSIÈS

Université de Lorraine / CRES (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)